



Coletas docentes:
uma leitura
a/r/tográfica

Tharciana
Goulart da Silva

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Centro de Artes, Design e Moda – CEART
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV

Coletas docentes:
uma leitura a/r/tográfica

Tharciana Goulart da Silva

THARCIANA GOULART DA SILVA

**COLETAS DOCENTES:
UMA LEITURA A/R/TOGRÁFICA**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes, Design e Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Jocielle Lampert

Florianópolis - SC

Agosto de 2022

THARCIANA GOULART DA SILVA

COLETAS DOCENTES:
UMA LEITURA A/R/TOGRÁFICA

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de Ensino das Artes Visuais, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

Banca examinadora

Orientadora: _____
Prof. Dra. Jocielle Lampert (UDESC)

Membro interno: _____
Prof. Dra. Anelise Zimmermann (UDESC)

Membro interno: _____
Prof. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf (UDESC)

Membro externo: _____
Prof. Dr. Marcelo Forte (UNESPAR)

Membro externo: _____
Prof. Dra. Mirian Celeste Martins (UPM)

Suplente interno: _____
Prof. Dra. Silvana Barbosa Macedo (UDESC)

Suplente externo: _____
Prof. Dra. Angélica D'avila Taschetto (UFSC)

Suplente externo: _____
Prof. Dr. João Paulo Queiroz (ULisboa)

Florianópolis – SC
15/08/2022

Aos meus alunos e alunas,
pelas trocas preciosas.

*[...] você não vai encontrar
caminho nenhum fora de você.
E você sabe disso.
O caminho é in, não off.*

Caio Fernando Abreu,
em carta a José Márcio Penido

Agradecimentos

Algumas pessoas acompanharam de forma direta ou indireta o desenvolvimento deste trabalho. Sem elas, a pesquisa não teria sido desenhada da mesma forma. Agradeço:

À minha mãe, Raquel, por me ensinar que escolhas custam caro, mas valem a pena, porque mudar é preciso; e também por me ensinar a ser forte. Ao meu pai, Eduardo, pelo afeto.

Aos meus amigos, Léo, Miguel, Bárbara, Tiago, Ju, Fernando, Paulo, Kelly, Taliane e Fábio: vocês tornaram a caminhada mais leve e proveitosa. Léo, obrigada por, em meio às andanças da vida, questionar onde está o meu desejo naquilo que faço. Miguel, obrigada pelas longas conversas sobre a Tese, pelas leituras dos manuscritos, por diagramar este trabalho e por, com frequência, acolher as minhas angústias.

Ao Maicon, por ser um namorado atencioso, que respeita meu espaço, minhas escolhas e que me faz ter sonhos. Obrigada pelas leituras dos textos, correções feitas e pelas vezes que me ajudou a solucionar questões da Tese. Obrigada pelos bons momentos de respiro que temos, tivemos e teremos juntos.

Ao Alex, meu analista. Quando o encontrei, nada do que está escrito neste trabalho parecia possível.

À minha gatinha Marjorie. Sentirei para sempre sua falta.

Aos/às colegas do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, em especial ao Fábio Wosniak. A distância geográfica não nos deixou mais longe. Obrigada pelas trocas sobre esta pesquisa, pelos incentivos de seguir os rumos acadêmicos e, principalmente, por compartilhar o desejo por um ensino de arte de qualidade nas escolas e universidades públicas.

À minha orientadora, professora Jocielle Lampert, por me acompanhar ao longo dos anos, por me ensinar a fazer pesquisa, por conceder espaço aos meus desejos e pelas leituras e correções feitas neste trabalho.

Aos membros da banca, professores/as Anelise Zimmermann, Raquel Stolf, Marcelo Forte, Mirian Celeste Martins, Silvana Barbosa Macedo, Angélica D'avila Taschetto e João Paulo Queiroz. Agradeço vocês pelas leituras atenciosas e por se disponibilizarem a fazer parte desta pesquisa. O tempo de vocês e com vocês é precioso.

À professora Elaine Schmidlin, que participou do momento de qualificação deste trabalho. Suas colocações foram essenciais e tornaram possível a continuidade da pesquisa.

Às professoras Lucimar Bello Frange e Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues e ao professor Ronaldo Alexandre de Oliveira, por terem aceitado realizar as entrevistas e pelas formas tão generosas que se colocaram disponíveis para conversar. Essa investigação não seria a mesma sem vocês.

Aos meus alunos e alunas: vocês serão sempre o motivo. Obrigada por me fazerem professora.

RESUMO

Esta pesquisa objetiva realizar uma leitura a/r/tográfica sobre exercícios de coletas e suas relações com a docência em Artes Visuais. A coleta é também uma metáfora para o modo como esta pesquisa é construída. A investigação sobre o trabalho de artistas pesquisadores/as professores/as é articulada aos conceitos de *coleção* e *arquivo*, bem como de *ordem* e *classificação*. Na reflexão sobre esses temas, os autores Baudrillard (1973), Benjamin (2009), Pomian (1984), e a autora Guasch (2011) são os principais aportes teóricos. Na a/r/tografia, a abordagem metodológica é desenvolvida a partir da reflexão sobre os escritos de Irwin (2016), Springgay, Irwin, Kind (2005) e Irwin e Springgay (2013), que possibilitou desenvolver uma pesquisa entre a teoria e prática artística, e também vislumbrar caminhos para as continuidades e reverberações do que é aqui apresentado. As perguntas tensionadas ao longo do trabalho foram: *Coletar é um ato investigativo? Como os guardados (coleções e arquivos) de artistas pesquisadores/as professores/as ressoam sobre seus exercícios docentes? Quais são as possibilidades que se abrem para pesquisas no Ensino das Artes Visuais a partir de uma abordagem a/r/tográfica?* Para a reflexão sobre tais questões, durante a investigação, realizaram-se duas coletas de dados: o Projeto Poético Pedagógico *Coletas docentes* desenvolvido na disciplina de Estágio Curricular Supervisionado III no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e as entrevistas com duas artistas pesquisadoras professoras (Lucimar Bello Frange e Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues) e um artista pesquisador professor (Ronaldo Alexandre de Oliveira). Neste cenário, Paulo Freire (2020, 2021) e John Dewey (1934¹, 2010) são apontados como referências para pensar a relevância do entendimento sobre experiência e contexto para esta investigação a/r/tográfica. Ao final da pesquisa, percebeu-se que coletas podem ser atos investigativos à medida que impulsionam para novas ações, sejam estas em pesquisas teórico-práticas ou na vida cotidiana. Além disso, percebeu-se que pensar com a a/r/tografia é pensar de modo movente e inquieto, estar atento à potência dos excessos e das aberturas e, assim, realizar uma pesquisa viva.

PALAVRAS-CHAVE: A/r/tografia. Artista pesquisador/a professor/a. Coletas. Coleções. Ensino das Artes Visuais.

¹ Aqui faço referência ao ano da primeira publicação de *Arte como experiência*, para situar o leitor no contexto histórico. Contudo, durante esta pesquisa, optou-se por usar o livro em sua versão na língua portuguesa lançada no ano de 2010 pela Editora Martins Fontes (DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010).

ABSTRACT

This research aims to carry out an a/r/tographic reading of gathering exercises and their relationship with teaching in Visual Arts. The collection is also a metaphor for the way this research is constructed. Research on the work of artist researchers teachers is linked to the concepts of *collection* and *archive*, as well as *order* and *classification*. In the reflection on these themes, the authors Baudrillard (1973), Benjamin (2009), Pomian (1984), and the author Guasch (2011) are the main theoretical contributions. In a/r/tography, the methodological approach is developed from the reflection on the writings of Irwin (2016), Springgay, Irwin, Kind (2005) and Irwin and Springgay (2013), which made it possible to develop a research between theory and artistic practice, and also to glimpse paths for the continuities and reverberations of what is presented here. The questions raised throughout the work were: *Is collecting an investigative act? How do the archives (collections and archives) of artist-researchers/teachers resonate with their teaching exercises? What are the possibilities that open up for research in the Teaching of Visual Arts from an a/r/tographic approach?* In order to reflect on such questions, during the investigation, two data gatherings were carried out: the Pedagogical Poetic Project Teacher Gatherings developed in the Supervised Curricular Internship III in the Degree in Visual Arts at the State University of Santa Catarina (UDESC) and interviews with two artist research professors (Lucimar Bello Frange and Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues) and an artist researcher professor (Ronaldo Alexandre de Oliveira). In this scenario, Paulo Freire (2020, 2021) and John Dewey (1934², 2010) are pointed out as references to think about the relevance of understanding experience and context for this a/r/tographic investigation. At the end of the research, it was noticed that gathering can be investigative acts as they lead to new actions, whether in theoretical-practical research or in everyday life. In addition, it was noticed that thinking with a/r/tography is to think in a moving and restless, to be attentive to the power of excesses and openings and, thus, to carry out a lively research.

KEYWORDS: A/r/tography. Artist researcher teacher. Gathering. Collections. Teaching Visual Arts.

² Here I refer to the year of the first publication of *Art as an Experience*, to place the reader in the historical context. However, during this research, it was decided to use the book in its Portuguese version, released in 2010 by Editora Martins Fontes (DEWEY, John. *Art as experience*. São Paulo: Martins Fontes, 2010).

SUMÁRIO

ENTRE	19
Você só deve escrever se isso vier de dentro para fora	21
ATENÇÃO ÀS MINÚCIAS	27
Coleções: um ensaio visual	29
Das coleções	73
Dos arquivos	85
Das ordens e classificações	92
COLETAS POSSÍVEIS	103
Colheitas, coletas e catamentos	105
Coletas a/r/tográficas: aporte metodológico	115
Procedimentos de coleta na formação docente de Artes Visuais:	
Projeto Poético Pedagógico Coletas Docentes	138
Entrevistas: arte e docência, objetos e palavras	156
COMPONDO COLETAS: UM OLHAR SOBRE A DOCÊNCIA	289
Conto: a professora	291
Experiência e contexto	295
Continuidades	307
Referências	325
Anexos	331

Entre

0

Introdução



Você só deve escrever se isso vier de dentro para fora

Houve um momento em que eu não conseguia mais escrever, muito menos ler. Isso, que parece algo simples, me causava uma dor física muito forte. Eu sempre soube que iria passar, porque toda dor uma hora some ou a gente aprende a lidar com ela.

A dor já não existe mais, mas ficou algo como um fantasma que insiste em aparecer vez ou outra. O incômodo foi diminuindo conforme o tempo e conforme me arriscava a voltar às leituras e aos pequenos escritos. E, é claro, depois do Mestrado, não voltei diretamente para a teoria; foi a literatura que me acolheu – na verdade, foi Caio Fernando Abreu. Lembrome que encontrei uma carta³ em *Morangos Mofados*, o último texto do livro. Caio escreveu essa carta para seu amigo Zézim (José Márcio Penido).

Quando a li, sofri um abalo. Chorei. Era como se Caio tivesse escrito para mim. Ao descobrir a carta, li-a umas cinco vezes seguidas. Liguei para amigos/as, falei sobre como aquilo era incrível, gravei um áudio com a leitura da carta completa e o escutei também repetidas vezes. Enviei o áudio para algumas pessoas próximas, mas parecia que eles não eram tocados do mesmo jeito. Claro! Eu entendia muito bem o porquê, era algo de uma experiência, do viver e do sentir. Aquela carta consumava algo para mim, foi uma questão de interação, ela preenchia um vazio.

3 A carta escrita por Caio Fernando Abreu ao seu amigo José Márcio Penido encontra-se após essa introdução e seu acesso é por meio de um QR Code.

Caio disse a Zézim: “Você só deve escrever se isso vier de dentro para fora”. Concordo com ele. Não dá para ser um/a teórico/a que não acredita no que fala, ou um/a escritor/a que não tem gosto pelo seu próprio texto, que não tem tesão pelo que faz. Do mesmo modo, penso que não é possível fazer uma Tese sem esse desejo genuíno do/a pesquisador/a. Pesquisa exige uma certa verdade interior. Uma Tese não é só uma investigação em uma determinada área; ela traz algo do desejo de quem a escreve, da própria crença, e crença não em sentido místico, mas no sentido de acreditar na potência do que se faz. Caso contrário, sem essa crença, talvez a pesquisa de nada sirva.

Esse “vir de dentro”, esse desejo da pesquisa, deambula em mim entre o caos e a ordem, entre a prática artística e a prática docente, entre a ausência e a presença. Gosto de estar próxima das narrativas, das listas, dos achados, dos guardados, das cartas, dos colecionados. É nesse espaço que agora escolho transitar, nesse lugar enquanto artista, pesquisadora e professora⁴. É nessa lacuna que me encontro com as Artes Visuais e seu ensino.

Todo esse processo de pausa na escrita e na leitura, de dor física sentida, talvez fossem uma gestação, como aponta Caio para Zézim, quando este último não consegue produzir seus textos. A pausa propõe respiro, deixa recuperar o fôlego; e de algum modo, sim, eu precisava respirar mais fundo e gestar as ideias. Por isso, a proposta desta Tese parte de algo que nasce há muito tempo. As ideias de pesquisa surgem de processos de coleta, da forma da qual escolhi guardar um pouco do mundo desde os 14 anos de

⁴ Considerando que esta pesquisa traz como abordagem a a/r/tografia a qual permite espaços para o que é autobiográfico, optou-se por usar o gênero feminino sempre que refiro a mim, e os gêneros masculino e feminino quando me refiro de forma mais abrangente a outros sujeitos.

idade. O fazer sutil, longo e corriqueiro de colecionar insetos e outros seres é a mola propulsora.

É a coleta que me leva a pensar no outro, a dialogar e a traçar uma investigação que permeia a educação e o fazer artístico. Para esse delineamento da pesquisa, percebo os espaços pelos quais transito. Tal percepção tornou-se mais possível a partir da escolha da abordagem metodológica de pesquisa: a a/r/tografia.

A a/r/tografia permite ao/a pesquisador/a o gesto de olhar para seus fazeres, suas histórias, seus modos de compreender e perceber o mundo. Assim, ela concede à investigação um caráter híbrido que perpassa questões da vida, da arte e de seu ensino. Nesse contexto a/r/tográfico, a coleta atravessa ainda outra significação, ela é, de forma metafórica, o modo como esta pesquisa se constrói.

Para esta pesquisa, são colocados enquanto questionamentos norteadores:

- Coletar é um ato investigativo?
- Como os guardados (coleções e arquivos) de artistas pesquisadores/as professores/as ressoam sobre seus exercícios docentes?
- Quais são as possibilidades que se abrem para pesquisas no Ensino das Artes Visuais a partir de uma abordagem a/r/tográfica?

A partir destas questões, foram elaborados os seguintes atos/capítulos: 1 - *Atenção às minúcias*, 2 - *Coletas Possíveis* e 3 - *Compondo coletas: um olhar sobre a docência*. Cada um destes atos/capítulos traz em sua abertura um aporte poético que situa o leitor sobre o fazer artístico que permeia a pesquisa. São esses: 1 - *Coleções: um ensaio visual*, 2 - *Colheitas, coletas e catamentos* e 3 - *Conto: a professora*.

Em *Atenção às minúcias* (Capítulo 1), articulam-se três textos: *Das coleções*, *Dos arquivos*, *Das ordens e classificações*. No primeiro texto (*Das coleções*), com apoio nos escritos de Baudrillard (1973), Benjamin (2009) e Pomian (1984), definiu-se o que é coleção, demarcando o desejo como estímulo impulsor para o ato colecionista. A percepção sobre os processos colecionistas foi também adensada e deslocada para o espaço das Artes Visuais, e assim a exposição *Magnificent Obsessions: The Artist as Collector*⁵ e os trabalhos das artistas Elida Tessler e Brígida Baltar e do artista Damien Hirst são apontados como exemplos de propostas poéticas que partem de coleções, seja como referência imagética ou com a incorporação dos objetos colecionados em obras de arte. Em *Dos Arquivos*, buscou-se um pensamento do que se compreende enquanto arquivo, situando esse conceito a partir dos apontamentos de Guasch (2011). Neste texto, são apontados três caminhos possíveis para a relação entre arte e arquivo: 1 - quando o/a artista usa da fotografia para registrar seu trabalho artístico; 2 - quando o/a artista usa de arquivos predefinidos para suas criações; 3 - quando o/a artista cria seu próprio inventário e arquivo poético enquanto obra. O último texto deste capítulo, *Das ordens e classificações*, traça uma reflexão sobre o uso de ordens e classificações nas Artes Visuais e na literatura. Para tanto,

5 Exposição realizada na Galeria Barbican (Londres) no ano de 2015.

são abordados os trabalhos de Pablo La Padula e os textos de Georges Perec (1985) e Herbert de Souza (1996).

Em *Coletas Possíveis*, trago a abordagem metodológica da a/r/tografia. Essa abordagem situa-se no subtítulo *Coletas a/r/tográficas: aporte metodológico*, que articula um texto com base nos/as autores/as Eisner (2008), Barone e Eisner (2012), Irwin (2013, 2016) Springgay, Irwin e Kind (2005) e Irwin e Springgay (2013), discutindo sobre estratégias de trabalho e lançando um olhar para as coletas de pesquisa realizadas. Neste capítulo, encontra-se o registro de um Projeto Poético Pedagógico realizado junto aos/às estudantes de Licenciatura em Artes Visuais na disciplina de Estágio Curricular Supervisionado III da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). O projeto teve como tema as Coletas Docentes. Em seguida, são apresentadas entrevistas realizadas com duas artistas pesquisadoras professoras (Dra. Lucimar Bello Frange e Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues) e um artista pesquisador professor (Dr. Ronaldo Alexandre Oliveira). Essas entrevistas abordam os processos criadores em torno da docência e dos fazeres artísticos. Elas são exploradas não apenas neste tópico, mas em toda Tese.

No Capítulo 3, *Compondo coletas: um olhar sobre a docência*, é apresentado o escrito *Experiência e contexto*, que traz como referências John Dewey (2010) e Paulo Freire (2020, 2021). Com eles é desenvolvida a escrita sobre a experiência, o contexto teórico e o contexto concreto, onde há um diálogo com os pressupostos da a/r/tografia. São destacados como atos essenciais para as experiências singulares: a atenção, o movimento, a curiosidade epistemológica e a ação-reflexão-ação *com* e *no* contexto. No último subtítulo, *Continuidades*, retomo às perguntas desta Tese e proponho, a partir da a/r/tografia, formas de continuidade da investigação.

No decorrer dos textos apresentados, permito que os afetos atravessem os escritos. Falo sobre meus encontros e assumo fragilidades ao correr esse risco prazeroso que é a pesquisa. Na busca de frestas nesse ambiente acadêmico, o flerte com a criação literária pode aparecer vez ou outra nos escritos, mas sem perder de vista o tema e o campo nos quais situo esta investigação.

Dessa forma, esta pesquisa, assim como as coletas que realizo desde a adolescência, pulsa através do desejo. É nas fissuras entre a docência em Artes Visuais e suas relações com os processos colecionistas, classificatórios e criativos que os textos a seguir se costuram. O intuito, além de pedagógico, é aproveitar o caminho sem a necessidade dos encontros com as dores e, assim como nos processos de coleta, estar disposta e atenta às continuidades e ao que pode ser bom e inesperado nesse percurso.



Carta de Caio Fernando
Abreu a José Márcio Penido

Atenção às minúcias

1

Capítulo 1



**Coleções:
um ensaio visual**

Coletar insetos é um processo que me acompanha desde o ano de 2006. Esse desejo teve uma influência do que vivia naquele momento, enquanto eu ainda era adolescente.

Aos 14 anos, já tinha claro o encanto pela arte. Nascida em uma cidade pequena, Santo Amaro da Imperatriz (SC), as opções de contato com as aulas de arte fora da escola não eram muitas. No entanto, talvez por sorte, conheci Larissa Janning (Lara), uma artista da cidade, que ministrava em sua casa aulas de pintura. Conheci Lara através de um projeto realizado em parceria entre ela, a prefeitura da cidade e as escolas do município. Foi participando desse projeto que ela me convidou a fazer aulas de pintura em sua casa. As aulas ocorriam no fim da tarde, talvez nas terças-feiras ou quintas-feiras, não lembro bem. Entre as alunas, eu era a mais jovem. Todas ali tinham filhos/as e trabalho, e eu ainda estava na escola. Eu gostava de estar no meio delas.

A influência para realizar coleções veio desse contexto. As aulas de pintura tinham músicas diferentes das que eu estava acostumada. A casa era algo fora do que eu havia visto até então. Tudo era pensado esteticamente. Lembro ainda de muitos detalhes. As aulas aconteciam em um espaço com fogão à lenha; ele era pintado à mão, todo colorido. O banheiro do local tinha na porta uma plaquinha bordada em ponto cruz. O chão não tinha piso, era meio manchado de tinta. As paredes guardavam uma certa rusticidade. A casa por fora era laranja e tinha as cimalthas em um azul ciano. Tudo ali me encantava. O jardim era cheio de plantas, e elas subiam pelas paredes da casa. Em cada canto, havia um detalhe.

Hoje consigo perceber que aquela vivência propiciou uma experiência estética que influenciou e influencia muitas escolhas da minha vida. Foi ali, onde as minúcias eram valorizadas, que aprendi a coletar insetos. Talvez isso tenha uma influência direta da Lara, não lembro bem, mas sei que esse foi o ambiente que me moveu nessa busca.

Dessa forma, é assim que começo a coletar e que aos poucos minha coleção foi expandida. Das borboletas, passei para os demais insetos, para os ossos de pássaros, para as penas e para os retratos 3x4. O olhar de coletora é atento, e os insetos são recolhidos do chão, já mortos. Este fazer, que se iniciou de modo corriqueiro em uma curiosidade juvenil, tem se desdobrado em outras ações. É percebendo essas coletas que crio meus projetos visuais e docentes. É porque elas existem e são incompletáveis (um fazer que nunca finda) que consigo enxergar onde reside minha curiosidade. Com o tempo, expandi o gesto da coleta e atualmente também recebo esses achados de familiares e amigos/as.

No ensaio a seguir, apresento um pouco do que foi coletado ao longo desses anos. Diferentemente de uma coleção entomológica, a curiosidade não está em catalogar esses seres cientificamente, mas tê-los enquanto objetos de desejo que são capazes de irrigar as ideias. A coleção é o meio. O meio da Tese, o meio do trabalho artístico, o meio da docência.















































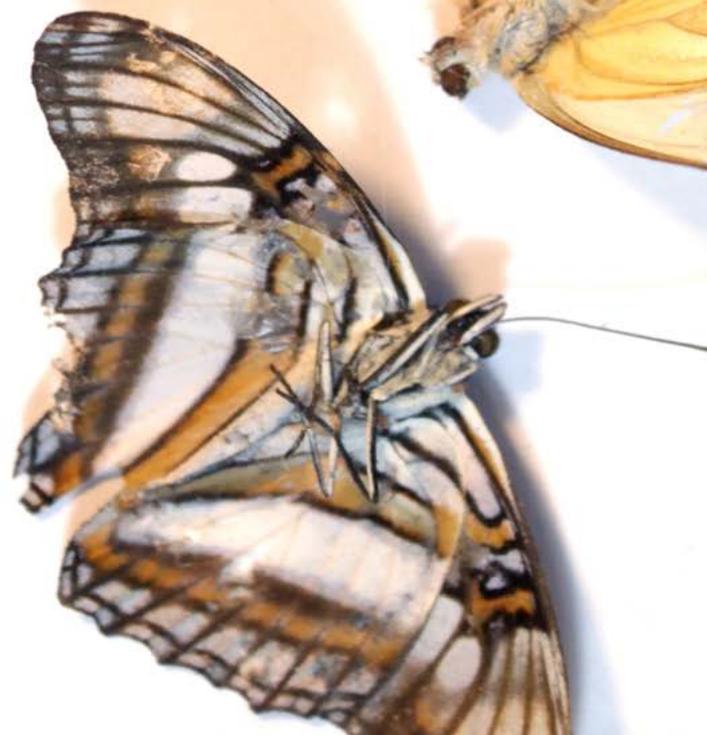
































PINHEIRO
CONTÉM 40 FÓSFOROS
DE SEGURANÇA



FIAT LUX

SWEDISH MATCH DO BRASIL S/A

CNPJ 33016338/0002-71 - Ind. Bras. - Comp. Fosforo, Clorato de Potássio e aglutinantes. Produto não perecível.

SAC 0800-024-5091

Segurança

Mantenha longe de crianças, do calor e umidade. Não riscar na direção do corpo e nem com a caixa aberta.



Registro 005 251/2014

Das coleções

Uma rolha de vinho, um anel antigo de minha mãe, uma embalagem desgastada de chocolate, uma caneta que não escreve mais, um guardanapo borrado de batom, uma mecha de cabelo de quando eu ainda era criança e um dente de leite. Tudo isso encontrei ao abrir a primeira gaveta do meu armário. Tais objetos carregam apenas uma função: não deixar esquecer. São objetos afetivos, e essa é a coerência que os mantém juntos.

Gavetas de guardados como essas não são difíceis de encontrar. Com objetos, são desenvolvidas as mais diferentes associações, e transformá-los em dispositivos de lembranças é uma delas. O que os une é a relação com eles criada. Esse ato de reunião é algo do domínio do sentir do sujeito; é parte da criação de um discurso individual, um modo de dividir histórias e rememorá-las. Essa gaveta poderia também ser uma caixa ou qualquer recipiente que, enquanto lugar de memória, abrigasse esses guardados.

As relações cultivadas com esses itens de memórias revelam atribuições de significados afetivos e estéticos, que passam por questões psicológicas e sociológicas. Desenvolver coleções é um dos modos de criar tais relações. Talvez, na situação descrita anteriormente, esse gesto de coleta ocorra sem uma pretensão colecionista, ou seja, não se nomeiam os objetos que compõem a gaveta de guardados enquanto uma coleção. Isso é diferente de conjuntos que são criados com esse propósito.

Coleções são associadas à ideia de conhecimento, por isso relacionam-se a estudos, sejam estes científicos ou históricos. Tumbas, templos, palácios,

residências particulares e museus são espaços que abrigaram e abrigam coleções. Através delas, é possível viajar pela história do mundo.

Construídos nos séculos XVI e XVII na Europa ocidental, os Gabinetes de Curiosidades ou Câmaras das Maravilhas carregam especial destaque nesse processo. O que movia a criação dos gabinetes era o interesse e o desejo de compreensão de um momento em que havia territórios que estavam sendo conhecidos e explorados pela sociedade europeia. Por isso, não se coletava apenas um único tipo de objeto, o tema norteador permeava a curiosidade e o fascínio pelo místico e pelo científico do conhecimento sobre o “novo”. Coletar, para os europeus, era uma forma de conhecer o mundo e dominá-lo, demonstrando imposição de poder.

Coleções também estabelecem conexões com a ideia de rituais, como nos templos onde objetos são oferecidos a deuses/as em forma de trocas; ou nas tumbas, onde os objetos eram enterrados, perdendo suas funções no mundo terreno e tornando-se objetos simbólicos. Com esses exemplos, percebe-se que as camadas de sentidos que estruturam os processos colecionistas na história são diversas.

O que conecta tais atos colecionistas é o fato de que todos os processos citados envolvem escolhas, seleção ou curadoria. O objeto recolhido é retirado de sua função e essência e recebe uma nova significação ao ser justaposto. O guardanapo recolhido já não pode ser mais usado, a coleção de carrinhos não serve para brincadeiras; e a de bebidas jamais será degustada.

Os autores Baudrillard (1973), Benjamin (2009) e Pomian (1984) apresentam pensamentos próximos em relação à ideia de objetos colecionados. Baudrillard (1973), em *O sistema dos objetos*, diz que todo

objeto pode ter duas funções, a de ser usado e a de ser possuído. Para o autor:

A primeira depende do campo de totalização prática do mundo pelo indivíduo, a outra um empreendimento de totalização abstrata realizada pelo indivíduo sem a participação do mundo. Essas duas funções acham-se na razão inversa uma da outra, o objeto estritamente prático toma um estatuto social: é a máquina. Ao contrário, o objeto puro, privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção. (BAUDRILLARD, 1973, p. 94)

Para Krzysztof Pomian (1984), um conjunto de objetos é definido enquanto coleção ao ser retirado de suas atividades econômicas. E, para Walter Benjamin (2009), esse ato de retirar o objeto de sua função é algo decisivo na criação de uma coleção, pois, somente assim, é possível uma relação mais intimista, superando a existência do objeto e delineando um novo sistema.

De formas singulares, os autores em questão convergem suas teorias no que tange à retirada do objeto do cotidiano e sua incorporação a uma coleção. Deslocar o objeto de suas atividades utilitárias e econômicas e integrá-lo a uma coleção constitui-se em uma forma de lhe atribuir um novo valor, que pode ser simbólico ou financeiro, e isso é demandado pelo interesse do colecionador/a. O valor atribuído não é mais atrelado à ordem prática do objeto, ou seja, ao que o objeto em sua função gera para a sociedade, mas sim às questões simbólicas e subjetivas. Por isso, colecionar é um modo de alterar o sentido dos objetos no mundo, elencando-os em

uma categoria além de sua função prática. Tal questão leva Pomian (1984) a afirmar que colecionadores/as agem como se guardassem um tesouro, pois, além de colocarem suas coleções em um local protegido, conferem aos objetos um valor.

Os itens de uma coleção mantêm uma relação entre si e direcionam-se à ideia de organização. Os critérios escolhidos para a criação de uma coleção são mecanismos singulares, pois a estrutura de similaridade que une os objetos é definida pelo/a colecionador/a, como revela poeticamente Souza (1996, p. 31, grifo do autor) em *A lista de Ailce*: “O pai de Alaíde e Ailce, Augusto Ephraim, meu tio-avô, era um sistemático bravo e colecionador de tudo, além de chefe do correio local. Meu tio tinha um quarto cheio de primeiras coisas: primeiro selo Olho de Boi, primeiro *Diário Oficial*, primeiro tudo.” Para o tio de Bentinho (como Herbert de Souza se autointitula no livro), Augusto Ephraim, a similaridade dos objetos coletados partia do critério de serem “primeiras coisas”, e ali residia o interesse e o desejo dele.

Ronaldo Alexandre de Oliveira, em entrevista⁶ apresentada no Capítulo 2 desta Tese, ao ser questionado sobre suas coletas, revela que, para ele, a categoria de reunião está atrelada à ideia de fragmento. Ronaldo diz: “[...] me interessa muito essa coisa do pedaço, da sobra, do descartado, do que, a princípio, pode ser considerado lixo e que, na verdade, tenho um apreço imenso por isso.” Essa categoria se revela nos momentos em que recolhe

6 A entrevista, realizada com Ronaldo Alexandre de Oliveira, bem como as realizadas com Lucimar Bello Frange e Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues estão no Capítulo 2 desta Tese, intitulado *Coletas Possíveis*, no subtítulo *Entrevistas: arte e docência, objetos e palavras*, foram realizadas em uma videoconferência e transcritas na íntegra.

os pedaços de louças quebradas, bem como quando recolhe pedaços de ferro em desuso de uma antiga linha de trem. Curiosamente, os objetos coletados por Ronaldo já perderam sua função, no entanto, ao recolhê-los, o artista pesquisador professor cria um desvio. Aquilo que comumente é jogado fora, para ele, torna-se um objeto de desejo.

A artista Elida Tessler desenvolve em seus trabalhos questões que se aproximam do colecionismo. Tal ideia se dá pela repetição, seja esta visual ou conceitual. Na instalação intitulada *Doador*⁷, a artista reuniu objetos que tinham em seu nome o sufixo *-dor*, tais como: liquidificador, ralador, aspirador, socador, regador etc. Para a criação desse trabalho, Elida enviou cartas aos seus/suas conhecidos/as solicitando objetos que carregassem em seus nomes tal sufixo, reunindo, com isso, um total de 270 itens. Nesse exemplo, vemos que o critério de similaridade se deu pela nomenclatura, ou seja, a palavra é escolhida enquanto tema, diferente dos processos da personagem Ephraim, que eram regidos pelas ideias de ineditismo ou estreia, ou dos processos de Ronaldo, que é atraído pelos objetos fragmentados. Além disso, a artista utiliza-se de uma metodologia distinta para suas coletas, criando uma rede de coletores/as e recebendo objetos nem sempre esperados.

Os critérios que delimitam o que colecionar são dos mais variados e podem ser determinados, por exemplo, pela natureza dos objetos, por sua cor, material, lugar de origem ou questões afetivas, como visto nos exemplos anteriores. Tais juízos são demarcados pelos desejos daqueles/as que colecionam, e talvez por isso seria impossível elencar todas as estruturas de similaridades que podem ser criadas.

7 Instalação realizada na 2ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre - RS no ano de 1999.

O desejo pelo objeto colecionado é aqui pensado como a expectativa de alcançar algo, de ter em posse o objeto. O desejo é o que coloca o/a colecionador/a em movimento, faz com que ele siga em sua busca pela satisfação a partir de um critério – satisfação esta que se faz presente no momento de encontro com o item almejado. Compreende-se que o desejo, enquanto processo psicológico, envolve uma dimensão estética que parte da relação estabelecida entre o eu e o mundo, entre o ser humano e a natureza (DEWEY, 2010). Assim, “O homem cuja percepção é *dominada* pelo desejo ou apetite tampouco o aprecia por ele mesmo; seu interesse pelo objeto se deve a um ato particular para o qual, como consequência, sua percepção pode conduzir [...]” (DEWEY, 2010, p. 442, grifo do autor).

O prazer que envolve o colecionar parte do ato de retirar o objeto de desejo do caos da vida cotidiana e incorporá-lo (ou conduzi-lo), por meio da percepção, a um espaço definido pela ordem. Tal ordem pode também ser um novo caos; e essa questão depende somente dos critérios do/a colecionador/a, da metodologia e das estruturas de classificação por ele/a criadas. Os modos de armazenar, compor, dispor ou expor uma coleção são definidos por quem a faz. Por isso, se desejos colecionistas são subjetivos, talvez a ideia de ordem e classificação também possa ser.

Olhar para essas questões subjetivas implica pensar que toda coleção é um desejo de organização em si, pois retira-se o objeto de sua usabilidade e acrescenta-se a ele um novo lugar onde um tema gerador coordena essa seleção. O fato de se fazer coleção já comprova um ímpeto de ordem, pois é uma forma de manter, sob os olhos, o objeto desejado. Mesmo que o modo de armazenamento de uma coleção não transpareça uma relação ordenada, o princípio colecionista é determinado pelo anseio de organização.

Retirar o objeto do “grande mundo” e inseri-lo no “pequeno mundo de uma coleção” parte também de um ato de seleção e montagem. Juntam-se os fragmentos necessários, encontrados no decorrer da vida e seu tempo, na busca de compor um todo. Dessa maneira, o/a “[...] colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo” (BENJAMIN, 2009, p. 245). No embate com essa dispersão, está o desejo que ordena o que coletar. No entanto, se as coleções se constituem de fragmentos, existe a possibilidade de finalizá-las? Tal resposta depende da natureza do objeto colecionado, dos critérios de seleção e do que pretende o/a colecionador/a. Algumas coleções, como de uma discografia de um/a artista, por exemplo, apresentam um fim; são montadas como um quebra-cabeça cuja falta de uma peça não possibilita a visão do todo. Já outras, como de insetos, devido à variedade possível de coletas, podem não apresentar.

Ao finalizar-se uma coleção, a percepção não conduz mais a busca pelo objeto, não existe mais a falta, tensão ou vontade; tudo foi alcançado e está em posse do/a colecionador/a, que atinge a satisfação. A morte dessa busca implica a morte do desejo, e o/a colecionador/a não é mais o ser que exerce a práxis, pois “[...] a coleção é feita de uma sucessão de termos, mas seu termo final é a pessoa do colecionador.” (BAUDRILLARD, 1973, p. 99). Mesmo que em posse do colecionado, a ação de coleta não existe mais em si. Perde-se a obstinação, algo comum a todo/a colecionador/a das mais distintas coisas.

O/a artista, quando coletor/a, pode acrescentar ao objeto outra categoria de significação. O objeto pode “sair da redoma” e ser incorporado à obra, por conseguinte, o/a artista é aquele que reinventa uma nova função para o objeto, é quem quebra o jogo dado e cria uma outra relação com o corpo colecionável.

Adentrando nas questões sobre processos de criação e dos documentos de trabalho, as próprias coleções de artistas têm sido expostas demonstrando relações entre o que os/as artistas coletam e o que produzem enquanto obra.

Em Londres, no ano de 2015, a Galeria de Arte Barbican realizou a mostra *Magnificent Obsessions: The Artist as Collector*. A exposição contou com quatorze artistas⁸ e mais de oito mil itens. A mostra revelou a intimidade dos/as artistas recriando no espaço expositivo a mesma disposição dos objetos presentes em seus estúdios e residências. Assim, buscou-se uma representação tal e qual esses objetos são armazenados e organizados por seus/suas colecionadores/as. A curadora Lydia Yee apresentou ao lado das coleções uma ou mais obras de cada artista, estabelecendo a conexão entre o que produzem e o que coletam.

Damien Hirst foi um dos artistas que participaram da exposição. O caráter pessoal de suas coleções demonstra seus interesses estéticos. Em seu site, ao comentar sobre seu processo colecionista, Hirst (2015, *on-line*, tradução nossa) coloca que:

Tudo na minha coleção Murderme é um reflexo da vida. Todas essas peças em particular tentam dizer algo sobre o mundo de maneira prática e objetiva, mas sinto que muitas vezes acabam dizendo mais sobre as pessoas, como eu, que decidiram colecioná-las, em vez de realidades factuais ou científicas. Eles são a prova de alguns dos meus interesses

8 Artistas que compuseram a exposição: Arman, Peter Blake, Hanne Darboven, Edmund de Waal, Damien Hirst, Howard Hodgkin, Dr. Lakra, Sol LeWitt, Martin Parr, Jim Shaw, Hiroshi Sugimoto, Andy Warhol, Pae White, Martin Wong / Danh Vo.

mais duradouros: a relação entre ciência e arte, história natural, mortalidade e nossas tentativas de compreender a morte. Comecei a colecionar crânios quando estava na escola. Eu amo a repetição deles em minha coleção, é apenas a mesma pergunta feita repetidamente de maneiras ligeiramente diferentes. São as questões fundamentais da vida: por que, onde, o quê, como? Eles transcendem o tempo, o espaço e a localização. Eles podem ser comemorativos, ou macabros e desagradáveis, ou cômicos; como a caveira de crocodilo, que faz você pensar em um desenho animado, sorrindo para a morte. Eu amo o contraste entre os crânios humanos de mármore e bronze, que têm uma sensação de grandeza imortal, e os reais, com os quais você simplesmente não pode lutar. Mesmo que eles sejam a morte, há algo revigorante sobre eles.

A fala de Hirst aponta para a relação entre suas coleções e uma de suas mais relevantes obras, *For the Love of God*, que consiste em uma caveira cravejada de diamantes. Do mesmo modo, traz outro importante dado: o olhar do artista sobre a repetição como potência criativa, no caso em que se refere à repetição dos crânios.

Isso revela que coleções realizadas por artistas atribuem um caráter de impulsão às suas obras. Servem como referência ou matéria-prima para os processos de criação. Neste sentido, o/a colecionador/a artista diferencia-se do/a colecionador/a não artista (cuja coleção não necessariamente repercute sobre a criação de obras). Para o/a artista, a busca pelo objeto e a convivência com ele podem transparecer na criação de forma direta ou indireta, seja no uso do material colecionado, como é evidente na obra de Hirst, seja enquanto referência visual.

Os trabalhos da artista brasileira Brígida Baltar adentram também um campo de reflexão potente sobre a relação entre coleções e fazeres artísticos. No projeto *Umidades*, realizado entre os anos de 1994 e 2001, Brígida Baltar coleta aquilo que não é visível aos olhos. Em pequenos frascos de vidro e em gestos performáticos, ela recolhe neblinas, maresias e orvalhos. Essas ações de coletas são registradas por meio de fotografias e vídeos. Desse modo, a relação entre a temática da coleção e a obra da artista é criada no próprio ato performático. A obra, nesse caso, não é apenas a coleta ou a coleção em si, mas o ato de fazê-la. A obra também é o documento visual que registra o momento da ação. Assim, a artista coloca em evidência o que, na atividade colecionista, é velado – o momento de escolha e recolha do objeto de desejo. Do mesmo modo, a discussão sobre seu trabalho conduz a outro importante termo: o arquivo, termo este também relevante para pensar a coleção, por isso será discutido no tópico subsequente a este texto.

O olhar analítico sobre o trabalho de Brígida Baltar dirige-se ainda para a reafirmação de outro ponto: o objeto de desejo da coleção pode ser cotidiano, banal e sem valor financeiro aparente. O valor do objeto – ou da imaterialidade, no caso da artista – passa a ser atribuído no momento em que ele é incorporado à coleção, quando se torna parte do tesouro (POMIAN, 1984).

Lucimar Bello Frange, em entrevista apresentada no Capítulo 2 desta Tese, revela-se enquanto uma catadora de palavras – um fazer que se constrói também na imaterialidade. Lucimar retira palavra das palavras, inventa e rouba palavras. A partir da questão “Você se percebe enquanto uma colecionadora de palavras?”, ela diz: “Hoje me percebo, antes não me percebia. Eu tenho muitos dicionários. Cada dia compro mais.” Além de catar as palavras de seu cotidiano, Lucimar também tem um apreço pelas palavras, o qual a aproxima do uso frequente de dicionários.

A palavra pode ser física quando escrita, mas é imaterial quando falada. O escutar zeloso da artista pesquisadora professora não deixa que as palavras que lhe são interessantes passem sem registro. É no exercício da escuta e do interagir com o mundo que novas palavras são criadas, como coloca Lucimar: “Se estou numa palestra, por exemplo, em que as pessoas falam uma coisa e falam outra, daí eu penso: “Nossa, nasceu uma palavra.” Eu faço um quadradinho ali e já escrevo um verbete.” Os verbetes, anotados em um primeiro momento em um caderno, posteriormente viram verbetes pintados e desenhados. Eles são seu modo de organização, mas também sua obra; eles materializam sua coleta.

As coletas, assim como operacionalizadas por artistas, também são matéria de criação para artistas pesquisadores/as professores/as, como fica evidente nas três entrevistas que compõem mais à frente esta Tese. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, Lucimar Bello Frange e Ronaldo Alexandre de Oliveira transbordam suas coleções em seus textos acadêmicos, em seus fazeres e em suas reflexões sobre arte e educação.

Manoela, ao longo da entrevista, expõe a relação entre suas coleções e seus interesses de pesquisa. Referindo-se à sua coleção de postais, ela menciona a necessidade de consultá-la para a escrita de um texto sobre estética de viagem. Seus diários, que para ela também aproximam-se da ideia colecionista, são apontados como um espaço que auxilia a compor seus planejamentos de aula e suas pesquisas. Lucimar, do mesmo modo, transborda sua coleta de palavras em seus textos (acadêmicos ou literários) e falas realizadas em congressos e eventos.

Ronaldo, discorrendo sobre sua relação entre as coletas que realiza e suas aulas, diz “[...] eu acho que tenho me valido muito dessa narrativa desencadeada por estas materialidades”. Referindo-se às suas aulas na

disciplina de *Fundamentos da Pesquisa em Arte*, revela: “[...] A gente tem construído mesas onde cada um traz para o espaço da formação essas materialidades, que vão desde objetos de afetos, de referências, livros, textos, produção poética, aquilo que cada um coleciona.” Nesta proposição, Ronaldo busca com que seus/suas estudantes percebam o que guardam, o que faz parte de seu cotidiano, e como isso pode atravessar seus interesses de pesquisa.

Nas perspectivas colecionistas neste texto apresentadas, é possível perceber que o/a artista e o/a artista pesquisador/a professor/a estabelecem relações criativas com suas coletas, o que pode diferenciar de um/a colecionador/a que guarda movido pelo desejo de posse, mas que não proporciona um desdobramento reflexivo ou prático à sua coleção.

Os guardados de artista e de artistas pesquisador/as professor/as ressoam sobre seus modos de ver o mundo, pensar, escrever e criar na docência e na arte. Esse ato de incorporação dos pensamentos que orbitam suas coleções revelam aos seus modos de fazer uma relação curiosa que o/a colecionador/a desenvolve ao ritualmente realizar os gestos de busca, coleta, ordenação, justaposição, preservação, criação e exposição. Esta relação é configurada pelo desejo, aquilo que coloca o ser em estado de atenção permanente, o que lhe traz uma impulsão (DEWEY, 2010). As ações citadas, bem como criações de discursos e práticas poéticas em torno da coleção, legitimam o espaço valoroso da coleção na vida e na arte.

Dos arquivos

Arquivo e coleção são categorias que trazem, à primeira vista e de maneira simplista, significados muito próximos. Os dois termos propõem relação com o ato de guardar coisas. A confusão não está apenas em definir os significados dessas palavras, mas também no modo como elas são utilizadas.

Já tendo delineado o termo coleção, irei me deter aqui sobre o significado de *arquivo*. A arquivologia é a ciência destinada aos estudos e à salvaguarda dos arquivos. Por isso, estudar o conceito de arquivo e seus modos de uso nas artes visuais gera certo deslocamento. E é nesse deslocamento que este texto se encontra.

Arquivo (do latim *archivum*) é um termo que carrega distintas significações. Um arquivo pode ser um móvel ou um espaço físico (público ou privado) em que se guardam documentos; mas também pode ser o nome dado a um conjunto de documentos. Para Guasch (2011, p. 13, tradução nossa) “[...] o arquivo pode ser entendido como o suplemento mnemônico que preserva a memória e a resgata do esquecimento, da amnésia, da destruição e do aniquilamento, a ponto de se tornar um verdadeiro memorando.” Esses memorandos, testemunhos ou provas estão associados à construção de narrativas sociais, pois o salvar passa de algum modo por uma seleção, e toda seleção é também, em essência, uma edição.

A concepção de arquivo é atravessada fortemente pela noção de documento enquanto registro histórico. Essa relação permite refletir sobre

memórias, desaparecimentos, esquecimentos e ficções. Nesse sentido, todo arquivo é uma criação discursiva, uma escolha que carrega testemunhos, mesmo sendo selecionados ou criados. O arquivo é um recorte, e aquele que realiza o ato de seleção escolhe o que contar, o que negar e o que reafirmar; é através dessa escolha que se estabelece o que pode ser lembrado ou esquecido, o que é ou não relevante à memória.

Nesse entendimento do arquivo como lugar de enunciação documental, encontramos uma dimensão política e pedagógica da memória. O arquivo nos livra de viver no esquecimento e, do mesmo modo, noticia uma relação de poder. A palavra falada, em relação ao documento, perde a força que reside na noção de registro. As forças, ao longo da história, passam a ser discutidas ou firmadas além dos “fios dos bigodes”; são os papéis, as leis, os registros e as práticas de arquivamento que afirmam suas legitimidades. O documento, assim, é aquilo que demarca e afirma um acontecimento.

Derrida (2001) aponta os arcontes como os primeiros guardiões dos arquivos. Era nos lares deles que se guardavam os documentos oficiais. A figura do arconte detinha a segurança do material e o ofício de checagem e interpretação da lei, bem como cabia a ele a identificação e a classificação do arquivo consignado por meio de seus signos.

Aos arquivos (enquanto lugar ou espaço) cabe o desenvolvimento de uma unidade e configuração, que permitem aos seus usuários a consulta. Os documentos são guardados por seu valor e estão sempre em função de um futuro; são mantidos enquanto um registro que pode ser consultado a fim de provar um acontecimento ou fato, possibilitando diversas interpretações. Por isso, funcionam como uma diretriz para investigação, confirmação ou validação de algo.

É nessa noção de documento enquanto repositório que Guasch (2011, p. 16, tradução nossa) afirma a diferença entre coleção e arquivo:

[...] o arquivo, ao contrário da «coleção» ou conjunto artificial de documentos produzidos com outros critérios que não a origem, funciona como um repositório inerte no qual os documentos são organizados ou armazenados. É somente através da leitura desses documentos (em todo caso, fatos fragmentários) que o historiador tem acesso e pode reconstruir o passado, entendendo que o presente e o futuro estão contidos nesse passado.

Nesse sentido, pode-se pensar que as coleções, assim como os arquivos, detêm uma informação, no entanto, a lógica do arquivo exige uma precisão que não cabe ao/a colecionador/a. Ao/à colecionador/a compete a relação subjetiva do desejo; ao/à arquivista, o compromisso histórico com o futuro.

Enquanto a coleção “[...] reúne (ainda que precariamente) os fragmentos das coisas perdidas num espaço de intimidade do sujeito poético, passando a funcionar como o registro de um tempo passado e como o atestado da existência imediata.” (MACIEL, 2009, p. 78), o documento pertencente ao arquivo, reúne aquilo que remete a certa “veracidade” histórica – ele é a prova, o que afirma a evidência.

Ao longo do desenvolvimento histórico e tecnológico, a noção de documento tem ido além do registro criado por meio do uso de palavras escritas. Desse modo, a imagem fotográfica, a pintura, os objetos, os vídeos e os demais registros que deixamos no mundo (e que, por isso, contam nossas histórias) passaram a ser incorporados à sua significação.

O “encontro” do arquivo com a arte acontece em diferentes dimensões, entre elas: 1 - quando o/a artista usa da fotografia para registrar seu trabalho artístico; 2 - quando o/a artista usa de arquivos predefinidos para suas criações; 3 - quando o/a artista cria seu próprio inventário e arquivo poético enquanto obra. Nessas diferentes categorias, é perceptível que o arquivo pode ser tanto um modo de criação de registro de obras quanto uma enunciação poética para a criação. Além disso, as categorias não são precisamente fechadas; é possível que uma obra permeie duas ou três delas.

Na primeira categoria, em que o arquivo é o registro de um trabalho artístico, a performance, a *land art*, o *site specific*, entre outras ações artísticas efêmeras, são exemplos de produções construídas em um espaço-tempo que marca o seu começo e o seu fim. A fotografia e/ou o vídeo são o registro de tais ações, são o arquivo produzido a ser guardado e exposto como obra. O arquivo fotográfico não tem um tempo de ação predefinido, é expandido na noção de documento e constitui-se em um vestígio ou marca.

Esses arquivos não são como em um passado próximo, necessariamente de domínio de espaços físicos de museus ou galerias. Essas instituições, com o advento do meio digital e da internet, passaram a não ser as únicas detentoras de como e quando mostrar ou não uma obra. Os arquivos são agora construídos de diferentes modos, a exemplo, em sites de artistas que narram suas trajetórias e expõem seus trabalhos, ou até mesmo em sites de instituições que disponibilizam também digitalmente seus acervos. Tal questão altera a relação de acesso ao público. Tanto pelo/a artista quanto pela instituição, ainda existe um processo de escolha sobre o que mostrar ou não, ou seja, ainda se institui uma curadoria e narrativa. No entanto, é inegável que o acesso aos mais diferentes acervos é facilitado pelos meios digitais.

Permeando a segunda categoria elencada (quando o/a artista usa de arquivos predefinidos para suas criações), a artista Rosângela Rennó utiliza de pesquisas em arquivos para a constituição de seus trabalhos. Os arquivos não apenas nutrem, enquanto tema, suas criações; eles também são o meio e a matéria. Para tanto, a artista realiza apropriações de fotografias, pelas quais repensa e acrescenta novos significados às imagens. Assim, aborda questões críticas sobre memória cultural e desenvolve formas que potencializam a percepção sobre a história de pessoas anônimas ou anonimizadas. Suas obras demonstram camadas de investigação sobre questões que ela identifica no que coleta, e que, por meio da arte, destaca.

A exposição *Pequena Ecologia da Imagem*⁹ de curadoria de Ana Maria Maia reuniu distintas obras de Rosângela Rennó produzidas entre os anos de 1987 e 2001. Nessa mostra, ficam evidentes pesquisas em que o diálogo com arquivos fotográficos é pensado. Na série *Apagamentos* (2004-2005), a artista trabalhou com imagens de arquivos policiais que retratavam pessoas assassinadas. Essas imagens foram fragmentadas em fotogramas, colocados lado a lado, formando a composição do todo. A fragmentação destaca os detalhes de cada parte, faz o espectador percorrer o olhar com atenção sobre a cena do crime, pois as pequenas molduras dos fotogramas causam certo destaque ao que é enquadrado. A luz por trás das imagens acrescenta ainda um tom laboral, colocando o sujeito que observa a obra como alguém que pode também investigar a história que é narrada.

Na série *Vulgo*, construída entre os anos de 1998-1999, Rosângela Rennó elaborou imagens a partir de negativos recolhidos no Museu Penitenciário

9 O catálogo completo da exposição pode ser conferido em: https://pinacoteca.org.br/wp-content/themes/pinacoteca/arquivos/Catalogo_Exposicao-RosangelaRenno.pdf

de São Paulo. Os negativos, no contexto do Museu, funcionam como registro documental, demonstram a dominação dos corpos e o uso da imagem como modo de identificação. A apropriação realizada pela artista desloca o arquivo de seu lugar comum; ao ser exposto em um museu, ele ganha o estatuto de arte e perde a privacidade criada pela instituição prisional. A artista não necessariamente altera a estética das imagens com intervenções. É na recolha e no deslocamento que sua obra acontece. O ato de garimpar arquivos para construção de trabalhos faz parte do processo criativo dela. A obra inicia-se neste fazer: a recolha é como a preparação de um esboço ou a escolha das tintas para um/a pintor/a – ela é o início.

As séries *Apagamentos* e *Vulgo* adensam perspectivas sociais através da exploração de fotografias em caráter expandido. O trabalho com arquivos possibilita a Rennó utilizar como meio para suas produções a fotografia, mesmo ela não sendo, nas séries citadas, a fotógrafa. Ao adentrar nos arquivos, sejam estes pessoais ou públicos, a artista trata da história do outro, tornando visível o invisível.

A terceira categoria (quando o/a artista cria seu próprio inventário e arquivo poético enquanto obra) pode ser exemplificada com as fotografias construídas por Bernd e Hilla Becher. O casal iniciou no ano de 1958 o projeto de retratar a arquitetura industrial da Alemanha, tais como as torres de extração, as refinarias, as siderúrgicas e os armazéns. No início, as construções eram fotografadas mostrando seu entorno. Depois, Bernd e Hilla colocaram o foco sobre as construções industriais, algo que segue desaparecendo do contexto em que viviam.

As fotografias dos Becher guardam uma unidade entre si, tanto em formato quanto em representação. É notável a ausência de pessoas e a preocupação com a tonalidade dos céus. Esses fatores, bem como os

enquadramentos utilizados, provocam uma unidade nas fotografias, o que vai além da temática explorada.

O projeto foi realizado durante 40 anos pelos artistas e atesta a relação da produção fotográfica com a memória e com a preservação, sendo, neste sentido, também um trabalho documental. Os fotógrafos classificavam esses documentos procurando padrões entre as construções e criando grupos em que a tipologia era definida pelas formas arquitetônicas. Assim, as *Esculturas Anônimas*, como os Becher intitularam essa série de trabalhos, permeiam tanto o estatuto de arte quanto de arquivo.

Nas diferentes categorias de encontro entre arte e arquivo elencadas neste texto, nota-se que “[...] o arquivo, tanto de um ponto de vista literal quanto de um metafórico, é entendido como um lugar legitimador para história cultural” (GUASCH, 2013, p. 237). Às enunciações do arquivo em diálogo com a arte cabe as perspectivas políticas, sociais e pedagógicas de interrogação do documento, em que a história passa a ser tema e material de criação.

Das ordens e classificações

Classificar é realizar a busca por uma ordem, a qual, na vida cotidiana, não é regida por um sistema universal. Pequenos gestos de classificação são realizados a todo tempo: os álbuns de fotografias são classificados por ano, eventos ou até mesmo por pessoas presentes nas imagens (como acontece de forma automática pelos aplicativos digitais de armazenamento fotográfico); a organização dos guarda-roupas pode se dar separando as roupas de inverno das de verão, as de cores quentes das de cores frias. Entre essas disposições, existem muitas outras possíveis.

As estruturas de classificações se dão por meio da criação de grupos que carregam uma especificidade em si, ou seja, uma similitude. É possível criar classes de cores, espécies, formas, bem como a partir das relações afetivas estabelecidas com os objetos. Para classificar, escolhe-se uma característica e, a partir dela, delimita-se o que está dentro ou fora do grupo.

As ações de classificação dizem sobre o desejo de organização perante a vida, seja este uma busca por uma ordem prática ou estética. Para Maciel (2009, p. 16) “[...] verbos como *acomodar, agrupar, catalogar, dispor, dividir, distribuir, enumerar, etiquetar, ordenar* etc. nunca deixarão de ser imperativos para a nossa necessidade de fixar as ordens que nos permitam sobreviver ao caos da multiplicidade e da diversidade.” Deste modo, os atos de ordenar e classificar adentram a questão de como se cria e se organizam os espaços e os modos de viver.

A coleção e o arquivo são formas de olhar para o entorno e apresentá-lo na busca de uma ordem. Como visto nos escritos anteriores, muitos/as

artistas e artistas pesquisadores/as professores/as se valem de processos colecionistas e arquivistas enquanto impulso para a criação, ou até mesmo do uso da coleção ou do arquivo como obra. Tal questão, de ordens e classificações, transborda nas mais diferentes expressões artísticas.

A escolha de características que determinam uma classe ou ordenação pode acontecer na perspectiva da inventividade ou do inesperado; ser, então, pertencentes ao domínio da criação. Isso permite um adensamento na concepção de obras, como é possível perceber no âmbito das artes visuais com o artista Pablo La Padula¹⁰.

O artista, com formação na área de Ciências Biológicas, cria suas obras a partir de coletas de elementos naturais. Pequenos animais marinhos, insetos, aracnídeos, carapaças de moluscos, plantas e pedras são explorados como objetos de desejo, formando coleções que são instaladas em espaços expositivos. Esses objetos também são alvo de observação. O artista desenvolve desenhos que se aproximam da linguagem naturalista e de esquemas visuais que exploram formas orgânicas.

Na biologia, as classificações taxonômicas de reino, filo, classe, família, gênero e espécie funcionam enquanto um recorte, uma divisão técnica no estudo dos seres, o que permite identificar e especificar suas áreas pertencentes. La Padula, ao se encontrar com a arte, explora de modo insurgente essas classificações e apropria-se de objetos referentes aos estudos científicos. Assim, subverte sua própria área de formação.

Suas mostras desenvolvem uma expografia próxima do que é reconhecido enquanto um gabinete de curiosidades, permeando um lugar potencial para o diálogo contemporâneo explorado em seus modos de criar. Jogos

10 Site do artista: <https://pablolapa.wordpress.com/>

com luzes, elevações, imagens, seres recolhidos da natureza e receptáculos transportam o espectador para séculos passados em que as ciências naturais destinavam um espaço para fantasia e criação por meio dos bestiários.

O que se destaca nas obras do artista não são os métodos de catalogação existentes na ciência, mas sim uma potência imersiva que se dá no encontro do domínio do saber da arte com o saber da ciência, explorando suas materialidades e conceitos. Suas mostras permeiam um tom laboral, cujas classificações exploradas dizem sobre o estético e lembram que não conhecemos o mundo e os seus seres na totalidade.

Para o artista, “O objetivo deste gabinete não é dar uma resposta, mas gerar incógnitas, e tentar relações insuspeitadas entre elementos que aparentemente não têm nenhuma relação lógica entre si”¹¹. As relações exploradas não desenvolvem um sentido aparente para ciência atual, é a arte que permite às classificações nomeadas por La Padula enquanto insuspeitas. Neste sentido, seu trabalho explora as perguntas da arte, e não as respostas da ciência. Isso não significa dizer que há uma contraposição entre áreas, mas uma complementação.

Em um âmbito distinto das pesquisas de La Padula, a artista pesquisadora professora Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues também realiza coleções. Entre estas, de postais, de sonhos, diários e fotografias. Em um primeiro momento, as coleções parecem muito distintas entre si, no entanto, todas dialogam com questões autobiográficas que são tensionadas aos seus interesses de pesquisas acadêmicas e artísticas.

11 CREADORES. Pablo La Padula: biólogo y artista visual. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fXg9rfcFp9E&t=334s>>. Acesso em: 04 de junho de 2022.

Em entrevista presente no Capítulo 2 desta Tese, ao ser questionada sobre seus modos de organização, relata que isto acontece de uma forma que só ela entende: “É uma ordem no caos, e não é uma ordem fixa. Se uma pessoa precisar encontrar algo, nesse meu modo de organizar os meus materiais, vai ser muito difícil para ela.” Mesmo Manoela compreendendo suas organizações na ordem do caos, o próprio ato de coletar configura-se enquanto um esforço que se opõe à desordem do mundo, como salienta Benjamin (2009).

Ao escolher e recolher seus objetos de desejo, Manoela já desenvolve uma ordenação, mesmo que esta não se refira à uma ordem no grupo que norteia o gênero da coleção em si. Na entrevista realizada, transparece que o seu foco é a relação com o que guarda, e não como o outro compreende sobre suas formas de estabelecer uma ordem. Suas coleções e arquivos exercitam sim certa ordenação, mas esta é destinada a sua personalidade, ao modo como escolhe se relacionar com o que coleta.

Manoela recolhe o que é significativo para si e para sua vida, como acontece em sua coleção de postais. Na infância era por meio de cartas e postais que a artista pesquisadora professora correspondia-se com sua tia residente em Portugal. Foi desta forma que começou a ter contato com as origens de seu pai, também português:

Desde criança, eu escrevia cartas para minha tia. Assim, as cartas iam, as cartas vinham; num tempo em que a carta demorava 40 dias a mais para chegar. Às vezes, vinham fotos, imagens. Quer dizer, aquele imaginário de um lugar lá longe, de onde meu pai veio, foi sendo cultivado por meio dessas cartas, por postais. Por que o interesse nos postais? Está tudo explicado aí nessas relações, na verdade, nessa história do meu pai.

Essa experiência de infância é desdobrada em seu interesse por coletar postais já na vida adulta. Como pesquisadora, Manoela reflete sobre as relações coloniais e como isso pode ser estudado através das narrativas presentes em sua coleção:

Quando estava no doutorado, eu ia nesses *flea markets* e também nessas feiras de selos, para comprar postais usados. Comprei vários que estavam um pouco fora do interesse, naquele momento, mas o meu interesse mesmo eram postais que foram enviados de pessoas da Europa. Pessoas que viajaram para outros lugares, e que tipo de narrativa esses postais endereçaram para seus conterrâneos na Europa. E é um olhar estrangeiro. E o olhar estrangeiro vem carregado de uma série de estereótipos. E ali eu queria pensar as relações coloniais.

A coleta de postais funciona como uma estratégia de investigação. A ordem estabelecida por Manoela não é fixa porque suas coletas servem como uma base de dados, enquanto materiais de pesquisa. A artista pesquisadora professora precisa estabelecer relações com seus guardados, e para isso, por vezes altera a forma como visualiza suas coletas criando um cenário que propicia uma aproximação com seu objeto de estudo, como relata no trecho: “Estou olhando aqui para a parede porque tem uns postais que “desenterrai” de uns tempos atrás; então, eu os coloquei na parede.”

A coleção de postais “desenterrada” é consultada para a escrita de um texto sobre estética de viagens, como exposto no subtítulo *Das coleções* presente neste capítulo da Tese. No relato feito por Manoela é possível perceber que “[...] a vida se dá em um meio ambiente; não apenas nele, mas por causa dele, pela interação com ele.” (DEWEY, 2010, p. 74). A criação de

um ambiente com esses postais na parede impulsiona seus modos de pensar. A relação com o material pode fazer despertar novos questionamentos que implicam sobre o que e como se cria. Assim, é desenvolvido um espaço de reflexão onde o contexto implica sobre o modo como estabelece com suas pesquisas.

Manoela acredita que a percepção sobre o material coletado muda conforme o momento de sua vida. Suas coletas são ressignificadas de acordo com suas experiências e interesses, por isso, mexer nesses objetos após longos tempos guardados e realocá-los é um modo de permitir o adensamento de novas ideias a partir de seus campos de investigação. Ou seja, a interação com o que guarda propicia novas conexões. Nesse contexto, o esquecimento age. Já não é possível lembrar ponto a ponto o que encontra-se guardado e a surpresa propicia novas reflexões.

Além do reconhecimento da pertinência desta interação e do tempo de esquecimento para a criação, Manoela compreende a importância do modo como os arquivos e coleções são dispostos e ordenados em sua gênese enquanto um dado que demonstra o que o colecionador ou arquivista pensava e exercitava no momento da coleta:

[...] tenho um HD aqui com imagens desde 2002 até 2021. Nem sei quanto tempo é isso. São 20 anos, não? Tento organizar as pastas sempre da mesma forma, mas tenho o maior desejo de pegar tudo isso e organizar de uma vez só. Não vou fazer isso porque eu acho que perco uma coisa de que gosto de vivenciar, que eu acho que é uma coisa do arquivo, que é o traço. Tem alguns estudos sobre arquivo que falam dessa coisa do “trace”; os traços que são deixados, não que sejam só nas coleções, mas nos arquivos de uma pessoa.

Quer dizer, a forma com que ela guarda as cartas, ou que ela arquivou aquelas cartas em um determinado momento, conta muito do que estava acontecendo naquele momento.

O traço de um arquivo ou coleção é revelador. Ele é um rastro ou fragmento que expõe camadas existentes na constituição do que se guarda. A partir do traço, é possível, por exemplo, ter contato com narrativas, pois o modo como as coisas são guardadas dizem sobre como o agente coletor relacionava-se com suas coletas naquele momento.

A coleção e o arquivo constituem-se como um “registro de um tempo passado e como o atestado da existência imediata (e dolorosa) de quem a possui.” (MACIEL, 2009, p. 78). Neste sentido, a subjetividade que transparece. Ao acessar guardados de outras pessoas ou revistar aquilo que a tempos não olhamos em nossos arquivos e coleções, o que se tem acesso são as características de um modo de organização, e modos de organização revelam sobre formas de pensar e se relacionar com as coisas.

Classificar (quando distante das normativas científicas taxonômicas) pode ser do âmbito do particular, como demonstra Perec em *Pensar/classificar* (1985). O autor desenvolve neste livro classificações inventivas que fogem do convencional e exploram dualidades. Em *Breves notas sobre a arte e a forma de organizar livros*, ele elenca os modos de classificação possíveis para bibliotecas:

- classificação alfabética
- classificação por continentes ou países
- classificação de cores
- classificação por encadernação

classificação por data de aquisição
classificar por data de publicação
classificação por formato
classificação por gêneros
classificação por grandes períodos literários
classificação por idiomas
classificar por prioridade de leitura
classificação por série

Nenhuma dessas classificações é satisfatória em si mesma. Na prática, toda biblioteca é ordenada a partir de uma combinação desses métodos de classificação: seu equilíbrio, sua resistência à mudança, sua queda em desuso, sua permanência, conferem a cada biblioteca uma personalidade única. (PEREC, 1985, p. 31-32, tradução nossa)

A conclusão do autor, de que nenhuma classificação é absoluta, abre espaço para o particular e para a fantasia. São essas aberturas de fragmentos e montagens que esbarram na singularidade poética e encontram uma potência na vida que vai além de classificações históricas ou científicas. Coleções e arquivos expõe um índice, uma versão possível do percurso; em cada tipo de classificação há a revelação de um traço, de um modo de estabelecer um vínculo com os objetos.

A linha que emaranha o texto de Perec é do espaço da inquietude e da experimentação. O autor aponta: “[...] A primeira ideia que me vem à mente é que nunca escrevi dois livros semelhantes, nunca tive desejo de repetir em um livro uma fórmula, um sistema ou uma forma elaborada em um livro anterior.” (PEREC, 1985, p. 11, tradução nossa), no entanto, se esforça na criação de uma classificação, ordenando suas obras em quatro grupos: ordem sociológica, ordem autobiográfica, ordem lúdica (aqui

presentes as publicações que partem da experiência do grupo OuLiPo¹², como *O sumiço*¹³) e ordem fictícia. Por fim, acrescenta: “Essa divisão é um tanto arbitrária e poderia ser muito mais sutil.” (PEREC, 1985, p. 12, tradução nossa).

O que Perec expõe sobre as formas de organização é que toda divisão é em algum nível facultativa, ela é sempre uma versão do possível, uma escolha. O pensamento do escritor vai ao encontro do que coloca Benjamin (1987, p. 228) que “[...] toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício.”. Ou seja, toda ordem é passível de nova composição decorrente do desejo e entendimento de quem a constrói.

Herbert de Souza, assim como Perec, também adentra o âmbito das classificações. No livro *A lista de Ailce* (1996), Souza relata ter escrito uma carta à sua prima Ailce, a qual residia na pequena cidade mineira de Bocaiúva, local onde Bentinho (como autointitula-se o autor do livro) também viveu sua infância. Nessa carta, Bentinho solicita à Ailce uma lista das pessoas que morreram nos últimos anos na cidade. Ela envia a lista e, a partir dela, Bentinho cria um sistema de classificação e narra histórias sobre sua relação com essas pessoas e a importância delas para a cidade. Nessa classificação, encontramos: os padres, as mulheres de vanguarda,

12 O Grupo OuLiPo (Oficina de Literatura Potencial), foi fundado na França em 1960. Escritores como Raymond Queneau (1903-1976), Italo Calvino (1923-1985) e Georges Perec (1936-1982), pertencentes a esse grupo, realizavam exercícios literários com a trava de algumas regras e desafios para a construção do texto. Essas travas são uma maneira de ordenação, que se direcionam para a exploração da linguagem.

13 No romance *O sumiço* (2015), Perec estrutura o texto com a ausência da letra “e”, vogal muito utilizada no idioma em que o livro foi escrito, o francês. Essa obra se constitui em um lipograma, cuja regra da ausência atravessa a escrita e a narrativa, tornando-se, inclusive, tema do texto.

os médicos, os mendigos, os loucos e os sistemáticos, os raros normais, os parentes, o político José Maria Alkmin, os animais, os fantasmas e o trem. Na criação dessa lista, nos escapa o que é real e o que é irreal.

A partir da leitura do livro é possível elencar algumas classificações. 1 - pessoas que morreram, 2 - residentes na cidade de Bocaiúva, 3 - grupos ordenados por características similares (os padres, as mulheres de vanguarda, os médicos, os mendigos, os loucos e os sistemáticos, os raros normais, os parentes, os animais, os fantasmas) e 4 - os não agrupáveis (José Maria Alkmin e o trem).

Na lista criada por Souza, José Maria Alkmin e o trem, são classificados a partir dos itens 1 e 2, no entanto, não recebem um grupo. Para criar um grupo é necessário um critério de similitude, uma paridade. O fato de o político e o trem se apresentarem à parte demonstra, em certo nível, uma inclassificação.

Para Maciel (2009, p. 15) “[...] se existe o inclassificável, é porque os sistemas de classificação disponíveis e legitimados são insuficientes e não dão conta de acomodar a complexa diversidade e multiplicidade do mundo.” (MACIEL, 2009, p. 15). Mesmo seguindo o espaço da criação e indo além de sistemas disponíveis, Souza elenca o político e o trem em um deslocamento da ordem de seu inventário. Isso pode ocorrer pela diferença, seja esta nos critérios estabelecidos ou pelo desejo de destacar tais itens. O desejo de destaque enfatiza a relação (afetiva ou de outro nível) estabelecida com aquilo que se guarda.

O inclassificável é o que incomoda, foge aos padrões, apresenta características tão específicas que se distinguem das demais coisas listadas, colecionadas ou arquivadas. Do mesmo modo, é também o que encaixa-se

em diferentes grupos simultaneamente (MACIEL, 2009). Pelo contraste e diferença ou pela banalidade de suas características, o inclassificável rompe com a ordem e força reformulações.

A percepções sobre o inclassificável permitem retomar neste texto o que foi visto nos arquivos e coleções de Pablo La Paluda, Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, Georges Perec e Herbet de Souza: “Classificar é, antes de tudo, escolher uma entre outras ordenações logicamente possíveis” (MACIEL, 2009, p. 16). A classificação é decorrente dos critérios, do tempo, do espaço e da relação com o que guarda. A tensão criada entre classificações científicas e artísticas ou literárias demonstram que no âmbito das linguagens da arte classificar é da noção da subjetividade e da criação. Na complexidade do mundo, as classificações dizem sobre nosso desejo de ordenar e compreender o espaço em que vivemos, bem como criar outros lugares possíveis.

Coletas possíveis

2

Capítulo 2



**Colheitas, coletas
e catamentos**

O ensaio a seguir apresenta pequenos textos e recortes de fotografias de insetos que fazem parte da coleção que desenvolvo. Coletar, catar e recolher são gestos que me acompanham por alguns anos. Esses gestos, como partilha, começaram a ser realizados por pessoas próximas e, assim, a coleção passou a ocupar um novo espaço. Os insetos aqui registrados não foram recolhidos por mim; eu os recebi como presentes. O foco das pequenas narrativas apresentadas a seguir não é sobre os insetos em si, mas sobre as relações que eles rememoram. Eles se tornaram objetos de lembranças que me aproximam de escolhas e momentos vividos. Ao olhar para esses insetos e criar pequenos textos, talvez eu não fale nem dos insetos nem das pessoas, mas sobre pequenos abalos cotidianos.



Max, amigo mineiro que muito me ajudou durante as fortes crises de ansiedade, é uma amizade mais virtual do que presencial. Apesar de conversarmos quase todos os dias, poucas vezes nos vimos. Em um dos encontros, ele me entregou este inseto. Max diz que eu levo mais tempo sofrendo pelas coisas que devo fazer do que realmente fazendo o que deve ser feito. Penso que isso é uma característica de pessoas ansiosas. Mas agora cada vez que sofro me repenso e me coloco em movimento. Obviamente, isso nem sempre dá certo. Com frequência, recebo fotos de insetos enviadas por ele.



Esta mariposa cor-de-rosa me foi entregue em uma caixa de fósforo “Pinheiros”. A mariposa é pequena e aveludada. Essa coleta acompanha uma história diferente. Bruna, uma amiga, encontrou a mariposa em sua casa, que estava em obras, mas não recolheu o inseto no mesmo momento. No dia seguinte ao encontro, notou que o inseto havia sumido, e então questionou sobre o desaparecimento ao homem que cuidava da reforma de sua casa. Ele contou ter se encantado pela mariposinha e a levado consigo. Bruna pediu para ele que a trouxesse novamente, pois a mariposa já tinha destino. Foi assim que ganhei a mariposa. Agora não sei se a ideia da caixa de fósforos é do moço da obra ou de Bruna. Quem criou esse artefato de transporte? Será que o homem também tinha uma coleção?



A borboleta grande de tom azul-claro e rastros marrons foi um presente de meu pai. Já devo tê-la há um tempo, talvez mais de quinze anos. Só sei desse tempo porque a recebi enquanto meus pais ainda eram casados. Acho que esse é o presente mais especial que ganhei de meu pai. O fato de ele ter se lembrado de mim e recolhido a borboleta que já se desfazia, mas ainda guardava sua delicadeza, me deixa feliz. Hoje em dia nós nos falamos pouco ou quase nada. O nosso último encontro foi após 11 meses sem nos vermos. Eu me acostumei a ser assim e estranhamente já não me faz tanta falta. Na verdade, acho que aprendi sobre distância e amor com ele.



Lu disparadamente é a coletadora de insetos mais assídua da minha rede afetiva. Amiga da universidade, superdelicada, vive atenta aos pequenos seres. Esta foi minha primeira borboleta amarela – presente dela. As amarelas são raras, difíceis de encontrar. Teve um dia em que meu gato Josué derrubou uma de minhas caixas de borboletas e esta amarela estava lá. A asa quebrou e desgrudou do corpinho. Tiveram outros insetos que também saíram feridos na história. Com muito cuidado, colei-os com cola Super Bonder. Quem os olha hoje, assim tão belos, não imagina os reparos que sofreram.



Dani foi quem me deu esta borboleta. Este inseto foi um dos primeiros a incorporar a coleção, por isso encontra-se assim, um tanto quanto quebrado e desbotado. Lembro que ela guardou a borboleta dentro de um livro e me ligou avisando. Dani e eu temos a mesma idade e nascemos no mesmo dia e ano – somos primas. Sempre fomos muito próximas, dizíamos que éramos irmãs, não passávamos um dia sequer sem nos ver. Foi assim durante toda a infância e boa parte da adolescência. Com o tempo, nos afastamos. Isso me machuca; custei a entender que tomamos rumos completamente diferentes. A distância pequena de 42,5 km que nos separa hoje, mais a distância afetiva que tomamos, não impede Dani de continuar lembrando de mim. Ela ainda me envia insetos com certa frequência. Talvez seja esse o vínculo que ainda temos. Talvez seja a coleção que ainda nos coloca em contato.



Fábio é um dos maiores incentivadores de minha jornada acadêmica. Ele sempre me fez acreditar que é possível e que sou capaz. Sagitariano como eu, é impulsivo. Por isso, ao entregar esse pássaro, me disse com graça: “Peguei um bicho morto pra ti, já que tu gostas dessas coisas estranhas. Estava com nojo, por isso coloquei esse papel. Tira logo essa coisa daqui!” Essa repulsa me faz acreditar ainda mais que as coletas acontecem na potência da relação. Não são os seres que chamam a atenção de meus/minhas amigos/as e familiares coletores/as, mas a lembrança.

Coletas a/r/tográficas: aporte metodológico

E ler, ler é alimento de quem escreve. Várias vezes você me disse que não conseguia mais ler. Que não gostava mais de ler. Se não gostar de ler, como vai gostar de escrever? Ou escreva então para destruir o texto, mas alimente-se. Fartamente. Depois vomite.

Caio Fernando Abreu
em carta a José Márcio Penido

O trecho que dá abertura a essa sessão é parte de uma carta enviada por Caio Fernando Abreu a José Márcio Penido. No contexto do escrito, Abreu revela ao seu amigo questões de sua vida e seus processos de criação, procurando incentivar Zézim (José Márcio Penido) a retomar a prática da escrita. Nesta leitura, percebe-se um ponto-chave: os processos da vida não são alheios ao processo de criação.

Deslocando essa questão para o âmbito do ensino das artes visuais, é possível compreender que a nutrição estética é alimento de quem produz, pensa e ensina arte; do mesmo modo que a leitura o é para o/a escritor/a. Tal nutrição não advém somente das imagens, mas do fazer docente, do

fazer artístico, da pesquisa e da vida. Nessa relação, desenvolver práticas artísticas nutre o/a professor/a, e estar professor/a alimenta o/a artista. Não há uma ordem preestabelecida; esses fazeres mesclam, criando um movimento de hibridização, um modo de perceber e agir no mundo.

O grupo de estudos no qual me situo desde o ano de 2015, o Estúdio de Pintura Apotheke¹⁴ (UDESC), realiza suas pesquisas na perspectiva híbrida do/a professor/a e do/a artista, da arte e seu ensino, da prática e da teoria, da arte e da vida; bem como desenvolve a filosofia da arte como experiência (DEWEY, 1934)¹⁵ como eixo teórico principal. A partir dos estudos feitos neste grupo, cuja prática artística reflexiva é norteadora das experiências em arte e arte educação, realizei durante os anos de 2015 a 2017 a pesquisa de Mestrado intitulada *[Entre] Imagens Transitórias*¹⁶, na qual investiguei como a prática artística articula-se com a prática docente. Para tanto, optei, naquele momento, pela perspectiva metodológica da Pesquisa em Arte.

14 O Programa de extensão Estúdio de pintura Apotheke é coordenado pela Professora Dra. Jocielle Lampert e oferece oficinas, micropráticas, palestras, aulas abertas e residências artísticas, que envolvem a temática da pintura para estudantes de Graduação e de Pós-Graduação, para a comunidade acadêmica (e externa à UDESC) e para interessados na área de Artes Visuais, especificamente na linguagem pictórica.

15 Aqui faço referência ao ano da primeira publicação de *Arte como experiência*, para situar o leitor no contexto histórico. Contudo, durante esta pesquisa, optou-se por usar o livro em sua versão na língua portuguesa lançada no ano de 2010 pela Editora Martins Fontes (DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010).

16 SILVA, Tharciana Goulart da. **[Entre] imagens transitórias**. 163 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda. Mestrado em Artes Visuais, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://www.tharcianagoulart.com/publica%C3%A7%C3%B5es>. Acesso em: 1 maio 2022.

Em continuidade com o processo formativo, no doutoramento percebi que eu ainda permeava o espaço do *entre* discutido na Dissertação de Mestrado, e que, assim, de algum modo, a investigação em torno das questões do/a artista pesquisador/a professor/a precisava ser continuada.

Percorro *entre* a arte e a arte educação, o fazer artístico e o fazer docente, os textos acadêmicos e os textos poéticos literários, os guardados de artista e os guardados de professora, as coleções e os arquivos. Este *entre* não é lugar de dicotomia, mas de diálogo, de elo, de potência, de continuidade. Na base teórica e institucional, a perspectiva do *entre* é desenvolvida tanto pelo Grupo de Pesquisa [Entre] Paisagens (UDESC)¹⁷, coordenado pelas professoras Dra. Elaine Schmidlin e Dra. Jocielle Lampert, quanto pelo Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke. É nesses lugares em que me situo.

Na pesquisa de Doutorado, há duas experiências que movem o modo de pensar: a prática de coleta (como apresentada no ensaio visual do Capítulo 1) e o encontro com a carta de Caio Fernando Abreu a José Márcio Penido (disponível no QR Code na introdução deste trabalho). A primeira experiência é sempre revisitada e, por isso, se renova. Ela se desdobra em novos encontros, bem como repercute sobre trabalhos artísticos e docentes. A segunda teve data e hora para acontecer; houve o momento de abalo, que ainda é nítido e ressoa na memória. A partir disso, criou-se outra configuração de pensamento, a qual permitiu o mergulho em práticas docentes e na escrita desta Tese, como anunciado na apresentação.

Nos meandros do reconhecimento dos espaços pelos quais transita esta pesquisa, considerei a a/r/tografia como abordagem teórico-metodológica

17 Site do Grupo: <https://entrepaisagens.wixsite.com/projetodepesquisa>. Registro no CNPq: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/8882921917493995>.

para embasar esta investigação. Tal entendimento deriva não somente da complexidade do pensamento contínuo enquanto artista pesquisadora professora, mas também por reconhecer os emaranhados e os excessos os quais essa pesquisa permeia, questões essas compreendidas, aceitas e incentivadas pelo pensamento a/r/tográfico.

A a/r/tografia tem um corpo teórico consolidado na relação com a docência e seus processos. Para a conceituação sobre o que é a a/r/tografia (ou está sendo, pois não parte de um processo de estagnação), faz-se necessário primeiramente lançar um olhar histórico sobre a Pesquisa Baseada em Arte (PBA) e a Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA), espaços teóricos dos quais a a/r/tografia deriva.

Ambas as abordagens (PBA e PEBA) não criam distinções ou dicotomias entre o artístico e o científico em pesquisas; pelo contrário, deambulam de questionamentos que transitam da experiência dos próprios fazeres da arte e, por isso, configuram-se como uma perspectiva de caráter qualitativo e passível de ramificações. O que diferencia a PBA da PEBA é que esta última tem como lugar de pesquisa a educação. Desse modo, considerando que esta investigação de doutoramento tem como foco a arte educação, opta-se aqui por um aprofundamento direcionado para a compreensão do que se constitui a PEBA.

Do reconhecimento das hibridizações dos fazeres artísticos e seu ensino, bem como da relevância em a arte não ser colocada apenas enquanto objeto de estudo em pesquisas acadêmicas ou tida como algo à parte das metodologias desenvolvidas na área de arte e educação, Elliot Eisner, entre os anos de 1970 e 1980, na Stanford University (Estados Unidos), iniciou o traçado da PBA e da PEBA. Ele revisou o olhar sobre a arte apenas como tema de estudo e passou a estruturar metodologias de pesquisa, trazendo

relações com o próprio fazer artístico, tanto em sua estrutura quanto na compreensão das produções artísticas como modos de ver e pensar pesquisas.

Compreende-se que a PEBA é uma abordagem metodológica a qual desloca o pensamento artístico, no que tange à sua metodologia, ao campo da educação. Tal pensamento artístico pode envolver a música, a literatura, as artes cênicas e as artes visuais, sem a necessidade de se fixar em apenas uma dessas áreas. Com essa aproximação e a apropriação da arte, a PEBA provoca o/a pesquisador/a a evidenciar o processo investigativo, explorar imagens, sons e textos literários como dados, bem como evidenciar formas estéticas de organização do trabalho. Tais questões levam a construção de uma pesquisa que salienta características do/a próprio/a investigador/a e seu campo de estudo, colocando o particular do contexto em destaque.

Junto de Elliot Eisner, o pesquisador Tom Barone também desenvolveu estudos sobre a PEBA. Para os autores, a PEBA é uma abordagem que busca trazer mais questões do que respostas (BARONE; EISNER, 2012), pois propõe ampliar os horizontes do/a leitor/a e propiciar que este/a crie também suas próprias perguntas. Para tanto, as pesquisas são desenvolvidas, conforme os autores, tendo como base três linguagens: evocativa, contextual e vernacular.

A linguagem evocativa provoca o/a leitor/a a “preencher um espaço” (BARONE; EISNER, 2012, p. 97, tradução nossa) com suas experiências pessoais. Ela é evocativa porque permite a exploração de uma metáfora e, com esta, pretende aproximar o/a leitor/a da pesquisa. A questão contextual refere-se ao exercício de revelar muitas camadas da investigação, realizar descrições com primor, procurando colocar o/a leitor/a a par do processo realizado. No que tange à linguagem vernacular, compreende-se que é possível realizar uma pesquisa que possa ser acessível não apenas para o

campo em que ela se situa, ou seja, é possível explorar vias de compreensão que vão além de termos técnicos restritos à área. Neste sentido, Barone e Eisner (2012) evidenciam que na PEBA a linguagem (seja esta um texto literário ou uma imagem) não tem uma função “decorativa”; ela é central.

Tendo em vista tais características, o trabalho final em uma PEBA não precisa seguir padrões preestabelecidos (na medida em que a abordagem metodológica pode transbordar na própria visualidade do trabalho), o que provoca uma singularidade à investigação. Tal singularidade pode configurar-se em uma aproximação com o público que terá acesso a pesquisa, bem como possibilita colocar em evidência formas de pensar que não cabem em metodologias que se estruturam de modos mais rígidos.

O que a PEBA propõe é uma investigação que aproxima o/a pesquisador/a de seu fazer. Mais do que incorporar procedimentos estéticos do campo da arte, o que se coloca em questão é como exercitar formas artísticas de pensar. Isso não significa dizer que o fazer artístico não coloca métodos em exercício, mas sim que os métodos empregados na arte criam aberturas e rupturas que envolvem formas criativas de exercitar o pensamento, de produzir e de olhar para o que se produz.

Sendo assim, na perspectiva da PEBA, Barone e Eisner (2012) articularam reflexões e teorias sobre como a arte relaciona-se com pesquisas educacionais. O gesto poético e curioso exercitado pelo/a artista é percebido como espaço potencial para o desenvolvimento da pesquisa educativa e sua prática. Assim, a PEBA compreende a linguagem artística e a abordagem estética como espaços pertinentes para o pensamento em educação.

Sobre o termo artista, associando suas ideias às de Herbert Read, Eisner (2008, p. 9) esclarece:

Pelo termo artista nem ele, nem eu, queremos dizer necessariamente pintores, dançarinos, poetas ou autores dramáticos. Nós queremos dizer indivíduos que desenvolveram as ideias, as sensações, as habilidades e a imaginação para criar um trabalho que está bem proporcionado, habilmente executado e imaginativo que é independente do domínio em que um indivíduo trabalha. O maior elogio que podemos dar a alguém é dizer que ele ou ela é um artista, seja como carpinteiro, cirurgião, cozinheiro, engenheiro, físico ou professor. As belas artes não têm o monopólio do artístico.

Elliot Eisner (2008) estabelece aqui a relação entre o fazer artístico e a experiência ou da arte como prática no movimento da vida. Há uma abertura da perspectiva de como compreende-se a configuração do sujeito artista, o que não é direcionado à ideia de legitimação mercadológica ou ao envolvimento direto com o que se entende enquanto matéria da arte, mas relaciona-se ao fazer, o fazer que parte da imaginação, que exige do exercício criativo certa precisão ou dedicação. A arte aproxima-se de uma forma de pensar e agir no mundo. Essa concepção relaciona-se aos preceitos de John Dewey em *Art as Experience* (1934). Eisner olha para as pesquisas de Dewey no que tange à percepção da relevância do sujeito e suas experiências, percebendo como a arte dialoga nesse espaço. John Dewey também é um dos autores considerados precursores da PEBA.

Para Dewey (2010, p. 62): “O mecânico inteligente, empenhado em sua atividade e interessado em bem executá-la, encontrando satisfação em seu trabalho e cuidando com genuína afeição de seu material e de suas ferramentas, está artisticamente engajado”. Esse engajamento

artístico, referido por Dewey (2010), evoca as questões de arte e vida, dos processos e percepções atentos sobre o fazer.

Neste sentido, compreende-se que as formas artísticas são ampliadas e não pertencem, como comenta Eisner (2008), ao domínio das Belas Artes. O fazer bem-feito, com atenção ao processo, propicia o acesso à sensibilidade estética e nos lembra que a arte está presente na vida cotidiana.

Maria Cristina dos Santos Alves Pessi, à luz das pesquisas de Eisner e Dewey, elaborou, no ano de 2008, uma investigação sobre as metodologias artísticas em educação. Na Tese intitulada *Ilustro Imago: professoras de arte e seu universo de imagens*, Pessi desenvolveu uma pesquisa em que as imagens fotográficas que realizou de professoras durante seus exercícios docentes tornam-se dados de pesquisa: as imagens não ilustram sua investigação, elas estão ali para serem lidas e são o ponto de partida do pensamento. A autora, ao debruçar-se sobre a necessidade de reflexão quanto às experiências na educação, revela:

Uma das maiores urgências na nossa sociedade é a formação ética, para isso é necessário recuperar a totalidade do humano na educação, é preciso pensar na totalidade das experiências vividas, além de um pensar em conteúdos e currículos. Qualquer ensino que não chegue mediante a uma pedagogia da experiência, do diálogo, parece negar as escolhas, encontros e descobertas do humano envolvido nesse processo. (PESSI, 2008, p. 96).

A PEBA, ao olhar para a metodologia do/a artista e perceber como ela pode colaborar com a pesquisa na educação, adentra esse espaço da

experiência citado por Pessi (2008), evadindo-se de pesquisas duras que não colocam o sujeito e suas produções como centro, que evidenciam apenas o resultado, sem a valorização do processo.

A educação – bem como as ações realizadas por pesquisadores/as –, observando a arte, pode compreender que os resultados e as ressonâncias de uma obra não são previamente definidos em sua totalidade. Entre o desejo (ou o objetivo) e sua concretude, há um caminho a ser percorrido e, por meio desse transitar, modos outros de percepção e significação são encontrados e construídos. Portanto,

Nas artes os fins podem seguir os meios. Alguém pode agir e a acção, em si, pode sugerir fins, os quais não precederam, mas seguiram a acção. Neste processo os fins mudam; o trabalho produz pistas que alguém segue. De certa forma, rende-se àquilo que o trabalho em processo sugere. [...] Como professores experientes, sabemos que o caminho mais certo para o inferno numa sala de aula é seguir o plano da aula, independentemente de tudo o resto. (EISNER, 2008, p. 11)

A afirmação de Eisner sugere ao/à professor/a que perceba seu contexto, a vida em movimento e o que esta, em sua potência, faz emergir. As situações existentes em sala de aula, quando não negadas, tornam-se espaços para o desenvolvimento pedagógico. A associação entre o vivido e o estudado e os encontros decorrentes desses processos direcionam o sujeito ao prazer da descoberta. Esse prazer é gerido pela atenção ao processo e seus deslocamentos. Em pesquisas e na vida, não percorremos do ponto A ao ponto B através de uma linha reta, ou seja, um desenho se forma no trajeto deste desenvolvimento.

Tal perspectiva, apresentada por Eisner (2008) e Dewey (2010) do que se configura enquanto um/a artista, direciona ao entendimento de que o fazer artístico está intimamente associado a um modo de percepção e ação. Dessa forma, incorporar à educação esse pensamento da arte é uma maneira de propiciar o saber da experiência – saber este discutido por Dewey (2010).

Partindo dos pensamentos delineados pela PEBA, os quais colocam em evidência a singularidade dos processos artísticos na educação, Rita Irwin, através de suas pesquisas e de investigações junto ao seu grupo de estudos, instaurou, no âmbito da Faculdade de Educação da *University of British Columbia* (UNC) no Canadá, a a/r/tografia.

A nomenclatura original da palavra a/r/tografia deriva da língua inglesa *a/r/tography*, construída a partir dos termos *artist*, *researcher* e *teacher* (em tradução: artista, pesquisador/a, professor/a) e de *graph* (referente à escrita, grafia). A ordem dos termos *artist*, *researcher* e *teacher* também se relaciona enquanto jogo com a palavra *Art* (IRWIN, 2016).

Rita Irwin (2016) revela que, a princípio, compreendia o que realizava junto ao seu grupo de estudos na UNC como pesquisa-ação, no entanto, sentia a necessidade de falar de forma mais específica sobre uma prática artística e uma prática pedagógica articuladas de forma conjunta. É desse desejo e contexto que foi criada a nomenclatura a/r/tografia.

Na pesquisa-ação, há a necessidade de um estado de questionamento. A investigação não se fecha em uma única pergunta, pois o/a pesquisador/a deve estar atento ao contexto que ele/a permeia e, assim, disposto a fazer novas indagações. Nesse sentido, a “resposta” de uma pesquisa-ação pode ser traçada a partir de uma nova dúvida, o que pode levar a investigação a um movimento contínuo.

A perspectiva da pesquisa-ação exige do sujeito que ele/a esteja alerta ao que encontra em seus caminhos; permite-lhe lançar o olhar para as aberturas e para as frestas; e possibilita o desvio e a confluência com o inesperado. Esse inesperado torna-se lugar de essência e de potência na pesquisa. Portanto, são os atravessamentos que concedem novos dados à investigação, bem como diferentes modos de perceber a situação à qual se dedica.

Desta forma, a a/r/tografia não nega sua relação com a pesquisa-ação, mas acrescenta a ela a necessidade de compreender e expandir os campos das pesquisas artísticas e docentes e de seus entrecruzamentos; ainda, descortina a metodologia criativa do/a artista, procurando perceber seus potenciais para a arte educação. Isso permite ao/à artista pesquisador/a professor/a investigar sua prática, reconhecendo o valor não apenas da pesquisa teórica, mas também da produção e dos estudos que abrangem a criação estética e seus processos.

As autoras Springgay, Irwin e Kind (2005) e Irwin e Springgay (2013) elencam o que chamam de representações da a/r/tografia. São seis, a saber: contiguidade, pesquisa viva, aberturas, metáfora/metonímia, reverberações e excessos. As representações “[...] não são métodos. Não são listas de verbos iniciadas para criar um estudo artístico ou a/r/tográfico. As representações são espaços teóricos através dos quais se exploram formas artísticas de conhecer e ser pesquisa.” (SPRINGGAY; IRWIN; KIND, 2005, p. 899, tradução nossa). Entre esses espaços teóricos, o que com frequência é destacado em pesquisas a/r/tográficas é a metáfora. No entanto, cabe também a reflexão sobre as demais representações como processos interconectados.

Contiguidade parte de um movimento de simultaneidade, da presença e da atitude inquietas e sensíveis do/a artista pesquisador/a professor/a em uma única figura. Ela se torna efetiva por meio de ações e pesquisas que não dicotomizam a teoria da prática, o fazer/pensar artístico do fazer/pensar docente. Trata-se de um conceito que envolve uma sincronia no modo de agir do/a artista pesquisador/a professor/a, e não apenas uma coexistência.

A *pesquisa viva* destina atenção ao processo, porque não somente os resultados são importantes, mas também a vivência do desenvolvimento em sua integridade. Tal característica relaciona-se à ideia de comprometimento artístico, pois a criação artística não se define como um estado ou algo retilíneo. É no processo de criar que novas soluções são desenvolvidas para as obras; elas não são criadas diante da estagnação. Por isso, o/a a/r/tógrafo/a está em constante deslocamento e atento ao vivido. É ao gerar movimento que novas questões são encontradas. Movimento é a palavra-chave. O que torna a pesquisa viva é sempre algo mais: uma nova questão, um novo desejo, uma nova busca, um novo interesse. Não há um único ponto de chegada ou uma linha previamente estabelecida para ser cruzada. Uma pesquisa viva precisa ser vivida, fazer parte da vida e de seus interesses.

As *Aberturas* são desenvolvidas em pesquisas a/r/tográficas justamente por estas dialogarem com situações da arte e da vida. Considerando que a a/r/tografia explora formas de arte, ou seja, trabalha com e a partir de imagens ou experiências relacionais, ela possibilita aberturas de pensamento que acontecem por meio da leitura (ou do viver) das formas artísticas presentes nos trabalhos. Aberturas dizem respeito não somente ao/à pesquisador/a, mas aos sujeitos da pesquisa e aos seus/suas leitores/as. Isso leva à questão que a a/r/tografia não é limitada ou fechada. A pesquisa

a/r/tográfica permite sempre outros e novos rumos – é preciso escolher quais trilhar para ir além da superfície.

Metáfora/metonímia produzem modos de compreensão que escapam da literalidade; cria-se, por meio delas, outra forma de percepção e identificação com o que é apresentado. Assim, existe uma expansão de sentidos que possibilita distintas óticas e pensamentos poéticos, ou que criam aproximações com o que é cotidiano na vida e geram outras formas de engajamento. Para Irwin e Springgay (2013), as metáforas/metonímias “des/criam” significados, ou seja, possibilitam espaços em potencial para o desdobramento de aberturas e reverberações.

As *reverberações* permitem o olhar para o que ressoa das pesquisas a/r/tográficas, o que também vai ao encontro da percepção de uma pesquisa viva, em movimento, que não se finda no ato do/a próprio/a pesquisador/a. Ou seja, o que reverbera amplia horizontes, gera continuidade e, muitas vezes, altera as compreensões sobre o que é estudado.

Com os *excessos*, é possível “criar uma abertura onde o controle e a regulação desaparecem” (SPRINGGAY; IRWIN; KIND, 2005, p. 907, tradução nossa). Uma pesquisa a/r/tográfica, por permitir espaço à imaginação, aos sentimentos e exigir atenção e presença, pode conter excessos que possibilitam novas conexões a serem observadas. Os excessos, de algum modo, justificam os interesses do/a pesquisador/a e a sua forma de construir a pesquisa. O que poderia ficar nas entrelinhas e passar sem atenção ganha espaço físico e intelectual nas pesquisas. Desse modo, temos acesso ao que orbita, influencia e desdobra a atenção do/a investigador/a.

O estudo das representações elencadas por Springgay, Irwin e Kind (2005) e Irwin e Springgay (2013) nos revelam que o pensamento

a/r/tográfico orbita em um campo ampliado, que não é regido por regras, receitas ou modos de proceder. Assim, *contiguidade*, *pesquisa viva*, *aberturas*, *metáfora/metonímia*, *reverberações* e *excessos* não são conceitos cristalizados. O que essas representações fazem é nos oferecer pistas sobre como pesquisas a/r/tográficas são desenhadas.

O/a a/r/tógrafo/a é impulsionado a criar relações diante dos lugares pelos quais transita. Por isso, a a/r/tografia nos direciona a uma perspectiva aberta, na qual não é possível criar dicotomias entre modos certos ou errados de se fazer pesquisa, pois a pesquisa parte do que é vivido pelo/a pesquisador/a e das relações que este/a se dispõe a traçar com sua comunidade, ou seja, do modo como este/a olha para sua vida e compreende seus interesses a partir dos diálogos que desenvolve. Por ser construída a partir de vivências, a pesquisa a/r/tográfica é de caráter singular e muitas vezes revela questões autobiográficas e, conseqüentemente, situações da vida cotidiana emergem.

Desta forma, a a/r/tografia trata-se de uma abordagem metodológica para ser vivida, e sua existência é impossível sem o diálogo com a arte. Para Irwin (2016), a arte nos oferece algo particular. Para realizar a compreensão desse particular, é necessário estar desperto aos sentidos que, por vezes, não são acolhidos nas pesquisas tradicionais. Por isso, a intersecção entre estar artista e estar professor/a, desenvolvida pela a/r/tografia, abre espaços para investigações que adensam (de forma criativa) para além da rigidez acadêmica. A a/r/tografia permite não somente a compreensão de imagens como textos e dados de pesquisa (diferentemente de quando essas aparecem como ilustrações ou em formato de anexo), mas uma abertura para a organização estética do trabalho apresentado. A diagramação também é consolidada nessa abordagem metodológica, pois a leitura ultrapassa o espaço permeado pelas palavras.

Na escolha de estar a/r/tógrafa, o particular desta pesquisa ramifica-se pelos eixos da docência, da coleção, das classificações e da literatura. É no encontro e no recorte desenvolvido a partir desses modos de fazer e pensar que orbitam os interesses de vida e que procuro, como investigadora, a singularidade, a inquietação e o desejo.

Por associar-se às experiências de vida, a a/r/tografia concede também lugar às narrativas inventivas, como acontece nos textos poéticos apresentados nas aberturas de cada capítulo deste trabalho. Deste modo, cria-se nesta pesquisa uma aproximação com questões autobiográficas, considerando, como já explicitado, que a investigação parte de duas experiências: a prática de coleta e o encontro com a carta de Caio Fernando Abreu a José Márcio Penido. A questão autobiográfica não é central; ela é o mote para a pesquisa. A partir das experiências, elaborou-se, por exemplo, entrevistas com duas artistas pesquisadoras professoras e um artista pesquisador professor. Essas entrevistas encontram-se neste capítulo (com o título *Entrevistas: arte e docência, objetos e palavras*), assim como os projetos de aula que atravessam o tema da coleta (também presentes neste capítulo, com o título *Procedimentos de coleta na formação docente de Artes Visuais: Projeto Poético Pedagógico Coletas Docentes*).

No que tange às representações (contiguidade, pesquisa viva, aberturas, metáfora/metonímia, reverberações e excessos) discutidas por Springgay, Irwin e Kind (2005) e Irwin e Springgay (2013), compreende-se que elas atravessam este estudo das seguintes formas:

1 - A *contiguidade* refere-se aqui ao entrelace das produções e dos pensamentos como artista pesquisadora professora. Esses pensamentos são atravessados pelo sentido da coleta; a artista que produz e coleciona, a pesquisadora que olha para essa produção e dialoga com outros/as

pesquisadores/as (por meio de entrevistas e leituras) e, ainda, a professora que pensa a docência a partir da ideia de coleta, bem como desenvolve projetos que reverberam sobre formas artísticas de olhar para o fazer-se professor/a na formação inicial.

Assim, o conceito de artista pesquisador/a professor/a é percebido enquanto trabalho e prática, e a coleta mantém a sincronia entre eles; é a linha que costura o fazer, o pensar e o teorizar.

2 - A percepção de *pesquisa viva* atravessa as coletas de dados realizadas, considerando que estas não são pontos de exatidão, mas espaços que levam a novos movimentos, ou seja, que geram novos questionamentos para a investigação. Isso fica evidente, por exemplo, na entrevista realizada com a artista pesquisadora professora Lucimar Bello Frange. Durante a entrevista, enquanto comenta as perguntas, Lucimar diz: “Você não é uma colecionadora e catadora de agora. Você é de um tempo muito antes do agora”. Ouvindo isso, mais à frente, compreendi que essa questão da coleta é, em algum nível, autobiográfica. Nesse sentido, essa fala adicionou outra camada a esta pesquisa. Já Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, em sua entrevista, traz outra questão pertinente: o autobiográfico não é apenas sobre a gente, é sobre a gente na relação com o outro, ou seja, isso que parece algo particular pode e deve ressoar nas práticas de docência e práticas de pesquisa. Assim, compreendo que as entrevistas tornaram essa pesquisa viva porque são uma forma de pensar e criar junto com o outro.

O ato de coletar também evidencia na investigação a relação com questões processuais. A coleta, como explicitado no capítulo anterior e na introdução deste trabalho, não se finda. O que alimenta as coleções é justamente o estado de atenção perante a vida e seus encontros. Neste

sentido, o ato de coletar insetos, algo que surgiu ainda na adolescência, criou uma movimentação que ainda repercute na vida adulta.

3 - As *aberturas* acontecem quando evidencio a relação estruturada entre os fazeres artísticos, as pesquisas e a docência. É por meio da compreensão do gesto de coleta que se chega à percepção sobre a docência e ao desenvolvimento de uma prática artística. A prática artística, neste trabalho, transborda na escolha de imagens, nos flertes literários e nos projetos de aula.

4 - Entre *metáfora/metonímia*, a metáfora é incorporada ao trabalho. Tal incorporação é estabelecida por perceber que a metáfora desta investigação esteve presente desde o início, ainda nos processos de elaboração do anteprojeto de pesquisa e no projeto de qualificação. Naqueles momentos, a metáfora não era tão visível. O que aqui é compreendido como metáfora é o esticamento do sentido da palavra *coleta*. Para esta pesquisa, a *coleta* é o centro sensível, é por intermédio dela que se lança o olhar para os âmbitos do fazer artístico, da pesquisa e da docência.

A *coleta* é um meio para chegar a uma coleção, é o que antecede, vem primeiro; configura-se enquanto um ato norteado por diferentes desejos e objetivos. Esse ato é exercido por meio da recolha (seja na forma física, virtual ou intelectual) de um objeto ou ideia. No entanto, nem toda coleta tem por fim uma coleção. Nesse sentido, a *coleta* torna-se a percepção do processo em si; ela é o âmago para chegar-se a um pensamento. Sendo parte do processo, é construída nesta investigação através da mestiçagem do fazer, pesquisar e ensinar arte.

Explorando a metáfora da coleta, foi delineado, por exemplo, os capítulos que estruturam este trabalho. *Atenção às minúcias* (Capítulo 1)

evidencia o fazer colecionista e situa de forma teórica o que se compreende como coleção, arquivo, ordem e classificação. Ou seja, esta primeira parte do trabalho é a percepção sobre o campo estudado, é o reconhecimento do terreno no qual é possível encontrar, por exemplo, um inseto para compor a coleção. O Capítulo 2, *Coletas possíveis*, é o momento de recolha dos dados de pesquisa, e assim se configura no exercício de coleta do objeto de desejo; é como encontrar uma cigarra, admirar suas cores e formas, para, a partir disso, levá-la a uma coleção e compor trabalhos artísticos e pesquisas docentes. O Capítulo 3, *Compondo coletas: um olhar sobre a docência*, estrutura-se enquanto a fase de produzir com as coletas (de pesquisa) e, a partir delas, de procurar espaços teóricos os quais potencializam a investigação, compreendendo como o pensar sobre esses espaços incide nas atuações pedagógicas.

5 - As reverberações acontecem por meio dos projetos e pesquisas propostos aos/às estudantes de Graduação em Licenciatura em Artes Visuais (UDESC) nas disciplinas de Estágio Curricular Supervisionado¹⁸ por mim ministradas. Elas são os desdobramentos criados pelos/as estudantes a partir das propostas, ou seja, não são as propostas em si, mas o modo singular como cada um/a decide efetivá-las. A exemplo, uma reverberação do projeto *Coletas Docentes* foi o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) desenvolvido pela estudante Marina de Moraes dos Santos e intitulado *Escritos do corpo e da memória de uma professorartista*¹⁹. Sua

18 Como professora substituta no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), ministrou as disciplinas de Estágio Curricular Supervisionado III e Estágio Curricular Supervisionado IV.

19 SANTOS, Marina de Moraes dos. **Escritos do corpo e da memória de uma professorartista**. 2021. 139 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) –

pesquisa relata o envolvimento com o projeto no subtítulo *A criação de uma coleção que fala de amor*. Marina escreve:

Durante as aulas da disciplina de Estágio, a professora nos trouxe uma nova proposta, que se constituía em uma prática de coleta. No processo de observação e atuação deveríamos selecionar coisas importantes, fossem estas materiais ou imateriais. Poderiam ser escritos, objetos que encontrássemos no caminho, imagens, sons, cheiros, texturas, reflexões, dúvidas, entre outras. O exercício envolvia estar atento ao que nos atravessava neste período dentro e fora do espaço escolar. (SANTOS, 2021, p. 81).

Mais à frente, a estudante completa “[...] o exercício, que naquele momento era um desafio, aos poucos se transformou em uma prática pedagógica e artística relevante para a percepção do contexto em que atuava.” (SANTOS, 2021, p. 82-83). As coletas tomaram corpo em suas reflexões sobre a docência e, assim, ocuparam um espaço relevante na construção de seu TCC. A estudante acrescenta a este projeto uma nova camada: a relação de amor estabelecida no processo de estar professora. Sobre este amor, esclarece que não se trata do amor romantizado. Para Marina, o amor é: “[...] ir ao encontro com uma prática educativa que se baseia na honestidade, humildade e respeito para compreender o processo de experiência de cada um, de afirmar que estamos em constante processo de aprendizagem [...]” (SANTOS, 2021, p. 93).

Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, curso de Artes Visuais, Florianópolis 2021. Disponível em: <http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000092/000092f5.pdf>. Acesso em: 5 maio 2022.

Outras reverberações estão ocultas ao trabalho final, como os diários de pesquisa desenvolvidos e as conversas traçadas ao longo do tempo sobre a pesquisa. Conversas são essenciais para o entendimento sobre o feito e o praticado. Ao expressar em palavras (sejam escritas ou faladas) o que pensamos, temos *insights*, encontramos espaços a serem percorridos na investigação.

O fato de outras pessoas coletarem insetos pensando nas coleções que desenvolvo é também percebido enquanto um modo de reverberar. Os microcontos presentes na abertura deste capítulo situam-se nesse espaço.

6 - Os *excessos*, como anteriormente explicitado, justificam os interesses do/a pesquisador/a e são comumente deixados de fora de pesquisas científicas tradicionais. Desse modo, compreende-se os microcontos presentes na abertura do segundo capítulo, bem como o conto que abre o terceiro capítulo, como excessos. Eles não são o ponto principal da pesquisa. No entanto, é através deles que se torna possível criar uma contextualização desse contínuo estado de coletora que, além de coletar, recebe seres que são recolhidos por terceiros.

Um outro excesso é a carta, muitas vezes citada, de Caio Fernando Abreu a José Márcio Penido. Talvez, com um pouco de “maquiagem” no processo de pesquisa, a carta pudesse ficar de fora, não sendo apontada como um dos eixos principais das experiências que moveram a escrita. Contudo, essa camuflagem causaria um distanciamento no que se refere às questões autobiográficas da investigação e, conseqüentemente, um distanciamento da abordagem a/r/tográfica.

No período anterior à Qualificação de Doutorado, os excessos eram ainda mais presentes, por exemplo, o projeto *Ver.be.tes.: educação em*

*tempos de pandemia*²⁰ e nos contos²¹ que relataram o desenvolvimento de diferentes coleções por meio de distintas personagens.

Relacionar as seis representações (contiguidade, pesquisa viva, aberturas, metáfora/metonímia, reverberações e excessos) com este trabalho foi um modo de situar como essa pesquisa a/r/tográfica, em um nível singular, é aqui construída. Nesse sentido, adentra-se em camadas que vão além do espaço teórico da abordagem e revela o que é próprio desta investigação.

A questão inicial deste pesquisa, apresentada durante a Qualificação de Doutorado, configurou-se como: “O que pode o/a professor/a em formação inicial aprender sobre a docência por meio da construção de coleções em que a docência é o próprio tema?”. Com a continuidade da investigação, a pergunta foi revista, expandida e desdobrada. O aprofundamento dos estudos possibilitou entender que a a/r/tografia permite orbitar por diferentes questionamentos. Assim, retirou-se o foco da formação inicial e buscou-se um olhar mais ampliado para a questão do/a artista pesquisador/a professor/a que exercita o fazer da coleta (seja em um olhar voltado para a docência, para o fazer artístico ou para vida).

Nesse sentido, os questionamentos desta investigação derivaram do seguinte entendimento:

Artistas, pesquisadores, professores engajados em a/r/tografia estão vivendo vidas de investigação: vidas cheias de curiosidade pontuadas por perguntas em busca

20 Esse projeto pode ser acessado em: <https://galeriajandiralorenz.wixsite.com/verbetes>.

21 Os contos podem ser acessados em: <https://www.tharcianagoulart.com/contos>.

de entendimentos mais profundos enquanto interrogam suposições. Fazer a si mesmo perguntas que perduram entre, em meio e/ou dentro de questões visuais/textuais, teóricas/analíticas e pedagógicas/curriculares é viver uma vida comprometida com a investigação, o engajamento ativo e o des/conforto. Muitas vezes é uma vida ansiosa, onde o a/r/tógrafo é incapaz de chegar a conclusões ou estabelecer um padrão linear de investigação. Em vez disso, há um nervosismo, uma reverberação no excesso do processo de duplicação. A pesquisa viva recusa absolutos; em vez disso, ela se engaja em um processo contínuo de não-saber, de busca de um significado que é difícil e tenso. (SPRINGGAY; IRWIN; KIND, 2005, p. 901, tradução nossa).

Partindo da abordagem a/r/tográfica, que como explicitado pelas autoras “recusa absolutos”, optou-se por articular não apenas uma questão para esta pesquisa, mas elencar três caminhos possíveis para o exercício do pensamento. Sendo assim, não se espera que esta pesquisa crie espaços para respostas cerradas em meio aos questionamentos (vivos) elencados. O desejo direciona-se em vivenciar o diálogo com as perguntas e de desenvolver ambientes que permitam criar/pensar novas perguntas através delas.

Os questionamentos são assim delineados:

- Coletar é um ato investigativo?
- Como os guardados (coleções e arquivos) de artistas pesquisadores/as professores/as ressoam sobre seus exercícios docentes?

- Quais são as possibilidades que se abrem para pesquisas no Ensino das Artes Visuais a partir de uma abordagem a/r/tográfica?

Explora-se, neste trabalho, a compreensão de como a a/r/tografia é articulada, entendendo que, para adentrar neste espaço, o deslocamento constante é necessário. É o deslocamento que propicia mudanças contínuas e permite à pesquisa ser um processo vivo e singular.

Entende-se também, situando esta pesquisa em sua área, que é necessário explorar espaços para o pensamento sobre a/r/tografia em cursos de Pós-Graduação em Artes Visuais, pois, como será visto nas entrevistas realizadas com as professoras Lucimar e Manoela e com o professor Ronaldo, a área de artes visuais ainda é guiada por estruturas avaliativas e modos pensantes que não evidenciam formas artísticas de olhar/pensar/estar a/na educação.

Assim, busca-se constantemente nesta investigação relembrar a questão que Caio Fernando Abreu aponta para José Márcio Penido em sua carta: os processos da vida não são alheios ao processo de criação. O pensamento a/r/tográfico é o que estrutura e fundamenta esta justaposição nesta pesquisa.

Procedimentos de coleta na formação docente de Artes Visuais: Projeto Poético Pedagógico Coletas Docentes²²

Os Estágios Curriculares Supervisionados no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) contam com uma carga horária total de 432 horas. Conforme a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei n. 9394/1996), os estágios atendem toda a educação básica e, na UDESC, são divididos em quatro momentos: Estágio Curricular Supervisionado I, realizado na Educação Infantil; Estágio Curricular Supervisionado II, no Ensino Fundamental Anos Iniciais; Estágio Curricular Supervisionado III, no Ensino Fundamental Anos Finais; e Estágio Curricular Supervisionado IV, Ensino Médio. Estas disciplinas iniciam-se a partir da segunda metade do curso e têm como pré-requisito a conclusão do estágio anterior.

As disciplinas de estágio propõem vivências no ambiente escolar que se desdobram em observação, atuação e reflexão sobre a prática. O/a

22 Este texto é um desdobramento do texto *Procedimentos de coleta na formação docente de Arte Visuais: Projeto Poético Pedagógico Coletas Docentes* publicado no livro *Experiências de estágio em Artes Visuais: diálogos sobre a docência* (ANVERSA, Priscila; SILVA, Tharciana Goulart. **Experiências de estágio em Artes Visuais**: diálogos sobre a docência. Florianópolis: Editora AAESC, 2022.). Assim, o texto publicado no livro partiu da pesquisa de doutoramento.

estudante, que assume o papel de professor/a durante essa experiência (sob supervisão), estabelece uma relação pedagógica com o/a professor/a da unidade escolar, o/a professor orientador/a e o/a professor/a da disciplina de estágio na universidade. Sendo o estágio um processo investigativo, ele exige também uma relação com o ambiente escolar e seu campo social para a proposição de práticas coesas com o contexto.

Neste momento em que atuo como professora substituta na Licenciatura em Artes Visuais, tenho exercido a prática docente nas disciplinas de Estágio Curricular Supervisionado III e IV. Através dessas vivências, abordo neste texto a relevância do entendimento da disciplina de estágio como um espaço teórico e prático que possibilita articulações com o fazer artístico. Assim, o foco deste texto é uma experiência realizada durante o segundo semestre de 2019, na disciplina de Estágio Curricular Supervisionado III, com o Projeto Poético Pedagógico intitulado *Coletas Docentes*.

O projeto partiu da seguinte problemática: a disciplina de estágio em muitos momentos é percebida apenas como exercício prático-instrumental, ou seja, um espaço focado nas atuações e desconexo de teorias e produções artísticas. Assim, propor aos/às estudantes olhar para o ambiente escolar, recolher materialidades, desenvolver coletas e realizar escritas sobre esse processo foi um dos modos de adensar a percepção sobre a relevância do estágio para a formação inicial. Percebeu-se, ao final do projeto, que, articulando a práxis artística com a práxis pedagógica, é possível desvincular a ideia reprodutivista ligada à disciplina de uma atuação sem reflexão e criação e, assim, propor um olhar para si, para os processos internos e externos de estar professor/a de Artes Visuais.

Entre teorias e práticas pedagógicas

Em minha experiência docente, já fui questionada por estudantes se era mesmo necessário o estudo de teorias do ensino e suas abordagens durante as aulas de estágio como fazíamos. Nessa perspectiva, ler e discutir um texto parecia tornar-se algo pesado e desnecessário para a disciplina. Isso leva a crer que, infelizmente, ainda existe a percepção sobre o estágio apenas como um processo de atuação, uma prática docente desconexa de uma realidade conceitual, contextual e de um fazer artístico. Esta é uma questão relevante de ser discutida, pois a falta de compreensão sobre os conteúdos didáticos e pedagógicos que atravessam e embasam a prática enquanto professor/a pode levar a relatos vazios e fazeres reprodutivistas. Tal ideia, como apontado por Pimenta e Lima (2006, p. 8),

[...] está ligada a uma concepção de professor que não valoriza sua formação intelectual, reduzindo a atividade docente apenas a um fazer, que será bem-sucedido quanto mais se aproximar dos modelos que observou. Por isso, gera o conformismo, é conservadora de hábitos, idéias [sic], valores, comportamentos pessoais e sociais legitimados pela cultura institucional dominante.

É a reflexão sobre a prática ancorada em estudos que nos afasta desse conformismo levantado pelas autoras. A discussão nas aulas de estágio sobre as atuações é de extrema relevância, pois é onde a prática de atuação é questionada, tornando-se fundamentação para os processos pedagógicos. As conversas tecidas na sala de aula da universidade sobre o vivido no fazer docente trazem embates entre os/as próprios/as estudantes – e é na sala onde vez ou outra eles/as se auxiliam na resolução de problemáticas.

O diálogo em sala de aula não anula a necessidade do estudo teórico, pelo contrário, ele deve propor uma interlocução com o estudo a fim de pensar a teoria em articulação com a prática e seu contexto. A teoria refletida a partir da prática afasta o/a pesquisador/a do pensar mecanicamente, como discutido por Paulo Freire (FREIRE, 2011), do pensar “desconectado do concreto” (FREIRE, 2011, p. 29). Por isso, o estágio é um espaço para o exercício do pensar-fazer-pensar. Essa disciplina não compreende apenas atuações nos ambientes escolares, mas uma relação teórica sobre o estar professor/a, também desenvolvida na sala de aula da universidade.

Para bell hooks (2020, p. 31)

Pensar é uma ação. Para todas as pessoas que pretendem ser intelectuais, pensamentos são laboratórios onde se vai para formular perguntas e encontrar respostas, o lugar onde se unem visões de teoria e prática. O cerne do pensamento crítico é o anseio por saber – por compreender o funcionamento da vida.

Assim, o pensar-fazer-pensar é uma ação reflexiva, mediante a qual se reflete sobre o feito e se busca aprimoramento sobre esse fazer. Nesse processo, torna-se possível a procura por uma práxis que visa a transformação consciente (FREIRE, 2012) da realidade em que se atua.

No contexto das artes visuais, outro modo de evitar fazeres reprodutivistas relacionados ao estágio, como os discutidos pelas autoras Pimenta e Lima (2006), é exercitando o pensamento e a prática artística em consonância com as práticas pedagógicas. Tal movimentação provoca uma aproximação entre a criação na docência e a criação artística até o ponto em que elas são compreendidas de modo articulado.

As disciplinas de ensino do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UDESC são ministradas no Departamento de Artes Visuais, ou seja, não são descentralizadas ou desconexas do próprio curso em sua estrutura. Desse modo, há uma especificidade em se pensar a formação destes/as professores/as. Desde o início da graduação, o/a estudante compreende que estar professor/a de Artes Visuais pode trazer questões distintas de estar professor/a em outras áreas de ensino.

Coletas docentes

O Projeto Poético Pedagógico *Coletas Docentes* teve como objetivo proporcionar o exercício do olhar sobre a escola, explorando o fazer e o pensar artístico. A proposta constituiu-se na realização de coletas no ambiente escolar em que os/as professores/as em formação inicial atuavam. Tais coletas deveriam versar sobre as observações, os encantamentos e as experiências vivenciadas no período de atuação do estágio, ou seja, sobre o que naquele ambiente se encontrava e era relevante para pensar a construção docente. As instituições onde os estágios ocorreram foram o Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina (CA-UFSC) e o Instituto Estadual de Educação (IEE), ambas localizadas no município de Florianópolis.

Antes da apresentação deste projeto, foi solicitado aos/às estudantes da disciplina de Estágio Curricular Supervisionado III que se questionassem sobre o que guardavam, se coletavam ou colecionavam, e como esse gesto, por vezes corriqueiro, é exercido. Juntos, compreendemos que, em diferentes níveis, todos mantinham pequenos guardados ou coleções. De modo mais abrangente, os guardados eram de objetos de valor afetivo, comumente acondicionados em gavetas, caixas ou latas de biscoitos. Entre eles, poucos

mantinham uma coleção regida pelo desejo de ter apenas uma categoria de objeto, o que se mostrou mais presente foi a relação estabelecida com guardados de diferentes tipos.

Após essa conversa, os/as discentes foram convidados a levar esses objetos para a sala de aula. Montamos, com isso, uma mesa com todos os expostos (Figura 1) e discutimos sobre esses guardados como pequenas formas de perceber e coletar o mundo. Na fala dos/as estudantes, transpareceu a relação com suas próprias histórias de vida – os objetos contavam sobre trajetórias, sonhos e desejos.

Nesse sentido, mesmo que, de forma inconsciente, os/as estudantes já estabeleciam com seus objetos uma relação que se aproximava da coleção, os guardados não eram relacionados às suas funções maquinicas (BAUDRILLARD,1973), mas às memórias e às relações de permanência que remetiam. Assim, compreendeu-se que coletas falam sobre curiosidades, desejo de ordenação e, muitas vezes, sobre como criar um espaço físico para a memória.

Após a conversa sobre os guardados, os/as estudantes foram apresentados ao projeto *Coletas Docentes*. Como já mencionado, a proposta consistia em coletar do ambiente da escola diferentes objetos que possibilitassem o pensamento sobre essa experiência docente, tanto no período de observações quanto de atuações. Para isso, algumas provocações foram levantadas: como podemos traçar um percurso sensível de coleta durante a atuação na escola? O que chama a atenção nesse espaço? Como as coletas podem ampliar a reflexão sobre a prática docente? O que um/a professor/a de Artes Visuais coleta? Que caminhos constituem suas pesquisas e como isso pode relacionar-se a uma prática de coleta? Onde o/a professor/a de Artes Visuais guarda suas coletas?



Figura 1. Mesa expondo os objetos guardados pelos estudantes da disciplina de Estágio Curricular Supervisionado III. Arquivo pessoal, 2019.

Em diálogo às provocações, discutimos sobre o trabalho de artistas visuais que também realizam coleções. Como referência, apresentou-se a exposição *Magnificent Obsessions: The Artist as Collector*, realizada na galeria Barbican (Londres) no ano de 2015. A exposição, que contou com o trabalho de 15 artistas, foi pensada de modo a não expor apenas as obras dos/as artistas, mas suas coleções. Desse modo, criou-se uma referência entre o que eles/as colecionavam e como isso influenciava ou aparecia na criação de suas obras. Os espaços dos estúdios desses/as artistas foram recriados, evidenciando um diálogo entre os objetos armazenados e os processos criativos desenvolvidos.

A partir da observação das coleções desses/as artistas, levantou-se a diferenciação entre coleção e acumulação, bem como pontuou-se sobre de que modo os objetos colecionados dialogavam com as obras desses/as artistas.

O/a colecionador costuma partir de um tema predefinido, enquanto o/a acumulador não estabelece um critério específico. Os objetos guardados pelos/as acumuladores/as podem ter um uso futuro, enquanto, em uma coleção, conforme Baudrillard (1973), o objeto perde sua função e ganha uma nova categoria de significação.

A partir dessa diferenciação, foi possível questionar os/as estudantes: se muitos/as artistas valem-se de coletas para criar suas obras, como professores/as podem também valer-se delas para criarem seus planejamentos, práticas pedagógicas e artísticas? Essa questão, de forma norteadora, atravessou o projeto *Coletas Docentes*.

Para que os/as estudantes pudessem iniciar o projeto, além da realização da conversa permeada de questionamentos, foram também entregues

a eles/as alguns objetos em que as coletas deveriam ser guardadas. Esses objetos serviam como travas ou provocações; tinham tamanhos e formatos distintos que implicavam o que deveria ser coletado. Os objetos eram: um pequeno vidro (3 cm) de tampa de rolha, um envelope tamanho A5, um envelope tamanho A6, um saquinho plástico com fecho ziplock e um saquinho de plástico tamanho A5. O projeto ocorreu em paralelo a toda a disciplina e foi apresentado ao final do semestre, após a vivência docente na escola.

As coletas realizadas e apresentadas ao final da disciplina de Estágio Curricular Supervisionado III possibilitaram perceber a relação entre estágio e pesquisa, bem como refletir sobre o processo criativo na docência ou como o próprio exercício de coleta pode dar-se enquanto prática artística.

Tais questões, por exemplo, evidenciaram-se nas coletas realizadas pela estudante Marina de Moraes dos Santos. A temática desenvolvida em suas coletas foi *O corpo de professora artista*. Esse tema repercutiu em seu Planejamento de Ensino e, mais à frente, em seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado *Escritos do corpo e da memória de uma professorartista*²³.

Os objetos coletados pela estudante foram desenhos, escritos do caderno da disciplina, registros de eventos, mapa de referências artísticas, materiais usados nas atuações, gravações dos sons da escola (entregues em formato

23 Esse Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) foi citado anteriormente no texto *Coletas a/r/tográficas: aporte metodológico*. O trabalho está disponível em: <http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000092/000092f5.pdf>. Acesso em: 5 maio 2022.

CD) e um estudo de pintura. A visualidade construída a partir dessa reunião aproximou as coletas da construção de seus interesses de pesquisa. Os itens reunidos contavam como essa professora em formação inicial cria, olha para o mundo e pensa a relação entre a docência e o fazer artístico.

A imagem do corpo que aparece diferentes vezes refere-se ao sentir e viver da experiência docente em diálogo com as vivências pessoais. Abarcando a ideia da construção ou formação, o corpo ora aparece fragmentado, ora inteiro. O desenho da língua é associado ao cansaço da fala, mas também à possibilidade da comunicação. O desenho do coração diz sobre o afeto, de ser afetado e afetar-se nesse espaço escolar e pelas pessoas que o compõem. Os materiais inseridos no pequeno vidro eram fragmentos das práticas artísticas. Assim, as coletas se costuravam, dizendo sobre as memórias e os desejos desse corpo de professora artista em construção.

Na constituição dessa coleção, a estudante tornou possível um diálogo entre teorias e práticas artísticas. Da mesma forma, abarcando a visualidade, relatou seu estágio de modo inventivo, pois as imagens, os objetos e os textos coletados não apenas dizem sobre o acontecido, mas, por se constituírem em um conjunto, possibilitaram novos pensamentos e produções teórico-práticas. No texto entregue junto à coleção, a estudante relata:

Entre o meu percurso de coletas, tentei criar uma relação com todos os meios de comunicação que me perpassam. Como eu poderia me comunicar com o meu processo? Pensei em relacionar meus registros com cada dispositivo. Os registros em imagem, o som, o vídeo, a escrita, o desenho, a matéria entre outros meios que se desdobraram criando outros dispositivos. Em cada dispositivo, pensei em criar pastas de armazenamento que eu poderia

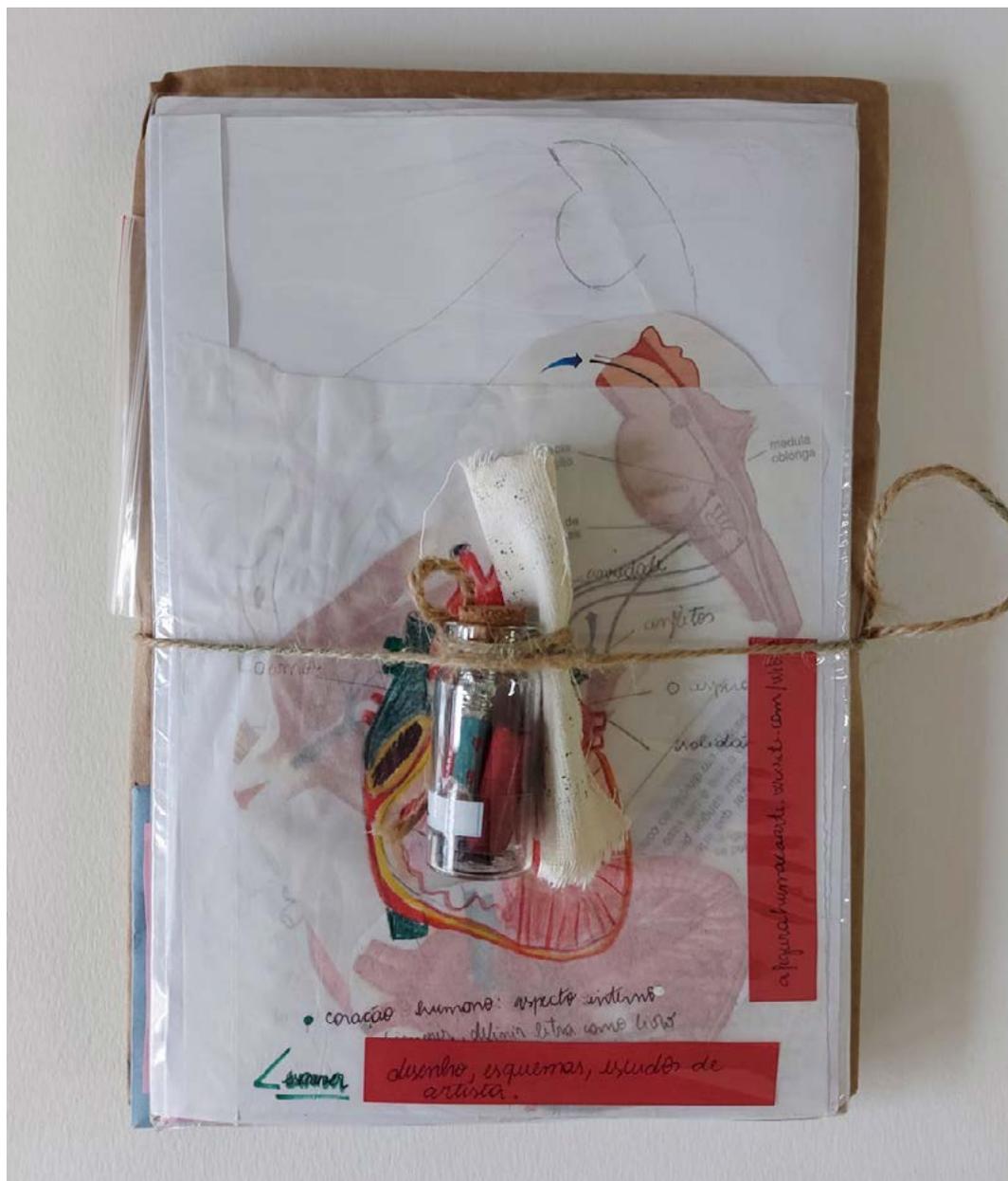


Figura 2. Coletas realizadas pela estudante Marina de Moraes dos Santos na disciplina de Estágio Curricular Supervisionado III. Arquivo pessoal, 2019.



Figura 3. Coletas realizadas pela estudante Marina de Moraes dos Santos na disciplina de Estágio Curricular Supervisionado III. Arquivo pessoal, 2019.

acessá-las como fonte da minha pesquisa. Neste momento começo a perceber os registros, pensamentos, criações, que me atravessavam como pesquisa também, este campo com o qual eu me relaciono fortemente estava em meu processo de pesquisadora.

O relato e as coletas realizadas pela estudante permitiram assumir a escola como espaço de investigação, ou seja, houve uma compreensão do fazer docente enquanto pesquisa. A proposta, nesse sentido, ultrapassou o que poderia ter sido apenas cumprido como uma condição da disciplina (como, infelizmente, muitas vezes são percebidas as propostas na academia) e alcançou uma condição pedagógica e argumentativa.

Assim, compreender os processos como pesquisa implica ao/à aluno/a perceber que não se faz professor/a somente cumprindo com as obrigações universitárias; faz-se a partir do envolvimento, da coragem de buscar seus desejos e seus temas de interesse, explorando os contextos em que se vive. Somente a partir dessa identificação a prática pedagógica atinge uma dimensão criativa, na qual o discurso do/a professor/a não é apenas reprodutivista, pois tangencia uma dimensão poética, discursiva e crítica do fazer-pensar-fazer.

Enquanto a estudante Marina trouxe como tema de suas coletas a questão do corpo, a estudante Luanda Rainho Ribeiro fala sobre o uso do papel:

O que cabe no papel

Desenho de figura humana. Exercícios, experimentações. Aulas movidas a muito papel, material que tanto amo. O que resta, a parte material que guardo é de papel. O papel em si

é dispositivo, e o que se registra nele, coleta. Mas, embora tão rico em suas possibilidades de registro e criação, o papel é frágil, e necessita do auxílio de mais papel ou do plástico para se fortalecer, dispositivos de apoio para resistir ao tempo. Fragmentos do projeto de ensino, um desenho que fiz em aula, um lembrete importante, e um dispositivo que sempre me acompanha, o caderno, onde coletas de palavras e frases brincam com os limites entre o que se pode ou não guardar - o que é registro, o que é criação, o que é os dois.

Recordo que os alunos também possuem seus dispositivos: pastas (feitas de papel) em tamanho A3, cada uma com o nome e desenhos de seu dono na parte externa, e em seu interior os desenhos realizados em aula. No último dia de estágio, pedimos que os alunos observassem suas coletas. Sempre foram tão rápidos em guardar seus desenhos nas pastas ao fim de cada aula, que dificilmente restava algo para se coletar. Por isso é tão importante o desenho de observação feito por uma aluna enquanto eu posava. “Posso ficar com esse desenho?”, pedi, meio sem graça. Mas pedir para ficar com um desenho também é uma forma de se dizer que gostou muito dele. O desenho guardado pode ativar essa lembrança, mas o sorriso da aluna é uma coleta que não cabe em papel.

O reconhecimento do que Luanda nomeia como seu campo de pesquisa aponta para sua construção docente; do mesmo modo, a escrita que se aproxima da poesia também diz sobre seu modo de perceber-se professora. A prática docente, de maneira inventiva, pôde compor um âmbito além da “rigidez acadêmica” que se tornou perceptível nas coletas realizadas.

O texto escrito por Luanda revela que as coletas não foram apenas de objetos. Ela assinala: “o sorriso da aluna é uma coleta que não cabe em papel”, e essa coleta, assim como as realizadas pela artista Brígida Baltar de 1994 a 2005, é de algo imaterial. Brígida Baltar, de forma performática, coletou orvalho e água do mar evaporada, elementos corriqueiros à vida, que dizem sobre o intangível da experiência.

Ao fim do projeto, percebeu-se que ele propiciou aos/às estudantes um olhar sobre seus modos de trabalho, suas formas de apreender o ambiente escolar e seus modos de interação. Criou-se movimentos de atenção como um modo de reapropriação do contexto educacional em que se insere, desenvolvendo relações criativas próprias e coerentes com um processo de pesquisa singular.

Destaca-se que a singularidade do projeto residiu no conjunto dos objetos coletados, no ato de justapor e criar relações entre eles. A proposta configurou-se em um exercício poético/conceitual de perceber a escola e a docência como campos que estão em constante movimento. Tal questão afia/treina não só o olhar para o entorno, mas também a capacidade de construir diálogos com os objetos. Assim, foi possível para os/as estudantes desenvolverem uma compreensão sobre a docência através da apropriação e do desdobramento do conteúdo no espaço criado para pesquisa poética.

Estabelecendo relações e ativando o processo criativo

Retornando à questão anteriormente levantada neste texto sobre “[...] como professores/as podem valer-se de coletas para criarem seus planejamentos, práticas pedagógicas e artísticas?” Percebe-se que



Figura 4. Coletas realizadas por estudante Luanda Rainho Ribeiro na disciplina de Estágio Curricular Supervisionado III. Arquivo pessoal, 2020.

o projeto *Coletas Docentes* apontou que realizar exercícios de coleta desenvolve o olhar e encoraja a reflexão sobre a docência. Isso se destacou através do interesse dos estudantes, pois houve um processo de interação articulado à práxis artística. O pensamento estético, criado na união das materialidades e imaterialidades coletadas, propiciou modos de observar, recolher e acolher a escola e a docência. Desse modo, compreende-se que “O processo criativo pode ser ativado pela docência, ou a docência ativada pelo processo criativo.” (LAMPERT; WOSNIAK, 2019, p. 5).

Desenvolver o olhar sobre a escola através de propostas que envolvem a coleta é uma busca por essa identificação com o espaço escolar. O projeto *Coletas Docentes* demonstrou que a atenção que o/a artista pesquisador/a professor/a dá às coisas que estão no mundo diz para onde ele/a lança seu olhar afetivo, para onde direciona sua curiosidade e como constrói significados através das relações que estabelece. Somente com essa identificação, ou seja, somente quando esse/a professor/a em formação inicial compreende seus desejos na docência, é que surge a busca por um trabalho que faça sentido para aquele que aprende e aquele que ensina. Compreendendo a docência e seu fazer criativo, o/a professor/a em formação inicial foge de modelos, olha para seu contexto e cria através dele.

Assim, propor o processo de coletas foi uma forma de permitir aos/às estudantes conhecerem o ambiente escolar, se aproximarem e se apropriarem dele, bem como perceberem as relações que nele se estabelecem. A docência é um espaço vivo, constantemente atravessado por acontecimentos. Por isso, é necessário ao/à professor/a não apenas olhar, mas dialogar com o lugar em que atua.

Estudantes e professores/as de estágio devem compreender que essa disciplina vai além de uma instrumentalização ou de um espaço de

“aplicação” prática no ambiente escolar. O estágio, concebido como pesquisa e trabalho de forma situada no ensino das artes visuais, permite ao/à estudante uma maior identificação com sua área e com seus processos criativos docentes – questão que, mais à frente e durante a atuação profissional desse/a estudante/a, repercutirá diretamente na qualidade do ensino básico de Artes Visuais.

Entrevistas: arte e docência, objetos e palavras

Em busca de pistas que colaborassem para o desenvolvimento desta pesquisa, foram realizadas três entrevistas. Elas aconteceram de modo remoto, utilizando como meio a plataforma Zoom²⁴; após finalizadas, foram transcritas. Optou-se por entrevistas ao vivo (mesmo que no meio remoto), tendo em vista que esse momento de conversa possibilita trocas de saberes.

Em uma entrevista apenas escrita, ou seja, quando o/a entrevistado/a responde de forma textual às questões, sem contato direto com o/a entrevistador/a, possibilidades de interações são menos oportunizadas do que em um momento de conversa. Assim, acredita-se que, mesmo que as entrevistas aqui apresentadas tenham sido pré-estruturadas, esse momento de conversa gerou um local de inquietude investigativa essencial para uma pesquisa que articula a a/r/tografia enquanto metodologia.

Duas artistas pesquisadoras professoras e um artista pesquisador professor com experiência na docência de ensino superior foram convidados/as para essa conversa: Dra. Lucimar Bello Frange²⁵, Dra.

24 As entrevistas foram realizadas de modo remoto devido à pandemia da COVID-19.

25 Graduação em Belas Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (1970), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1988) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (1993). Pós-Doutora em Comunicação e Semiótica, PUC/SP (2002). Pós-Doutora no Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUC/SP (2008). Seu currículo completo pode ser acessado em: <http://lattes.cnpq.br/6973661142807712>.

Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues²⁶ e Dr. Ronaldo Alexandre de Oliveira²⁷. Os convites se deram devido à proximidade temática entre as pesquisas desse/as professor/as com a investigação aqui apresentada. Lucimar e Ronaldo, já conhecia por conta de eventos acadêmicos, Manoela, foi uma indicação de minha orientadora. As questões que direcionaram o diálogo foram elaboradas a partir do estudo prévio dos trabalhos e de pesquisas do/as convidado/as. Desse modo, elas tiveram como temas geradores:

- Entrevista 1, com Dra. Lucimar Bello Frange: coleções, operacionalizações de coletas e a criação de palavras;

26 Visiting fellow at GSAS/Faculty of Arts and Sciences - Harvard University (2022); PhD em Artes pelo Chelsea College of Arts, University of the Arts London - CCW/UAL (2017); Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás - FAV/UFG (2008); Graduada em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas pela Faculdade de Artes do Paraná - FAP (2000) onde também obteve a Especialização em Fundamentos do Ensino da Arte (2003). Professora Adjunta Classe C Nível 3 da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde atua no curso Artes Visuais Bacharelado em disciplinas relacionadas à Pesquisa em Artes Visuais. Seu currículo completo pode ser acessado em: <http://lattes.cnpq.br/7111235725963338>.

27 Graduado em Educação Artística pela Faculdade Santa Marcelina/São Paulo (1987), em Pedagogia pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2005), Especializado em Arte Educação pela ECA - USP (1991) Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2000) e Doutorado em Educação (Currículo) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Estágio de Pós- Doutoramento realizado no Programa Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie (2013-2014) com supervisão da Prof^a Dr^a Mirian Celeste Martins. Atualmente é professor Adjunto “D” da Universidade Estadual de Londrina, no Departamento de Arte Visual. Seu currículo completo pode ser acessado em: <http://lattes.cnpq.br/4495429040106879>.

- Entrevista 2, com Dr. Ronaldo Alexandre de Oliveira: relações entre coleções, objetos e prática docente;

- Entrevista 3, com Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues: história de vida, autobiografia, coleções, narrativas e as relações entre coleções e docência.

Assim, as perguntas foram estruturadas na busca de elucidar quais elementos coletados por ele/as relacionam-se às atuações docentes e às criações artísticas que realizam, bem como para pensar sobre o que essas professoras e esse professor de Artes Visuais colecionam.

Nas entrevistas, três perguntas em comum se repetiram. Foram elas:

- Que palavras podem permear a educação além daquelas que já estão duras e cansadas?

- Como você percebe a potência poética da escrita em meio ao rigor acadêmico?

- Recentemente, tive uma experiência ao ler uma carta de Caio Fernando Abreu destinada a Zézim. Nessa carta, ele fala sobre escrita e processo criativo e, em dado momento, coloca: “E ler, ler é alimento de quem escreve. Várias vezes você me disse que não conseguia mais ler. Que não gostava mais de ler. Se não gostar de ler, como vai gostar de escrever? Ou escreva então para destruir o texto, mas alimente-se. Fartamente. Depois vomite.” Essa leitura me tirou do eixo e me fez rever o modo como estou desenvolvendo a escrita da Tese. Fez-me pensar na literatura, na troca com o outro. Por isso, pergunto: como a literatura conversa ou potencializa suas criações? Que leituras ou autores lhe proporcionaram experiências criativas?

Nessas três questões que se repetem, demarco dois espaços de pesquisa: o campo de ensino das artes visuais e o território da literatura como referencial para a criação e reflexão em artes visuais. Tais espaços, além da percepção sobre a coleta e a a/r/tografia, são cruciais para esta investigação.

As entrevistas, que poderão ser lidas a seguir, atravessam o pensamento de toda esta Tese, pois os temas abordados possibilitaram estabelecer diálogos entre a pesquisa desenvolvida e a fala das entrevistadas e do entrevistado. Junto às entrevistas, são apresentados alguns *excessos* e rastros do processo reflexivo realizado nesta investigação. Esses *excessos* são compreendidos, conforme apresentado no texto *Coletas a/r/tográficas: aporte metodológico*, como um modo de evidenciar o que comumente é deixado de fora de pesquisas tradicionais; eles exploram o processo de estudo realizado a partir da leitura das entrevistas, bem como demarcam a relação destas com a investigação. A estrutura criada para leitura e a análise também perpassa as *aberturas*, pois enfatiza a concepção unificadora de artista pesquisador/a professor/a articulada pela a/r/tografia.

As entrevistas apresentadas a seguir foram sistematizadas em duas colunas: a primeira com a transcrição da fala do/as convidado/as, e a segunda com anotações e destaques. Objetivo com os destaques criar uma aproximação com o próprio processo criativo desta Tese.

Entrevista com Lucimar Bello Frange realizada no mês de outubro de 2020 por Tharciana Goulart da Silva.

T.G.S.: Lucimar, em nosso último encontro virtual da *Revista Apotheke*²⁸ você comentou sobre coletar, catar ou roubar palavras. Como essa coleta acontece? De onde vem esse interesse?

L.B.F.: Então, eu vou ter que te contar uma historinha. Eu cato e roubo palavras. Não, na verdade, eu arranco palavras desde que era pequena. Sempre fui muito quieta e todo mundo ficava incomodado porque eu não saía correndo para brincar, para pular. Eu dizia: “Estou pulando”, mas estava quieta. “Mas como você está pulando? Sai desse canto!” Eu dizia: “Estou vendo

28 O encontro *Como pensamos... Atos de quarar as antenas com verbos da terra* com a Prof.^a Dr.^a Lucimar Bello Frange foi realizado através da Plataforma Zoom e transmitido ao vivo pelo canal do YouTube do Estúdio de Pintura Apotheke em 22 de setembro de 2020. O vídeo na íntegra está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l3p6mlrlFko&t=270s>.

É uma pesquisa que nasce dos processos de vida. Lucimar traz aqui a gênese de algo presente em seu trabalho, a criação de palavras que surgem como uma prática que envolve o brincar da infância.

É significativa também a influência de professores/as de sua família.

“DESDE PEQUENA FIQUEI ATENTA E, DEPOIS, NA DOCÊNCIA, SEMPRE GOSTEI MUITO DAS PALAVRAS E HOJE ESCREVO.”

todo mundo pular e estou pulando também.” Bastava eu ver que sentia e já estava pulando. Mas eu ficava muito quieta arrancando as palavras, por exemplo: você fala “palavra” tem “pá” e tem “lavra” em palavra. Não é só a palavra; a palavra tem “pá”, que não tem acento, mas eu coloco. O “p-a” está lá, e o “lavra” também está lá, e “lavra” vem do verbo “lavar”.

Então, quem é que pensa que em “palavra” tem essas duas palavras? Eu penso! Arranco palavra de qualquer palavra. Mas é um exercício que vem desde pequena. E sou de uma família de professores, então também tinha uma curiosidade de pesquisa, de estudar, de ler. Professoras mulheres e professores homens. Isso me deu muito chão para ter espaço para pensar as palavras. Fui alfabetizada na fazenda por uma contadora de histórias que era uma tia, naquelas salas de aula que tinham todas as séries, dos pré-alfabetizados até o 4º ano do primário, como se chamava na época. Então até para aprender a ler e escrever já convivia com pessoas que sabiam muito mais do que eu.

Desde pequena fiquei atenta e, depois, na docência, sempre gostei muito das palavras e hoje escrevo.

Tenho livros publicados²⁹, tenho livros de poesia. Cusei a entender que isso poderia ser uma forma de literatura. Eu achava que isso era só uma brincadeira. Então, começo com uma atitude de brincadeira, de arrancar as palavras umas das outras. Eu falava e todo mundo ria, e eu achava que isso também era engraçado. Nunca achei ninguém que arrancasse palavra comigo. Sabe, fazer um troca-troca de arrancar palavras, nesse desafio de arrancar palavras? Fui achando que isso era uma coisa minha. Hoje eu dou força e engancho as palavras. Tem gente que fica incomodada; tem gente que acha que não estou falando sério. Mas eu vou enganchando com um certo cuidado para não virar só uma jogatina. Tenho muito respeito às palavras. Vou embrenhando essas palavras para que elas deem conta de um pensamento de criação. Aquilo que antes era uma brincadeira continua sendo uma brincadeira, mas hoje é uma seriedade e um compromisso com o processo de criação, de artista, pesquisadora, professora.

Lucimar desloca essa ideia da brincadeira (ou processo criativo) para o campo acadêmico, e explora isso na escrita de artigos, por exemplo. Isso estremece certas estruturas conservadoras da educação que dicotomizam o que é criar na docência, no fazer artístico e na academia.

29 Livro de poemas publicado por Lucimar: FRANGE, L. B. P. **Caracol é uma casa que se anda**. 1 ed. São Paulo: Labrador, 2016.

“VOCÊ É DE MUITO TEMPO ANTES DO AGORA.”

Sobre as coletas, elas são em algum nível autobiográficas, algo que tem a ver com o viver e o praticar, o que não se distancia do que é relatado por Lucimar que começa a “arrancar palavras das palavras” ainda na infância. Talvez a/o artista pesquisador/a professor/a precise um pouco disso, desse olhar curioso.

T.G.S.: Interessante pensar que nasce de uma brincadeira...

L.B.F.: Nasce! Então, você me falou que começou a coletar quando tinha uns doze anos³⁰. Doze anos é adolescência. Você não é uma colecionadora e uma catadora de agora. Você é de um tempo muito antes do agora. Que era legal você colocar para os leitores, na sua pesquisa, essa acolhida de uma atitude de infância que vira um projeto de vida. Porque, com doze anos, a gente era muito criança. Fui alfabetizada com seis anos, cinco na verdade. Meu irmão mais velho ia para a escola e eu achava que ele ficava muito feliz; daí eu queria ir também. Comecei a ir porque eu via a felicidade dele e pensava: “Eu quero ser feliz também!” Ele era muito meu amigo. É até hoje. E nisso eu fui junto e fui sendo alfabetizada muito cedo.

Acho interessante essa âncora de você começar a catar e a colecionar essas escolhas de miúdos do mundo que são esses bichinhos, que são só bichos pequenos... Uma outra coisa que talvez você possa pensar para essa classificação é o tamanho: você

30 O processo colecionista foi iniciado aos 14 anos, no entanto, talvez pelas dificuldades do remoto, a entrevistada entendeu como 12 anos. Optou-se por não alterar o texto, pois essa informação é articulada com outras reflexões traçadas por Lucimar.

tem pequenino e tem grande. Mas grande é o quê, 5 cm? Existe uma escala de escolhas. Não é qualquer bicho. Você faz uma escala. Mesmo que não seja pensado, na hora que você está fazendo a pesquisa para este Doutorado, já pode dar corpo a essas coisas que antes não foram pensadas. Jacques Rancière fala do pensamento não pensado. Você começou a coletar, foi guardando e agora isso vira um Doutorado. Tinha um pensamento não pensado que já vinha caminhando com você. E agora tem um pensamento pensado e um pensamento não pensado, porque ele escapa.

Eu vi uma coleção de borboletas, não sei onde foi, estou aqui tentando lembrar. Assim, eu não chorei, de chorar copiosamente, porque fiquei com vergonha, mas a minha vontade era de chorar muito. Sabe aquele choro compulsivo? Era tão bonita! Não sei se foi na Colômbia; não foi no Brasil. Eu sei porque estava com meu marido e ele nunca foi para esses lugares por aqui comigo. Talvez, tenha sido na Colômbia. Era uma coleção maravilhosa, mas eram muitas. Tinha uma coleção de borboletas azuis. (Quando eu era pequena, corria atrás das borboletas azuis. Na fazenda do meu avô tinha muitas borboletas azuis.) A coleção era enorme, daí eu falei: “Nossa, aqui sou eu!” Sabe quando as pessoas pensam que você está doida? Eu não estava doida. Ali me encontrei

A conversa com Lucimar, vez ou outra, se aproximou de uma orientação de processos. Ela fala sobre possibilidades de escrita, bem como de subverter (até certo ponto) o que a academia nos cobra.

Penso que, para o reconhecimento de pesquisas que colocam a a/r/tografia como abordagem, essa subversão é essencial.

Esse “pensamento não pensado” está imbricado nos processos da vida. A pesquisa nasce do fazer colecionista, e não o contrário.

“VOCÊ OS ELEGE COMO EXISTENTES”

Esse pensamento de Lucimar parece aproximar-se do que Baudrillard (1973) fala sobre a retirada do objeto de sua função e da incorporação deste em uma coleção. Os insetos não são objetos, mas exercem uma função natural que é interrompida a partir das coletas.

com a minha infância, de correr na fazenda atrás das borboletas, que foi uma maravilha na minha vida. Chorei de emoção ao ver as borboletas colecionadas, nesses alfinetinhos, como você faz também.

Eu acho que trazer para pesquisa camadas da vida que te constituem como colecionadora, como catadora e escolhadora, são dimensões bem coerentes. Porque você escolhe. Tem muito bicho que eu garanto que você não pega. E eles também se deixam escolher: tem uma dimensão do olho, uma dimensão da mão, uma dimensão da troca e uma da espera. Eles estão lá esperando que você os cate. Ilusão da gente pensar assim: “Ah, eu vou lá e pego isso para mim.” “Para mim” é uma coisa do português; não existe para mim. É troca! Eles estavam lá à deriva te esperando. Você foi lá, os trouxe e sacramento os mantêm. Eles poderiam ser esmagados ou outros bichos os comerem. Você os elege como existentes. Eles continuam existindo. Eles estavam mortos, você os cata mortos. Estão sem isso que a gente chama de vida, mas você lhes dá vida porque já estavam mortos e você os coleciona. Então você dá vida para eles de uma colecionadora, e a gente pode ver: eles não estão mortos esmagados ou comidos, eles estão mortos guardados. Isso também é muito bonito.

T.G.S.: Essas palavras catadas, coletadas ou roubadas são operacionalizadas ou organizadas de algum modo, como em um arquivo, por exemplo?

L.B.F.: Olha, eu tenho tantas palavras, tenho cadernos e cadernos e cadernos escritos. Não tenho caderno de artista desenhado. Tenho caderno de artista com escrita. Se estou numa palestra, por exemplo, em que as pessoas falam uma coisa e falam outra, daí eu penso: “Nossa, nasceu uma palavra.” Eu faço um quadradinho ali e já escrevo um verbete. Se eu olhar os meus cadernos, vou achar toneladas delas, porque vou guardando esses cadernos durante muitos anos. Como tenho as minhas agendas ainda de papel, aquelas agendas que você compra, que ainda existem para comprar, e, enquanto existirem, eu vou comprar. Eu as tenho desde 2004, guardadas. Se eu abrir essas agendas, vou achar muita coisa que nem sei que fiz. Mas outras eu vou organizando e vou escrevendo poemas e vou dando corpo. Já publiquei um livro de poemas, de poesia, e agora estou me organizando muito embrionariamente, mas estou juntando essas coisas de uma forma para constituir um outro livro.

Eu desenho muitas palavras; eu crio o que chamo de verbetes. Verbetes é do dicionário:

Catar as palavras é algo cotidiano para Lucimar. Não há o momento e o lugar certos para o catamento. O que existe é o encontro e o reconhecimento.

“VOU ORGANIZANDO
E VOU ESCRREVENDO
POEMAS E VOU
DANDO CORPO.”

Lucimar coleta palavras que depois viram verbetes pintados e desenhados, viram também livros de poesia. Isso é um desdobramento da coleta, é quando esta se torna matéria de pesquisa. A coleta é aqui ativadora do seu processo artístico.

(gênese - organização - classificação)

Os verbetes são um modo de organizar as palavras, de classificar, dar forma e cor à palavra.

singular, masculino, feminino, quer dizer isso, tem três significados, número 1, 2, 3... Os meus verbetes não são esses do dicionário, são palavras desenhadas, umas estruturas com lápis e, depois, preencho com nanquim ou guache. Já fiz laranja, marrom, vermelho, preto e, agora na quarentena, fiz cor de cobre para uma exposição que seria agora em outubro, em Campinas, mas está adiada para não sei quando. Eu fiz 15 verbetes. Volta e meia eu faço verbetes, tenho verbetes guardados há muitos anos. São esses desenhos, as letras desenhadas, depois preenchidas com tinta. Então, este é um tipo de organização: são os verbetes. Comecei a fazer esses verbetes há talvez uns 20 anos. Nunca mostrei todos juntos, são pequenas coleções. Os primeiros verbetes que fiz nasceram de textos acadêmicos.

Eu escrevo muitos textos para congressos, para mesas redondas, essas coisas. Sempre pensava que eles poderiam ser bem mais simples. Eu poderia fazer uns verbetes deles e a pessoa que lesse montaria o texto. Até mandei um texto, uma vez, para um congresso. Fui ao congresso, li os verbetes que eu já tinha desenhado e não li o meu texto. Falei: “Meu texto vai sair nos anais. Quem quiser ler pode ler depois. Mas o que eu tenho para falar é isso aqui.” Passei os slides em silêncio e falei assim: “Agora vocês pensem como eu

pude construir isso e construam vocês.” Foi uma pauleira e, na hora de publicar os anais, eles não publicaram os verbetes. Porque eles acharam que não era um texto acadêmico, e era um congresso de arte e educação. Fiquei muito triste, muito triste. Isso é bem recente, talvez de 2005 ou 2006.

Se um artista, que é professor, não puder fazer uma mesa redonda na qual ele mostra uma síntese do seu pensamento, eu não sei o que pode ser arte. Bati de frente com o pessoal que estava organizando, mas não adiantou nada. Era uma mesa redonda com o Marcos Villela, que é um filósofo, e nós fizemos juntos. Escrevemos os textos juntos, mas era separado, cada um tinha o seu. Mas ele leu o meu texto e eu li o texto dele. A gente ficou uns três meses construindo o texto. Na mesa redonda éramos nós dois e um mediador. E eu discuti muito com ele os verbetes. Nós fizemos juntos. Eu tinha muita segurança porque tinha um filósofo comigo, um filósofo que respeito muito, um superestudioso, pesquisador. Não era só uma pessoa que eu lia. Era uma pessoa que eu conheço há uns 40 anos. Então, fui catando palavras que eu achava que eram a estrutura do texto, e daí fiz isso que chamei de verbetes, mas são desenhados.

Lucimar fala diversas vezes de uma Tese menos rígida e mais artística. Ela cita exemplos disso e traz ideias para pensar essa questão. Nesse sentido, vejo que a conversa se aproxima bastante de metodologias baseadas em arte e, por conseguinte, da a/r/tografia. Isso é um modo de reafirmar o lugar de pesquisas no âmbito da arte, de pensar sobre como um artista cria.

T.G.S.: Fiquei pensando que podem ser palavras-sínteses...

L.B.F.: Exatamente. Quando a gente manda um texto, a gente não faz lá o resumo, as palavras-chaves? Eu fiz uma apresentação que eram as palavras-chaves do meu pensamento, só que não eram nem quatro nem cinco. Cada página tinha um ou dois verbetes. Era possível fazer um texto, um texto de pensamento; não é um texto para você ler e entender. Eu estava em um congresso de arte educação. Para que ler e entender? Não preciso ler linha por linha do que escrevi. O texto está escrito nos anais.

“
EU CATO
PALAVRAS DAS
PESSOAS
”

“
MAS COMO UMA
PESSOA PODE
FAZER CATAMENTO
COMO PROFISSÃO?
”

Então quando eu falo em roubar palavras é isso também. Eu cato palavras das pessoas. A gente está falando de catar. Essa palavra “catamento” foi o Sr. Jorge – o Sambão – que me ensinou, o catador de conchas. “A minha profissão é catamento”, dizia ele. E eu pensava: “Mas como uma pessoa pode fazer catamento como profissão?” Isso é maravilhoso! Eu disse: “Vou, vou roubar a palavra”, e ele falou: “Não, ela é nossa.” Isso é muita partilha, de uma pessoa que eu nem sei o nível de escolaridade, mas é uma pessoa que tem a escolaridade do mundo. Não me interessa se ele está na escola, não me interessa se ele tem ginásio, se entrou na faculdade. Naquele momento, com

aquela pessoa, isso não me interessou. O que me interessava era ele catando conchas todos os dias e falar para mim que tinha uma profissão. Não perguntei qual era a profissão dele; foi ele que me deu de presente. Ele virou um anjo, cuidava de mim em todo lugar. Ele me ajudou a encontrar as pessoas, quando fiz uma Residência no Instituto SACATAR, na Ilha de Itaparica, na Bahia.

A Noemi Jaffe adora quando eu falo que roubo as palavras. Muita gente diz que não posso falar isso, porque ladra é uma coisa muito ruim. Sim, eu sou uma ladra assumida. Eu conto de quem estou roubando. Como uma certa enciclopédia chinesa de Jorge Luís Borges. Estou escrevendo um texto, e tem muito a ver com a enciclopédia dele. Estou classificando coisas que são da ordem da criação, como você está classificando seus bichos, seus pequenos animais. Esse ato de coletar, que vem da sua infância, vou chamar de infância, porque doze anos hoje é adolescência, mas acho uma adolescência muito precoce. Com doze anos a gente ainda era muito criança, pelo menos eu espero que ainda seja. É uma atitude formar um vocabulário, um vocabulário de imagens, estar fazendo um alfabeto de imagens. Você pode fazer a lista dos nomes deles e, depois, combinar esses nomes. Se você escreve besouro com mariposa, você pode criar “besouposa”. Isso pode vir de

Vejo aqui um encontro de nossas pesquisas: a palavra, que é algo de uso dela, e a coleta de insetos, algo que uso. Isso parece um modo de reverberar, de criar a partir dessa prática de coleta. Penso que essa ideia também pode compor um jogo literário.

Essa referência faz para mim lembrança ao livro *Pequena enciclopédia de seres comuns*, no qual a autora Maria Ester Maciel escreve verbetes para seres reais e imaginários, aproximando seus textos de um pensamento naturalista.

lá, se você quiser beber na enciclopédia chinesa de Borges. Classificados como besouposas. O que é besouposas? Quem for ler seu trabalho vai entender que “beso” é de “besouro” e “posa” de “mariposa”. Como artista, a gente tem direito a muitas ousadias. O programa, eu acredito que aceite, e a orientadora tem abertura para isso.

Carmela Gross, quando fez o doutorado dela, fez *Um projeto para um céu*. Isso nos anos 80 do século passado. Faz tempo. O projeto para um céu é maravilhoso. Ela mapeou um céu inexistente e criou imagens que chamou de *Um projeto para um céu*. O Claudio Tozzi fez também o mestrado dele em cima das Artes Visuais. E a Regina Katz, na ECA-USP³¹, foi uma das pessoas que abriu espaço para que o artista apresentasse, como dissertação, o seu trabalho de artista. Na época, tinha que ter um texto; hoje já tem até defesas que nem precisam ter um texto escrito. Mas cada Programa de Pós-Graduação é um programa. A gente também não pode desobedecer ao programa. Mas tem uma certa obediência e uma certa ousadia. Se é um Programa de Artes Plásticas, você faz um texto, é legal, é bom de escrever, é um exercício de dar conta, de pôr em palavras o que a gente

31 Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

pensa enquanto artista. Mas não ficar apenas nessa formação academicista, porque ela é muito emburrecedora. O estritamente acadêmico é muito burro; ele emburrece. Você tem que ter todas aquelas normas da ABNT³², aquelas coisas todas. Eu entendo o porquê deve ter: o nosso programa de arte vem dos programas de medicina, de engenharia, de direito. Mas a gente não é isso. Então, ao mesmo tempo em que a gente desobedece, a gente atende o Programa. Tem que fazer algumas coisas que atendem o programa, e outras a gente inventa. Agora a gente não tem que só inventar, porque o programa não vai acatar. Não é colocar na balança, mas é assim: dois terços de desobediência e um terço de obediência, e não ao contrário. Não é meio a meio.

T.G.S.: Eu fico pensando nas frestas de que você já falou em outro momento. Que têm a parede aqui e a parede ali. É isso que possibilita a existência da fresta. Então, é como se aqui tivesse o rigor acadêmico e ali o rigor acadêmico, e a gente tentasse caminhar pelo meio. Às vezes, esbarra em uma parede; às vezes, em outra.

“A GENTE TAMBÉM
NÃO PODE
DESOBEDECER O
PROGRAMA. MAS
TEM UMA CERTA
OBEDIÊNCIA
E UMA CERTA
OUSADIA.”

32 Associação Brasileira de Normas Técnicas.

Caminhar pelas frestas é desafiante. A pesquisa que acontece no intervalo, no meio, no entre.

“
VOCÊ TEM
QUE TRAZER
PARA O CORPO
DA PESQUISA
ESSA HISTÓRIA
QUASE COMO
UM INVENTÁRIO,
QUASE COMO
ARQUEOLOGIA
DA SUA ESCOLHA
DE CATAR”

L.B.F.: A gente não pode esquecer que tem uma parede, por causa da parede que tem intervalo.

O seu trabalho tem que estar formatado aqui e formatado ali, mas esse miolão é seu. Nem falo um terço; é um quinto de obediência e quatro quintos de ousadia. É um Programa de Arte, você é uma artista, você é uma professora. Está fazendo elos, é uma catadora de anos, não começou a catar quando chegou no programa. Você vem catando há anos, e a pesquisa tem que dar conta desse processo, dessa processualidade de construir uma artisticidade – o jeitão de ser artista. Você só pode ser essa artista, hoje colecionadora dessas caixas, porque tem um acervo guardado há muito tempo. Você tem que trazer para o corpo da pesquisa essa história quase como um inventário, quase como uma arqueologia da sua escolha de catar. Você poderia fazer N coisas, mas você escolhe catar. Quantos anos você tem, Tharciana?

T.G.S.: Eu tenho 27.

L.B.F.: Então, 27 menos 12, há quantos anos você está catando? Não é um nem dois. Já tem mais de década de catadora. Isso te dá muita autoridade. Não autoridade de poder, mas essa autoridade de autoria, de trazer isso para o corpo da pesquisa, essa escolha que você fez e essa construção desse catamento. Quantas vezes você se abaixou para

catar? Em quantos lugares você catou? Quantos encontros você produziu entre esses que estavam à sua espera, todos esses pequenos seres, e como você os trouxe para construir essas caixinhas? Você trouxe a caixinha de fósforos?

T.G.S.: Ah, tem uma coisa legal que acontece. Às vezes, eu ganho os insetos, porque as pessoas próximas a mim sabem que eu os cato. Tenho um que recebi em uma caixinha de fósforos, igual como você falou agora.

L.B.F.: Essas caixinhas você pode tratar como dispositivos de transporte ou dispositivos de coleta. Porque tem que ter uma proteção, senão quebra; é tudo muito frágil, você trabalha também com a fragilidade. Esses bichos mortos todos esfacelam com muita rapidez. Então como você os carrega? Usa caixinhas de fósforos, de papel, de guardanapo? Não sei. Você pode fazer uma listinha de dispositivos. Depois, como você os organiza dentro das caixas? A entomologia tem uma classificação específica. Você não é uma entomologista. Você faz uma classificação por tamanho, por cor, por espécies, por variáveis. Você está trabalhando em outro universo, então faz umas caixinhas de variáveis. Isso pode ser



Como relatado no início do Capítulo 2, em *Colheitas, coletas e catamentos*, recebo com frequência insetos. Eles costumam vir acomodados em vidros de conservas, caixas de fósforo, caixas de remédios, guardanapos e pequenos potes de plástico. Além dos insetos, guardo também estes recipientes.



As organizações são construídas de dois modos: os insetos são guardados em caixas ou pequenos vidros com rolhas de cortiça. Nas caixas, procuro criar uma classificação por tons e formas, misturando diferentes insetos. Nos vidros, são guardados os insetos que foram encontrados em partes e não podem ser alfinetados e inseridos nas caixas.

uma categoria da sua enciclopédia: “classificados como variáveis”. O que é isso? Não sei. Olhe para a coleção e você vai entender. Olha o seu trabalho e o que vai entender dele mesmo. Se quiser entender também, e se não quiser entender, tudo OK. Na pesquisa, não tem que todo mundo entender, nem o trabalho do artista.

T.G.S.: Dicionários são espaços de e sobre palavras. Eles são utilizados como material em suas criações? Ou eles em si também são uma coleção para você? **Você se percebe enquanto uma colecionadora de palavras?**

L.B.F.: Hoje me percebo, antes não me percebia. Eu tenho muitos dicionários. Cada dia, compro mais. Eu estava conversando com uma amiga que leu um texto meu, e ela me falou: “Ah, esse texto é do interior de Minas. Essa situação que você retrata é toda do interior de Minas.” Eu perguntei: “Mas como você sabe?” Ela me disse: “Pelos cenários que você construiu.” Não escrevi as palavras “interior de Minas”. Os cenários deram conta. Conversando, ela me disse: “Tem umas palavras aqui que levam para esse lugar, mas não é pela palavra em si, é pelo jeito como você cria a situação, é pelo jeito como você fala

do objeto.” Então falei para ela: “Ah, é porque comprei um dicionário, entre outros, de palavras do Vale do Jequitinhonha, e volta e meia eu vou a esse dicionário.” Vou lá e pesquiso ‘caneca’; não é a caneca do dicionário *Houaiss*, ou de outro dicionário de português, ou dos dicionários de sinônimos e antônimos. Como são as canecas no Vale do Jequitinhonha? De lata, pequenas... aí eu bebo disso.

Eu tiro dos dicionários, dicionário de mitologia, e dicionário das palavras de Guimarães Rosa... Não sou uma estudiosa de Guimarães Rosa, mas se estou trabalhando com o interior de Minas Gerais, vou lá ver o que quer dizer ‘fogão de barro’ no dicionário dele. Nem sei se tem, mas vamos imaginar que sim. Toda vez que se cozinhava em um fogão, eles pintavam de novo. Até hoje, pintam de novo fogão com barrinho mole. Não é para ficar bonito, é para conservar. Eu sei disso porque fui para o dicionário ler. Não é uma coisa que inventei. Daí eu levo para o meu texto que as mulheres ficavam passando uma camadinha de barro fino no fogão. Não conto que tirei do dicionário, mas é o dicionário que é meu amigo e me dá o chão para pisar. Então, eu tenho muito carinho pelo dicionário.

Às vezes, a gente perde as coisas, né? Moro hoje na décima nona casa; me mudei muito. Tive

“ O DICIONÁRIO É
MEU AMIGO E ME
DÁ CHÃO PARA
PISAR ”

Lucimar aponta aqui algo específico de sua pesquisa e esclarece sua relação com seus dicionários, como eles movem suas pesquisas.

“TIVE UM DICIONÁRIO QUE EU MESMA CRIEI”

Sua relação com os dicionários surge pela sua atenção sobre as palavras.

Novamente a artista relata uma experiência de sua vida escolar e como essa questão desdobrou-se em suas pesquisas artísticas.

um dicionário que eu mesma criei. Eu tinha uma professora de filosofia que era uma freira muito exigente, extremamente exigente, que todo mundo odiava, e eu a adorava. Porque ela tinha uma coisa da palavra, de saber falar de um jeito tão bonito. Às vezes, eu não entendia, mas era tão bonito o que ela falava. Eu ficava apaixonada pelas palavras dela. Eu gostava como uma pessoa podia falar de um jeito que me encantava. Criei um caderno, comprei um caderno grosso. Eu tinha uns 17 ou 18 anos. Lembro que, em uma aula, ela falou da palavra ‘mariolando’. Achei essa palavra tão bonita, e pensei: “Ah, essa palavra eu quero ficar com ela para mim”, e fui procurar, ela existe. É ficar vagabundando, ficar sem pensamento fixo, ficar lerdo na vida, e ela falou que nós estávamos na sala de aula mariolando. Eu me perguntei: O que será que ela falou que eu não entendi? Aí eu comprei esse caderno, que se chamava *Mariolando*. Eu fiz umas palavras. Você estava me perguntando, e isso veio para mim agora, nem lembrava. Fiz umas palavras inventadas, criei um dicionário chamado *Mariolando* e, nessas mudanças, eu o perdi; não sei onde foi parar.

Mas eu acho que os dicionários nos levam para lugares que a gente não imagina. Volta e meia eu vou procurar a palavra “arte”. Às vezes, eu acolho o dicionário e, às vezes, eu brigo com ele. “Ai,

esse verbete ‘arte’ aqui não deu conta, arte não é isso.” Eu me ponho a pensar de um outro jeito que não pensava antes. Por que eu fui ao dicionário procurar arte? Estou neste universo há tantos anos. Por que hoje ainda tenho que ir lá procurar o que o *Aurélio* fala sobre arte? Porque ainda não entendi o que que é isso. Daí eu vou lá e brigo com dicionário. Então, o dicionário serve para mim não só para esclarecer, mas para eu chegar às dúvidas. Tenho um dicionário maravilhoso. Você conhece o dicionário analógico? É um dicionário por analogia. Esse dicionário foi escrito há muitos anos, não lembro mais, mas em 2011 foi reeditado. Foi escrito pelo pai do Chico Buarque, e o Chico faz uma carta linda nessa reedição de 2011, e fala que ficou encantado de vê-lo reeditado, mas ao mesmo tempo muito triste, porque todo mundo ia ter acesso de onde ele tem as palavras com as quais constrói suas músicas. Esse dicionário, para mim, é um livro de cabeceira. Eu viajo e ele vai comigo.

Muitos títulos dos meus trabalhos vêm do dicionário analógico, porque ele não te dá sinônimos, mas três, quatro, cinco verbetes da mesma palavra, que cada vez vão ficando mais escapadas daquela primeira palavra que você procurou. Ele é muito legal. Então, o interesse pelo dicionário vem de muito tempo. Eu tinha até um dicionário tupi, mas acabei dando. Eu falei:

“Nossa, tenho este dicionário há tantos anos e nunca estudei. Tenho um amigo que estuda tupi.” Então, dei o dicionário para ele. Ele falou: “Nossa, isso é raro.” Já tive dicionários que dei para outras pessoas. Não me arrependo de ter dado não, mas eram dicionários que eu pensei que iria caminhar por eles, e caminhei por outras coisas. Eu não vou hoje estudar tupi, uma outra palavra eu posso achar, mas não preciso ter um dicionário de dois volumes de tupi-guarani.

T.G.S.: Eu estava pensando aqui: a gente conversou que essa minha coleção vem da infância, e a sua vem de algo muito próximo da infância também, porque, com 17 anos, já construiu um dicionário. Então esse interesse pela palavra vem de algo muito genuíno.

L.B.F.: Eu o mostrava para os meus irmãos, para os meus amigos pequenos: “Olha meu dicionário. Ele se chama *Mariolando*.” Eles perguntavam se eu estava doida; diziam que essa palavra não existia. “Ah, existe!” Às vezes, eu acho que invento uma palavra e vou ao dicionário e ela já está lá.

T.G.S.: Como a escolha ou criação de palavras propõe novos sentidos e experiências em seus processos criativos?

L.B.F.: Acho que essas combinatórias de palavras me levam a um lugar que eu nunca sei onde é. Esses dias, fui arrumar uma gaveta e achei uns verbetes. Fazia muito tempo que eu não me encontrava com eles. Eu disse: “Nossa, que bonito!” Espalhei em cima da cama, porque estava arrumando o quarto. Achei tão bonito. Tem tudo a ver com o que estou fazendo hoje. São verbetes de, talvez, seis ou oito anos. Não é só o desenho que se relaciona, mas essa atitude da palavra que escapa dela mesma. Tem uma palavra que é um desenhinho, mas quando você tem quatro ou cinco palavras, você tem um outro modo de organização. Eu mostrei esses 15 verbetes que iriam para essa exposição, que eu não sei quando vai acontecer em Campinas, para uma *designer* gráfica. Ela falou: “Sabia que você inventa alfabetos?” Eu disse: “Não, eu não invento alfabetos.” “Claro que você inventa. É o terceiro trabalho que você mostra no grupo que tem a ver com o alfabeto.” Respondi: “Nossa, eu nunca pensei nisso.” “Então vai olhar os seus escritos e as suas palavras. Você é uma criadora de alfabetos. Você deveria até registrar esses alfabetos.” Fiquei fascinada com essa história de alfabeto. Ela me

“
VOCÊ VAI
ACOLHENDO
E VAI
COMBINANDO,
ISSO É A
PESQUISA. A
PESQUISA
VOCÊ VAI
ENCONTRANDO,
É UM PULSO.”

falou: “Você tem uma estrutura no desenho, mas, ao mesmo tempo que tem uma estrutura, você escapa da sua própria estrutura. Cada vez que você monta alguma coisa com palavras, elas escapam delas mesmas.” E essa atitude vem lá do arrancar palavras. As palavras vão brotando.

Você vai acolhendo e vai combinando, isso é a pesquisa. A pesquisa você vai encontrando, é um pulso. Você vai encontrando um pedacinho aqui, um pedacinho ali, até o dia que você monta o tabuleiro, diz que está pronto e entrega. Mas se você quiser, você começa de novo, porque não tem fim.

T.G.S.: Eu fiquei pensando que a gente tem que regar a palavra. E regar as palavras vem desses encontros que acontecem nas trocas, nas leituras. Isso me vem da fala que você realizou na *live* da *Revista Apotheke*.

L.B.F.: Como eu estava trabalhando a partir do quasar, “Quasar as antenas de quarentena”, fui buscar os verbos da terra. Fui para o dicionário. O que é plantar? O que é colher? O que é semear? Quais são os verbos que a gente usa quando vai na terra? Eu escolhi esses que são do universo do plantio, que é para chegar lá no fim, no “estado

de semente”, de fazer brotar. Eu sabia que queria chegar no “estado de semente”, mas tinha que preparar a terra para chegar a essa etapa, senão ninguém iria entender se eu começasse uma live dizendo sobre “ficar em estado de semente”. À medida que ia trabalhando com as palavras, ia preparando o chão para pôr a semente lá. Tem uma estrutura de pensamento. A pesquisa também: ela tem uma estrutura de pensamento. Você tem capítulos, tem uma ordenação, tem os amigos conceituais que vão te ajudar a tecer, artistas que vão te ajudar a tecer.

T.G.S.: Tem que arrancar as ervas daninhas da pesquisa, que elas vão nascendo...

L.B.F.: Com certeza. Algumas você tem que deixar. Umhas insubordinadas é bom deixar lá.

T.G.S.: Como artista e professora, você coleciona algo além das palavras? Como essas coleções transbordam em suas obras e ações?

L.B.F.: Tenho alguns agrupamentos, não sei se posso chamar de coleções. Para uma coleção de dicionário, eu teria que ter um castelo, um negócio imenso, um edifício imenso. É o que cabe

O que Lucimar aponta sobre o número de dicionários pode ser relacionado a coleções que não têm um ponto de finalização. Isso é diferente, como citado em *Das coleções* (texto escrito no Capítulo 1), de uma coleção de discografia de um artista, por exemplo. No entanto, se dentro do tema *dicionários* Lucimar criasse um subtópico, como *dicionários latinos*, talvez fosse possível aproximar-se desse fim. A conclusão ou não de uma coleção depende do interesse de quem a realiza e dos sistemas de seleção que são criados pelo próprio colecionador.

na minha casa. Tenho talvez uns 15 dicionários, esta é a minha coleção. Mas não tenho um dicionário nem dois. Eu gosto muito de latinhas, mas também não sou assim aficionada de ver uma e ter que comprar. As latas pedem para ser compradas. Também guardo coisas. Agora, na quarentena, estou guardando as vasilhas de plástico. Não todas as vasilhas de plástico, mas as que tenham um furo, que depois eu possa cortar e fazer um dispositivo para fazer as bolinhas de sabão.

Então, estou guardando algumas caixas, algumas coisas plásticas que tenham essa característica. Sempre tem que ter um buraco ou, se não tiver um buraco, um lugar que eu possa furar. Mas escolho principalmente as que já têm buraco para eu soprar. Estou chamando esses objetos de dispositivos. Às vezes, guardo algumas sobras. Você conhece decalque? Esses adesivos que hoje vêm com cola, que a gente cola; sabe essas cartelinhas de adesivo? Antes existiam uns papéis que eram metade de um papel A4, e vinham com uma lâmina bem fininha de umas coisas estampadas, como flores, esportes, navios. A gente recortava aquilo e punha em um pratinho com água e tirava aquela película. A cola ficava no papelzinho debaixo; aquela película vinha fininha, fininha, fininha assim. Você tinha que

adesivar aquilo e pregar rápido e com precisão. Não era adesivo que se chamava, mas decalque mesmo. Você pregava aquilo numa superfície lisa, geralmente papel. Eu usei muito; ainda uso.

Tem uma papelaria aqui perto, antiga, que volta e meia eu acho umas coisas assim, impensáveis! Eles guardam umas coisas que ninguém quer. Eu perguntei se, por um acaso, eles tinham decalque. Eles me mostraram um tanto, mas era um bom tanto. Eu perguntei: “Tem mais?” Ele disse: “Sim, tem mais!” E nesse tem mais, ele trouxe, da outra loja dele, uma caixa de sapatos cheia de decalques. Isso é raríssimo, raríssimo. Então, eu uso as flores do decalque, e uso a base do que sobra. Todos os que eu já usei, que são as sobras, aquele papelzinho antigo, que fica com aquela mancha marronzinha, porque ficou pregada ali muito tempo e não tomou luz, e o resto do papel tomou luz e embranqueceu... Todas essas sobras eu guardo. Ainda quero fazer um trabalho. Já propus para um lugar, mas ainda não vingou, porque as pessoas não quiseram, e eu quero que esse trabalho vingue do jeito que o penso, mambembe com uma montagem frágil e delicada. Vai vingar na hora e no lugar certo.

Ano passado, quando fiquei lá na Califórnia com uma bolsa de residência, por um mês, eu tinha um lustre com um pedestal de metal. Levei um

As coletas citadas por Lucimar a partir da questão “Como artista e professora, você coleciona algo além das palavras? Como essas coleções transbordam em suas obras e ações?” são estas: dicionários, latinhas, vasilhas de plástico, adesivos de decalque e base de decalque.



Nesse QR code é possível visualizar fotos da ação com as bolhinhas de sabão. O link leva à rede social da artista.

pouco desses papezinhos comigo e os coloquei com mini-ímãs, nessa parte de metal que era grande, de quase dois metros. E era maravilhoso. Fiquei fascinada com esse resto (que iria para o lixo). Porque eles tinham uma dignidade de uma coisa inexistente, de uma coisa que já foi e não é mais. Aquilo era só a base do decalque que a gente usava e aquilo que a gente jogava fora. E essa caixa de sapato eu nunca joguei fora. Comprei todos, comprei a caixinha e venho trabalhando. Então, eu guardo algumas sobras, guardo algumas coisas. Todas as fitinhas que eu ganho, que vêm em presentes e coisas assim, eu guardo. Agora elas estão sendo usadas nos dispositivos para soprar as bolhas de sabão. Eu abro a gaveta e tem um pedacinho de fita lilás na gaveta dos guardados. Eu vou lá e percebo que ela dialoga com o frasco de mel. Então, não sou uma colecionadora de tudo, eu sou uma colecionadora de algumas coisas.

T.G.S.: Acho legal a gente pensar isso, porque a coleção envolve escolha. Escolhemos o que colecionar, escolhemos o que nos interessa.

L.B.F.: Eu garanto a você que é muito bichinho que você já viu e não escolheu.

T.G.S.: Sim, às vezes eles passam...

L.B.F.: Seria até legal ver a palavra ‘escolha’.

Tenta ver esse dicionário analógico. Alguém me falou que ele estava disponível em PDF. Tentei chegar, mas não cheguei não. Eu tenho físico, adoro, quando viajo, carrego comigo, meu dicionário de cabeceira.

T.G.S.: Que palavras podem permear a educação além daquelas que já estão duras e cansadas?

L.B.F.: Tem tanta palavra em educação dura. Há muitos anos, brigo com ‘grade curricular’, ‘disciplina’, ‘carga horária’. *Disciplina* vem do *front* – da linha de frente – da guerra. *Carga* é de transportar coisas, e a gente não tem *carga horária*; a gente tem um tempo de encontro. A gente não tem *disciplina*; a gente tem estrutura. A gente não tem que ter *disciplina* na educação. Onze disciplinas, cinco disciplinas, o que é isso? Não consigo entender. Eu sei o que é a palavra, mas não concordo com ela. A gente tem uma estrutura para ter uma relação de troca. Currículo, o que é currículo? Eu tenho um amigo filósofo que diz que o Currículo Lattes late demais para a cabeça dele. Eu adoro quando ele fala isso! E é um professor doutor, um grande pesquisador, um grande escritor.

Lucimar cita as seguintes palavras “duras e cansadas”: grade curricular, disciplina, carga horária, currículo. Ela também cita os verbos: permitir, possibilitar, propor, ensinar enquanto palavras que engessam planejamentos, pois não são palavras de troca.

E é isso mesmo. É uma briga para a gente colocar no Currículo Lattes as nossas produções como artistas, porque não tem onde. Melhorou muito. Imagina quando eu comecei a fazer o Currículo Lattes em 1977. Era uma estrutura que não cabia nada da gente, a gente era um zero, porque a produção que a gente fazia nem na sala de aula cabia. Hoje cabe muita coisa, mas ainda tem muita coisa que fica de fora. *Grade curricular* é horrível! Grade é da cadeia, grade de proteção da janela... São outras coisas. Vai para o dicionário ver o que é grade. *Grade curricular* não cabe na educação. Você tem uma organização e uma desorganização concomitantes. Você faz um plano de aula. Quando chega na aula acontecem muitas coisas. Você trabalha com seres vivos, as pessoas falam, as pessoas trocam. Como é que você pode ter um plano de aula e chegar lá e seguir o plano de aula?

Outra briga minha são os objetivos: permitir, possibilitar, propor, ensinar. Não tem palavras de troca? Não tem palavra de intercâmbio? Não tem palavras que se esgarçam? Não tem palavras que se constituam? Não tem palavras que se compõem? Seriam muito mais claros os percursos da educação com palavras que compõem uma estrutura de pensamento, ou as estruturas no plural. Você está lidando com pessoas que pensam; não está lidando com bichos que obedecem,

não está lidando com burrinhos de carga (com muito respeito ao burro de carga). Mas a gente não é burro de carga, a gente é um sujeito, somos todos aprendizes e ensinadores; é uma relação de permuta.

Eu acolho umas coisas que você fala para mim, e outras eu não acolho, porque vou compondo a minha vida com uma certa trajetória de percurso. Você vai compondo a sua com uma certa trajetória que está no seu DNA existencial, e o DNA da professoralidade, da educação, é muito vagabundo. A gente não possibilita construir, a gente não vai no cerne da educação. Eu adoro as escolas no México. Aqui também temos muitos exemplos, mas as escolas ao ar livre, as mexicanas, eram embaixo da árvore, que é o movimento de escolas ao ar livre. A gente tem escolas na sala de aula com estrutura de quatro paredes.

Eu tenho uma amiga que me cobra que não estou mais trabalhando com educação, porque agora eu virei só artista. É uma pessoa que respeito muito, não brigo com ela, porque não quero brigar. E escuto, mas eu penso: “Por que esta pessoa me vê agora somente como artista?” Eu continuo pensando, continuo escrevendo, continuo pesquisando, continuo fazendo parte de bancas de mestrado e doutorado; faço parte

“NÃO TEM PALAVRAS DE TROCA? NÃO TEM PALAVRA DE INTERCÂMBIO? NÃO TEM PALAVRAS QUE ESGARÇAM? NÃO TEM PALAVRAS QUE SE CONSTITUAM? NÃO TEM PALAVRAS QUE SE COMPÕEM?”

“
A PROFESSORALIDADE
PARA MIM NÃO É
SÓ UMA CARTEIRA
ASSINADA”

da ANPAP³³, faço parte da FAEB³⁴, estudo. Por que eu não sou professora? A professoralidade, para mim, não é só de carteira assinada. Fui professora com carteira de trabalho, assinada, durante muitos anos. Hoje eu não tenho mais, estou aposentada, não tenho mais emprego fixo, não estou vinculada institucionalmente a lugar nenhum, mas estou vinculada à educação que, para mim, é um percurso de escolha desde quando eu era pequena. Comecei a dar aulas com treze anos. Com treze anos, já sabia que eu queria ser professora. Dava aula de catecismo, que era o que eu podia dar na minha idade. Era maravilhoso. Eu estudava muito e conversava muito com os meus alunos; muitos eram da minha idade. Naquela época, eu acreditava na religião católica, em santos, nessas coisas todas. Mas era muito lindo, porque a gente tinha um filminho no final da aula de catecismo, e hoje sei que escolhi ser catequista porque queria ir ao cinema e garantir o meu filminho. Hoje eu sei, mas antes não sabia. Eu já tinha um fascínio pela imagem em movimento.

Agora, nesta pandemia, eu tenho escutado os discursos: “Nossa, como vão ficar essas

33 Sigla para Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.

34 Sigla para Federação de Arte Educadores do Brasil.

crianças um ano sem escola?” Claro, tem muita criança que perdeu realmente a escola como um lugar de encontro, e muitas perderam o vínculo com a escola porque não tem internet, não tem computador, não tem um monte de coisa. Mas a educação não está suspensa. A educação se faz na família, se faz na rua, se faz em casa, se faz no rádio. Essa sistematização de que a educação tem que ser em escola de quatro paredes tem que ser muito bem repensada.

Tem uma escola que é a da vida. Você escuta pessoas que nunca foram para essa escola que nós frequentamos, e que têm uma filosofia, uma sabedoria de vida como a do Sambão, que me ensinou sobre o catamento, sua profissão. Das conversas que a gente tinha, nossa, eu ficava extasiada por esse ser pensante. Ele me ensinou muita coisa da dimensão da existência simples. Desse cotidiano comum, desse cotidiano de pé no chão. O dele lá era de pés na areia. Nós somos professoras, escolhemos outras formas que nos compõem, mas a gente tem também essas outras pessoas com suas formas de criação poética, e esse sistema educacional de obrigar todo mundo a ir para a escola, de obrigar a ir para a universidade... Eu não sei se tem que ser assim. Sabe, tenho muitas dúvidas. Esta é minha escolha: eu fiz o Mestrado, Doutorado, Pós-Doutorado, essas coisas todas.

Mas não sei se tem que ser escolha de todo mundo. Todos nós conhecemos pessoas extremamente sábias que não passaram por essa estrutura em que nós estamos. Nós escolhemos passar.

T.G.S.: Você poderia comentar sobre o desafio que lançou a si mesma de escrever 2020 palavras? Existe um critério nessa composição?

L.B.F.: Tharciana, logo no começo da quarentena, foi muito desesperador para mim. Acho que os três primeiros meses foram os dias mais difíceis da minha vida. Já tive muita dificuldade, inclusive de doenças, já estive em coma, tive milhões de coisas, como todos têm. Mas esse começo da pandemia foi desesperador, porque a vida foi suspensa de um dia para o outro: “Fique em casa!” E tinha uma pecha em nós mais velhos, que não vamos esquecer nunca, que era: “Vocês velhos vão morrer!” Isso era posto todos os dias em todos os noticiários: “Evitem as crianças, porque elas podem ser fabricantes de morte.” Isso é muito pesado. Isso aliviou agora, mas isso está na carne da gente. Então me deu muito desespero logo no começo.

Eu participo de um grupo aqui de artistas com um curador maravilhoso que se chama Marcelo Sales, da Casa Contemporânea. A gente tem

reuniões quinzenais. Na primeira reunião que tivemos, todo mundo estava muito assustado. Somos alguns mais jovens em sua faixa etária, somos doze, mas a metade do grupo é de 40 anos para cima, somos duas idosas de mais de 70 anos. No primeiro momento, falei: “Vou escrever 2020 palavras.” Eu me dei como tábua de salvação, vamos dizer assim, a escrita. As pessoas riram, e uma pessoa me perguntou: “Como é que você vai fazer isso?” Falei: “Não tenho a menor ideia, mas eu vou me dar o exercício de escrever 2020 palavras.” Eu nem chamo mais 2020; eu falava 20.20, acho que é mais bonito. Comecei a ordenar e enumerar. Depois, decidi não enumerar. 2020 palavras de um tema, se eu vou cumprir ou se vou escrever, não sei. Eu não queria ficar escrava das palavras. Eu comecei até a digitar: “Vou jogar esse arquivo fora porque vou ficar escrava de todos os dias a ter que pensar nas palavras.”

Eu tenho escrito muito, tenho escrito textos, estou escrevendo um livro, e não sei quando vai ficar pronto, mas escrevo todo dia, há muito tempo. Continuo fazendo cursos e anotando as palavras que vou roubando dos cursos, fazendo criações de palavras que não existem. Continuo fazendo exercício das 2020 palavras, mas isso acabou virando um grande tema: 20.20.

Discorrendo a partir das perguntas “Você poderia comentar sobre o desafio que lançou a si mesma de escrever 2020 palavras? Existe um critério nessa composição?” Lucimar comenta que a ideia de escrever 2020 palavras transformou-se em um tema. Com isso, a artista reflete sobre as questões de cobrança e precisão, tanto em seu trabalho quanto na educação.

“CONTINUO FAZENDO CURSOS E ANOTANDO AS PALAVRAS QUE VOU ROUBANDO DOS CURSOS, FAZENDO CRIAÇÕES DE PALAVRAS QUE NÃO EXISTEM”

No dia 20 de fevereiro de 2020, eu tinha aberto uma exposição que se chamava Lucimares 20.20³⁵, porque acho a data muito bonita. Eu fiz, em 2018, essa exposição que se chamava Lucimares em São Paulo; foi uma grande individual³⁶. E, agora, fiz essa em Campinas, que abriu em fevereiro e foi uma exposição que não fechou o seu ciclo. Foi desmontada sem acabar de existir. Enfim, todo mundo se desesperou, era muito papel, era muito frágil. Eu mesma decidi que era hora de desmontar. Não poderia mais ir para Campinas, e esses papéis iriam sofrer muito com o tempo. Eles ficaram montados durante quatro meses.

Semana passada, as coisas voltaram para casa. Mas eu já pedi e sugeri ao curador: “Vamos pensar em colocar Lucimares 20.20”, porque a data de 20.20 para mim já era muito linda. Eu estava com duas exposições internacionais, não individuais, coletivas. Estava com muitos projetos de viagem, com muitas coisas assumidas, com muito congresso e muita mesa-redonda. E de uma hora para outra foi assim: “Para tudo!” Até a gente

35 Exposição realizada em Campinas (SP) no espaço *Subsolo - Laboratório de Arte*.

36 A Exposição ocorreu em Vila Mariana (SP) no espaço *Casa Contemporânea - Atelier Exposições Debates* e teve duração de de 06/10/18 a 10/11/2018.

descobrir quais seriam as ferramentas virtuais e etc., e que a gente poderia se encontrar novamente de outros modos. E 20.20 virou um tema. É um ano que a gente não vai esquecer. Para mim, ele nasceu e brotou como um ano muito encantador. Em janeiro e fevereiro, eu estava muito, muito feliz, e aí, em março, foi uma trombada. Agora que você está me perguntando, eu posso falar para você, eu nem tinha clareza disso, que 2020 virou um tema até de sustentação, porque agora é preciso sustentar, por mais medo que a gente tenha, por mais risco que a gente corra. Porque o vírus está aí, continua. Essa condição da quarentena, que já virou “cententena”, não sei quantas vezes (que é uma palavra que acho que não tem, não sei se tem, mas para mim ela existe), é concreta e é real para todos nós.

Então virou um tema. Não vou catar. Não vou conferir se escrevi 2020 palavras. Conferir é outro verbo de educação. Tem que “conferir” se o resultado está certo. O CNPq³⁷ tem lá “resultados esperados”. Se estou trabalhando como artista, como professora, você pode dizer quais são os resultados esperados? E pode dizer, na sua sala de aula, quais são os resultados esperados? Todas as

“SE ESTOU
TRABALHANDO
COMO ARTISTA,
COMO PROFESSORA,
VOCÊ PODE DIZER
QUAIS SÃO OS
RESULTADOS
ESPERADOS?”

37 Sigla para o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

Lucimar tece aqui uma crítica sobre o verbo “conferir”. Neste sentido, a mesma posição que coloca sobre as palavras duras usadas na educação, ela incorpora em seu trabalho.

“ISSO É “FÔRMA”, NÃO É “FÓRMA”. NÃO EXISTE EDUCAÇÃO NENHUMA. AS COISAS SE DÃO POR RELAÇÃO”

“pessoas vão ler do mesmo jeito? Todas as pessoas vão desenhar ou entender o que é desenho do mesmo jeito? Não pode. Isso não existe! Isso é “fôrma”, isso não é “fórma”. Não existe educação nenhuma. As coisas se dão por relações. Meu marido é engenheiro. Com isso, eu vejo que até um projeto extremamente rígido de estrutura de engenharia tem um pensamento matemático que é do imaginário. Existem números imaginários na engenharia, a gente não sabe, eu não sabia, sei porque ele me contou. Tem camadas de um pensamento imaginário para você propor um projeto de um edifício; tem cálculos matemáticos, alguns são da categoria do imaginário, outros não, são da precisão. A educação, como está posta em muitos lugares e escolas, é da cobrança e da precisão.”

T.G.S.: Como você percebe a potência poética da escrita em meio ao rigor acadêmico?

L.B.F.: Olha, a cada dia mais, eu fico encantada com a capacidade de fazer conexões de pensamentos com a palavra e com a imagem. Tenho assistido a muita *live* e feito muitos cursos; sempre gostei muito de estudar. Fico muito encantada em ver como as pessoas pensam e

engenhm. Acho que é uma forma de engenhar mesmo, as palavras, a combinatória das palavras e a combinatória das imagens, para dizer o que elas querem dizer. Isso talvez que você esteja chamando de potência, que a gente chama de potência também.

Outro dia, escutei o Igor Simões, que é doutor pela UFRGS. Ele vem trabalhando as relações de poder, e as relações não só da educação. Ele é extremamente crítico, muito fundamentado. Não é o crítico que faz crítica de combinar uma ou outra palavra, mas ele cria um alicerce de pensamento para questionar o mundo atual. E esse alicerce de pensamentos esbarra na filosofia, na arte, na educação, na existência. É das falas atuais que escutei que mais me deslocaram para pensar. O que estou fazendo no mundo agora? Como estou sendo neste momento a pessoa que eu quero “ir-sendo”? Nem quero ser, isso não existe. Quero ser está muito longe, eu quero é “ir-sendo”, todos os dias, em *continuum*.

A fala do Igor está lá no YouTube da ANPAP, em uma mesa que ele e a Nutyelly Cena fizeram. A fala do Igor me acolheu de um jeito tão denso para sustentar a minha existência nesse momento, que pensei: “Como as pessoas conseguem fazer estes elos de pensamentos?” Você fica em um lugar

A relação levantada por Lucimar entre palavras e imagens é algo explorado pela a/r/tografia, como citado no texto *Coletas a/r/tográficas: aporte metodológico* presente no Capítulo 2.

“VOCÊ FICA EM UM LUGAR E EM UM DES-LUGAR CONCOMITANTE?”

“
COMO A GENTE
COMPÕE PARA
HABITAR ESSE LUGAR
QUE CHAMAMOS DE
EDUCAÇÃO NESTE
MOMENTO”

e em um des-lugar concomitantemente. Fiquei encantada e desesperada ao mesmo tempo. Pensei: “Nossa, eu tenho tanto para fazer! Nós, como professores, temos tanto para fazer!” A nossa escolha e troca, que a gente chama de educação, é tão possível, é tão inquietadora. Como a gente compõe para habitar esse lugar que chamamos de educação neste momento? Eu estava em uma outra *live* esses dias, e todo mundo estava de câmera fechada e microfone fechado. O porquê eu não sei, mas volta e meia as pessoas pedem para fechar porque fica ruim a voz e a conexão de quem está falando. Devem ter suas razões. Eu não sei nada de tecnologia. Mas chegou uma hora que pedi para todo mundo abrir as câmeras: “Olha, eu não aguento mais falar para esses quadradinhos fechados e ver só o nome escrito. Eu quero ver as pessoas. Desculpe-me quem pediu para fechar, eu entendo, mas abre pelo menos um minuto, porque eu preciso ver a cara das pessoas.” Todo mundo abriu e eu comecei a chorar.

Eu fiquei tão emocionada, Tharciana, que comecei a chorar. Eu não sabia que ia chorar; não sabia que ficaria tão emocionada. Eu precisava saber com quem poderia me aconchegar. Não basta o nome escrito. Eu preciso do visual, preciso do olho que pisca. Preciso da pessoa que respira, preciso da pessoa que abre sorriso. Eu preciso do

rosto; a gente virou o rosto. Se você sai na rua, está mascarada. Em casa é o único lugar em que o rosto está sem máscara. Todo mundo abriu, e foi lindo, porque todo mundo sorriu. Sabe aquela coisa de encontro virtual que você faz acontecer? Se eu fecho a câmera e fecho o microfone, você nem sabe se estou aqui. Eu posso até estar, mas posso estar fazendo milhões de coisas. Eu posso fazer N coisas, fechar a câmera e só fico dizendo que estou lá, mas não estou. Então, a educação tem que trabalhar mais essa relação de cumplicidade: uma vez que você se dispôs “a”, você tem que estar junto.

T.G.S.: Recentemente, tive uma experiência ao ler uma carta de Caio Fernando Abreu destinada ao Zézim. Nessa carta, ele fala sobre escrita e processo criativo, e, em dado momento, coloca: “E ler, ler é alimento de quem escreve. Várias vezes você me disse que não conseguia mais ler. Que não gostava mais de ler. Se não gostar de ler, como vai gostar de escrever? Ou escreva então para destruir o texto, mas alimente-se. Fartamente. Depois vomite.” Essa leitura me tirou do eixo e me fez rever o modo como estou desenvolvendo a escrita da Tese. Fez-me pensar na literatura, na troca com o outro. Por isso pergunto: Como a

literatura conversa ou potencializa suas criações? Que leituras ou autores lhe proporcionaram experiências criativas?

L.B.F.: Eu sempre gostei de ler. Vou te contar outra historinha. Comecei a ler não em livros, mas revistas, e nas histórias em quadrinhos. E sempre dormi pouco, sempre tive pouco sono. Minha mãe obrigava todo mundo a dormir às 19 horas da noite, e eu detestava porque, se eu me deitasse às 19, às 3 horas da manhã já tinha acabado meu sono. E meu pai dormia muito pouco. Daí eu comecei a ficar aliada ao meu pai. Meu pai lia muito. Eu pensava em achar um jeito de ficar mais próxima dele, porque eu poderia dormir mais tarde. Eu ia para o banheiro e lia histórias em quadrinhos. Meu pai lia os livros de literatura, Hemingway, *Cem anos de solidão*; muita coisa da literatura que hoje a gente sabe que é literatura, vamos dizer, alta. Na época, eu não sabia, mas convivia com isso na minha casa. Minha mãe também gostava de ler, mas lia revistas *Cláudia*. Mamãe teve todas as *Cláudias* até um pouco antes de falecer. Ela tinha coleção desde a primeira que saiu, e as primeiras eram revistas que tinham muita literatura, que tinham uns textos muito bons; depois, foi virando muita propaganda, foi virando uma revista completamente diferente.

A partir desta pergunta: “Como a literatura conversa ou potencializa suas criações? Que leituras ou autores lhe proporcionaram experiências criativas?”, Lucimar cita os seguintes autores que considera que a desacomodam: Augusto Boal, Noemi Jaffe, Estevão Azevedo, Aline Bei e Deborah Dornellas.

Então, eu gostava de ler e, para trapacear, o jeito de ler à noite, eu ficava sentada no banheiro lendo. Eu escondia as revistas atrás do bidê, em um cantinho em cima para não molhar. Eu roubava as revistas e escondia ali e, depois, eu devolvia e pegava outra, até o dia em que meu pai descobriu. Ele passou por fora e, pelo vitrô, viu que eu estava lendo. Daí ele me falou: “Você não precisa ler no banheiro escondida, pode ler do meu lado quando você quiser.” Ele foi um grande aliado. Eu passei a ser aliada do meu pai até que ele morreu com 100 anos. A gente leu muito e trocou muito livro. Eu sempre fui leitora.

Quando eu estava na academia até 1996, que foi quando me aposentei (depois eu voltei, mas saí em seguida), eu lia muitos textos da academia em função das minhas necessidades educacionais, vamos dizer assim. Então, eu lia literatura, mas privilegiava os autores que a gente precisava ler; lia Filosofia, sempre gostei muito de Filosofia. Não sou estudiosa, mas leio o que me interessa aqui e ali. Lia muito também o que tinha de escrito de artista; sempre gostei das escritas de artistas, de diário de artistas. Não a vida, a biografia nunca foi do meu interesse, mas a maneira como os artistas pensavam, os catálogos de exposição, as publicações que saíam via museus... E ficava lendo o que era necessário para

sustentar o pensamento de educação. Paulo Freire eu li demais; os pesquisadores que pesquisavam Paulo Freire, o Ailton Krenak quando começou a publicar, alguns antropólogos, alguns sociólogos. Interessava-me esse universo mais das ciências chamadas humanas, como se as outras não fossem, não é? Mas este universo que é nomeado como ciências humanas. Com ênfase na arte, mas com muita conexão de pensamento. Sempre gostei muito de ler as pessoas mais pobres que hoje são sacralizadas. *O Quarto de despejo*³⁸ eu li quando saiu. *O Teatro do Oprimido*, de Augusto Boal, eu li quando saiu. Sempre fiquei muito atenta com coisas que me provocavam a sair desse lugar da forminha. Eu queria sempre a forma, não queria muito a fôrma.

Depois que eu me aposentei, comecei a fazer curso de escrita criativa. Então, comecei a ler mais vigorosamente literatura contemporânea, não só brasileira. Tem muitas pessoas de que eu gosto muito. A Noemi Jaffe, que é uma paulista, tenho todos os livros dela; e ela continua publicando. Este ano ela publicou um livro chamado *O que ela sussurra*, que é maravilhoso. Ah, eu venho lendo muitos artistas e muitos escritores, inclusive jovens.

38 Livro de autoria de Carolina Maria de Jesus originalmente publicado em 1960.

Leio uma resenha, ou alguém me indica, alguém me sugere. Vejo que saiu publicado e vou lá, compro e leio. Outras pessoas eu compro e não leio. Elena Ferrante, por exemplo, fiquei tão convocada a ler. Comprei e achei que não era minha praia, por mais que ela seja uma autora supersacralizada. Tem alguns autores que eu começo a ler e penso: “É bonito, legal, é muito bem escrito, mas não é isso que eu quero ler.” Nesse caso, eu guardo aquele livro, de vez em quando até dou. Tenho um projetinho que se chama Biblioteca Liberada. A cada dois anos, dou um tanto de livros, ou que eu já li, ou que eu não li, ou que não tenha a ver comigo, ou porque comprei e não era bem isso; como esse da Elena Ferrante, não sei se vou continuar lendo, é uma escrita muito bonita, mas ela não me esgarça. A leitura tem que me esgarçar; ela não pode só me aconchegar, ela tem que me esgarçar.

Eu gosto mais dessa literatura que me fura. Tem que ser bem escrita, tem que ser encantadora, mas tem que me furar, senão eu não quero, não fico no lugar do aconchego. O aconchego é muito necessário, é urgente, mas volta e meia, o que mais me move é essa coisa que fica em andamento. Eu saio daquele livro e digo: “Nossa senhora, tenho que ler de novo, porque é muita coisa e estou sem chão.” Às vezes, eu paro o livro e digo: “Não

“SEMPRE FIQUEI MUITO ANTENADA COM COISAS QUE ME PROVOCAVAM A SAIR DESSE LUGAR DE FORMINHA”

“A LEITURA TEM QUE ME ESGARÇAR; ELA NÃO PODE SÓ ME ACONCHEGAR, ELA TEM QUE ME ESGARÇAR”

consgo ler mais, hoje chega”; e outras vezes é assim: “Nossa, chega, mas eu tenho que continuar lendo mais, eu não posso parar até acabar.” Estou muito do avesso. Li um livro agora, do Estevão Azevedo, *O tempo de espalhar pedras*. Esse livro eu fui lendo, fui lendo, fui lendo... É sobre pessoas. A terra vai escavando a vida dessas pessoas, que são exploradas pela terra, é como se fossem mineradores. É uma história muito bonita e visceral. O livro foi escrito em 2018, mas para mim é um livro escrito para esta quarentena. Essa pedra vai ficando, ficando, ficando, mas é uma coisa tão bonita e tão poderosa. É uma escrita tão aguda. Aquela ponta de faca é tão visceral que, quando você lê, acaba de ler o livro e fica tão encantada do modo como a pessoa conecta essas palavras para dizer essa história que ele quer contar, que é a história de um povoado, das pessoas que moram nesse povoado. É muito vigoroso.

Assim, minhas escolhas têm sido muito por esse lugar. Outro livro lindo que eu já li duas vezes, e está aqui para ler de novo, é *O peso do pássaro morto*, da Aline Bei, que também tem que ir fundo para ler. Esse livro da Aline tem muita área de respiro, tem uma frase e três ou quatro espaços, aí tem uma palavra e na outra página tem umas palavras só aqui, e outras palavras só ali; o que também pode ser uma coisa bacana para sua

pesquisa e para sua apresentação, colocar algumas palavras soltas, uma na página inteira em branco. Acho que tem que dar um respiro para a coleção. E esse livro da Aline tem muito respiro, porque é a história de uma mulher e de um cotidiano tão comum a nós mulheres. É tão trágico nesse comum em nossa condição de mulher. Você lê e fala: “Nossa, eu preciso tomar água, preciso andar, preciso olhar pela janela. Eu preciso ler a página seguinte, porque essa me tirou o lugar demais.” Estou falando com você, estou meio visitando essas coisas que tenho lido atualmente.

Eu li *Por cima do mar*, da Deborah Dornellas, que é um livro de 350 páginas, mas li num tapa. Acho que li em quatro noites. É a história de uma africana brasileira que vai para a África. É tão bonito. É uma literatura mais dura, mas, ao mesmo tempo, eu não preciso levantar toda hora e tomar água toda hora. Ela é dura, mas eu consigo me embrenhar nesse universo de saber mais. Eu falei para Deborah: “Nossa, acabei de ler seu livro.” Ela falou: “Como você leu meu livro?” Respondi: “Eu li quase que em uma sentada.” Se eu conseguisse passar a noite inteira sem dormir, sem ter sono, chegaria uma hora em que eu iria acabar o livro, porque não queria parar de ler. É uma história muito embrenhada de palavras, que vão te levando para aquele cenário, para aquele

VOCÊ LÊ E FALA:
“NOSSA, EU
PRECISO TOMAR
ÁGUA, PRECISO
ANDAR, PRECISO
OLHAR PELA
JANELA. EU PRECISO
LER A PÁGINA
SEGUINTE, PORQUE
ESSA ME TIROU O
LUGAR DEMAIS”

lugar, para aquele espaço. Você vai vendo que sua vida também é assim, que também está junto.

A pessoa que está escrevendo um romance, que vai para uma combinatória que te faz construir o cenário, você vive a vida dos personagens, chora com os personagens. Tem hora que você fica com raiva deles. Daí você vê que está com raiva também de você, porque aquele personagem tem um pouco da sua história; ou te encantou porque não tem nada a ver com você. Eu pensava que poderia ser um pouquinho desse personagem que estou lendo... Os personagens viram amigos. Você dá a mão para eles e vai andando. É muito gostoso.

E acho que educação tinha que ser isso também, a escola tinha que ser. Acho que tive grandes professores. Como eu te falei, fui alfabetizada por essa minha tia e, depois, na escola. No 1º ano, tive uma professora, uma poetisa mineira. Depois, a do 2º ano era uma pessoa que não me entendeu muito. Eu passava os recreios sentada em um banquinho, em uma caixa de frutas no pátio da escola, desenhando na primeira página do caderno dos meus colegas. Não tenho nenhum caderno desses também. Não sei quantos eu desenhei, mas eram muitos.

Eu tinha um desenho feito em papel de seda, que eu passava com carbono, mas aí eu fazia variações desse desenho. Comecei a desenhar muito pequena também. Eu lembro que tinha um cachorrinho que eu punha a língua dele para fora, a língua dele para dentro, voltava a cauda para cima, deixava a cauda para baixo. Vinha de uma estrutura de papel de seda, mas eu mexia na hora que ia fazer o desenho; eu inventava umas coisas.

T.G.S.: Lucimar, eu estou encantada!

L.B.F.: Ah, eu espero ter colaborado com as suas coisas.

T.G.S.: Nossa, colaborou muito! Eu ando perdida na Tese. Acho que estar perdida não é ruim, mas tenho que achar um caminho em algum momento. E assim, o tanto que você me nutriu e me regou hoje foi maravilhoso. Tenho muito a te agradecer!

L.B.F.: Para mim essa conversa foi um presente, uma bela companhia. Fiquei fazendo exercício de pensamento, contando as histórias da minha vida.

T.G.S.: É muito bom ver você fazendo esse exercício, você falando dessas conexões, e como uma coisa leva à outra, como isso se relaciona com a própria pesquisa e a construção. Você foi muito generosa comigo aceitando este convite, vendo as coleções. Ficamos duas horas juntas e o tempo passou voando. Muito obrigada! Sinta um abraço bem apertado!

Entrevista com Ronaldo Alexandre Oliveira realizada no mês de outubro de 2020 por Tharciana Goulart da Silva.

T.G.S.: Em seu texto *Outras Leituras e Visualidades na Formação Docente em Arte* publicado na Revista *Visualidades*, você comenta que construímos nossas histórias a partir do que selecionamos e arquivamos. Por isso pergunto: o que você seleciona e arquivava?

R.A.O.: Eu acho que sempre me pegou essa coisa do arquivo, talvez até anterior à seleção. Lembro-me de que, há umas três décadas atrás, talvez na década de 90, eu trabalhava no estado de São Paulo no Ensino Fundamental com crianças; na época, tinha Ciclo Básico. Eu percorria entre meu espaço de casa e as escolas onde ministrava aulas; então, tinha que cruzar muito a cidade. Nesse caminho que fazia, eu necessariamente passava por uma linha abandonada de trem, uma linha férrea. Eu falo que arquivo mais, talvez, até antes de selecionar as coisas, porque comecei arquivando pedaços de ferro; eram pedaços enferrujados. Com o desuso da linha férrea, determinadas peças se soltavam muito facilmente.

Esse desejo por arquivar os pedaços de ferros que foram encontrados no caminho que Ronaldo fazia de sua casa até a escola pode ser associado ao interesse dele em guardar os cacos de suas louças quebradas (questão que aparecerá mais à frente na entrevista).

Ambos os objetos perderam sua função ao ganharem uma outra forma. É nessa nova forma que reside seu interesse.

Nessas coletas, é a diferença que o atrai.

Eram peças que serviam de encaixe para os trilhos. Então, elas tinham uma certa espessura, não eram enormes.

Naquela época, eu vinha produzindo muito anteriormente, utilizando uma máquina de xerox para gerar imagens. Essas peças de ferro começaram a chamar minha atenção porque, a princípio, quando foram construídas industrialmente, eram todas iguais, mas depois passaram a ser muito diferenciadas. Na verdade, acho que estou até aqui rememorando com você esse determinado momento, porque foi ficando para mim muito claro o que me interessava, que eram essas coisas em desuso. O próprio tempo parece que vai se encarregando de dar novas formas e novos destinos a essas coisas. Então me interessa muito encontrar outros destinos para elas. Uma resposta mais formal, talvez, seria isso.

“ [...] FOI FICANDO PARA MIM MUITO CLARO O QUE ME INTERESSAVA, QUE ERAM ESSAS COISAS EM DESUSO.”

“ [...] COISAS QUE VÃO SENDO COLOCADAS AO RELENTO OU À REVELIA, QUE VÃO SENDO, TALVEZ, ATÉ MESMO MENOSPREGADAS. ISSO ME INTERESSA BASTANTE.”

Quando fui me dando conta, estava muito envolvido no meio dessas seleções e desses arquivos, dessas coisas que são, de uma certa forma, abandonadas, descartadas, com seus destinos meio comprometidos. É o que me interessa. Eu acho que é bem isso que me interessa, essas histórias que estão aí. Acredito que estão um tanto quanto impregnadas nessas coisas que vão sendo colocadas ao relento ou à revelia, que vão

sendo, talvez, até mesmo menosprezadas. Isso me interessa bastante.

T.G.S.: Como essas coleções e arquivamentos reverberam em sua prática docente?

R.A.O.: Já me peguei pensando em questões próximas, não exatamente no que você me pergunta, mas questões um tanto próximas. Isso tem relação com essa coleção literalmente de peças de linha férrea que eu recolhi, limpei, organizei e trabalhei sobre elas. Uma questão que me veio foi o que me levava a fazer isso. Nos trabalhos com a máquina de xerox enquanto possibilidade de gerar imagens, realizados no final dos anos 80 e 90, o que me chamava atenção era que qualquer mudança no tempo e na umidade que incidisse sobre as páginas de sulfite comprometia as imagens. As máquinas eram bastante rudimentares.

Eu vinha trabalhando com a produção de pouquíssimas imagens e sempre pensando como aquilo poderia desdobrar em outras, sem buscar novas imagens, mas sempre perguntando: “O que esta imagem ainda pode me gerar em termos de outras imagens?” Era sempre pensando nesse desdobramento.

Teve um momento em que trabalhei no MAC – Museu de Arte Contemporânea, que era no prédio da Bienal³⁹, e lá tinha uma máquina que a gente podia usar. Lá era muito úmido, e no inverno era ainda mais, e quando comecei a ver as interferências dessa umidade no papel, isso me chamou a atenção. A imagem que era esperada não era gerada. O contraste extremo entre o preto e o branco não aparecia, mas um cinza que apagava quase a imagem. Para mim isso era um prato cheio! Eu fiz bastante uso de xerox e dessa sua possibilidade de reprodutividade. O papel úmido tornava cada imagem única, então não existia essa ideia do igual.

Acho que até escrevi algo sobre isso. Cheguei a pensar na sala de aula, que lá havia coisas que eu fazia que eram muito próximas. Então esse fato de pensar naquele momento de colecionar aquelas imagens, aquelas imagens geradas pela máquina de xerox de um modo totalmente distorcido, mas que acabavam me apontando para um outro lugar mais interessante que era a reprodução, isso me encantava. Comecei a pensar o quanto essa questão da sala de aula é um tanto isso também.

39 Bienal Internacional de Arte de São Paulo.

Eu acho que, às vezes, a gente tem um discurso generalizador, que quer muito naturalizar tudo. Essa coleção de imagens geradas pelo xerox me mostrou que, na verdade, cada uma era uma. Ainda que tivesse essa pretensão de ser uma cópia, ela não conseguiria por conta dessa falha técnica. Eu soube perceber essa potência e aproveitei com muita veemência daquilo. Pensando nesses arquivos e na formação docente, acho que vejo isso. Na sala de aula, é cada vez mais necessário ver cada sujeito enquanto uma história em potencial.

Tanto as imagens de xerox (geradas por um erro, sendo completamente distintas umas das outras) quanto os ferros (que foram construídos industrialmente, e cada um era um) me apontavam para pensar o que não acredito nessa ideia do único e generalizado.

Eu sinto que vou arquivando coisas, nem sei se considero que coleciono, nunca tive pretensão de colecionar nada. Também não sei bem se é a palavra arquivo, mas sinto que vou arquivando coisas. O que me move neles é exatamente a singularidade de cada coisa, e não aquilo que os unifica. Isso é algo que me pega muito, me paga bastante. Até em dobramentos ou inserções, seja em trabalhos de conclusão de curso ou orientações, que passam esse componente ou da memória, ou do objeto,

A fala de Ronaldo sobre o seu uso das máquinas copiadoras leva a compreensão novamente de um olhar que é direcionado para a diferença, para o que foge ao padrão.

“NA SALA DE AULA, É CADA VEZ MAIS NECESSÁRIO VER CADA SUJEITO ENQUANTO UMA HISTÓRIA EM POTENCIAL.”

Ronaldo não define aqui uma nomenclatura para suas coletas. O que interessa a ele não é a categorização (arquivo ou coleção), mas existe uma clareza do porquê ele coleta, do que chama sua atenção, e é justamente...

... isso que reverbera em sua prática docente: a sua identificação é pelo singular.

ou do lugar; eu acho que sempre vou muito mais para essa singularidade de cada coisa. Eu acho que é o que nos caracteriza.

T.G.S.: Como você coleta as narrativas enquanto história de vida dos estudantes e propõe que eles pensem a educação?

R.A.O.: Eu iniciei como professor no final dos anos 80 e trabalhei muito com crianças. Foi uma época em que, no estado de São Paulo, teve um programa da Secretaria do Estado de Educação chamado de Ciclo Básico que instituiu duas horas-aula para todas as séries, para nós da área de arte e também para a área de Educação Física. Tinha vezes que eu trabalhava com onze turmas de crianças, das 7 horas da manhã às 5h50min da tarde.

Estou contando aqui para você agora, e isso me lembrou algo que encontrei ontem. Acho que hoje, pensando sobre essas duas décadas de trabalho com formação de professores, e buscando de algum modo sistematizar, eu vejo que, desde o final dos anos 80, que o que encontrei ontem me mostra aquilo que parece que já existia.

Lembro que tinha na escola o mimeógrafo. Eu propus que nós fizéssemos álbuns de figurinhas. A proposta era que cada um tivesse um *stencil* e cada

um construísse, naquele tamanho tradicional do A4, uma quantidade de figurinhas. Nós estabelecemos alguns formatos, ou poderia ter nove figurinhas no tamanho que coubesse no A4, ou poderia ter algumas maiores. Enfim, a gente estabeleceu alguns critérios. Eu também entrei na história com eles e cada um construiu uma matriz. Cada um rodou 37/38 cópias daquela sua matriz, de tal modo que cada um saiu dali com as figurinhas de todos.

Então, você falando agora da coleção, isso me veio, porque ontem eu me encontrei com esse material, ele físico; até hoje o tenho guardado. Tinha aquela discussão do desenho mimeografado e estereotipado, ou do mimeógrafo que fazia cópia para provas, então ali já existia esse desejo de pensar o material que saía dessa máquina. A máquina poderia ter um fim bacana, o meio era legal. Então, a ideia na construção dessas figurinhas é que cada um tivesse um pouco do outro, que cada um tivesse as trinta e poucas páginas das figurinhas de todo o grupo.

Quando fui pensar o doutorado⁴⁰, eu tinha vontade de trabalhar sobre histórias de vida. Acho

⁴⁰ Tese defendida no ano de 2004 na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo sob orientação de Marina Graziela Feldmman.

que eu ingressei no doutorado em 2000. Não tinha uma bibliografia tão vasta como temos hoje. Eu lembro que fui fazer uma disciplina com a Cecília Almeida Salles, que ela pensava no processo de criação. Eu estava pensando em aula, queria saber e discutir como um professor organizava a aula dele. Eu trabalhei com entrevista de dois sujeitos. No caso, foram duas professoras e que não eram da área de artes. Uma era da área de alfabetização e a outra da área do corpo, de Educação Física.

Meu primeiro impulso, que não foi algo pensado tão metodologicamente (por isso chamo de impulso), foi quando pensei: “Eu não posso perguntar para essas pessoas o que fazem delas ser o que são; é preciso ir atrás de outras coisas.” Eram pessoas que me conheciam. Nós trabalhávamos juntos há um tempo. Eu ouvia comentários de que as aulas delas eram legais, e eu queria saber o que fazia das aulas delas serem bacanas. A pergunta era essa. Se eu perguntasse para elas, iriam me falar: “Eu não sei, eu simplesmente ministro a aula.” Então, fui por outro caminho. Cada uma delas me abriu a casa. Eu fui para a casa delas. Fui tendo contato com a biblioteca, com os livros mais utilizados, com os grifos, com as cartas. Coloquei na bibliografia da minha Tese dois anexos que são listagens de tudo que consegui catalogar da biblioteca delas naquele momento. São livros que

“ FUI TENDO CONTATO COM A BIBLIOTECA , COM OS LIVROS MAIS UTILIZADOS, COM OS GRIFOS, COM AS CARTAS.”

eu remexi, tirei cartas de dentro, vi anotações. A partir dali, eu fui construindo o que veio a ser um caminho de metodologia. O modo como entrei nas narrativas de vida foi muito mais pela dimensão prática do que uma dimensão teórica. Eu lembro que, até depois, um grupo de pesquisa que trabalha com histórias de vida traduziu e publicou o livro da Josso⁴¹, em 2003. Então, foi ali que, talvez, eu tive um contato mais sistematizado de uma bibliografia.

Voltando um pouco ao que você perguntou, eu acho que foi lá mexendo, olhando, folheando, adentrando no espaço da casa, no espaço da biblioteca, é que fui tendo a dimensão do quanto esses objetos têm uma história, que isso não era um “achismo” meu. As coisas carregam em si uma fisionomia determinada. Foi mexendo nesses materiais delas que fui entendendo por que eu também armazenava, por que eu também arquivava. A última coisa que fiz foi assistir à aula delas e entrevistá-las. Antes disso, eu fui atrás de alunos delas. Advindo um pouco dessa trajetória, acho que hoje, de um certo modo, eu tento literalmente fazer proposições por onde eles⁴² possam buscar nesses objetos, nessas

Ronaldo escolhe como caminho para sua colheita de dados da Tese olhar para os guardados das professoras, o que estas liam, anotavam. Nesse movimento, identifica suas narrativas.

41 Marie-Christine Josso.

42 Aqui o entrevistado se refere aos seus estudantes.

Sua pesquisa de Doutorado ressoa mais adiante em suas aulas na universidade. Os objetos de interesse dos estudantes dizem sobre seus gostos, suas narrativas, seus modos de construir a docência. Percebo em tal questão uma aproximação com o projeto “Coletas Docentes” (apresentado neste capítulo). As coletas que os estudantes realizaram no espaço da escola durante este projeto também denotam sobre uma identificação pelo espaço escolar e pelo fazer docente que se constrói a partir desta relação.

materialidades, de trazerem para o espaço da formação e serem um tanto nucleadores dessas narrativas. Talvez, sendo mais direto e te respondendo, eu acho que tenho me valido muito dessa narrativa desencadeada por estas materialidades.

Tenho trabalhado isso bastante, já há alguns anos, dentro da disciplina de *Fundamentos da Pesquisa em Arte*, que é uma disciplina que já está há um tempo comigo. Tem uns sete ou oito anos que venho pedindo esses objetos. Esta é a disciplina onde se constrói o projeto para o trabalho final do curso. A gente tem construído mesas onde cada um traz para o espaço da formação essas materialidades, que vão desde objetos de afetos, de referências, livros, textos, produção poética, aquilo que cada um coleciona. Então são verdadeiras mesas que vão se formando para a gente chegar um pouco (muito guiado) por essa ideia, que é a partir de onde é que eu estou situado, o que me cerca, em torno do que estou imerso. A partir daí vai se dando uma conversa, a princípio uma narrativa daquele que traz os objetos e se abre para o grupo opinar, perguntar. Tem sido muito bacana o modo dessas narrativas, o quanto elas acabam sendo esclarecedoras até para aquele que traz. É lógico, aquele que traz escolhe por determinados critérios. Eu tento

enumerar o maior número de coisas possíveis de serem trazidas para alargar esse campo de referências. Acho que eles vão se dando conta dessas presenças que dialogam com objetos ou materiais que sempre estiveram atrelados na vida desses sujeitos, na vida que eles vêm vivendo.

Então, isso é uma coisa que tenho me agradado muito em pensar, e me agradado no sentido de ser um lugar possível de interlocução que o outro pergunta, opina, quer saber mais, faz o outro esmiuçar coisas que nem ele, muitas vezes, foi perguntado sobre um objeto, sobre um guardado, sobre uma referência. Então, o ato de narrar sobre si e sobre seus objetos, sobre essas materialidades, eu acho que acaba constituindo um espaço extremamente formador para orientá-lo no próprio caminho da pesquisa dele, de escolha, de talvez delinear melhor o tema. Eu tenho muitas imagens dessas mesas e, às vezes, eu olho e fico pensando. Tem algumas turmas que, às vezes, eu trago fotos das mesas anteriores e mostro. Fica parecendo que tê-las e encará-las também é quase como um autorretrato. São mesas completamente distintas. Basta você ver as imagens da mesa que vai vendo o quanto cada pesquisa é uma, como cada vida é um trajeto, isso é tão óbvio.

Mas é bacana, às vezes, você se deparar nessa concretude material e estar diante dessas coisas

“ [...] A PARTIR DE ONDE É QUE EU ESTOU SITUADO, O QUE ME CERCA, EM TORNO DO QUE ESTOU IMERSO. ”

Essa narrativa aproxima-se de um autorretrato ou autobiografia; é um exercício de pensar sobre as escolhas e desejos, e como isso pode aparecer em uma pesquisa ou direcionar o caminho desta.

“
SÃO DISCURSOS
VISUAIS EM QUE
NÃO VAI RESTANDO
DÚVIDAS DO QUE
CADA UM PESQUISA
E DO QUE CADA UM
DESEJA.”

tão distintas umas das outras. A discussão da disciplina tem um objetivo final, que é construir o projeto de TCC, mas o objetivo da disciplina é a discussão da Pesquisa em Arte. Olhando para essas mesas, você acaba percebendo aquilo que, teoricamente, é tão difícil. Isso transpira o quanto a Pesquisa em Arte tem uma singularidade, o quanto ela é distinta, o quanto ela tem um outro universo que ela abrange. Essas mesas, com essas materialidades poéticas, acabam sendo verdadeiras estampas tão claras. São discursos visuais em que não vai restando dúvidas do que cada um pesquisa e o que cada um deseja. Ainda que um objeto, um livro, uma referência possa reaparecer numa outra mesa, elas são muito distintas umas das outras. Os objetos aparecem muitas vezes colados em outros lugares, em outros conceitos; eles vêm para a mesa com outro sentido.

T.G.S.: Não é só o objeto em si, não é? É a relação que se tem com ele.

R.A.O.: Exatamente, Tharci. É bem isso.

T.G.S.: Nossa, obrigada, Ronaldo. Eu fiquei pensando e anotei aqui, sobre esse não perguntar

“como”, mas buscar vias para compreender e para que eles compreendam essa relação singular; e, às vezes, a pergunta muito pronta, muito fechada, não possibilita essa reflexão. Então, possibilitar que eles levem as coisas não é só perguntar “o que te toca”, “o que é interessante para você”, mas levar esse material e, a partir dali, criar uma discussão com os colegas e com você.

R.A.O.: Nossa, Tharci, isso me veio muito intuitivamente. Foi lá quando fui investigar a trajetória dessas duas educadoras. Eu queria saber o que torna uma aula bacana, a ideia era essa. O que faz de um encontro docente ser uma coisa que faça sentido, que seja legal. Foi o contato, foi a experiência com aquelas coisas delas, sem elas me falarem nada, que foi me apontando da potencialidade dos objetos, da organização, daquilo até que você falou, daquilo que eu guardo, daquilo que seleciono, daquilo que tenho uma atenção especial. Então, é lógico que me chamaram a atenção as marcações de livros, os marca-textos, de abrir naquelas páginas, quer dizer, tive a felicidade de conseguir ter dessas duas professoras essa confiança também na pesquisa, naquilo que eu estava me propondo a fazer. Eu acho que isso, talvez, reverbera nessas ações que faço hoje. Elas reverberam muito, sabe?

O que fica sobre uma mesa de estudo, que imagens são guardadas, que livros são lidos, que filmes são vistos, bem como a forma como essas coisas são organizadas, diz sobre o modo como se escolhe apreender o mundo e delinear os campos de interesse. Para o/a artista pesquisador/a professor/a isso é essencial.

A fala de Ronaldo sobre perceber essas mesas como espaços expositivos, no sentido em que dizem sobre esses estudantes e como eles podem delinear suas pesquisas, aproxima-se da ideia da exposição *Magnificent Obsessions: The Artist as Collector* em que os guardados dos artistas eram expostos junto de suas obras (que são, para o artista, a sua pesquisa) e revelavam como o que eles coletavam incidia sobre sua produção visual. O texto “Das coleções” (presente no Capítulo 1 desta Tese) aponta mais reflexões sobre esta exposição.

Acho que o meu primeiro impulso na disciplina, nessa disciplina de Fundamentos da Pesquisa, tem sido essa ideia de pedir a partir dessas materialidades, e ali eles vão trazendo, vão organizando, vão montando; e o próprio modo de organizar essas mesas é muito legal. Parece que vira quase um espaço, ainda que momentaneamente; ali, pontualmente, se transforma num espaço expositivo muito interessante. E acho que isso vem de lá. Era dessa possibilidade daquilo que encontrei, que me foi possibilitado de viver, de ter a experiência de folhear, de mexer, de fotografar, de catalogar. Como eu falei, nos anexos da Tese constam todos os livros que listei no espaço delas na casa. Isso vem do acreditar, quer dizer: “Olha, a aula também é daquele jeito, é também por causa disso!” Não é só isso, mas é também, era esse o universo dessas duas entrevistadas naquele momento.

T.G.S.: Por ocasião do evento Redes Visíveis, você me recebeu junto à professora Jociele e ao professor Miguel em sua casa. Lembro-me de ficar encantada com suas coleções, e também de uma história sobre cacos de xícaras que você havia guardado. Você não se desfez do objeto, mas o transformou em uma nova composição. Por

isso uma curiosidade: como você organiza suas coleções? Não sei se chegou a criar alguma coisa com aquela xícara ou com outros cacos...

R.A.O.: Tharci, vou direto ao ponto nessa coisa do quebrar. Eu compartilhei aqui a questão de umas imagens produzidas tanto pela máquina de xerox quanto por aquela ação do tempo sobre umas peças da linha férrea. Acho que ali tinha muito essa coisa do fragmento. Todas essas imagens que eu lidei com o xerox, e uma das marcas que tinha era aquela questão da fragmentação da imagem, de como o toner não conseguia fixar na superfície do papel por estar úmido; na verdade, o que aparecia eram pontos bem fragmentados, eram pedaços. Então, essa ideia do fragmento é uma coisa que sempre me interessou, da parte, essa questão do quebrar, do guardar esse quebrado.

Falando dos últimos 15 anos, não me lembro de ter posto fora pedaços, fragmentos desses objetos, na verdade, eu os tenho todos, e acho que eles estão, alguns, acondicionados em saquinhos amarrados. Ainda é a xícara, ainda é o copo, ainda é a vasilha, só que numa outra configuração. Usar todas as louças eu nunca uso, nem espaço, tempo ou reunião tem para usar tudo que tenho.

“ENTÃO ME INTERESSA MUITO ESSA COISA DO PEDAÇO, DA SOBRA, DO DESCARTADO, DO QUE, A PRINCÍPIO, PODE SER CONSIDERADO LIXO E QUE, NA VERDADE, TENHO UM APREÇO IMENSO POR ISSO.”

Então me interessa muito essa coisa do pedaço, da sobra, do descartado, do que, a princípio, pode ser considerado lixo e que, na verdade, tenho um apreço imenso por isso. Um tempo atrás, nós fizemos dentro de um projeto de pesquisa, junto com uma colega de departamento, um trabalho com essas questões das narrativas. Em um determinado grupo, a gente discutiu pontualmente a questão das narrativas a partir dos objetos. Tivemos vários momentos em que foi possível cada participante daquele trabalho ir compartilhando suas narrativas, por meio dos seus objetos. E me lembro bem que, no dia destinado à minha narrativa, levei uma grande quantidade de fragmentos de objetos, e isso foi sendo disposto, e eu fui narrando, fui construindo um espaço. Acho que foi na mesa ou no chão, e, posteriormente, para finalizar no espaço expositivo, acabei levando também esses objetos.

Hoje eu os tenho arquivados, eu chamaria assim, nada extremamente ou metodicamente guardado, disposto, mas é pretensão que sim. Eles estão em saquinhos ou em caixas, mas eu tenho todos os objetos. Às vezes, assim, alguns que quebraram, eu literalmente os peguei inteiros, coloquei em saquinhos, acondicionei e guardei. Acho que isso me passa, essa questão muito vinculada com a história. Tenho um zelo muito

grande pelos objetos, e esses que quebram, tenho um zelo por aquela história que foi, de um certo modo, rompida ou está sendo transformada. Então, eu acho que, por isso, eu os guardo. Se você me perguntar o que eu faço com eles, dou um exemplo do que já fiz dentro de um projeto de pesquisa. Mas falar: “Ah, você tem uma produção poética com esses trabalhos organizados?” Não, não tenho. Pretensão de ter? Talvez sim, mas eu acho que eles estão em arquivo. E acho que tenho tanto apreço por eles quanto tenho com as peças que estão armazenadas no armário, na estante, que, à primeira vista, estão ali visivelmente inteiras, utilizáveis.

Mas eu acho que tem uma história dentro desses saquinhos onde estão essas peças arquivadas, que muito me interessam. Tenho quase pena de deixar isso esvair, é um pouco isso. Não tem mais valor nenhum em termos de um objeto que já foi um dia inteiro, útil e utilizável; mas tenho um zelo por esses fragmentos ainda. Os fragmentos continuam sendo, é parte de um copo, de uma xícara, da travessa, do potinho. Estou mexendo aqui no quintal de casa com uma pequena construção, e o pedreiro está trabalhando. Um dia, ele estava mexendo com o piso, e eu peguei um pouco da argamassa, fiz uma pequena colagem com argamassa. Colei algumas partes e deixei lá.

“TENHO UM ZELO MUITO GRANDE PELOS OBJETOS, E ESSES QUE QUEBRAM, TENHO UM ZELO POR AQUELA HISTÓRIA QUE FOI, DE UM CERTO MODO, ROMPIDA OU ESTÁ SENDO TRANSFORMADA.”

A ideia era até que ele rebocasse por cima, mas na hora de fazer o reboco ele tirou, nem perguntou nada. Eu também não entrei em detalhes, não falei nada, o deixei tirar. Mas eles estão guardados, estão arquivados comigo. A história, eu acho que ela não cessou. É isso.

A partir da questão “Quais palavras você acha que são mais potentes para a educação? E quais são essas palavras cansadas para você?”, Ronaldo não cita palavras em específico, mas tece um pensamento em torno da dimensão criadora de uma aula e, com isso, chega à questão do/da artista pesquisador/a professor/a e a dimensão da experiência.

T.G.S.: Fico pensando um pouco mais na sua prática docente, nessa ideia de trabalhar narrativas. A gente percebe, no decorrer da docência, que tem muitas palavras na educação que já estão muito cansadas, batidas ou sem sentido. Quais palavras você acha que são mais potentes para a educação? E quais são essas palavras cansadas para você? Como você pensa isso?

R.A.O.: Eu concordo contigo. É interessante, muito bem colocada essa sua reflexão já embutida na questão. Você sabe que uma coisa que me encantou muito é o título da Tese da Josso. O primeiro título da Tese é *Caminhar para si*; deve ter até um subtítulo. Quando vi isso, quando li que a Tese dela se chamava *Caminhar para si*, eu fiquei tão encantado. E acho que, a partir daí, foram aparecendo muitas outras pesquisas. E confesso que é como eu falei: todo o meu primeiro movimento com relação a pensar em uma pesquisa, nessa dimensão biográfica ou

autobiográfica, se deu completamente distante da teoria. Foi uma coisa muito intuitiva e, claro, essa intuição devia estar atenta a coisas no ar. Estou falando do final dos anos 90, e de quando fui fazer a disciplina com a Cecília Salles, motivado pela questão do processo de criação. Então, eu refleti, estou pensando educação, estou pensando em aula... Terminei a faculdade em 87, fiz mais tardiamente minha graduação. Eu vinha de um processo muito intenso de produção de imagem, na gravura, no xerox.

Na década de 90 eu produzi bastante. Teve um tempo em que assumi na Secretaria da Educação de Jacareí⁴³, em uma instância administrativa. Nós tivemos a possibilidade de construir um trabalho muito legal, não só com relação ao ensino de arte, mas com relação ao currículo da rede, de pensar um currículo com participação dos professores. E era isso mesmo, era um pensar fazendo. Éramos professores efetivos da rede, e fomos convidados para assumir algumas instâncias de coordenação de espaço que acreditavam em nós como educadores. Foi maravilhoso, porque deu para fazer coisas muito legais. E aí eu comecei a escutar muita coisa, que eu não desenhava mais, que eu não criava mais... Eu queria pensar a educação

A questão do/da artista professor/a levantada por Ronaldo também se faz presente na entrevista com Lucimar, exposta anteriormente.

No caso de Lucimar, que mantém uma produção artística e pedagógica, ela foi questionada se ainda era professora. No caso de Ronaldo, ao criar na educação, é questionado se ainda é artista. Vemos aqui uma ideia dicotômica produzida em torno do/da artista pesquisador/a professor/a onde não há uma compreensão dos processos de criação de forma unificada.

No entanto, o que a entrevista de Ronaldo revela é justamente um pensamento que articula suas pesquisas docentes e artísticas em conformidade; não há distinção. Do mesmo modo, Lucimar, mesmo não atuando mais como professora, continua a refletir sobre educação.

43 Município de São Paulo.

como criação na Tese, e isso era final dos anos 90 (entrei no doutorado em 2000). Então, não existia uma discussão tão enorme de artista professor. Só sei que eu falava: “Nossa gente, eu estou aqui trabalhando tanto, estamos edificando tantas coisas, estamos criando tantas coisas; e me perguntam se não estou criando mais?!”

Quando fui fazer o projeto de doutorado, coloquei um título pretensioso, *A aula como obra de arte*, e, no final, acabou sendo *A arquitetura da criação docente: aula como ato criador*. Então, era de pensar nesse espaço enquanto criação. O que me encantou, logo quando eu tive acesso e contato, foi a ideia da Josso desse caminhar para si. Fui vendo em minha trajetória que eu sempre tinha pensado e praticado isso. As minhas ações, em qualquer nível, seja com criança, seja com formação de professores, tinham um impulso de fazer com que todos nós estivéssemos juntos trabalhando; era também um caminhar para si. Era dali que iria sair a coisa, sabe? Eu sempre pensei nisso. Se passei a utilizar alguns conceitos, no caminhar desses últimos 20 anos, acho que talvez foi para estar buscando uma conceituação, um modo de aproximação do que estava sendo discutido, essas narrativas. Quando iniciei, falei que iria trabalhar com histórias de vida, mas depois fui vendo que o que eu estava fazendo não

era bem trabalhar com história de vida; o que estava fazendo era lidar com essas narrativas, e era algo muito recortado, muito pontual.

Alguns conceitos vão se desgastando. Eles aparecem tão em primeira dimensão que vão se desgastando. Mas hoje, para ser sincero, eu até acho que pondero mais e olho talvez muito criticamente para eles. Eu acho que estou pensando assim, talvez em narrativas de vida, em narrativas de si, em escritas de si. Acho que, até na ideia de artista professor ou professor artista, na *a/r/tografia*, essa ideia do artista, do professor, do pesquisador. No final dos anos 90, eu pensava nessa questão, mas era fazendo; pensava a dimensão criadora da obra. Lá para 2003 ou 2004, eu defendi a Tese. Via a docência enquanto criação. Em momento algum, eu utilizei o termo de 'artista professor'. Eu pensava a aula enquanto criação, até mobilizado, talvez, pela Cecília Salles; por isso, a Tese se chamou *Arquitetura da criação docente*. Era um pouco como aquele sujeito arquitetava a aula e a vida dele. O quanto que a casa resguardava e abrigava materialidades que lhes ajudavam a arquitetar as suas carreiras docentes. Foi muito por aí que fui chegando, em algum momento, nessa questão da narrativa, do quanto me impactou essa ideia da Josso e do caminhar para si.

“VIA A DOCÊNCIA ENQUANTO CRIAÇÃO. EM MOMENTO ALGUM, EU UTILIZEI O TERMO 'ARTISTA PROFESSOR'. EU PENSAVA A AULA ENQUANTO CRIAÇÃO, ATÉ MOBILIZADO, TALVEZ, PELA CECÍLIA SALLES; POR ISSO A TESE SE CHAMOU ARQUITETURA DA CRIAÇÃO DOCENTE.”

Acho que teve um texto, acho que o explorei em dois lugares, na verdade, que era um conceito de um reivindicar, que comecei a falar de uma metodologia da presença e, em contraponto, de uma metodologia da ausência. Um dos textos foi para a ANPED⁴⁴ SUL, aqui em Londrina, que o Marcos⁴⁵ e a Marilda⁴⁶ me convidaram para eu fazer uma fala; e ali eu esbocei essa coisa de uma metodologia da presença, que as disciplinas pudessem incluir a história dos sujeitos. Era simples assim. Era só isso.

“
ELAS VÊM MUITO
EFETIVAMENTE
DESSE LUGAR EM
QUE PRÁTICO, VÊM
DA EXPERIÊNCIA.”

Não sei se eu te respondi pontualmente. Então, o que eu vejo é que tem várias terminologias, e que volta e meia estou utilizando também, mas é o que está por trás das coisas que escrevo ou penso. Elas vêm muito efetivamente desse lugar em que pratico, vêm da experiência. Eu consigo até ver, reconheço em mim um traço até geográfico nesse sentido, acho que isso é até familiar. A minha mãe era muito da experiência, e ela foi uma pessoa que me marcou muito. Acho que a avidez dela – o resolver dela – tinha uma coisa muito da ação. Isso sempre me encantou. Sempre fui mais da

44 Associação de Pós Graduação e Pesquisa em Educação.

45 Marcos Villela Pereira.

46 Marilda de Oliveira.

ação, e as minhas reflexões vieram muito desse lugar de experimentar, de fazer, de construir, de relacionar, de estabelecer relações com as pessoas. Ela não veio de um campo teórico. Eu fui me reconhecendo. Acho que me reconheci em muitas teorias, mas também que esse campo da experiência, do fazer, da ação, sempre foi um lugar muito forte dentro da minha vida. Eu nem digo da minha trajetória profissional, mas acho que foi da minha própria vida.

T.G.S.: Recentemente, tive uma experiência ao ler uma carta de Caio Fernando Abreu destinada ao Zézim. Nessa carta, ele fala sobre escrita e processo criativo. Em dado momento, coloca: “E ler, ler é alimento de quem escreve. Várias vezes você me disse que não conseguia mais ler. Que não gostava mais de ler. Se não gostar de ler, como vai gostar de escrever? Ou escreva então para destruir o texto, mas alimente-se. Fartamente. Depois vomite.” Essa leitura me tirou do eixo e me fez rever o modo como estou desenvolvendo a escrita da minha Tese. Fez-me pensar na literatura, na troca com o outro. Por isso pergunto: Como a literatura conversa ou potencializa suas criações? Que leituras ou autores lhe proporcionaram experiências criativas?

“ACHO QUE ME RECONHECI EM MUITAS TEORIA, MAS TAMBÉM QUE ESSE CAMPO DA EXPERIÊNCIA, DO FAZER, DA AÇÃO, SEMPRE FOI UM LUGAR MUITO FORTE DENTRO DA MINHA VIDA. EU NEM DIGO DA MINHA TRAJETÓRIA PROFISSIONAL, MAS ACHO QUE FOI DA MINHA PRÓPRIA VIDA.”

As literaturas de que Ronaldo relata gostar são as que relacionam histórias de vida, e que, como visto no decorrer da entrevista, dialogam diretamente com suas pesquisas na arte e na arte educação.

R.A.O.: Um tempo atrás, eu comprei uma fotobiografia da Clarice Lispector, e fiquei encantado com as imagens. Gosto muito de biografia; as histórias das pessoas me interessam muito. Aqueles que escrevem de si, aqueles que são biografados... Isso é um gênero que me chama a atenção. Esse livro da Clarice, que é lindo, me fez olhar outras coisas. Nessas conversas com os alunos, até nessas mesas de que lhe falei, vem muito essa referência da literatura. Volta e meia eu visito aquele livro das cartas do Van Gogh para o Théo⁴⁷, mas acho que vou até ele por conta desse narrar, do viver cotidiano. Isso é algo que me pega muito. É o que tem me chamado a atenção, claro, fora as questões mais teóricas que a gente acaba utilizando em disciplinas. Acho que o que tenho lido acaba sendo por conta de questões relativas à memória, aos objetos. Isso é um lugar a que tenho recorrido bastante na literatura. Não só de autores que vêm do campo da arte em específico, mas da História também, da questão do patrimônio. Isso é algo que me dá um prazer tão grande de ler, é uma leitura que, de um certo modo, sou inquirido pela própria docência, pela própria aula. Não tenho essas leituras como uma leitura de trabalho, ou uma leitura que é exaustiva e está me cansando.

47 Livro com o título “Cartas de Van Gogh a Théo”.

Pelo contrário, é algo extremamente prazeroso. Ler e me alimentar sobre essas teorias diversas de memória, patrimônio, de certo modo, me faz revisitar mentalmente lugares de mim mesmo. Então, eu tenho um apreço bastante grande por isso.

Ronaldo, após a finalização da entrevista, cita outro livro: *A lista de Ailce* (SOUZA, Herbert. *A lista de Ailce*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996) como uma possível referência para este trabalho. Este livro é referenciado nos textos *Das coleções* e *Das ordens e classificações*, ambos presentes no Capítulo 1.

Entrevista com Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues realizada no mês de fevereiro de 2021 por Tharciana Goulart da Silva.

Manoela sinaliza a partir dessa questão seus modos de organização, referindo-se aos seus arquivos físicos, relata que estabelece uma organização que só ela entende, no entanto, traz também outros modos de organização, como o *blog* "Diário de Bordo", seus diários escritos no meio digital, sua conta no Instagram, um HD com fotos e sua coleção de postais.

T.G.S.: No seu processo investigativo, você trabalha a sua escrita de vida, sua força questionadora e transformadora. Como você registra e arquiva essas histórias de vida? Guarda histórias além das suas?

M.A.A.R.: Na verdade, você está perguntando algo que é meio que o método, não é? Olha, assim, parece uma bagunça, mas não é (risos), a coisa é meio caótica, sabe? Onde eu guardo as histórias de vida, é isso né? Como eu as arquivo? Eu não sou uma pessoa que tem é... onde você chega e veria assim: "Nossa! Que pessoa organizada!" A minha organização está meio perdida no meio do caos. Está organizada, mas só eu sei como isso se organiza no fim das contas. Se uma pessoa outra precisar encontrar alguma coisa nesse meu modo de organizar os meus materiais, vai ser muito difícil para ela. Eu acho que tem várias questões aí, por exemplo: o meio digital é uma coisa. Em 2003, quando eu saio de Curitiba eu começo a entrar no *Fotolog*, e tinha um *blog* do UOL, que era o *Diário de Bordo*, que depois eu tirei do ar e

fiz uma edição do *Diário de Bordo* 7 anos... Aquilo, para mim, é uma forma de organizar, organizar pelas postagens, o que tem a ver com um diário, no fim acho que o diário, para mim, é um lugar onde eu guardo as coisas. Hoje, neste momento, os meus diários são feitos num documento no Word mesmo. Mas seguindo aquilo: dia tal, quinta-feira, sol, que horas são, e ali eu anoto uma série de coisas. Quero dizer, eu acho que são alimentos para processos de escrita, de texto acadêmico e processos de pensar uma disciplina durante um semestre. Então acaba que seria o caderno de anotação do artista, ou do etnógrafo, não sei, mas é um formato de diário onde eu guardo essas coisas que acontecem, as vivências, as experiências. O diário é uma coisa importante nesse sentido.

Os arquivos digitais são superimportantes porque o que eu fazia no *Diário de Bordo* eu faço hoje no Instagram, no fim eu estou postando, um pouco diferente porque a gente vai cansando, tem 8 mil e poucas imagens, eu estou no Instagram há muito tempo. Então essa coisa do cotidiano, de algo que estou lendo, continua igual ao *Diário de Bordo*, é muito parecido. Ainda é uma imagem e uma coisa que estou lendo, um pensamento de alguém, ou um sonho que eu tive, porque eu registro sonhos há muito tempo. Então, além do

“A MINHA ORGANIZAÇÃO ESTÁ PERDIDA NO MEIO DO CAOS”

Sobre seus diários:

“[...] EU ACHO QUE SÃO ALIMENTOS PARA PROCESSOS DE ESCRITA, DE TEXTO ACADÊMICO E PROCESSOS DE PENSAR UMA DISCIPLINA DURANTE UM SEMESTRE.”

Essa questão reaparece em outros momentos da entrevista. Manoela assinala com frequência a importância de seus arquivos para seus processos de criação.

“
TALVEZ SEJA A
COLEÇÃO DE
SONHOS QUE EU
TENHO”

“
TEM ALGUNS
ESTUDOS SOBRE
ARQUIVO QUE
FALAM DESSA COISA
DO “TRACE”; OS
TRAÇOS QUE SÃO
DEIXADOS, NÃO
QUE SEJAM SÓ NAS
COLEÇÕES, MAS
NOS ARQUIVOS DE
UMA PESSOA”

diário, tem essa coisa do sonho, que seria um “sonhário”. Mas hoje eu tenho um lugar onde eu anoto mesmo os sonhos, que é um caderno, faço manuscritos, mas também, dependendo do dia, eu anoto o sonho no Instagram. É uma imagem e o relato daquilo que eu acho que pode ser legal registrar ali e compartilhar com outras pessoas. Então, é uma coisa assim, do analógico para o digital. O tempo todo estou conversando com esses dois meios, dois modos de criar os arquivos, se é que dá para dizer que isso é realmente um arquivo. Isso para pensar o quê? As experiências, as vivências no diário, a questão dos sonhos, as coleções... Talvez sejam as coleções que eu tenho, as coleções de sonhos. E tem uma outra coisa que são as imagens. De novo, eu tenho um HD aqui com imagens desde 2002 até 2021. Nem sei quanto tempo é isso. São 20 anos, não? Tento organizar as pastas sempre da mesma forma, mas tenho o maior desejo de pegar tudo isso e organizar de uma vez só. Não vou fazer isso porque eu acho que perco uma coisa que gosto de vivenciar, e que eu acho que é uma coisa do arquivo: é o traço. Tem alguns estudos sobre arquivo que falam dessa coisa do “trace”, os traços que são deixados, não que sejam só nas coleções, mas nos arquivos de uma pessoa. Quero dizer, a forma com que ela guarda as cartas, ou como ela arquivou aquelas

cartas em um determinado momento, conta muito do que estava acontecendo naquele momento. Se eu vou lá, de repente, e tento reorganizar tudo hoje, eu meio que apago um pouco esses traços. Então eu fico um pouco relutante de mexer nesse vasto arquivo de imagens e textos que estão aí nesse HD, porque fico com pena de apagar esse traço de como eu estava pensando lá em 2002 a organização desse material. Talvez eu tenha que pegar isso e fazer uma cópia e organizar hoje aquilo dali, mas não apagar os traços, porque eu acho que tem muita coisa importante nesses vestígios. Acho que os vestígios falam muito sobre o estado, vemos dizer assim, de espírito em que se pensava naquele período.

Outra coisa: aí tem a coisa das produções artísticas. Estou olhando aqui para a parede porque tem uns postais que eu “desenterrei” de uns tempos atrás, então, eu os coloquei na parede. Mas é isso, estou sempre mexendo nessas organizações. Acho que é isso. Estou chegando a uma conclusão aqui contigo, agora, que a minha forma de arquivar e organizar está em processo, nunca para. Estou sempre mexendo isso de um lugar para o outro. E nesse mexer de um lugar para o outro eu vou ressignificando essas coisas que às vezes estão lá, há 5 anos atrás, acho conexões com uma coisa na qual estou pensando agora, sabe?

Essa questão levantada sobre o traço deixado nos arquivos diz sobre modos singulares e a subjetividade da organização.

A partir da fala de Manoela, refleti sobre minhas coletas. Se atualmente alguém investigasse como elas são armazenadas, encontraria as caixas de insetos e os vidros com estes seres, mas também se depararia com pequenos recipientes de transporte nos quais recebo esses insetos de amigos e familiares. Tais recipientes com os insetos ficam guardados por um tempo, pois gosto de ter uma certa quantidade deles para só então pensar nos modos de organizá-los nas caixas ou vidros. Das outras coletas, como flores secas, seria necessário uma busca em minha...

... biblioteca, folheando livro a livro, pois é ali que estas plantas se encontram. Os ossos de pássaros ficam expostos pelo quarto (que também é escritório e ateliê), e também são armazenados em pequenos vidros com tampas de cortiça.

A questão do traço é mais explorada no Capítulo 1 desta Tese, em *Das ordens e classificações*.

“ [...] A MINHA FORMA DE ARQUIVAR E ORGANIZAR ESTÁ EM PROCESSO, NUNCA PARA.”

O postal como um meio de produção... agora vou escrever um texto para um evento sobre estéticas da viagem e a proposta é falar do postal, do cartão-postal, que tipo de narrativas emergem no cartão-postal. A princípio, pegando Philippe Lejeune e pensando correspondência, Philippe Lejeune como uma referência dos estudos autobiográficos, mas depois estendendo isso às relações sobre colonialidade. Quem é que remetia os postais? Quem produzia os postais? Eu tenho uma coleção de postais, você me perguntou sobre as coleções, uma delas é de postais. Quando estava no doutorado, eu ia nesses *flea markets* e também nessas feiras de selos, para comprar postais usados. Comprei vários que estavam um pouco fora do interesse, naquele momento, mas o meu interesse mesmo eram postais que foram enviados de pessoas da Europa que viajaram para outros lugares. Que tipo de narrativa esses postais endereçaram para seus conterrâneos na Europa? E é um olhar estrangeiro. E o olhar estrangeiro vem carregado de uma série de estereótipos. E ali é que eu quero pinçar as relações coloniais. É muito louco, eu voltei em 2016 – fiquei lá de 2012 até 2016, e meu orientador ficou um pouco assim: “Nossa! Mas você vê isso mesmo?” Porque, às vezes, a pessoa está ali e ela não vê. As narrativas imperiais estão presentes em tudo. É o

jeito que a BBC faz um documentário e manda um cara inglês lá para a Tailândia fazer uma pesquisa sobre um alimento, um prato, alguma coisa tradicional, o cara começa o documentário assim: *“I’m here! Far far away!”* Tipo aventura, sabe? (risos) Parece aquele britânico lá do século XIX que está indo lá para a Austrália, ou sei lá, para a África do Sul, ainda colonizando. Isso está muito impresso no cotidiano. Como estrangeiro, a gente sente isso, porque de certa forma eu me sentia muito endereçada, quero dizer, sou de fora, você é sempre de fora. Eu e meu orientador conversávamos sobre isso. Às vezes, ele perdia essa dimensão, porque, claro, ele nasceu lá. Então, é interessante, os postais e a coleção, ela vem nesse sentido. Como eu estava estudando a colonialidade, o lugar, as narrativas, imersa nos estudos autobiográficos, estudando as cartas do Tuan – que é uma pessoa que nasceu na China, foi para Europa, e depois foi para os Estados Unidos, tornou-se professor lá e mora lá até hoje –, eu fiz essa coleção, e ela está aqui guardada. E o que acontece? Eu vou “desenterrando” essas coisas que estão nos arquivos que estão espalhados, às vezes é uma caixa de sapato, às vezes é o arquivo que está no HD, às vezes é uma pasta, dessas pastas artísticas em que a gente guarda os trabalhos, ou então é uma mapoteca. Mas por que elas mudam?

“ [...] E NESSE MEXER DE UM LADO PARA O OUTRO EU VOU RESSIGNIFICANDO ESSAS COISAS QUE ÀS VEZES ESTÃO LÁ, HÁ 5 ANOS ATRÁS [...] ”

“ EU TENHO UMA COLEÇÃO DE POSTAIS, VOCÊ E PERGUNTOU SOBRE AS COLEÇÕES, UMA DAS DELAS É DE POSTAIS. ”

Os guardados de Manoela são revisitados quando eles conversam com sua pesquisa. São uma referência e um espaço para pensar aulas, projetos artísticos e textos.

Não ao acaso, o tema de suas coletas trata diretamente do tema de suas pesquisas, ou seja, há uma unidade evidente entre o que Manoela coleta e o que produz como artista pesquisadora professora.

“SE A COISA FOR MUITO ASSÉPTICA, PARA MIM NÃO FUNCIONA, SABE? SÓ QUE NINGUÉM MAIS ACHA NADA, SÓ EU ACHO AS COISAS.”

Porque eu vou convocando esses materiais à medida que eu faço um projeto.

O projeto agora é este seminário, para onde a gente mandou uma proposta, eu e dois colegas, sobre estéticas da viagem. No meu caso eu vou falar de postais, então eu vou lá catar tudo o que eu tenho de postais, e aí eu desarrumo todo o arquivo, né? (risos) Mas eu acho isso criativo. Se a coisa for muito asséptica, para mim não funciona, sabe? Só que ninguém mais acha nada, só eu acho as coisas (risos). Mas eu me divirto indo a esses lugares. Aqui em cima tem umas caixas de sapato, lá em cima, está vendo? Dá para ver? Então, isso aí estou guardando, assim, vai chegar o momento, eu comecei a ensaiar, mas nunca mais mexi... E você veja: isso eu já fazia lá em Curitiba. Então, mudei para Brasília em 2003 e trouxe isso; vim para Goiânia, em 2006, com as caixinhas junto; aí fui para Londres, mandei as caixinhas de volta para Curitiba, para guardar lá na casa dos meus pais toda a nossa mudança, porque a gente alugou a nossa casa. Depois, volto de Londres, as caixinhas vêm de volta para cá, porque ali dentro tem coisas que vou guardando, que tem a ver com as coleções também. É isso. Tem muita gente que faz isso, enfim. Mas é tíquete de show, sei lá, um bilhete que alguém me deu, tem a fase das aulas e na fase das aulas com as crianças, tem coisa

de criança. E eu nunca mais abri essas caixas, e isso tem anos. E estou me preparando para abrir essas caixas como uma proposta artística. Ainda estou gestando isso: como vou abrir isso, e à medida que vou encontrando essas coisas, que narrativas – porque eu quero escrever, né? – que textos vão surgir desse encontro com esses materiais que estão aí há muito tempo? Eu comentei isso com meu orientador no doutorado. Quero considerar esse tempo do esquecimento, porque tem muita coisa que eu nem sei mais que está ali. O tempo do esquecimento como uma matéria desse processo de criação, como algo importante. E agora que eu estou levando a sério essa coisa da escrita, achei curioso você me procurar e mandar essas perguntas, porque, neste ano eu decidi que iria escrever (risos). Eu estou ajustando isso há tempos. Tem coisas perdidas, poeminhas aqui, e tal. E neste ano estou em um grupo de escrita criativa, participando disso e realmente tentando levar isso a sério. Quem sabe, um livro daqui a um tempo, não sei. Com tantas historinhas que estão aí, que, na verdade, são histórias que passam pelo lugar da prática docente, da prática da pesquisa e da criação. Então, muita coisa que eu quero contar e falar está nesse lugar, nessa confluência. Por isso que quando eu falo em prática estou me referindo a isso, a essas dimensões, elas têm cada

Ao longo da entrevista, é possível perceber uma relação entre *ordem-desordem* levantada por Manoela. O que é “muito asséptico” parece não ser um ambiente que convoca a artista pesquisadora professora a produzir.

“QUERO CONSIDERAR ESSE TEMPO DO ESQUECIMENTO, PORQUE TEM MUITA COISA QUE NEM SEI MAS PORQUE ESTÁ ALI. O TEMPO DO ESQUECIMENTO COMO UMA MATÉRIA DESSE PROCESSO DE CRIAÇÃO, COMO ALGO IMPORTANTE”

O tempo de esquecimento permite reencontros e descobertas, permite perceber, por meio do que se guarda e do traço construído, o que naquele momento foi vivenciado e era centro de interesse. Encontrar algo já esquecido ativa as memórias e permite novas conexões com o que é pensado e vivido.

“ [...] QUE NARRATIVAS SOBRE MIM HÁ NESSES OBJETOS QUE ESTÃO ALI, NESSA FORMA NA QUAL OS OBJETOS ESTÃO DISPOSTOS, NESSE AMBIENTE? ”

uma o seu lugar, mas elas têm zonas de contato; elas nunca estão desconectadas umas das outras. E aí eu descobri que o Andy Warhol tinha umas caixas também.

T.G.S.: Uhum! Eu ia te contar também! Ele tinha muitas!

M.A.A.R.: É, eu nem sei em qual museu isso está. Eu vi as imagens, até falei: “Aí, olha! Tenho que conversar com o Andy Warhol.” [risos]

T.G.S.: Tentaram fazer uma exposição, mas sem abrir as caixas.

M.A.A.R.: É uma delícia isso! Eu adoro. Aliás, quando falamos de memória, a gente corre esse risco de falar só sobre de lembrar algo. Mas o esquecimento é muito maravilhoso também. Estou muito a fim de me debruçar sobre esse lugar da sombra, do esquecimento. E aí você falou alguma coisa sobre as coleções também... Tem um termo da Jennifer Gonzalez (depois eu posso ver e te passar isso, se é que você já não conhece), mas ela fala da autotopografia. A autotopografia tem a ver com os objetos. Ou seja, como essa conformação de coisas, do jeito que estão aqui, ou a minha casa do jeito que ela é, enfim, que narrativas sobre mim há nesses objetos que estão ali, nessa forma na qual os objetos estão dispostos,

nesse ambiente? E há a autobiogeografia, estou fazendo um levantamento bem extenso sobre esse termo, porque aparece como uma criação, às vezes, como um lampejo, procurei isso na língua inglesa, espanhola, polonesa e em português. Mas tem já em alguns textos, desde 2002 é um termo que aparece publicado em um *journal* acadêmico, mas ele trata disso também, dessa relação com o espaço. Então, são as histórias de vida que emergem dessa relação com o lugar. E, de certa forma, os objetos também estão lá. Então, acaba que tem uns cruzamentos com essa ideia de autotopografia. E o fantástico é que são todas metáforas da geografia. A topografia, o lugar, o espaço, essa coisa geográfica... É muito interessante. Mas eu fugi da sua pergunta, né?! [risos] Voltando... Não sei se eu respondi, mas é isso. É uma ordem no caos, e não é uma ordem fixa. Eu movo as coisas de lugar.

T.G.S.: Você muda a relação com a sua história de vida, não é? Com seus objetos, com suas caixas, como você lida com seus arquivos. E a história de vida do outro? Ela aparece também?

M.A.A.R.: Aparece. Muito. Aparece assim: no início (acho que até hoje, na verdade), eu vejo que o que me interessa mesmo está ligado a essa

“ É UMA ORDEM DO CAOS, E NÃO É UMA ORDEM FIXA. EU MOVO AS COISAS DO LUGAR ”

É por conta destas movimentações que novos processos de pesquisa surgem. O olhar e o interagir com as coletas coloca o sujeito em movimento de busca, seja em direção a novos objetos ou na direção de pesquisas que permitam articulações a partir do que se guarda.

“**ACHO QUE PENSAR ASSIM: “ISSO É ARTE”, DE CERTA FORMA ME LIMITA, E MUITO. EU GOSTO DE PENSAR QUE SÃO AÇÕES POÉTICAS DA VIDA**”

As coletas de Manoela são diretamente relacionadas a sua história de vida, como nesse caso citado dos postais ou no HD de fotografias. Outra organização que também transborda a ideia autobiográfica são os diários que desenvolve e sua relação com as redes sociais como espaço de compartilhar o que vive.

coisa das histórias de família, muito do pai e mãe. Sobre os meus irmãos e eu, ainda não me debrucei muito, mas já inseri meus irmãos numa proposta artística. Quer dizer, é uma proposta artística que eu nem gosto, às vezes, de pensar muito... Acho que pensar assim: “Isso é arte”, de certa forma me limita, e muito. Eu gosto de pensar que são ações poéticas na vida. Por exemplo: meu pai veio para o Brasil com 14 anos e nunca mais retornou. Desde criança, eu escrevia cartas para minha tia. Assim, as cartas iam, as cartas vinham; num tempo em que a carta demorava 40 dias, ou mais, para chegar. Às vezes, vinham fotos, imagens. Quer dizer, aquele imaginário de um lugar lá longe, de onde meu pai veio, foi sendo cultivado por meio dessas cartas, por postais. Por que o interesse nos postais? Está tudo explicado aí nessas relações, na verdade. Nessa história do meu pai, ele nunca mais retornou e, 40 anos depois, eu fui para lá, em 1997. Ele prometeu que ia junto, a mãe dele ainda estava viva, mas ele desistiu no meio do caminho e eu fui sozinha. E ali, nossa, fui afetada por várias coisas, várias histórias. E muito olhando onde é que meu pai aparecia naqueles lugares. Foi muito triste, chorei horrores [risos]. A minha tia brigava comigo: “Por que estais a *chorare*?” [risos] Nossa, foi um negócio intenso, mas eu era, ainda, nova, não tinha muito traquejo com as coisas. Foi minha primeira viagem para o exterior também. Mas eu

levei uma máquina fotográfica que era a máquina que meu pai usou para tirar as minhas fotos de quando eu era criança. É uma Olympus analógica que duplica o filme. E a máquina não estava muito boa, então, muitas das fotos que eu fiz ficaram bem borradas. Que é a outra coisa que eu quero retomar depois para falar de memória. Porque é isso: você vê e você não chega, você imagina, vai fazer uma ficção daquilo. Mesmo esses erros são muito interessantes. Com a filmadora, eu consegui filmar algumas coisas, mas foi uma viagem bem triste nesse sentido.

Daí voltei. Passaram-se alguns anos – eu fui com meus irmãos. Isso para falar dessa coisa dos meus irmãos, onde entra a história dos outros. Que, na verdade, é a história da família que é o eu com o outro, com a outra. Tem uma coisa interessante, e a Conceição Evaristo vai falar disso. Estou falando disso nesse texto também. Nas escrevivências falar de si nunca é falar sozinha, “estou falando junto com outras mulheres negras”, a Conceição fala nas escrevivências. Então são experiências que não são vividas isoladas, e ela vai falar um pouco sobre essa diferença do Narciso. Depois eu achei um poema do Leminski que fala disso. Então, você começa a entender que esse falar de si nunca é falar de si só, mas é sempre falar de si “em relação a” ou, às vezes, com o outro. Porque não

“ [...] FALAR DE SI
NUNCA É FALAR
SOZINHA ”

Essa questão levantada por Manoela aparece em discussão no texto *Coletas a/r/tográficas: aporte metodológico*, presente neste capítulo.

tem como constituir um *self* sem a relação. Se eu estou falando de algo, é algo que vivi com outras pessoas.

Com meus irmãos, eu fui para lá e bolei uma série de ações para fazer nessa viagem. Isso já foi em 2010, então, eu já tinha passado para o mestrado, já tinha um equipamento melhor, já estava mais “antenada” nas coisas [risos]. Fiz umas coisas legais, mandei bordar uma camisa com uma frase que meu pai sempre falava: “À noite, fecho os olhos e ando pelas ruas da minha aldeia.” Ele ficou 40 anos sem ir para a aldeia dele, lá no norte de Portugal. E aí dei de presente para os meus irmãos no dia em que a gente foi lá, caminhar pela aldeia. Lá estava bem vazio porque só moram os velhinhos lá agora. Então, é uma aldeia dessas que tem a evasão dos jovens para estudar, e as aldeias vão ficando vazias no norte de Portugal.

Foi uma experiência melancólica, mas bem linda, com algumas ações que preparei. Alguns postais com a imagem do meu pai jovem, porque os amigos dele, que têm a sua idade, lembram do meu pai, como ele saiu. Agora, com as redes sociais, depois que meu pai foi iniciado em Facebook, está todo mundo da aldeia lá na comunidade [risos]. Mas antes disso era muito difícil. Então, eu acho que esse falar de si, em

relação às histórias dos outros, no meu caso, está muito ligado a esses laços afetivos. E afeto, não só no sentido dessa coisa do sentimento, mas também daquilo que afeta, pensando pelo viés da psicanálise. Aquilo que nos afeta, no sentido da melancolia, das tristezas, da sombra, enfim, tanta coisa que fica ali remoendo. E foi muito legal essa viagem com meus irmãos, nesse sentido. Então, nós temos histórias juntos nesse lugar, que é a percepção de cada um. Brigamos um monte lá também [risos]. Foi bem interessante, divertido – eu acho que a gente só tinha viajado juntos quando criança. A gente nunca mais tinha viajado os três juntos. Várias diferenças surgiram ali. Você vê que não conhece tão bem seu irmão, sua irmã. É que cada um foi para um canto. Meu irmão está em Curitiba, minha irmã foi para São Paulo, e eu estou em Goiânia. Tem isso, é todo mundo emigrante, vai embora. Falar de si, eu acho que tem a ver com essa abertura e essa compreensão de que eu nunca falo de mim sem estar escutando essa experiência junto com outras pessoas. Para mim nesse momento isso é muito claro. Essa autobiografia, quando se fala em autobiografia, não é “Eu fiz isso, eu fiz aquilo.” Não. É um lugar que você cria para evocar experiências que se dão em relação às outras pessoas também. Isso me interessa, muito.

“FALAR DE SI, EU ACHO QUE TEM A VER COM ESSA ABERTURA E ESSA COMPREENSÃO DE QUE EU NUNCA FALO DE MIM SEM ESTAR ESCUTANDO ESSA EXPERIÊNCIA JUNTO COM OUTRAS PESSOAS”

“
SOBRETUDO, O
DIÁRIO, EU VEJO
COMO UMA
COLEÇÃO”

Esta coleção, como abordado anteriormente nos comentários, é, assim como os outros guardados de Manoela, sobre questões autobiográficas. O diário é fonte de registro e pesquisa, é um espaço para reflexão em que é possível pensar sobre o feito e o experienciado.

T.G.S.: Ótimo! Vou passar para a próxima pergunta. Nesse site, você se referiu a ele agora pouco, o *Diário de Bordo*, era um *Fotolog* e virou um *site*. Tem uma parte de um texto em que você coloca que: “Gosto de revisitar cada momento, para medir mudanças, e permanências na vida.” Daí a questão é: Você percebe que uma coleção pode ter uma perspectiva autobiográfica, no sentido de possibilitar, também, esse revistar e questionar? Eu acho que você até já falou um pouco disso quando falou dos seus guardados. Mas não sei se você quer complementar algo.

M.A.A.R.: Acho que sim, totalmente, né? Sobretudo, o diário, eu vejo como uma coleção. Então, é interessante porque a gente muda. Quero dizer, tudo muda, está em processo. Os próprios objetos mudam porque, por mais que a gente não possa ver, o tempo está a agir ali, dependendo da matéria daquele objeto. Estou pensando até na gravura, as placas de cobre corroídas pelo tempo. Aquilo ali é o tempo agindo naquele material. Um cupim que se instalou... estou falando da gravura porque estou mexendo nisso também. Eu venho da gravura e estou ali com minha prensa, cheia de coisas em cima, pensando: “a que horas eu vou colocar essa prensa para funcionar?” Tem um projetinho já gestado aqui, mas eu preciso me organizar nesse ano. Fico olhando para essas

coisas, a outra coleção, as matrizes que estão lá paradas num canto. Eu vou lá e olho para elas desde um outro lugar. Então, acho que sim: as imagens, os objetos... então, porque nós estamos nesse deslocamento no tempo e no espaço, às vezes o objeto está ali até como um marco referencial, só que a gente vai a ele de outra forma. A gente olha para ele de outros lugares e descobre outras relações e outras coisas que são ditas sobre nós. Quando eu for a essas caixas que estão guardadas, vou me perguntar: “Nossa! O que eu estava pensando?” Porque hoje há um distanciamento muito grande daquele momento, e que é como voltar a um diário. Um diário desses que a gente tem – “querido diário” – vergonha de ler umas coisas [risos].

O Lejeune fala disso, não? Ele tem uns textos muito legais sobre diário. O Philippe Lejeune, não sei se você já leu alguma coisa dele, tem aquele livro: *O Pacto Autobiográfico*. Que é, vamos dizer assim, o mais conhecido dele, em que vai falar o que é autobiografia, e o pacto que uma pessoa que está escrevendo autobiografia faz com seu leitor de dizer a verdade sobre si. Depois ele vai revisar o pacto, umas três, quatro vezes. Porque essa noção de verdade é uma coisa supercomplicada. Até que ponto falar de si já não é uma ficção? E aí vem essa coisa da autoficção. Mas é interessante o diário,

“OS PRÓPRIOS
OBJETOS MUDAM
PORQUE, POR MAIS
QUE A GENTE NÃO
POSSA VER, O QUE
TEMPO ESTÁ A AGIR
ALI, DEPENDENDO
DA MATÉRIA
DAQUELE OBJETO”

São as novas experiências que permitem esses reencontros que transbordam em uma “atualização” das relações com os guardados. Os objetos funcionam como *ganchos* para as lembranças; é possível olhar para eles e rememorar sobre o porquê isso ou aquilo foi guardado, qual a significação dessa coleta para aquele momento... No entanto, tal olhar é carregado do julgamento da experiência vivida pós-coleta. Os objetos que guardamos são testemunhos dos nossos interesses; dizem, assim como os diários, sobre histórias de vida.

[...]

A GENTE VAI
AO NOSSO
DIÁRIO, MAS QUE
DIFICILMENTE
A PESSOA FAZ
UM DIÁRIO PARA
VOLTAR A LER. O
DIÁRIO TEM VÁRIAS
FUNÇÕES. POR
EXEMPLO: LIDAR
COM ANGÚSTIA.

e ele fala disso, ele é um grande pesquisador de diários na França. Depois, os britânicos tentam correr atrás do que os franceses já estão fazendo – e estão fazendo muito bem lá na Inglaterra também. Tem um pessoal fazendo um levantamento e uma coleção de diários. Diários de qualquer pessoa que queira mandar. Então, “se você tem um diário que quer jogar fora, manda pra gente que estamos guardando.” É superlegal. Diários de qualquer pessoa. E Lejeune vai falar disso. Que, às vezes, a gente vai ao nosso diário, mas que dificilmente a pessoa faz um diário para voltar a ler. O diário tem várias funções. Por exemplo: lidar com angústia. Às vezes, é um diário para marcar a diferença de um deslocamento geográfico, um diário de viagem. Às vezes, é um testemunho de um acontecimento; você não quer contar a ninguém, então, conta ali no diário. E então em algum momento ele fala disso: dessa vergonha de voltar a ler o diário. Mas essa vergonha, eu acho que tem muito a ver com isso que está na sua pergunta. Por que dá vergonha? Porque a gente esquece aquele *self* que estava ali, naquele momento, e todas aquelas coisas que estavam nos constituindo, sei lá, com 15 anos, com 20 anos de idade. A gente fala: “Meu Deus!” Eu penso: ainda bem que o tempo passa. Estou adorando ter 40 anos. Estou com 44 anos. Adoro! A década dos 40 está sendo

massa. Porque, às vezes, quando eu volto, digo para mim mesma: “Meu Deus! Como eu pensava isso? Que absurdo!” Aí, nesse sentido, ele é um termômetro. É um marco para onde eu olho. Eu gosto de pensar na constelação ou na cartografia. Onde essas coisas são marcos e formam imagens, desenhos, eu olho para elas “em relação a”, mas as relações mudam de lugar.

E aí, como lido com as coleções é um pouco assim também. Eu vou às coleções, mas vou sempre de outra forma. Sou sempre outra indo a essas coleções (agora no caso dos postais). Então, o que eu estava pensando sobre esses postais que estão aqui na parede, que foram feitos em Jataí, com a terra do local numa oficina que a gente estava dando lá, eu penso outras coisas quando olho para este material agora. Eu gosto muito de medir essas diferenças. Daí, nessa reflexão, surgem ideias para projetos, ações... Acho que surge um conhecimento nesse processo de ir àquilo que está guardado, seja no diário ou não. Essa vergonha pode rolar [risos] mas acho que essa vergonha precisa ser ouvida, sabe? Tem que ter uma escuta desses sentimentos que surgem quando a gente vai novamente a esses lugares da coleção de outra forma, desde um outro ponto no tempo, no espaço.

“EU VOU ÀS
COLEÇÕES, MAS
VOU SEMPRE DE
OUTRA FORMA.
SOU SEMPRE
OUTRA INDO A
ESSAS COLEÇÕES
(AGORA NO CASO
DOS POSTAIS).
ENTÃO, O QUE EU
ESTAVA PENSANDO
SOBRE ESSES
POSTAIS QUE ESTÃO
AQUI NA PAREDE,
QUE FORAM FEITOS
EM JATAÍ, COM A
TERRA DO LOCAL
NUMA OFICINA
QUE A GENTE
ESTAVA DANDO LÁ,
EU PENSO OUTRAS
COISAS QUANDO
OLHO PARA ESSE
MATERIAL AGORA.
EU GOSTO MUITO
DE MEDIR ESSAS
DIFERENÇAS”

As relações com os objetos e com os diários, que são ressignificadas com o tempo, são algo constante na fala de Manoela. É porque essas ressignificações existem que é possível ao artista pesquisador/a professor/a realizar diferentes criações a partir de uma mesma coleção ou arquivo.

“**EU APRECIO MUITO A MARCAÇÃO DO TEMPO. ACHO QUE MUITO DO QUE EU FAÇO ESTÁ EM TORNO DISSO DE FICAR REGISTRANDO O TEMPO**”

T.G.S.: Ler uma coisinha no diário e pensar: “Nossa! Como eu era boba!” [risos]

M.A.A.R.: É, eu falo: “Gente! Queima esse negócio!” Mas é isso, eu não tenho coragem de jogar fora. Agora, já tem gente que faz o diário pensando que alguém pode ler. Você pega os diários da Virgínia Woolf, da Anais Nin também, eram diários que estavam sendo feitos para uma possível publicação. Então aí já tem uma outra pegada.

T.G.S.: Eu gosto bastante da Louise Bourgeois, que na verdade não é bem um diário, certo? Eu acho que me nutre quando eu leio.

M.A.A.R.: E o trabalho artístico dela tem muita coisa ali. Eu me lembro de ter visto um trabalho dela que tinha essa coisa das datas, dos dias da semana, sabe? Não vou lembrar agora, mas eu fotografei isso na época em que eu estava lá, também, em Londres. Nossa, pirei com a produção dela. Eram umas produções em tecido, e nessa eu lembro que tinha uma espécie de calendário. Tinha essa coisa do tempo. **Eu aprecio muito a marcação do tempo. Acho que muito do que eu faço está em torno disso, de ficar registrando o tempo.**

T.G.S.: Tenho pensado um pouco, agora, durante a nossa conversa, como isso do diário, da

autobiografia e da coleção são próximos. No meu Trabalho de Conclusão de Curso eu escrevi sobre o diário. E, com a sua fala agora, fico pensando nessa proximidade, que era algo que, até agora, não me parecia tão claro. E você falou um pouco do Andy Warhol, das caixas; e ele também tem diários.

M.A.A.R.: Tem. As próprias Polaroids dele... Quero dizer, são repetições. Eu acho que tem a ver um pouco com essa coisa da repetição. Lá vem a gravura aí! [risos] Quero dizer, é isso, é essa marca no tempo. É esse ato de coletar. Quando se fala no diário, se fala nas entradas do diário; que, de certa forma, não deixa de ser um jeito de você coletar algo: uma memória, uma vivência, transformar isso. Daí eu acho que, realmente, tem uma proximidade com essa coisa da coleção. Coleção de dias, enfim, essa relação.

T.G.S.: Você, como professora e artista, desenvolve alguma coleção ou tem algo como uma “gaveta de guardados”? Existe uma sistematização no modo de guardar esses objetos? Acho que já conversamos sobre isso, né?

M.A.A.R.: Tenho vários.

“QUANDO SE FALA NO DIÁRIO, SE FALA NAS ENTRADAS DO DIÁRIO; QUE, DE CERTA FORMA, NÃO DEIXA DE SER UM JEITO DE VOCÊ COLETAR ALGO: UMA MEMÓRIA, UMA VIVÊNCIA, TRANSFORMAR ISSO. DAÍ EU ACHO QUE, REALMENTE, TEM UMA PROXIMIDADE COM ESSA COISA DA COLEÇÃO”

T.G.S.: Vou passar para a próxima, que é uma questão mais metodológica. Como a autobiografia conversa com a sua metodologia de pesquisa? Ou se ela é a sua metodologia de pesquisa... também podemos pensar dessa forma.

M.A.A.R.: Vamos pensar primeiro o que é autobiografia. Se a gente considerar que autobiografia pode ser uma abordagem, e aí eu estou procurando aprofundar a reflexão nisso: a autobiografia como essa abordagem de investigação que se dá a partir da reflexão sobre as práticas de si, sobre as escritas de si que se dão no âmbito desse *self* que vai se constituindo, não de uma relação individualista, mas de uma relação desse individual e coletivo onde existe sim – isso é uma coisa que acho importante sinalizar – existe sim essa dimensão do individual onde eu busco pensar “quem é a Manoela fazendo isso?” Mas existe, também, essa “Manoela fazendo isso” que se constitui a partir de relações com fulano, sicrano, com acontecimentos, enfim.

Mas existe essa tentativa de marcar esse momento no tempo. E eu acho interessante pensar isso, que tem esse devir desse *self* em processo. Embora algumas marcas se mantenham, eu acho que isso é uma coisa importante de se pensar, marcas de comportamento, da cultura... Mas é

“ [...] EXISTE ESSA TENTATIVA DE MARCAR ESSE MOMENTO NO TEMPO. EU ACHO INTERESSANTE PENSAR ISSO, QUE TEM ESSE DEVIR DESSE *SELF* EM PROCESSO ”

esse esforço, também, de tentar observar, por meio de uma abordagem que é autobiográfica, aquilo que se transforma. E acho que a arte vem nesse sentido. Porque a arte é transformação. A arte é a transformação da matéria ou de um conceito, da ideia, da palavra, da imagem... A arte se dá nesse âmbito de um descolamento, de uma transformação, do fazer algo. Para fazer algo eu tenho que transformar coisas. E nisso eu acho que existe um processo que é dialógico, nesse sentido, que é como também esse processo de transformação da matéria com a qual estou lidando me transforma no processo.

Eu acho que o processo de criação, essa coisa das poéticas visuais e do processo de criação a partir de uma abordagem autobiográfica, vem muito (estou pensando alto, é uma coisa que estou pensando agora) nesse sentido. Uma narrativa, assim como esse objeto que está guardado, que vou visitar daqui a um mês, daqui a um ano, ela também é uma coisa, ela se torna algo (essa narrativa), que daqui a um tempo também vou ler com outros olhos. Então, eu estou colocando as narrativas de vida no âmbito dos materiais, no âmbito daquilo que está sendo transformado, criado.

Não vamos falar de metodologia, vamos falar de uma abordagem: hoje eu estou pensando,

“UMA NARRATIVA, ASSIM COMO UM OBJETO QUE ESTÁ GUARDADO, QUE VOU REVISTAR DAQUI A UM MÊS, DAQUI A UM ANO, ELA TAMBÉM É UMA COISA, ELA SE TORNA ALGO (ESSA NARRATIVA), QUE DAQUI A UM TEMPO TAMBÉM VOU LER COM OUTROS OLHOS”

Tanto a narrativa quanto o objeto funcionam como modos de registro e provocam lembranças sobre um tempo passado.

“E O DESLOCAMENTO ENTRA COMO? ELE PODE SER GEOGRÁFICO; PODE SER EM NÍVEL DE UM DESLOCAMENTO DO FAZER, UM FAZER ARTÍSTICO, DA DOCÊNCIA, DA PESQUISA; UM DESLOCAMENTO IDENTITÁRIO...”

estou me esforçando nesse lugar da escrita, para trazer um entendimento para mim mesma sobre a autobiogeografia como essa abordagem que está dentro dos estudos autobiográficos. Por isso estou pesquisando esse termo a fundo. Ele surge para mim como uma confluência daquilo que eu vinha construindo ao longo da vida: as artes, a geografia, a agronomia e as narrativas de vida. E de repente eu encontro o termo, de fato: autobiogeografia. E eu falei: “Cara! É isso!” Tudo bem, parece um termo que só se pegou partes de coisas, juntou, parece um termo meio... meio que um trambolho, assim, né? [risos] Mas ele existe e outras pessoas estão usando. Então, eu estou tentando pensar nisso agora: essa autobiogeografia como uma narrativa de vida ligada às experiências do lugar, onde o deslocamento está sempre sendo considerado. E o deslocamento entra como? Ele pode ser geográfico; pode ser em nível de um deslocamento do fazer, um fazer artístico, da docência, da pesquisa; um deslocamento identitário.... Por exemplo: eu voltei do Reino Unido e coloquei o sobrenome da minha mãe no meu nome – eu não tinha. Isso veio em decorrência de toda essa reflexão. Eu era Manoela dos Anjos Afonso nos meus trabalhos, nos meus textos... Eu até penso assim: “Gente! Isso é um lugar de ruptura para mim”. Inclusive sobre como eu lido

com a arte depois do Rodrigues no meu nome, que é da minha mãe, e que é a parte indígena da minha família, onde tem várias histórias para serem contadas. A parte do apagamento, das relações conturbadas entre pai e mãe. Eu consigo ver, hoje, a colonialidade agindo ali. Meu pai português, e minha mãe descendente de indígena, e nós só carregamos o nome do meu pai. Então eu volto e insiro esse nome. Tenho uma advogada maravilhosa, a Lise, feminista, ela fez uma peça jurídica linda falando do patriarcado na própria peça jurídica. E aí a gente encaminhou isso, e eu fiz documentos novos e passo a ser Rodrigues. Agora estou mais tranquila com isso. “Quem é essa Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues?” Então, isso é um deslocamento também, que nasce desse exercício, de um exercício dessa abordagem autobiográfica por meio da prática artística, que vai numa pesquisa em arte no doutorado, mas ela se espalha pela vida toda, em várias instâncias. Os meus irmãos não quiseram mudar o nome deles, não se viam nesse sobrenome. E aí tem uma série de coisas que aconteceram a partir disso. Minha mãe passou a falar coisas que nunca havia dito: “Finalmente, eu existo nesta família!” Então imagina: hoje minha mãe tem 71 anos, e eu fui fazer isso com 40. Jogando do local para o global, é possível começar a pensar nas relações coloniais

A partir da fala de Manoela, reflito que, em meu trabalho, isso vem ocorrendo ao longo dos anos, quando, por exemplo, uso de imagens dos insetos para criação de antotípias e cianotípias, ou quando uso do tema da coleção para escrita de contos ou a criação de projetos docentes (como relatado no texto *Projeto Poético Pedagógico Coletas Docente*, presente neste capítulo). Neste sentido, esses deslocamentos se aproximam do que na a/r/tografia se concebe como reverberações.



Aqui é possível visualizar os trabalhos realizados em antotípia.



Aqui é possível visualizar os trabalhos realizados em cianotípia.



Através deste QR Code é possível ler os contos sobre o tema *coleção*.

“
JOGANDO DO
LOCAL PARA O
GLOBAL, É POSSÍVEL
COMEÇAR A PENSAR
NAS RELAÇÕES
COLONIAIS QUE
ESTÃO EM TODOS
OS ÂMBITOS. AÍ DE
NOVO, É UM FALAR
DE SI QUE EVOCA
TODO MUNDO
”

que estão em todos os âmbitos. Aí de novo, é um falar de si que evoca todo mundo. Meu pai falou que ia me deserdar [risos]. Daí teve todo esse processo de fazer os documentos de novo, identidade, uma nova certidão de nascimento... Mas, ao mesmo tempo, tem toda essa questão dos lugares de onde a gente faz isso.

Cheguei a escrever um texto com a Lise, minha advogada, sobre esse processo todo, que não foi publicado ainda. E acabou que, depois do meu processo, ela foi se especializar, e uma das especialidades dela, hoje, é sobrenome, mas não sei se ela vai levar isso para o mestrado dela. Então, moveu outras coisas, sabe? Quando eu falo de deslocamento, estou falando disso. Desse deslocamento geográfico, mas também do que a pesquisa move a partir de uma abordagem autobiográfica. Nesse caso, nosso, por meio da arte. O que o fazer artístico que se dá por meio da abordagem autobiográfica move? Isso me interessa. Não só na minha vida, mas na vida de todo mundo que está ali, em relação a esses assuntos que estão em pauta. E as linguagens, sendo elas quais forem. Não estou interessada em me fixar em uma. Se é pintura, se é gravura, se é uma ação. Não! Eu acho que a ação jurídica é uma ação artística [risos].

T.G.S.: Constitui também como uma ação artística. Inclusive imaginei uma parede com essas certidões de algum modo... Você falando dessa história, tem total relação por trás da sua pesquisa, a ideia decolonial. Você traz isso para sua vida realmente. Muito bacana!

T.G.S.: Estas três questões agora, que eu vou fazer para você, são questões recorrentes para mim, e eu levo para as pessoas: Que palavras podem permear a educação além daquelas que já estão duras e cansadas? Pensando um pouco nessa escrita, nesse desenvolvimento da escrita ou no modo como nos colocamos professores. O que são as palavras duras e cansadas da docência? Nisso, a gente pode criar umas palavras novas, quem sabe? Conceitos para elas...

M.A.A.R.: Nossa, é difícil essa pergunta. E necessária... Isso, de certa forma, me faz pensar sobre essa exaustão na docência. É porque existe uma certa opressão de muitos lados nos profissionais da docência, eu acho. Vem do governo, daí vem de uma construção que é feita de uma forma malévola sobre quem são os professores, sobretudo em instituições públicas. E, de certa forma, a precarização da profissão.

As relações decoloniais aparecem na pesquisa de Manoela por meio da investigação de sua própria história de vida, no sentido que essa história de vida e esse falar sobre si, como já apontado por ela, acontecem na relação com o outro. Assim, ao realizar exercícios artísticos voltando ao vilarejo onde seu pai nasceu ou ao inserir o sobrenome de sua mãe em seu próprio nome já na vida adulta, Manoela questiona esses lugares de poder. O mesmo se dá em sua coleção de postais.

Manoela, a princípio, não cita palavras em específicos, mas faz apontamentos críticos quanto a sistemas de ensino, questões governamentais e o modo como os professores são vistos pela sociedade. Ela questiona o lugar do professor e a noção de identidade como algo fixo, considerando-se, inclusive, sempre transitando entre áreas, no entanto, como o foco na arte e na docência.

“
ISSO, DE CERTA
FORMA, ME FAZ
PENSAR SOBRE
ESSA EXAUSTÃO
NA DOCÊNCIA. É
PORQUE EXISTE UMA
CERTA OPRESSÃO DE
MUITOS LADOS NOS
PROFISSIONAIS DA
DOCÊNCIA, EU ACHO
”

Eu digo isso por mim. Tudo isso vai produzindo uma exaustão de se estar nesse lugar. Você quer sair desse lugar. Você quer sair desse lugar de docência e professor. Agora, pensando alto aqui contigo: eu fui parar na licenciatura querendo bacharelado, sem saber a diferença disso. Depois me descobri professora e dei aula em um colégio particular por dois anos, enquanto também era voluntária em outra instituição de ensino não formal. Várias coisas interessantes surgiram dessa comparação entre esse lugar em que eu trabalhava com adolescentes em situação de risco, de um ensino não formal no contraturno, e os alunos dessa outra escola, que é uma escola de elite lá em Curitiba, de ensino formal. É curioso porque, no sistema privado, tem essa coisa de uma espécie de cliente, então, fica muito próximo da ideia de que o aluno é seu cliente. Assim, tem casos em que, dependendo da escola – nesse caso, dependendo da mensalidade – quem manda ali são os pais. E ali, naquele caso, era uma escola que tinha “pessoas da nata”; galera que você vê – citando a questão do nome de novo – você vê nos sobrenomes que são sobrenomes que estão nos nomes das ruas. Então, existe uma “tradição”, uma “religião” – era um colégio religioso. Não sei como é que as outras pessoas lidam com isso; eu estou falando de mim como uma professora de artes que não estudou

naquela escola – porque muitas professoras que davam aula ali e eram crias da escola. Era uma escola que tinha magistério, então, era um ciclo. Criancinhas iam para o magistério e voltavam como professoras. E é muito louco, porque a relação com a escola é outra. Eu, como ser externo, fazia coisas que fugiam um pouco do que se esperava nesse sentido. Eu era mais afrontosa (acho que hoje sou menos). Eu ainda sou “*punk rocker*”, mas agora não digo isso tão abertamente [risos]. Naquele tempo, eu lembro que passei *The Wall*⁴⁸ para os meus alunos. Para a gente discutir essas questões. Eles estavam na 7ª série, eu acho. Eles viam que tinha uma diferença dessa professora para as outras que estavam ali, naquele lugar.

E eu acho que essas são opressões dentro do sistema. Então, eu falei do governo, falei da sociedade, da imagem que se cria do professor. Mas, tem essas relações com o coordenador pedagógico, você é da área de artes, e as pessoas não entendem o que você está fazendo lá. Para nós, especificamente, quando se fala das palavras e essa questão do ensino, acho que é importante a gente se localizar na especificidade do nosso campo. Porque depois de sair de lá, ir fazer especialização, mestrado, não sei o quê, fazer

48 Álbum da banda de rock Pink Floyd.

“ [...] O CAMPO DAS ARTES CONTINUA SENDO ALIENÍGENA NA ESCOLA. SÓ NÓS DAS ARTES QUE VALORIZAMOS E FALAMOS O QUANTO É IMPORTANTE ”

projetos já como professora universitária em outras escolas, formação continuada de professores, é um trabalho sem fim, porque o campo das artes continua sendo um campo alienígena na escola. Só nós das artes que valorizamos e falamos o quanto é importante. Uma exposição, o trabalho de um artista e, por mais que a Bienal de São Paulo tenha problemas, como é bacana as crianças se depararem com aquele universo de coisas loucas, e ver o que elas têm a dizer a partir disso, e ver como elas voltam à sala de aula para falar dessas questões da arte, e como essa experiência estética é importante para a formação de advogados, de médicos...

Enfim. A gente vê isso. A Ana Mae volta e meia está postando aquela matéria sobre como se aprende matemática melhor... Aquela pesquisa que ela fez. Só que as outras pessoas estão com os ouvidos fechados. Nessa montoeira de coisas que estão por aqui e que eu quero escrever, tem dessas coisas. Uma vez perguntei para um aluno de uma escola no recreio – eu não era da escola, estava indo lá para fazer um projeto de duas semanas de duração: “E aí, como é sua aula de artes?” Eu nunca esqueço, dois meninos que estavam lá olharam pra mim: “O que é isso?” E eu falei: “Ah, o desenho, né? O que vocês fazem na aula?” Eles falaram assim: “Ah, tia, a gente às vezes desenha, mas eu não sei o que a gente faz.”

É isso, mas ao mesmo tempo, é um professor que está sob pressão de todo esse sistema. É um professor que está numa escola que, às vezes, não tem diálogo com a parte administrativa e que não entende. Às vezes, tem um atravessamento aí que é da religião e que atrapalha tudo. Naquele caso, era uma diretora evangélica que estava nessa escola – que era uma escola pública. Mas aí tem essas inserções. É muito difícil e isso vai gerando exaustão. Essas violências que estão no âmbito do aspecto visual. Grade nas coisas. Essa escola era muito complicada. A gente chegou lá para fazer um trabalho com os estudantes, e quem selecionou os meninos foi a direção. Daí a gente chegou lá e teve uma aluna que falou assim: “Ei, vocês são do juizado, é?! Porque aqui só tá os pior!” (*sic*) [risos] Ou seja, o projeto de arte sendo usado como uma punição. “Você vai participar do projeto”, e é isso.

A escola disse àqueles jovens que eles são os piores, e eles vestiram essa identidade: “nós somos os piores”. E depois, no meio do processo, eu descobri que tinha aluno ali que estava sendo tirado do futebol para estar ali obrigado. Então eu falei assim: “Quem aqui está no futebol, vá para o futebol! Não quero ninguém aqui obrigado. Isto daqui não é para isso.” Assim, a coisa é tão infinita, tão complexa, que gera essa exaustão no professor que está na sala. O professor de arte, que está

“O PROFESSOR DE ARTE, QUE ESTÁ NA SALA, ESTÁ LIDANDO COM ESSA COMPLEXIDADE DE MAL-ENTENDIDOS, DE PRECONCEITOS E ESTEREÓTIPOS EM RELAÇÃO A UM CAMPO, QUE É UM CAMPO DO CONHECIMENTO.”

na sala, está lidando com essa complexidade de mal-entendidos, de preconceitos e estereótipos em relação a um campo, que é um campo do conhecimento. É uma área. Artes, artes visuais é uma subárea. Tem pesquisa, tem profissionais, tem uma série de coisas, mas o tempo todo a gente tem que estar lutando para dizer que isso é importante. A gente não descansa nunca. Então tem esse cansaço das palavras... Tenho pensado nisso também, agora, nesse período depois do doutorado: é muito curioso eu ter ido fazer licenciatura sem querer ser professora, e me descobri professora. Mas aí desenvolvi uma relação ambígua com a escola. Uma relação de amor e ódio com a escola. Depois, eu fui fazer o mestrado, prestei um concurso e virei professora do bacharelado. Então escapei desse lugar [risos]. Eu me sinto assim: “Ufa! Escapei!”

Ao mesmo tempo, me deixa preocupada ver o ambiente universitário. Os concursos, muitas vezes, não estão levando em consideração se aquela pessoa tem uma formação para ser professor. Isso acontece na medicina, na agronomia... Quanto professor “tosco” eu tive na agronomia, machista, você vê que o cara não tem um programa, não tem didática, não pensa em nada que seja pedagógico. Ele está ali, é um agrônomo, vai falar sobre batatas, entendeu? Agora, a forma como ele está pensando

isso... São poucos os que têm uma didática, ou pelo menos um interesse em buscar isso, né? Isso, no bacharelado, às vezes, me incomoda. Nem todo mundo está interessado ou preocupado com a forma como aquele conhecimento está sendo construído junto aos alunos. Então é o artista dando aula. Às vezes, fala um negócio; se ninguém entender, “dane-se”. Eu fico nessa ambiguidade. Passei pela escola, como licenciada, fui parar no bacharelado, mas hoje estou interessada nos processos de ensino e aprendizagem na formação do artista. Quer dizer, ainda é a licenciada pensando. É a licenciada pensando, porque estou interessada em saber como... e daí eu acho que a autobiografia está no rol desses recursos.

Eu tenho testado algumas coisas em sala, com correspondências, diários... Quer dizer, ver a emergência do processo de criação a partir disso, mas aí é a professora pensando nisso. Então eu fico pensando que a exaustão caminha e existe (não sei se estou muito cansada da vida) tanto no âmbito da escola, nesse lugar do professor na licenciatura, mas também nesse lugar de uma formação do que seria o bacharelado, o artista, esse vocabulário das artes também, sabe? As duas coisas, eu acho que precisam, não sei que palavras seriam... as palavras se esgotam... a gente vive em uma era em que se criam palavras, e as palavras

“PASSEI PELA ESCOLA, COMO LICENCIADA; FUI PARAR NO BACHARELADO, MAS HOJE ESTOU INTERESSADA NOS PROCESSOS DE ENSINO E APRENDIZAGEM NA FORMAÇÃO DO ARTISTA. QUER DIZER, AINDA É A LICENCIADA PENSANDO. É A LICENCIADA PENSANDO, PORQUE ESTOU INTERESSADA. DAÍ EU ACHO QUE A AUTOBIOGRAFIA ESTÁ NO HALL DESSES RECURSOS.”

“TALVEZ, A GENTE
PRECISE VOLTAR
ÀS “PALAVRAS
PRIMEIRAS” E
RETOMAR O SENTIDO
DESSAS PALAVRAS.
RETOMAR O SENTIDO
DE “ENSINO”, SABE?
RETOMAR O SENTIDO
DO QUE PAULO
FREIRE FALA SOBRE
“SE APRENDE AO
ENSINAR” SIM, MAS O
ALUNO NÃO SOU EU.”

“OLHA, PALAVRAS
QUE ME OPRIMEM:
EXPOSIÇÃO,
CURADORIA,
EDITAL DE SALÃO...
QUER DIZER, AS
COISAS QUE ESTÃO
NUTRINDO ESSE
SISTEMA [...] O
QUE É A SALA DE
AULA? PRECISA DAS
QUATRO PAREDES,
DE FATO?”

vão se esgotando antes de, às vezes, criarem qualquer tipo de aprofundamento. As pessoas estão jogando as palavras fora. Talvez, a gente precise voltar às “palavras primeiras” e retomar o sentido dessas palavras. Retomar o sentido de “ensino”, sabe? Retomar o sentido do que Paulo Freire fala sobre “se aprende ao ensinar” Sim, mas o aluno não sou eu. Eu me preocupo às vezes com esse discurso. Porque, às vezes, eu vejo que nessa história do “se aprende ao ensinar”, vem de um professor que você vai olhar o plano de ensino dele e é uma coisa meio bagunçada. Porque está deixando também para o aluno: “Vamos ver o que acontece junto com esse aluno.” Não tem um plano, não tem um projeto para a aquilo ali. Então, as coisas vão sendo deformadas no processo quando a gente as tira do contexto.

Não sei te dizer as palavras, mas eu sei dos incômodos. Também me incomodo com todas essas palavras e sinto as opressões desses dois lugares, tanto da pessoa que está criando... Olha, palavras que oprimem: exposição, curadoria, edital de salão... Quer dizer, as coisas que estão nutrindo esse sistema. É possível fazer isso fora desse sistema? Na escola: reunião pedagógica, grade curricular... não se usa mais, mas essa coisa de falar “grade”, a “sala de aula” em si. O que é sala de aula? Precisa das quatro paredes, de fato? Difícil sua pergunta...

T.G.S.: Talvez, você não foi pelas palavras em si, mas fez todo um contexto das coisas.

M.A.A.R.: São os sistemas, certo? Não é fácil. Eu acho que essa questão começa quando se decide fazer artes. Começa na família. Uma pessoa que decide fazer artes está sempre sendo colocada em xeque: “Como é que você vai se sustentar? Como é que você vai pagar suas contas?” É desde o início até o fim da vida.

T.G.S.: Talvez, esse desgaste da palavra ou do conceito, até do professor ou do artista, acontece também de uma forma social; essa desvalorização do professor. Quase como se a palavra ‘professor’ já estivesse desgastada também.

M.A.A.R.: Sim, dos dois, do professor e do artista. Sobretudo nesses tempos em que a gente está vivendo. Foi-se o tempo em que você falar que era professor era uma coisa boa.

T.G.S.: Agora que a gente tem acompanhado politicamente, é quase como se o fato de ser professora fosse porque não sobrou nenhuma outra opção.

M.A.A.R.: Isso é dito há muito tempo, eu acho, pelo menos na nossa área. E isso é muito triste, porque acho que reflete um pouco, inclusive, essa divisão que é colocada entre bacharelado e licenciatura. Nesse contexto, é muito triste a ideia

“ NESSE CONTEXTO, É MUITO TRISTE A IDEIA DE QUE, SE NÃO DEU PARA SER ARTISTA, VIROU PROFESSOR. E EU ACHO QUE ISSO AINDA É ALGO PRESENTE. ”

A partir da fala de Manoela, reflito que a problemática maior não é o estudante de Bacharelado voltar a um curso de Licenciatura na busca de ser professor, mas sim aquele que exerce a docência na educação básica sem a devida formação. Tal questão aproxima-se do que me falou Ana Mae Barbosa no ano de 2016, na ocasião de uma entrevista.

de que, se não deu para ser artista, virou professor. E eu acho que isso ainda é algo presente. E acho que, por mais que às vezes a gente ainda leia coisas ou busque essas alternativas (que são abordagens como a/r/tografia), que a gente busque mostrar que existe um outro lugar de existência para esse ser artista e ser professor, mesmo assim essa ideia do fracasso do artista que virou professor continua aí pelos corredores. Mas a pergunta é: De que artista você está falando? O gênio do Renascimento? O artista moderno doidão? O *flâneur*? O homem? Porque é tudo homem, né, gente?! E ainda tem isso, porque, se a gente for pensar que as escolas de arte formam várias mulheres, têm um público feminino enorme. Mas quem está aí nas exposições são os homens. Então aí tem essas disparidades. Olha, é a interseccionalidade de várias coisas. Isso me faz detestar o universo da arte, nesse sentido. Quando eu começo a olhar desse lugar, ele chega a ser violento, porque é um lugar de assédio... Ok: Vamos focar nas obras? Vamos focar nas obras! O resto não importa, mas acontece que as obras circulam nesse lugar. Como é que eu desconecto isso? Que é a historinha que a gente não conta nas nossas aulas de arte, não é?! [risos]

T.G.S.: Ou conta! Já sai contando. [risos]

M.A.A.R.: É supercomplexo. É superdifícil.

T.G.S.: Vou para nossa penúltima questão, que é: Como você percebe a potência poética da escrita em meio ao rigor acadêmico? Você falou um pouco sobre seus poemas. Falou como eles estão sendo construídos ou desse seu projeto de escrita agora. E como você percebe essa relação?

M.A.A.R.: Ah, total! Eu estou querendo trazer cada vez mais para perto a questão da escrita, vamos dizer assim, que é uma escrita acadêmica que flerta com a escrita literária. Mas estou querendo chegar num lugar que não é só mais um flerte. Não sei se será possível, mas, de certa forma, esse lugar onde nós estamos, que é das artes visuais, esse lugar da arte na academia – que tem todo o rigor, tem uma série de regras em relação ao que a gente precisa atender para publicar um texto e tudo mais. Aí tem essa questão também de pensar como comunicar esse conhecimento que está sendo gerado. Então, tem tudo isso em jogo, mas ao mesmo tempo tem a forma.

Acho que uma coisa que estou tentando encontrar é esse lugar: Como é que eu posso perfurar o texto acadêmico com esse outro texto. Criar esses buracos. Não deixar de ser acadêmico, mas encontrar esses lugares de surpresas, no fim. Eu gostaria muito que leitoras e leitores pudessem se surpreender em encontrar alguma coisa ali,

Referindo-se ao/à artista como professor/a, ela diz: “É preciso conhecer a evolução do pensamento visual da criança, a evolução da recepção do objeto visual, da imagem na criança.”. A entrevista completa pode ser acessada no QR Code:



“ACHO QUE UMA COISA QUE ESTOU TENTANDO ENCONTRAR É ESSE LUGAR: COMO É QUE POSSO PERFURAR O TEXTO ACADÊMICO COM OUTRO TEXTO. CRIAR ESSES BURACOS.”

Esse movimento buscado por Manoela, de perfurar o texto acadêmico com o texto de caráter mais literário ou poético, é também a tentativa desta Tese. A abordagem a/r/tografia é o que permite essa pesquisa seguir tal caminho, de desenvolver outros modos de construção de texto e construção visual do trabalho.

naquele texto, que tira a pessoa desse lugar, ok, estou lendo um texto acadêmico e, de repente, vem um devaneio. E é isso: tentar fazer isso de uma forma bem articulada e bem pensada, sabe? Estou testando ainda. E o fato de ter abraçado, este ano, esse desafio de me debruçar mais sobre a escrita criativa e olhar com mais atenção para essa coisa da produção literária, na tentativa de encontrar estratégias para criar esses buracos no lugar certo no texto acadêmico. Experimentar mesmo. Experimentar, mas experimentar pensando nisso. Quase como uma pessoa que está construindo um livro, sabe? Pensando no seu público-alvo, pensando nesse leitor.

Daí volta lá para a poética do Aristóteles, quase. Porque é isso. Como é que eu quero produzir catarse? Que peripécias eu vou usar para que essa minha audiência tenha esses altos e baixos ao longo do texto? É uma coisa difícil, não é? Aí tem uma outra questão que é complicada, porque não dá para fazer isso e, ao mesmo tempo, atender a essas ganas produtivistas da academia. “Trocentos” artigos, que eu tenho que pontuar não sei quanto. Isso tudo é muito recente, o que estou te falando. Assim, estou obstinada nesse momento a pensar: “Qual é o mínimo que tenho que cumprir? Quantos artigos? OK.” E não é fazer assim: “Olha, saiu uma chamada para uma

revista e o prazo é para daqui a duas semanas. Vou escrever um negócio e mandar.” Não. É procurar agir com antecedência e realmente burilar esse texto porque ele é importante, ele é uma coisa que vem desse processo de vida. E aí vem a coisa do autobiográfico, nesse sentido. Não é um texto que vai nascer em duas semanas, nem em dois meses. Às vezes, é um texto para pensar... hum, vamos pegar a ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas), a ANPAP do ano que vem. Eu vou produzir um artigo para essa ANPAP. Passou a ANPAP em setembro, eu já vou começar a rascunhar o meu texto para a ANPAP do ano que vem. Não vou fazer o texto na hora em que lançar o edital porque, assim, me dá tempo de agir como uma pessoa que está nesse campo da literatura. Um romance não sai em dois dias. Tem gente que escreve romance em sete anos, dez anos! Então é uma coisa do tempo de novo.

Eu acho que voltar para si, sair dessa loucura em que, às vezes, você publica um texto que não fez efeito nenhum, nem para você, e ninguém leu. E aí é tentar inserir esse texto de uma forma muito cuidadosa. Cuidado com aquilo que você está fazendo. Lembro que, quando estava no mestrado, eu não tinha essa reflexão. Tem que publicar, beleza, então vamos publicar. Uma coisa que eu quero fazer é revisitar os textos. Eu

Neste ponto, a fala de Manoela aproxima-se das falas de Lucimar Bello em sua entrevista.

Manoela critica a cobrança de publicações em um sistema rígido no qual o/a professor/a universitário/a deve atingir certa pontuação para conseguir se manter no Programa de Pós-Graduação e realizar seus projetos de pesquisa e extensão. Tal cobrança repercute sobre a qualidade dos trabalhos publicados, pois muitas vezes são feitos em um curto período de tempo, o que não propicia a reflexão necessária. Lucimar, por sua vez, tece críticas ao modo como o Currículo Lattes, apesar de ter melhorado neste quesito, ainda aceita pouco do trabalho artístico como produção qualificada. Ambos os entraves, seja este o número de publicações ou o que é possível inserir ou não no Lattes, afastam a produção acadêmica do que é específico da área de arte.

até imprimi todos eles. Estão lá na minha mesa. Já cheguei a ler de novo e falei: “Meu Deus, o que é que eu estava pensando essa época?”

Mas eu quero, ainda, escrever um artigo fazendo um levantamento desses textos e tentar entender o que eu estava querendo fazer ali que eu não tinha condições de saber, naquele momento, por vários motivos, inexperiência... A gente está aprendendo, não tem uma visão muito clara das coisas. Falta tutoria, às vezes, falta uma orientação, de fato. Então, você vai meio aprendendo as coisas assim, vai tentando tatear onde está indo. E, às vezes, as coisas estão lá, só que você não consegue nomeá-las porque não tem o vocabulário para isso. Você falou do vocabulário na pergunta anterior. Eu acho que as palavras, nesse lugar, são superimportantes. Conseguir inaugurar as coisas: inaugurar o seu pensamento, conceitos, essa articulação... Acho que você está nesse momento, certo? Você falou no início: “Ah, estou indo, mas ainda não sei...” Porque é isso. Tem que viver esse “não sei” mesmo. Em algum momento vai rolar esse lampejo. Mas ele só vai rolar porque você está experienciando esse lugar do não saber.

Eu sei que as coisas estão aqui, mas ainda não sei o que quero dizer. Leva tempo e trabalho. Acho que tem um aspecto importante a ser

assinalado, que é: trabalho e esforço. Tem essa coisa que é a escrita, a revisão, tirar palavra, mudar palavra. Por que não fazer isso também com o texto acadêmico? Às vezes, a gente pega o texto acadêmico e coloca as coisas lá, e é isso. Mas com quem eu estou falando? Para onde que isso está indo? Que efeito isso tem? Eu vou gostar de ler esse texto daqui a cinco anos? Eu sei que, às vezes, pode parecer utópico nessa loucura produtivista em que a gente vive, mas estou tentando construir um caminho assim. Porque eu fico triste quando produzo algo assim. É tristeza que me dá [risos].

Me dá uma sensação assim... que é uma coisa que eu preciso voltar a isso, a exposição... As poucas exposições que eu fiz na vida, nas quais onde eu vi o meu trabalho lá, curiosamente, naquele lugar da exposição, a minha sensação era de morte: “Mas eu fiz isso para estar aqui? Não é isso.” E aí é uma coisa que eu preciso resolver, porque não é esse o lugar que penso para onde o meu trabalho deve ir. E aí estou tentando articular esse pensamento de que, na verdade, o meu trabalho tem uma razão de ser quando consigo entender os procedimentos que estou usando ali. E esses procedimentos se espalham para a sala de aula, para a pesquisa, e aparecem no texto. Essas imagens das gravuras, ou de qualquer coisa que eu esteja fazendo, são quase como dispositivos de reflexão. Gosto de fazer essas

“EU SEI QUE, ÀS VEZES, PODE PARECER UTÓPICO NESSA LOUCURA PRODUTIVISTA EM QUE A GENTE VIVE, MAS ESTOU TENTANDO CONSTRUIR UM CAMINHO ASSIM.”

“EU PREFIRO ABDICAR
DESTA PALAVRA
‘ARTISTA’”



A live citada por
Manoela intitula-se
*Dimensões da Prática:
passagens entre arte,
ensino e pesquisa* e
foi promovida pelo
Centro de Artes da
Universidade Federal de
Pelotas (UFPEL).

coisas para pensar outras coisas a partir disso. São reflexões que não seriam possíveis sem passar por esse lugar da prática. Não necessariamente isso precisa estar sempre em uma exposição, que é um lugar muito difícil também. Quer dizer, você não é artista? “Ah, mas onde é que está o seu portfólio? Onde é que você já expôs? Quem escreveu sobre o seu trabalho?” Não é esse o lugar onde eu quero habitar. E aí vêm as palavras, como você falou na outra questão. Eu prefiro abdicar desta palavra ‘artista’.

Naquela conversa que eu tive com a Cláudia, não sei se falei lá ou em outra *live*, não sei, você chegou a ver? Lembro que rolou uma conversa assim, sobre o incômodo com esta palavra “artista”, porque ela vem carregada de uma série de atribuições e responsabilidades. Quando eu penso em processos de criação ou eu penso as poéticas, não é esse o lugar para onde estou produzindo. Pode ser que eu venha a participar de uma exposição, vou ficar muito feliz, quando a exposição fizer sentido. É a mesma coisa do artigo, quando o artigo fizer sentido, não é uma linha no Lattes. A exposição não é uma linha no meu currículo, mas é um lugar onde, ao ver essas coisas dispostas, eu posso, a partir dali, subir alguns degraus na minha reflexão sobre o que está sendo gestado nesses processos em termos de, não

só da criação artística, mas deste ser professora, ser pesquisadora, contribuir para a área. Por que colocar mais uma imagem no mundo, sabe?

Quando eu penso: “Tá, estamos aqui, artes visuais, somos artistas produzindo coisas, o mundo de coisas, abarrotado de imagens.” As pessoas não sabem nem o que ler ou o que fazer dessa coisa, ainda mais com as redes sociais e essa circulação da informação, que foi em progressão geométrica, se falava nisso nos anos 70, mas agora a velocidade, a compressão espaço/tempo, uma série de coisas, e aí, eu como artista: Por que é que vou colocar mais uma imagem no mundo? Qual é o propósito? Estou aqui pensando em questões ambientais, tantas questões estão rolando... Quem é esse artista como agente social? Como uma pessoa que participa das transformações no mundo. Eu fico em dúvida sobre essa coisa de fazer mais um objeto, diante de tantos objetos que estão aí. Então eu fico pensando que fazer é este. E acaba que a escrita tem sido um lugar de muito prazer nesse sentido, porque a escrita não envolve nada disso.

Eu estou lidando um pouco com as imagens na escrita. Estou tentando pensar nessa relação, da visualidade que vem pelas escritas; estou viajando em umas coisas. Mas são inquietações,

“EU ESTOU LIDANDO UM POUCO COM AS IMAGENS NA ESCRITA. ESTOU TENTANDO PENSAR NESSA RELAÇÃO, DA VISUALIDADE QUE VEM PELAS ESCRITAS; ESTOU VIAJANDO EM UMAS COISAS”

Mais à frente na entrevista, discorrendo a partir da última questão, que é “Como a literatura conversa ou potencializa suas criações? Que leituras ou autores lhe proporcionaram experiências criativas?”, Manoela cita escritores que desenvolvem a criação de visualidade através das palavras, tais como o poeta Manoel de Barros e o compositor Eleomar Figueira Neto.

“ [...] ESSA FIGURA DO ARTISTA, DO PROFESSOR, DO PESQUISADOR, ELAS SÃO TENCIONADAS O TEMPO TODO.”

sabe? Inquietações do por que tomar parte nesse sistema, do que vem carregado com esse nome “artista”, e de que outras coisas estão carregadas o nome “professor”. Por que há uma distinção entre essas coisas? E o pesquisador, onde é que entra nisso? Porque no rol de pesquisadores, falar que você pesquisa em arte faz as pessoas dizerem: “O quê? Mas isso nem é ciência!” Um dos meus alunos veio me contar que estava conversando com uma amiga da biologia, e ele comentou sobre a pesquisa dele, e ela comentou: “Poxa, quer dizer que vocês podem fazer o que quiserem?” Não, não é bem assim. Existe toda uma coisa da ciência nessas áreas em que é impossível conceber que nós fazemos pesquisa do jeito que a gente faz. Sobretudo, as pesquisas que são baseadas na arte, na produção artística. Meu objeto de pesquisa, na verdade, é o meu produto artístico. Estou fazendo uma série de pinturas. Ainda tem isso. Nesse lugar, essa figura do artista, do professor, do pesquisador, elas são tensionadas o tempo todo. É muito difícil.

T.G.S.: Essa sua fala me pegou muito. Primeiro tem essa questão da escrita poética e da escrita acadêmica. Eu me vi pensando quando você fala sobre o tempo da escrita. Isso é algo muito potente de se pensar. Porque a escrita poética não é só um modo como a gente dispõe as

palavras. Mas é o tempo que a gente vive naquilo e se dispõe a viver naquilo. E a gente realmente está em movimentação: a academia cria essa movimentação, do escrever para publicar, do produzir para expor. Como se o objetivo final fosse simplesmente mostrar ao outro e preencher o Lattes.

M.A.A.R.: É triste, né? Eu me sinto seca (sou bem dramática) [risos]. Que sensação horrível! Eu não quero isso. Então estou tentando fazer um movimento de resistência. E é muito difícil porque, nesse lugar, dessas questões, eu vejo que há muito mais abertura para questionar com os pares da licenciatura. Assim, na licenciatura se questiona muito isso. Porque é a licenciatura que é afetada. É a licenciatura que é, vamos dizer assim, afetada com esses discursos de: “Ah! Não deu certo como artista, virou professor.” Não, peraí, existe uma outra forma de ser artista que não passa necessariamente por esse lugar tão fático. Eu acho altamente fático. É macho mesmo: “Olha aqui o que eu fiz! Aqui está uma exposição individual!” E agora vou entrar no processo de novo e de novo, “olha o que eu fiz!”. A psicanálise é ótima nessa hora. Também estou tentando me aprofundar um pouco nessas leituras, porque acho que tem muito dessa coisa nesse lugar das artes, acho muito difícil lidar com isso, sabe? Pode ser um complexo meu [risos].

“ [...] EXISTE UMA
OUTRA FORMA
DE SER ARTISTA
QUE NÃO PASSA
NECESSARIAMENTE
POR ESSE LUGAR TÃO
FÁTICO ”

T.G.S.: Não só. Acho que é uma coisa do momento em que a gente vive. Eu fiquei pensando que a sua própria pesquisa, quando você fala desse lugar das narrativas, da sua família... Isso já é um movimento de resistência desse pensar a escrita e pensar a escrita poética. Então, às vezes, o que está lá no seu diário, que não aparece, já é essa própria movimentação. Acho que as coisas acontecem de algum modo.

M.A.A.R.: É, as coisas estão acontecendo. Mas são essas questões que estão em jogo. Essas inquietações. E eu acho que a coisa da autobiografia em si, de certa forma, acabou, no meu processo, sendo um lugar de respiro. Mas, de novo, é como eu comentei com um colega: estou sempre querendo ser outra coisa naquele lugar. Eu vou para um lugar e quero ser outra coisa. Eu vou para licenciatura querendo ser bacharel. Na agronomia, eu queria ser artista, porque ficava olhando as belezas do solo e tal. E venho para o bacharelado e quero ser licenciada no bacharelado (gente, vamos pensar nas questões pedagógicas!). Daí, na autobiografia, que é um pessoal dos estudos literários e tal, estou querendo ser a pesquisadora em arte, aquela que pensa e pesquisa a partir do fazer e quer colocar a autobiografia nisso. Então eu estou, de novo, fazendo esse movimento de uma transposição de campos. Estou sempre testando. É louco isso.

É por considerar que existe outra forma de ser artista além dos espaços de salões e galerias, por exemplo, que Manoela aponta a palavra artista como uma das palavras que prefere abdicar.

“[...] ESTOU, DE NOVO, FAZENDO ESSE MOVIMENTO DE UMA TRANSPOSIÇÃO DE CAMPOS. ESTOU SEMPRE TESTANDO”

Estava pensando nisso esses dias. E pensando nas inquietações que isso gera, mas também na potência desse deslocamento.

Então, nesse momento, sim, eu acho que a autobiografia, de certa forma, é uma abordagem, mas também é um campo que me fascina com seus produtos; porque eu amo essa coisa do diário, das cartas e os testemunhos... No doutorado, eu também fui estudar um pouco sobre história oral e essas possibilidades. Na arte socialmente engajada, tem muitas práticas que envolvem a pesquisa; são produções artísticas que envolvem os relatos de outras pessoas; são instalações que trazem vozes de outras pessoas. Às vezes, você vai lá e escuta outras histórias, acaba virando uma outra forma de lidar com o conhecimento, fazendo uma contraposição com a antropologia, por exemplo.

Quer dizer, vou trabalhar com um grupo de mulheres, mas os meus dados não vão ser usados para análise. Os dados são matéria-prima para produção artística. E às vezes é uma produção artística colaborativa. As mulheres estão juntas fazendo. Suzanne Lacy faz isso. Eu adoro a forma com que ela lida com essa coisa dos coletivos, de envolver as pessoas em um processo de pesquisa, mas que leva a uma produção artística, e não a um

relatório que vai falar sobre aquela comunidade. Então, isso vem pelo testemunho, pela história oral, pelas entrevistas, e acaba que está ali nesse âmbito dos estudos autobiográficos. Eu me sinto superfeliz nesse lugar.

Tenho frequentado a IABA, que é a Associação Internacional de Auto/Biografia. Eu fui pela primeira vez para apresentar um trabalho em Toronto, os livros de artista que fiz no doutorado; depois, aconteceu aqui no Brasil, em São João del-Rei; no ano retrasado foi na Jamaica e, no ano passado, iria ser na Finlândia, mas não rolou por causa da pandemia. Talvez, este ano, mas acredito que só irá acontecer em 2022. Estou na cola desse pessoal e, às vezes, aparece um artista aqui, um artista ali, mas ainda é pouco. É pouco, mas sinto que existe uma receptividade, um interesse, por parte desses pesquisadores, que são dessas áreas das ciências sociais, algumas pessoas da literatura, mas não estão discutindo criação. Eles estão discutindo a análise dessas narrativas, enfim. Aqui a proposta é que a gente discuta como isso impacta a criação. Aonde isso leva. E eu acho que a literatura tem tudo a ver com isso, porque ela se aproxima mais, porque, no fim, os estudos autobiográficos estão ali com gêneros literários da autobiografia, da não ficção (como também se chama, embora muita coisa da ficção

também tenha uma passagem pelas narrativas de vida). E aí, novamente, estou tentando transpor. E é isso, tentando ser artista visual na literatura. Não adianta, né?

T.G.S.: Eu tenho uma professora, que é a Marta Martins, que tem formação em literatura e é artista visual; dá aula de desenho e trabalha com literatura também. São bacanas as propostas dela.

M.A.A.R.: É, e a gente vê que, na verdade, as bordas disciplinares não dão conta. Essa inquietação vem por isso, não? Porque a gente chegou a um ponto em que uma disciplina fechadinha não dá conta.

T.G.S.: Recentemente, tive uma experiência ao ler uma carta de Caio Fernando Abreu destinada ao Zézim. Nessa carta, ele fala sobre escrita e processo criativo, e em dado momento coloca: “E ler, ler é alimento de quem escreve. Várias vezes você me disse que não conseguia mais ler. Que não gostava mais de ler. Se não gostar de ler, como vai gostar de escrever? Ou escreva então para destruir o texto, mas alimente-se. Fartamente. Depois vomite.” Essa leitura me tirou do eixo e me fez rever o modo como estou desenvolvendo a escrita da Tese. Fez-me pensar na literatura, na

“ [...] AS BORDAS DISCIPLINARES NÃO DÃO CONTA. ESSA INQUIETAÇÃO VEM POR ISSO, NÃO? PORQUE A GENTE CHEGOU A UM PONTO EM QUE UMA DISCIPLINA FECHADINHA NÃO DÁ CONTA. ”

Manoela cita como referência:

Manoel de Barros,
Eleomar Figueira Neto, Fernando Pessoa, Gilvan Samico e Paulo Leminski, Yoko Ono e Arnaldo Antunes.

troca com o outro. Por isso pergunto: Como a literatura conversa ou potencializa suas criações? Que leituras ou autores lhe proporcionaram experiências criativas?

M.A.A.R.: Por exemplo, Manoel de Barros, amo de paixão. Por quê? Tem alguns livros que estão sempre por perto, que é quando dá aquela tristeza do esgotamento. Acho que Manoel de Barros é que me deixa assim, porque o que ele faz, na verdade, tem um pouco a ver com isso de estar em outro lugar. Ele entorta as palavras, como ele diz. Ele entorta as palavras a ponto de uma palavra, sei lá, de um substantivo virar um verbo. Quer dizer, é um substantivo que quer ser verbo. Eu fico pensando nesse meu lugar, que vou querer ser uma outra coisa naquele lugar. É muita imagem, também, e tem uma solidão... É de uma grandeza! Às vezes, é uma coisa tão simples e tão grande. Para mim, ali é um trabalho de gênio. Vamos falar de gênio, então? [risos] Gênio é o Manoel de Barros. E tem toda a história dele, de depois ele voltar ao lugar onde vivia. Ele sai e vai para o Rio de Janeiro... Não lembro agora a sua trajetória, mas ele sai para estudar e depois volta. Duas outras figuras que eu conecto com a figura do Manoel de Barros e essa forma de lidar com as imagens que ele produz... São imagens que têm lonjuras, esquecimento. São imagens que a gente

Referindo-se a Manoel de Barros, diz:

“ELE ENTORTA AS PALAVRAS, COMO ELE DIZ. ELE ENTORTA AS PALAVRAS A PONTO DE UMA PALAVRA, SEI LÁ, DE UM SUBSTANTIVO VIRAR VERBO. QUER DIZER, É UM SUBSTANTIVO QUE QUER SER VERBO. EU FICO PENSANDO NESSE MEU LUGAR, QUE VOU QUERER SER UMA OUTRA COISA.”

guarda, talvez, tenha um pouco a ver com isso, com os guardados. Tem uma coisa da memória... Está sempre voltando no avô, naquela lesma, naquele cara que está passando, o andarilho.

A outra figura é o Elomar⁴⁹, que não está no âmbito da poesia, mas está no âmbito da música. Não sei se você já ouviu as coisas dele. Para mim, o Elomar é o grande compositor, vivo ainda, espero que sim, não sei quanto tempo ele ainda vai durar, mas eu queria muito ver um *show* dele. Eu tentei em Brasília, mas não rolou e, agora, com a pandemia, ele andou fazendo umas *lives*. Mas essa coisa do sertão. O Elomar vai pelo viés do sertão. Que também é cheio dessas lonjuras, cheio dessa dor. Acho que é uma melancolia sertaneja. É o que eu vejo um pouco no Manoel de Barros. Uma solidão. E é louco, porque a gente estava comentando sobre o falar de si. É um falar de si, mas que toca tanto, que parece que é você ali. Você pensa: “Meu Deus! Ele consegue dizer disto que eu sinto, que eu não consigo dar nome!” Então, o Elomar está nesse mesmo patamar para mim, com as composições dele, com as letras... É uma coisa incrível!

E o Alberto Caeiro, do Fernando Pessoa, um dos heterônimos dele, que eu vejo muita relação com o Manoel de Barros. Quer dizer, são lugares para



Aqui é possível ouvir a música *O violeiro* de Elomar.

49 Elomar Figueira Neto.

“
QUER DIZER, SÃO
LUGARES PARA
ONDE EU VOU ME
ALIMENTAR QUANDO
A PLANTINHA SECA
[...].”

onde eu vou me alimentar quando a plantinha seca, aí me lembrando da agronomia aqui, que não entra em PMP, que é o Ponto de Murcha Permanente. Sim, porque chegou a um Ponto de Murcha Permanente, a planta morre, ela não volta mais. [risos] Então, na hora em que se acende a luz e você vê que dá para voltar, eu vou nesses lugares, que são lugares de nutrição mesmo. Eu acho que a literatura, e vejo o Elomar também como literatura porque ele é um erudito, naquele rol do Movimento Armorial, que o Suassuna fala dessa produção que tem essa influência galega, portuguesa, e que se mistura com isso, com o ameríndio, e o sertanejo... que se produz essa riqueza.

Por exemplo, como o Samico na gravura. O Samico está no rol dessa produção armorial. O Elomar também. Quando vejo isso, eu penso: “Vale a pena ser brasileiro ainda!” [risos] Porque a gente está com a autoestima bem baixa. Desde 2013, eu acho... Então ali você vê: não, ainda tem coisa boa neste lugar, coisa muito maravilhosa de um nível de erudição muito “foda”, tanto Manoel de Barros quanto o Elomar. Uma erudição não nesse sentido, esnobe, mas no sentido do esmero da produção daquilo. É uma erudição que fala com todo mundo, isso que é lindo.

Outra figura, que não é exatamente literatura, mas é onde eu gosto de beber de vez em quando,

é a Yoko Ono. E amo os conceituais também, apesar de ser uma coisa “cabeção”. E tem a ver com esse jogo de palavras. É a palavra, não? São os escritores das artes visuais. E a poesia concreta, de certa forma também. Um Arnaldo Antunes, um Leminski... os *Beatniks*. E você vê, é louco quando a gente para pra pensar: Por que os *Beatniks*? Por que a Patti Smith? On The Road? Porque os caras estão sempre se movendo. Estavam sempre à deriva. Não vou falar que era um *flâneur* – eu tenho um pouco de birra com essa coisa do *flâneur*; porque o *flâneur* era aquele cara, um homem. Porque mulher, na rua, era puta, agora os caras lá no bar eram *flâneur*. [risos] Mas são pessoas que estão cada hora em um porto. Meu pai é imigrante. Cada um de nós, lá em casa, foi para um canto. É um pouco essa coisa *beat* também.

Então é isso. Eu acho que são essas as figuras: Manoel de Barros, Elomar, a Yoko, os *Beatniks*, Paulo Leminski... Está muito na poesia e nas escritas, mas... não são só poemas, às vezes, contos, mas que são curtos. Eu tenho dificuldade com essa coisa de me debruçar sobre um livro inteiro. Eu começo, mas aí eu vou lendo vários livros, não é que eu vou parando, mas vou lendo um pouco de um, um pouco de outro... Acho que tem um pouco a ver com essa minha forma de ir aos arquivos também. Mas é isso. Eu tento

“EU TENHO DIFICULDADE COM ESSAS COISAS DE ME DEBRUÇAR SOBRE UM LIVRO INTEIRO. EU COMEÇO, MAS AÍ EU VOU LENDO VÁRIOS LIVROS, NÃO É QUE VOU PARANDO, MAS VOU LENDO UM POUCO DE UM, UM POUCO DE OUTRO... ACHO QUE TEM UM POUCO A VER COM ESSA MINHA FORMA DE IR AOS ARQUIVOS TAMBÉM.”

beber nesses lugares, e quando eu paro em um texto acadêmico, penso como produzir esse nível de afetação (às vezes, não dá para falar de beleza nesse sentido) mas que seja um artigo que você queira guardar para voltar e ler de novo. Então, é difícil pensar no texto acadêmico assim, mas eu fico pensando nisso. Seria um objetivo que, na escrita acadêmica, eu conseguisse passar as ideias de uma forma tão prazerosa, às vezes como é ler o Paulo Freire. Você o vê ali e ele está falando de coisas importantes, não é uma coisa automatizada. Eu sou totalmente favorável às regras, às normas... Acho que a norma nos ajuda. Mas a gente não tem que morrer no meio desse processo, no conteúdo, na forma. Tentar achar esse lugar. Como atravessar o texto acadêmico com a poesia, sem transformar o texto acadêmico em uma poesia, porque não é isso.

E é curtir a viagem, viu? Pois o doutorado passa, se você tem essa oportunidade de mergulhar mesmo, durante esses quatro anos, naquilo que, para você, tem uma verdade, abraçar isso para depois continuar pensando sobre isso, só assim que vale a pena, e a Tese está nesse rol aí também. Eu queria fazer minha Tese no formato de diário, só que meu orientador não deixou. Comecei a fazer, mas achei que ia ficar maluca, porque, em um diário, eu não posso mudar as

entradas. Não posso voltar naquele dia e ficar revisando aquele texto. Daí comecei a criar uma estratégia de fazer notas de rodapé para aquela entrada. Mas eu entrei em um labirinto. E aí, meu orientador, bem inglês e burocrático, mas veja a diferença, ele é ao mesmo tempo um artista da *performance*, mas na hora da orientação, ele falou assim: “Manoela, deixa eu te lembrar umas coisas. Você está nesta universidade e ela vai chancelar o seu PhD. Você vai ser uma doutora. Para que isso aconteça, tem um contrato, e você assinou aqui que vai entregar uma Tese que tem uma contribuição para o conhecimento seguindo o rigor acadêmico, etc.” Então ele entrou com esse lado da burocracia. E eu sempre tive uma birra com esse lugar do texto acadêmico. No mestrado, eu fiz direitinho, mas me lembro que era bem questionadora; achava que um artista escrevendo a dissertação deveria ser diferente...

Tudo que estou te dizendo hoje é diferente de quando eu estava no mestrado. Depois da experiência do doutorado e teimar umas duas vezes com meu orientador, eu me rendi. Fiz do jeitinho que ele estava falando para eu fazer, seguindo todas as normas. E foi a melhor coisa que fiz para a minha formação. Porque eu passei sem correções na minha defesa. A minha segunda supervisora pegava muito na questão da escrita, quando eu insinuava algo, mas não dizia e não

“
ISSO ME FEZ REFLETIR
SOBRE ESSES TRAÇOS
DE COLONIALIDADE
ALI TAMBÉM, ONDE
A GENTE NÃO TOMA
AS PALAVRAS PARA
SI; A GENTE NÃO
ASSUME AQUELE
LUGAR DE FALA.”

assumia que eu estava dizendo aquilo. Acho que isso é reflexo um pouco da minha formação, ou um pouco da formação que temos aqui, em geral, de que primeiro temos que citar alguém antes de falar algo, ou: “Quem é você para dizer isso?” E ela me dizia que eu tinha que clamar, reivindicar, dizer o que eu tinha para dizer. Mas eu vejo que ainda faço isso até hoje. Mande um texto para uma revista no exterior e escrevi um “might”, ou seja, “pode ser”. E a parecerista: “não, isso “é”, diga que é, não diga que pode ser!”. Isso me fez refletir sobre esses traços de colonialidade ali também, onde a gente não toma as palavras para si; a gente não assume aquele lugar de fala. Nós ficamos nos questionando se temos permissão para dizer o que estamos pensando e o que achamos que de fato é.

Então foram os dois grandes exercícios da Tese. Em um primeiro momento eu tentei subverter uma ordem da qual nem sabia direito qual era. Depois, fui aprender a ordem e fiz na ordem. E foi muito bom porque colhi diversos frutos disso. Projeto de pesquisa, grupo de pesquisa... Vejo tudo isso como um fruto de ter aprendido essa ordem, essas normas. E o outro foi esse de saber reivindicar o que estou querendo dizer ali e o que é meu; que tem um pouco a ver de como você se expressa no meio acadêmico, como um meio de encontrar a sua voz.

Compondo coletas:
Um olhar sobre a docência

3

Capítulo 3



**Conto:
A professora**

Joana era uma professora ruiva, de olhos azuis esbugalhados e dentes lindamente tortos (daqueles que deixam um sorriso bonito sem parecer a cara da artificialidade). Lecionando nas séries iniciais de uma pequena escolinha do interior, a professora ficava abismada com as coisas que seus /suas alunos/as levavam para as aulas.

Certo dia, Fernandinho apareceu com um pé de coelho no bolso. A jovem ruiva não acreditou no que viu; tomou o pé de coelho de Fernandinho e guardou-o em sua gaveta.

Antonieta, a menina dos cabelos quase brancos de tão loiros, levou uma pena de urubu para a escola. Dizia às amigas que a pena era encantada e que ninguém podia encostar nela. Obviamente, virou alvo de algazarra, e Joana confiscou a pena.

Marivaldo, aquele molequinho sardento, andava muito estranho nas últimas aulas. Joana notou que o garoto não tirava a mão do bolso da calça. Certo dia, ela pediu que ele permanecesse na sala após o sinal e perguntou ao menino o que ele guardava. O sardento tirou de bolso dois anéis de plástico (daqueles que vêm de surpresa em balões de festas de aniversário), e contou à sua prof. que estava querendo pedir uma garotinha em namoro. Joana, sabendo que a menina não era flor que se cheire e que não dava a mínima para ele, decidiu pegar os anéis e proteger o garoto de tamanho constrangimento.

A professorinha foi tomando gosto por essa coisa de pegar objetos dos alunos – confiscava cartas de amor, chicletes mascados, figurinhas fofas, brinquedos pequenos e tudo mais que dizia não fazer parte da aula. Outra desculpa era também para proteger aquelas indefesas crianças de suas próprias peripécias.

No fim do ano, ao abrir sua gaveta para a limpeza da sala, se deu conta do tanto de coisas que tinha. Traçou nesse dia um plano: continuaria a fazer isso até o fim de sua carreira e se tornaria uma colecionadora de histórias das coisas.

Experiência e contexto

Jonathan, personagem principal do filme *Uma vida Iluminada*, é um colecionador de objetos, principalmente dos que dizem sobre a história de sua família. Sua avó, no leito de morte, lhe entregou uma fotografia. A imagem mostrava o seu avô junto de uma mulher desconhecida. Impulsionado por esta fotografia coletada, Jonathan sai em busca dessa pessoa. Na procura, vive diferentes histórias que agregam ao momento do encontro.

Durante essa investigação, a criatura viva (neste caso, Jonathan) relaciona-se com seu ambiente, passa por situações e energias criadas por suas ações e as ações dos que compartilham com ele este percurso. Foi assim que atingiu seu objetivo: encontrar a mulher presente na fotografia que guardou em sua coleção.

Desenvolver uma coleção é estar atento à vida, é ter um porquê. O filme *Uma vida Iluminada* foi para mim um marco no pensamento sobre o tema colecionista. Não só pela temática abordada e por evidenciar as formas de catalogação criadas por Jonathan, mas também por toda a estética desenvolvida ao longo da história.

No decorrer da leitura das entrevistas feitas para esta Tese, assim como é perceptível na história do filme, é possível identificar diferentes impulsões para as realizações colecionistas das artistas pesquisadoras professoras e do artista pesquisador professor, e também para as ações e pesquisas geradas a partir das coleções, ou seja, o que leva a coletar e o que desdobra a partir do que é coletado.

Lucimar Bello Frange relata carinhosamente sua relação com a leitura desde a infância, sua admiração pelo pai, um grande leitor de clássicos literários, e por sua mãe, leitora assídua das Revistas *Cláudia*. Relata também ter uma mente borbulhante:

Eu dizia: “Estou pulando”, mas estava quieta. “Mas como você está pulando? Sai desse canto!” Eu dizia: “Estou vendo todo mundo pular e estou pulando também.” Bastava eu ver que sentia e já estava pulando. Mas eu ficava muito quieta arrancando as palavras [...]

O gosto pela leitura e a exploração da imaginação permanecem em sua busca na arte, pois Lucimar retoma essas histórias para falar sobre suas coletas e criações de palavras. Assim, ela estabelece relações entre o que viveu e o que vive.

Ronaldo Alexandre de Oliveira, durante a entrevista, para chegar ao relato sobre os objetos quebrados que guarda, traz à tona sua memória como docente e artista. Discorrendo sobre o interesse pelo fragmento, tanto os coletados nas linhas férreas quanto os gerados pelas imagens distorcidas feitas em máquinas de xerox em dias úmidos, Ronaldo traz pistas para a reflexão de como seu pensamento coletor é construído.

O desejo pelo objeto é retomado em suas aulas como professor de Graduação em Licenciatura em Artes Visuais (Universidade Estadual de Londrina) ao solicitar aos estudantes da disciplina de *Fundamentos da Pesquisa em Arte* que levem para encontros objetos que lhes são significativos, a fim de perceber as aproximações temáticas das pesquisas de cada um. Nesse gesto docente, ele trabalha com a junção de objetos que a princípio parecem não relacionados, mas revelam uma integridade. De

forma visual e metafórica, esse exercício proposto pelo artista pesquisador professor aproxima-se das coletas que realiza de louças quebradas. O fragmento não possibilita a visão do todo, a não ser quando alguém se dispõe a montá-lo.

Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, discorrendo sobre o seu entusiasmo por temas decoloniais, volta às origens de sua família. Fala do pai, que na juventude morava em Portugal, e das trocas de cartas e postais que, ainda na infância, realizava com sua tia a qual residia naquele país. Essas correspondências movem o seu interesse na vida adulta por guardar cartões postais, os quais, conseqüentemente, geram movimentos em sua carreira acadêmica, pois os guardados tornam-se objetos de estudos e pesquisas, como visto no texto *Das ordens e classificações*, presente no Capítulo 1 desta Tese.

É notável nas histórias de Lucimar, Ronaldo e Manoela, assim como na de Jonathan, os deslocamentos, as ações e as continuidades. Esses fazeres, da personagem e do/das entrevistado/as, revelam para esta pesquisa de Doutorado uma questão teórica: os processos do viver de ambos envolvem inquietações, um olhar para experiência e para o contexto, pois há uma apropriação dos percursos vividos e dos temas que lhes causam interesse. Suas falas relatam experiências que levaram de algo a algo, processos perceptivos atentos que criaram na vida um desejo e uma busca. Conseqüentemente, suas pesquisas não são dissociadas do que já experienciaram.

Para Dewey (2010), a experiência exige atenção; ela é proveniente da acumulação e observação de experiências anteriores. Experiências reflexivas unem o agir e o pensar, o corpo e o espírito, a ação e a sensação. Assim, para ter um experiência, é necessário exercitar o olhar sobre o processo e ressignificá-lo em aprendizado, e este último é constituído

na revisão do passado em união com o presente. Isso porque “Em uma experiência o fluxo vai de algo para algo. À medida que uma parte leva a outra e que uma parte dá continuidade ao que veio antes, cada uma ganha distinção em si.” (DEWEY, 2010, p. 111).

Uma experiência singular é atingida quando conseguimos, de modo crítico, dar potência aos novos saberes. Esse processo, assim como os exemplificados anteriormente, passam por repousos e ápices, necessitam de tempo para acontecer. As condições críticas criadas na vida geram movimentos, como os de Manoela, que altera seu nome adicionando o sobrenome de sua mãe ao seu: Manoela dos Anjos Afonso *Rodrigues*.

Eu era Manoela dos Anjos Afonso nos meus trabalhos, nos meus textos... Eu até penso assim: “Gente! Isso é um lugar de ruptura para mim”. Inclusive sobre como eu lido com a arte depois do Rodrigues no meu nome, que é da minha mãe, e que é a parte indígena da minha família, onde tem várias histórias para serem contadas. A parte do apagamento, das relações conturbadas entre pai e mãe. Eu consigo ver, hoje, a colonialidade agindo ali. Meu pai português, e minha mãe descendente de indígena, e nós só carregamos o nome do meu pai. Então eu volto e insiro esse nome.

Neste fazer, ela incorporou o que pesquisa à sua própria vida. Conforme relata a artista pesquisadora professora na entrevista, a mãe afirma ao perceber a mudança: “Finalmente, eu existo nesta família!”. As ações reflexivas de Manoela interferiram diretamente no real, geraram reverberações em sua existência e de seus próximos. Para Dewey (2010), movimentos como este empregados por Manoela revelam que a ação na vida é essencial, pois é onde o pensar filosófico torna-se atitude.

Nos exemplos trazidos aqui, identifica-se o agir sobre o contexto, pois a integridade das experiências reflexivas promoveu mudanças. No entanto, é necessário frisar que a experiência não é um modelo, ela é criada em processos singulares, e por isso exige exercícios de atenção e ação em consequência de outra ação. Agir, neste caso, é interagir e interferir, o que revela que a aprendizagem se dá no percurso da vida.

Para Dewey, a rotina e a monotonia são os inimigos da experiência. A desatenção provoca experiências incipientes, pois

Há distração e dispersão; o que observamos e o que pensamos, o que desejamos e o que obtemos, discordam entre si. Pomos a mão no arado e viramos para trás; começamos e paramos não porque a experiência tenha atingido o fim em nome do qual foi iniciada, mas por causas de interrupções externas ou da letargia interna. (DEWEY, 2010, p. 109).

A letargia interna parte de um estado de distração diante da vida. A experiência incipiente se distingue de uma experiência singular, porque nesta última “[...] o material vivenciado faz o percurso até a sua consumação” (DEWEY, 2010, p. 109). A experiência singular é uma continuidade, parte de outras experiências, gera energia, a qual gera movimento. Isso difere-se do que é superficial e passa despercebido. Experiências, neste sentido, significam aprender com a vida, ir e vir no vivido, no passado e no presente. Ou seja, experienciar de forma singular envolve uma cadeia de significações e reflexões. O singular não significa ser algo único, mas uma possibilidade de exercício da criticidade, pois não estamos no mundo como sujeitos passivos, interagimos constantemente e aprendemos por meio dessas interações.

Assim como percebo o agir agindo dos exemplos que trouxe a partir dos entrevistados, percebo também que no percurso vivido nesta pesquisa, a experiência que tive em meu fazer artístico (a coleção), se desdobrou em investigação, em processos docentes e trocas com outros/as pesquisadores/as. A coleção, como registrado no primeiro texto desta Tese (*Coleções: um ensaio visual*), é algo que começou a ser exercitado ainda na adolescência, mas que tomou outras proporções ao ser apropriada enquanto pensamento reflexivo.

O colecionismo em meu percurso de vida revela uma continuidade à medida que percebo modos de articular e pensar sobre coleta na docência e nesta pesquisa, e assim crio movimentações onde o contexto teórico age sobre o contexto concreto e o contexto concreto sobre o teórico, compreendendo esses termos no sentido discutido por Paulo Freire (2020).

Para Freire (2020), o contexto teórico é do âmbito da pesquisa e do estudo, o contexto concreto é o lugar da ação e da prática. Eles são dialógicos, se estruturam conforme a ação-reflexão é exercida em ambos lugares, buscando uma compreensão da totalidade.

No contexto prático podem surgir questões que impulsionam para o contexto teórico, para uma outra pesquisa, para uma outra dúvida. Neste sentido, o saber (pensar) não é separado do fazer. A observação atenta de situações práticas (contexto concreto) impulsiona à reflexão, gerando movimentos de ação-reflexão-ação. Do mesmo modo, o contexto teórico pode revelar questões que geram ações (e conseqüentemente, modificações), no contexto prático. No entanto, para que isto ocorra, é necessário estar atento, pois “[...] as relações entre a prática e o *saber da prática* são indicotomizáveis. Mas, mesmo que indicotomizáveis, no contexto prático, concreto, não atuamos o tempo todo epistemologicamente curiosos” (FREIRE, 2020, p. 107, grifos do autor).

No ir e vir entre os contextos, a curiosidade epistemológica, oposta ao viver na ingenuidade e na desatenção, é a questão-chave para o desenvolvimento de pesquisas que atuem sobre a realidade. A curiosidade proveniente do pensamento reflexivo permite agir além do automatismo cotidiano; é um exercício cognitivo, ou seja, envolve o raciocínio, o pensamento crítico, que pode partir da emoção, mas não é mantido apenas nela:

O que eu sei, sei com meu corpo inteiro: com minha mente crítica mas também com meus sentimentos, com minhas intuições, com minhas emoções. O que eu não posso é parar satisfeito ao nível dos sentimentos, das emoções, das intuições. Devo submeter os objetos de minhas intuições a um tratamento sério, rigoroso mas nunca desprezá-los. (FREIRE, 2020, p. 78)

Na pesquisa realizada neste trabalho, percebo os contextos teórico e prático em constante diálogo. A coleção de insetos e outros seres começou a ser realizada, como já assinalado, sem uma reflexão prévia. Estando apenas na ordem do fazer e do desejo, configurava-se no âmbito prático da emoção abordado por Freire (2020). Foi a curiosidade epistemológica decorrente dessa prática que moveu para a reflexão sobre a coleção e o arquivo no âmbito conceitual, bem como o que gerou a pesquisa prática teórica no fazer docente e artístico.

Levar aos/às estudantes da disciplina de Estágio Curricular Supervisionado III (UDESC) o projeto *Coletas Docentes* (discutido no Capítulo 2 desta Tese) possibilitou repensar os sentidos e sentimentos colecionistas. O exercício proposto não foi a realização de uma coleção em si, muito menos teve por desejo a reprodução desta prática. Objetivou-se no projeto a percepção por meio da coleta sobre o contexto de ensino, sobre

as escolas as quais esses/essas estudantes realizaram suas observações e atuações. A percepção sobre o contexto prático em que estavam inseridos pôde influenciar no contexto teórico do planejamento de aula e, conseqüentemente, em seus fazeres docentes. Nas aulas de estágio da Universidade, a reflexão sobre a prática docente voltava-se para o contexto concreto de sala de aula à medida que as leituras e as discussões teóricas aconteciam, e estas geravam novamente alterações no fazer docente dos/as estudantes.

Ao fazer as entrevistas, o contexto teórico de pesquisa foi ampliado, pois as falas coletadas possibilitaram um adensamento na pesquisa, bem como foi possível associar o que estudei com as experiências desse/as artistas pesquisador/as professor/as. Isso fica evidente nas costuras realizadas neste texto entre os autores Freire (2020) e Dewey (2010) e o que foi abordado pelo/as entrevistado/as.

É na atenção ao movimento da vida e das experiências que podem nos ocorrer que se criam mudanças no contexto concreto. Paulo Freire não apenas discorreu sobre esses termos – contexto teórico e contexto concreto –, mas exercitou a interação entre eles em seu próprio fazer, procurando resolver questões na prática, direcionando suas ações e reflexões na busca de uma vida democrática. Assim, Paulo Freire e John Dewey foram estudiosos que pensaram de forma democrática sobre as mudanças que a emancipação do sujeito pode gerar no mundo.

Percebo entre os autores, bem como na abordagem metodológica presente nesta Tese (a a/r/tografia), uma aproximação no que tange ao exercício investigativo, ao exercício da pergunta.

Recentemente estive em uma palestra proferida por Walter Kohan no *Centro de Artes, Design e Moda* da UDESC. A palestra tinha como título

*Paulo Freire: um menino de 100 anos*⁵⁰. Neste encontro, Kohan não apenas falou sobre Paulo Freire, mas procurou fazer dos/as ouvintes pessoas ativas e participativas na construção do pensamento *sobre e com* ele. Para isso, utilizou de perguntas. O palestrante fazia perguntas e o público respondia com novas perguntas, ocasionando um ciclo de questionamentos; isso gerou envolvimento.

Ao longo do encontro, foi curioso perceber o anseio por respostas. Respostas trazem tranquilidade, e perguntas, inquietações. A resposta está muito mais no âmbito da letargia interna apontada por Dewey (2010) do que do desassossego e da atenção que conduzem a experiência. Quando Paulo Freire (2020) fala sobre contexto teórico e contexto concreto, não está apenas se referindo ao que eles são, mas ao trânsito necessário entre eles. Tal trânsito é conduzido por meio da investigação e da curiosidade epistemológica. É preciso, em meio a esses contextos, construir boas perguntas.

Quando alguém aprende a fazer perguntas se torna propulsor da própria experiência, pois sua inquietude o movimenta. É a percepção sobre o que inquieta que move sua busca. Neste sentido, Freire tece sua crítica à educação bancária, pois quando o/a educando/a é colocado apenas como receptor, não lhe é permitido ser agente de seu aprendizado, conseqüentemente, sua autonomia é tolhida. Por isso que “[...] formar é muito mais do que puramente treinar o educando no desempenho da destreza [...]” (FREIRE, 2011, p. 16), é propiciar que ele/a desenvolva sua atitude investigativa a partir do que vive e experiencia.

50 Kohan, no ano de 2021, publicou um livro com o mesmo título: KOHAN, Walter Omar. **Paulo Freire: um menino de 100 anos**. Rio de Janeiro: NEFI, 2021. O livro está disponível em: <https://www.uerj.br/agenda/18793/>.

Na ocasião da palestra de Kohan, teci o seguinte questionamento: *A segurança de aceitar perguntas envolve assumir as próprias inseguranças?* Ao fazer esta pergunta também falava de mim e de minhas inquietações, pois provocar os/as estudantes a realizar questionamentos sempre me foi algo caro. A pergunta pressupõe o deslocamento do/a educador/a como detentor/a do conhecimento para o/a educador/a como mediador/a da aprendizagem. Lugar essencial para um ensino que é constituído por meio do diálogo.

No livro *Por uma pedagogia da pergunta* (2021), Paulo Freire e o chileno Antonio Faundez conversam:

[ANTONIO] No ensino esqueceram-se das perguntas, tanto o professor como o aluno esqueceram-nas, e no meu entender todo conhecimento começa pela pergunta. Começa pelo que você, Paulo, chama de curiosidade. Mas a curiosidade é uma pergunta! Tenho a impressão (e não sei se você concorda comigo) de que hoje o ensino, o saber, é resposta e não pergunta.

PAULO - Exato, concordo contigo inteiramente! E isto que eu chamo de “castração da curiosidade”. O que está acontecendo é um movimento unilinear, vai de cá pra lá e acabou, não há volta, e nem sequer há uma demanda; o educador, de modo geral, já traz a resposta sem se lhe terem perguntado nada! (FREIRE; FAUNDEZ, 2021, p. 67)

O desafio da indagação proveniente da curiosidade provoca o pensar certo (FREIRE, 2011), é desacomodador e permite exercitar a curiosidade não apenas como professor/a que pesquisa, mas como quem propicia aos

seus/suas educandos/as o exercício de elaborar suas próprias curiosidades. Nessa relação é constituída uma educação problematizadora que percebe os contextos.

Ao retomar, neste texto, as falas de Lucimar, Manoela e Ronaldo, busquei evidenciar a relação entre o que coletam e suas impulsões para pesquisas. Percebo em suas ações o exercício da atitude questionadora. Os gestos coletores e a relação que estabelecem por meio de suas experiências com a docência demonstram um envolvimento enquanto artista/s pesquisador/as professor/as. Nesse sentido, não há uma separação da pergunta do/a artista e da pergunta do/a professor/a, a pesquisa e a inquietude que ela requer mantêm o elo e a unidade.

É nesse sentido que articulo as questões teóricas aqui trazidas com a abordagem a/r/tográfica. O referencial apresentado buscou reafirmar o que é abordado no texto *Coletas a/r/tográficas: aporte metodológico: pesquisas não finalizam em si, pois elas são contextuais, propulsoras de novas experiências e estão em contínuo movimento.*

Assim, neste texto, o objetivo foi pensar com os autores Dewey (2010) e Freire (2020, 2021) do modo como assinala Wosniak (2019, p. 49) em sua Tese de Doutorado ao se referir a Dewey:

Pensar “com” Dewey significa mais do que apresentar sua biografia ou descrever seu trabalho, sua teoria exige do leitor uma (re)apropriação dos conceitos. Isso ocorre porque sua premissa sustenta um senso de paradoxo que não se destina a respostas definitivas, mas que instaura condições e possibilidades de mudanças e criatividade vivas.

O crescimento acontece na continuidade, no olhar para o contexto concreto e teórico e no diálogo entre eles. Aprender *com* Freire e *com* Dewey não é reproduzir o já pensado ou transferir conhecimentos, mas buscar viver suas teorias e criar perguntas. Ou seja, exercitar o próprio fazer reflexivo decorrente da ação e da percepção, compreendendo que o contexto é mediador da experiência e, conseqüentemente, da aprendizagem e da mudança.

Continuidades

Após a reflexão sobre conceitos relevantes para esta Tese, tais como coleção, arquivo, ordem e classificação (Capítulo 1), o delineamento metodológico e a colheita de dados (Capítulo 2), e o aporte teórico sobre experiência e contexto (Capítulo 3), é chegado o momento da conclusão. Mas como concluir uma Tese que tem por pressuposto a importância do movimento e da continuidade? Neste desafio, não cabe aqui uma conclusão no sentido de encerramento, mas sim de abertura, como pressupõe a a/r/tografia enquanto pesquisa viva.

Para realizar uma pesquisa viva, é necessário olhar com atenção para as frestas, para as fendas e, por vezes, para as falhas e, assim, além de responder perguntas, criar novas indagações e desdobramentos. Farei neste texto o exercício de pensar sobre as questões que elaborei em *Coletas a/r/tográficas: aporte metodológico*. Espero, neste processo, coletar pistas que permitam a continuidade da investigação, repensar o já pensado, questionar a rigidez da exatidão e estar atenta ao percurso.

Também será realizada, ao longo do texto, a retomada dos principais pontos discutidos no trabalho. Assim, este escrito é configurado como a montagem de uma coleção, um modo de ordenar as coletas, perceber suas proximidades e distanciamentos, a fim de que, assim como em uma caixa de insetos, o/a espectador/a-leitor/a possa ter uma visão do todo e criar também suas próprias ações e reverberações.

É necessário salientar que essa pesquisa se situa em uma linha de Ensino das Artes Visuais, é desse lugar que os pensamentos e ações derivam. No decorrer da escrita dos textos, percebo que articulei em diferentes momentos as perguntas colocadas junto ao aporte metodológico, portanto, elas atravessaram toda a estrutura de pesquisa (de forma visual, textual ou metafórica), mas serão aqui revistas de modo mais específico e direto. Elas foram:

- Coletar é um ato investigativo?

- Como os guardados (coleções e arquivos) de artistas pesquisadores/as professores/as ressoam sobre seus exercícios docentes?

- Quais são as possibilidades que se abrem para pesquisas no Ensino das Artes Visuais a partir de uma abordagem a/r/tográfica?

Para a reflexão sobre a primeira questão **Coletar é um ato investigativo?**, cabe lembrar que a metáfora desta Tese é a coleta. No decorrer da pesquisa, ela é abordada no sentido de processo, tanto os desenvolvidos nos fazeres artísticos quanto na docência.

Esticando ou reforçando a metáfora, proponho: as ações de coletar e pesquisar exigem procedimentos que são próximos. O/a pesquisador/a e o/a coletor/a precisam escolher um tema: o seu objeto de desejo. É essa delimitação que torna possível realizar coletas, sejam estas para chegar a uma coleção ou a uma pesquisa. Isso não significa dizer que não possam

ocorrer encontros e desencontros nos processos de recolha que permitam a identificação de novos caminhos do que guardar, do que pesquisar.

Fazer uma pesquisa, como assinalei na introdução desta Tese (*Entre: Você só deve escrever se isso vier de dentro para fora*), exige certa verdade interior, é isso que gera a impulsão, e coletar não é diferente.

As impulsões constituem os primórdios da experiência completa por provirem da necessidade; de uma sede e uma demanda que pertencem ao organismo como um todo e que só podem ser saciadas pela instituição de relações claras (relações ativas, interações) com o meio. A epiderme é apenas, da maneira mais superficial, a indicação de onde termina o organismo e começa o meio ambiente. Há coisas dentro do corpo que lhe são estranhas, e há coisas fora dele que lhe pertencem *de jure*, se não de facto – coisas, portanto, de que é preciso tomar posse para que a vida continue. (DEWEY, 2010, p. 144, grifos do autor)

Sendo geradas a partir de impulsões, as gêneses de coletas ou pesquisas necessitam de reconhecimento, aproximação ou curiosidade sobre o objeto de desejo. Exigem um porquê que é decorrente do modo como o sujeito vive, pensa, sente e se relaciona. Sem desejo, não há coletas ou pesquisas que geram envolvimento, apenas automatismos e desatenção perante o que é realizado.

Caio Fernando Abreu, em carta a José Márcio Penido (a qual está presente na introdução deste trabalho em formato de QR code), disse: “[...] você não vai encontrar caminho nenhum fora de você. E você sabe disso. O caminho é *in*, não *off*. [...] Cada um tem seus processos, você precisa entender os

seus.” (ABREU, 2019). Este pensamento relaciona-se com o que coloca Dewey (2010) sobre impulsão. Na impulsão há uma energia interior que é conectada a uma energia exterior. Ambas só são reconhecidas no viver atento.

Na definição do que coletar, nem tudo cabe. Lucimar Bello Frange em entrevista apresentada neste trabalho, ao referir-se à coleção de insetos que desenvolve, coloca:

[...] você escolhe. Tem muito bicho que eu garanto que você não pega. E eles também se deixam escolher: tem uma dimensão do olho, uma dimensão da mão, uma dimensão da troca e uma da espera. Eles estão lá esperando que você os cate. Ilusão da gente pensar assim: “Ah, eu vou lá e pego isso para mim.” “Para mim” é uma coisa do português; não existe para mim. É troca! Eles estavam lá à deriva te esperando. Você foi lá, os trouxe e sacramento os mantém. Eles poderiam ser esmagados ou outros bichos os comerem. Você os elege como existentes.

Assim, existe um processo de seleção que é realizado tanto pelo/a coletor/a quanto pelo/a pesquisador/a – o gesto de escolha para “eleger como existente”. Coleciono insetos, mas nem todos os insetos cabem no meu desejo. Penso sobre e com a/r/tografia, mas precisei buscar vias de dialogar com a temática colecionista por meio dessa abordagem. A caixa na qual guardo a coleção, bem como “a caixa” em que guarda esta pesquisa, não tem capacidade de comportar tudo. Nos processos de escolhas e renúncias é definida uma curadoria. Nessa questão, ainda tem a limitação do tempo e do encontro que implica sobre o que, como e porquê coletar.

Como visto no texto *Das coleções*, coleções revelam certo ímpeto de ordem, o que é coletado mantém relação entre si dentro da estrutura

temática criada; pesquisas também apresentam a busca por ordenação de pensamentos e ideias ou, ainda, modos de relacionar-se com as curiosidades. O/a colecionador/a luta contra a dispersão (BENJAMIN, 2009), assim também age o/a pesquisador/a.

Nas aproximações metafóricas entre coleta e pesquisa, é perceptível que as ações de ambos os espaços revelam procedimentos que são próximos. No entanto, é relevante lembrar que pesquisas pressupõem o desenvolvimento de relações e descobertas, e uma coleta, quando apenas guardada e não revisitada, torna-se um objeto esquecido, perdido no tempo.

A partir das reflexões abordadas no texto anterior, sobre o que é experiência para Dewey (2010) e contexto teórico e o contexto concreto para Freire (2020), cabe pensar que coletar é um ato investigativo quando pressupõe continuidade. Sem continuidade, não existe investigação, não existe experiência e aprendizado. A coleta que encerra em si, que fica apenas guardada, pode não provocar a pesquisa ou ser o próprio ato investigativo; ela apenas representa o desejo de um momento. Para que ela seja investigação, é necessário interação.

Isso não significa dizer que uma coleção não tem um valor em si, pois, como afirma Pomian (1984), para o colecionador a coleção é um tesouro. Tesouros pressupõem algo valioso, são o lugar onde as riquezas ficam guardadas. A exemplo disso, o objeto colecionado perde sua função prática na vida (BAUDRILLARD, 1973) e é ressignificado. Neste lugar de guardado, há informações, sentimentos, desejos, lembranças, mas, se estes não são colocados em diálogo com seu entorno e ficam apenas “escondidos”, não existe um movimento de continuidade do pensamento.

Coletas como atos investigativos ficam explícitas, por exemplo, nos trabalhos citados, ainda no Capítulo 2, de Damien Hirst e Elida Tessler,

bem como no tema central abordado na exposição *Magnificent obsessions: the artist as collector* (2015, Londres, Barbican).

Damien Hirst coloca seu objeto de desejo como propulsor de suas obras, pois suas coleções de crânios viram tema e matéria de suas criações. Elida Tessler, ao convidar amigos e familiares para lhe enviar objetos cujos nomes carregam o sufixo -dor, desenvolve relações que colocam o outro também em movimento de interação. A exposição *Magnificent obsessions: the artist as collector* buscou mostrar a relação dos/as artistas com seus guardados, como as coletas repercutiam em suas produções estéticas, ou seja, como os/as artistas desenvolveram seus processos criativos em diálogo com suas recolhas.

Com as discussões e exemplos aqui trazidos, evidencio que coletas são atos investigativos quando colocam em articulação o sentir e agir, ir e vir nas inquietações ou, ainda, são propulsoras de percursos de ação-reflexão-ação. A investigação acontece por meio de reflexões que proporcionam novas aberturas e desdobramentos.

A segunda questão levantada foi: **Como os guardados (coleções e arquivos) de artistas pesquisadores/as professores/as ressoam sobre seus exercícios docentes?** Considerações sobre a reverberação de guardados em práticas docentes foram inicialmente apresentadas nos textos *Procedimentos de coleta na formação docente de Artes Visuais: Projeto Poético Pedagógico Coletas Docentes*, no qual relato o projeto que desenvolvi na disciplina de Estágio Curricular Supervisionado III (UDESC), e *Experiência e contexto*, no qual as falas do/as entrevistado/as é retomada a partir dos conceitos conceitos de impulsão e experiência presentes na obra de Dewey (2010) e de contexto concreto e contexto teórico presente nos escritos de Freire (2020).

Considerando as articulações criadas a partir da primeira pergunta, pressupõe-se que coletas são atos investigativos à medida que impulsionam sobre outras ações (a exemplo da docência). Assim, apresento nesta Tese quatro exemplos de artistas pesquisadores/as professores/as que realizam reflexões a partir do que guardaram: três decorrentes das entrevistas feitas, e um que se refere à minha própria prática, ao que atravessa toda esta pesquisa.

As entrevistas aparecem de forma direta e são citadas em diferentes momentos nos escritos. Elas abarcam a temática da coleta pela relação estabelecida com minha prática colecionista. Sem o início e o desdobramento das coleções que faço, que a princípio se configuraram em uma curiosidade ingênua, o objeto de desejo desta Tese poderia ter sido outro.

O que permite a escrita, que articula o que faço e o que pesquiso, é a abordagem metodológica escolhida. É em gestos a/r/tográficos que destrincho as camadas do que realizo, pois pude estar presente na pesquisa, não como alguém que precisa ficar afastada de seu tema para estudá-lo, mas como quem procura viver o que acredita. É por conta da a/r/tografia que a resposta para a questão *“Como os guardados (coleções e arquivos) de artistas pesquisadores/as professores/as ressoam sobre seus exercícios docentes?”* é também este próprio trabalho.

No que tange às minhas ações como educadora, percebo que um dos modos que as coletas repercutiram sobre a docência foi no projeto *Coletas Docentes* (apresentado no Capítulo 2). Nele, a investigação ocorreu à medida que as coletas dos/as estudantes exigiram processos de percepção sobre o contexto. Tais percepções poderiam incidir sobre os seus modos de pensar e agir enquanto professores/as em formação inicial, bem como de estar na escola e de compreender este espaço.

Entre o início de minhas coleções e a chegada à temática desta Tese (e, conseqüentemente, do projeto *Coletas Docentes*), um percurso foi criado. Vivi diferentes experiências que proporcionaram a abertura da curiosidade para realização deste estudo. O tema das coletas atravessa as pesquisas desde a Graduação. No Mestrado em Artes Visuais (*[Entre] Imagens Transitórias*, 2017), ela aparece nos processos artísticos em antotipia. Nesta Tese, a coleta na docência é o centro. Ao longo da investigação aqui apresentada, percebi que o diálogo com o entrevistado e as entrevistadas potencializou o olhar sobre coletas e, conseqüentemente, sobre o que faço.

Desse modo, as conversas realizadas com Lucimar Bello Frange, Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues e Ronaldo Alexandre de Oliveira concederam um caráter singular a este trabalho. A abordagem a/r/tográfica permitiu visitar e revisitar as falas desses artistas pesquisadores/as professores/as e, assim, não apenas fazer uma análise compartimentada ou quantitativa a partir do que foi por ele e elas relatado, mas pensar *com* suas experiências e contextos.

Ficou evidente, no decorrer das entrevistas, que Lucimar, Manoela e Ronaldo olham para os seus guardados de formas distintas. Isso é decorrente do objeto de desejo escolhido, do meio em que estão inseridos e de suas trajetórias.

Lucimar Bello Frange atuou como professora no ensino superior durante anos, mas hoje está aposentada. Devido a esta situação, ela foi questionada se ainda trabalha com educação. Ao comentar sobre essa questão, diz: “Por que esta pessoa me vê agora somente como artista? Eu continuo pensando, continuo escrevendo, continuo pesquisando, continuo fazendo parte de bancas de mestrado e doutorado; faço parte da ANPAP, faço parte da FAEB, estudo.”

A forma como Lucimar pensa e articula sua docência, agora fora de sala de aula, não faz com que ela deixe de ser professora, pois, como relata,

ainda reflete sobre e com educação e atua na educação. Isso demonstra que há um pensamento de quem ensina e aprende. Além disso, seus escritos são referências relevantes para os cursos de Graduação em Artes Visuais.

As coletas de palavras que Lucimar realiza refletem em seu modo de existir, de colocar-se no mundo e realizar os seus exercícios críticos. Ao responder à pergunta *Que palavras podem permear a educação além daquelas que já estão duras e cansadas?* Lucimar vai a fundo e pensa sobre as formas de planejar uma aula e os objetivos que nela são colocados: “Outra briga minha são os objetivos: permitir, possibilitar, propor, ensinar. Não tem palavras de troca? Não tem palavra de intercâmbio? Não tem palavras que se esgarçam? Não tem palavras que se constituam? Não tem palavras que se compõem?”. Vemos, com esses questionamentos de Lucimar, que os desdobramentos de suas coletas não são apenas os verbetes⁵¹ que cria, mas também os seus modos de agir e pensar.

O exercício que Lucimar fez ao responder a pergunta acima é próximo do que realiza ao criar palavras, que é propor movimentos de interação, de troca, de diálogo. É isso que a artista pesquisadora professora faz ao juntar duas palavras: perceber a potência de cada uma e criar um novo significado. O uso frequente de palavras enquanto tema de pesquisa ocorre não apenas nas novas composições, mas na reflexão crítica sobre os sentidos das palavras e nos seus deslocamentos poéticos para o campo da arte. Por isso, Lucimar diz:

Tenho muito respeito às palavras. Vou embrenhando essas palavras para que elas deem conta de um pensamento de

51 Os verbetes criados por Lucimar são uma forma de organização das suas coletas. Lucimar desenha as palavras e também as usa de recursos da pintura. No texto *Das ordens e classificações* é possível encontrar outras reflexões sobre este seu fazer.

criação. Aquilo que antes era uma brincadeira continua sendo uma brincadeira, mas hoje é uma seriedade e um compromisso com o processo de criação, de artista, pesquisadora, professora.

É perceptível que as coletas de Lucimar se relacionam com a docência à medida que ela se coloca de forma inquieta diante de questões educacionais. Mesmo não estando mais em sala de aula, o pensamento enquanto professora ainda é existente.

Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, ao longo da entrevista apresentada no Capítulo 2, discorre sobre suas coleções e arquivos demonstrando uma unidade entre seus temas de pesquisa na academia e o que coleta. Manoela diz revisitar seus guardados à medida que estes conversam com suas investigações. Nesse sentido, o que ela coleta torna-se material para pensar suas aulas e projetos.

Entre seus guardados, a artista pesquisadora professora cita coleções de fotografias, postais, diários, sonhos e gravuras. As coleções de postais, como visto no texto anterior (*Experiência e contexto*), ajudam a compor o pensamento sobre os textos que escreve: “[...] agora vou escrever um texto para um evento sobre estéticas da viagem e a proposta é falar do postal, do cartão-postal, que tipo de narrativas emergem no cartão-postal.”, e complementa “E ali [na coleção de postais] é que eu quero pinçar as relações coloniais.” Assim, para esta escrita, Manoela relata voltar para suas coletas, olhar para elas a fim de encontrar uma impulsão para suas reflexões.

Os diários que realiza também relacionam-se com suas práticas docentes:

Hoje, neste momento, os meus diários são feitos num documento no Word mesmo. Mas seguindo aquilo: dia tal, quinta-feira, sol, que horas são, e ali eu anoto uma série

de coisas. Quero dizer, eu acho que são alimentos para processos de escrita, de texto acadêmico e processos de pensar uma disciplina durante um semestre.

Ficou evidente com a entrevista que Manoela cria com suas coletas um modo de pensar suas práticas, em que as coletas não servem apenas enquanto objetos de lembranças, pois a artista pesquisadora professora desenvolve ações diante do contexto em que está inserida.

Na entrevista com Ronaldo Alexandre de Oliveira, a relação entre o que guarda e suas ações docentes também aparecem. Os objetos de desejo de Ronaldo são fragmentos, sejam estes, como relata, de louças ou pedaços de linhas férreas que coletava. O que desperta o interesse com o que quebra ou perde sua função é a singularidade e a diferença que este objeto atinge.

Durante a entrevista, foi feita a seguinte pergunta a ele: *Como essas coleções e arquivamentos reverberam em sua prática docente?* Ronaldo, ao tecer sua resposta, retoma a prática que realizou no Museu de Arte Contemporânea (SP) com máquinas copiadoras. Ele percebeu em seu fazer que a umidade do ambiente alterava as imagens, o que se relaciona também ao seu interesse pelo que é fragmentado. Esta percepção repercutiu sobre o modo como pensa a docência.

[...] Cheguei a pensar na sala de aula, que lá havia coisas que eu fazia que eram muito próximas. Então esse fato de pensar naquele momento de colecionar aquelas imagens, aquelas imagens geradas pela máquina de xerox de um modo totalmente distorcido, mas que acabavam me apontando para um outro lugar mais interessante que era a reprodução, isso me encantava. Comecei a pensar o quanto essa questão da sala de aula é um tanto isso também.

Eu acho que, às vezes, a gente tem um discurso generalizador, que quer muito naturalizar tudo. Essa coleção de imagens geradas pelo xerox me mostrou que, na verdade, cada uma era uma. Ainda que tivesse essa pretensão de ser uma cópia, ela não conseguiria por conta dessa falha técnica. Eu soube perceber essa potência e aproveitei com muita veemência daquilo. Pensando nesses arquivos e na formação docente, acho que vejo isso. Na sala de aula, é cada vez mais necessário ver cada sujeito enquanto uma história em potencial.

Neste relato, fica evidente que o pensamento sobre sua ação coletora age sobre o modo como ele articula sua pesquisa em sala de aula, no entanto, isso não ocorre de modo reprodutor, mas de forma reflexiva. Retomando, para Ronaldo “Na sala de aula, é cada vez mais necessário ver cada sujeito enquanto uma história em potencial.” Quando Ronaldo recolhe objetos fragmentados, busca também esta questão, o que é específico e gerador de potência.

Ao falar sobre sua prática docente na Universidade, o artista pesquisador professor relata sobre o projeto que desenvolve na disciplina de *Fundamentos da Pesquisa em Arte*. Nesta proposta docente, é possível notar de modo prático a busca por potencializar a história de seus educandos. Algumas reflexões sobre este projeto foram citadas no texto anterior, mas serão aqui revisitadas.

A disciplina de *Fundamentos da Pesquisa em Arte* envolve a construção de projetos de pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Ronaldo propõe aos estudantes que levem para sala de aula os objetos que lhe causam interesse, o que os estudantes guardam. Com esses objetos, formam mesas onde em aula conversam sobre as relações que são ali evidenciadas. Nesta dinâmica, é possível perceber quais são os interesses

dos estudantes: “Essas mesas, com essas materialidades poéticas, acabam sendo verdadeiras estampas tão claras. São discursos visuais em que não vai restando dúvidas do que cada um pesquisa e o que cada um deseja.”

Retomando a fala das entrevistadas e do entrevistado, percebo que foi possível coletar em suas narrativas os modos como os guardados ressoam sobre suas práticas docentes. Para Lucimar, isso se constitui em uma forma de pensar. Suas coletas agem diretamente em um âmbito crítico e poético sobre as artes visuais. Para Manoela, revisitar os seus guardados é ação essencial, pois o que guarda diz também sobre seus desejos e suas histórias. Tais histórias são moventes daquilo que exercita na academia, seja no âmbito da escrita ou da atuação docente. Para Ronaldo, a atenção sobre a singularidade dos objetos levou a uma busca por perceber também em sua atuação docente os interesses de seus estudantes.

Conversar com o/as entrevistado/as foi essencial, trouxe pistas para o diálogo com a questão (*Como os guardados (coleções e arquivos) de artistas pesquisadores/as professores/as ressoam sobre seus exercícios docentes?*), mas também impulsionou a uma nova curiosidade: a de observar esse/as artistas pesquisadores/as professores/as em suas práticas, ter acesso aos seus guardados, traçar uma relação mais intimista que possa trazer outros dados a pesquisas futuras. Assim, o estudo das entrevistas revelou formas possíveis de continuidades.

A terceira questão desta Tese foi: **Quais são as possibilidades que se abrem para pesquisas no Ensino das Artes Visuais a partir de uma abordagem a/r/tográfica?** No subtítulo *Coletas a/r/tográficas: aporte metodológico* presente no Capítulo 2, foi desenvolvido o referencial teórico sobre a a/r/tografia a partir das colocações de Irwin (2013, 2016) Springgay, Irwin e Kind (2005) e Irwin e Springgay (2013).

A a/r/tografia fundamenta-se na Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA) e abre espaço para que a experiência do investigador seja constituinte de sua pesquisa. Para a PEBA, as linguagens evocativa, contextual e vernacular (BARONE; EISNER, 2012) provocam o/a leitor/a a olhar para suas experiências. Isso pode ser acionado à medida que o/a pesquisador/a desenvolve metáforas e torna a pesquisa acessível para além do campo teórico em que ela está situada. Essas aberturas permitem evidenciar problemas educacionais por meio da arte, rompendo com formas fechadas e inacessíveis de desenvolver investigações.

Partindo desses pressupostos, a pesquisadora Rita Irwin, junto ao seu grupo de estudos (UNC), instaurou a abordagem metodológica da a/r/tografia.

A a/r/tografia não pretende desacreditar outras formas de pesquisa baseada em artes, nem é separada de todo o discurso anterior. Pelo contrário, é uma das várias metodologias de pesquisa que envolvem as artes e a educação. É um fio que se desamarrou, desenrolando sua própria existência em novos começos. A a/r/tografia como tal, é uma metodologia de corporificação, nunca isolada em sua atividade, mas sempre engajada com o mundo. (SPRINGGAY; IRWIN; KIND, 2005, p. 899, tradução nossa)

Nas formas de engajamento que conferem um caráter singular para a a/r/tografia, entre outras metodologias baseadas em arte, cabe retomar as seis representações citadas por Springgay, Irwin e Kind (2005) e Irwin e Springgay (2013). São elas: contiguidade, pesquisa viva, aberturas, metáfora/metonímia, reverberações e excessos. As representações, como abordado no texto *Coletas a/r/tográficas: aporte metodológico*, não se

constituem em receitas, muito menos precisam ser seguidas à risca, pois elas “[...] oferecem possibilidades de engajamento. Prestar, dar, apresentar, realizar, tornar-se - oferecem para ação a oportunidade de pesquisa viva. Pesquisa que respira. Pesquisa que ouve.” (SPRINGGAY; IRWIN; KIND, 2005, p. 899, tradução nossa).

Desenvolver uma “pesquisa que respira” e uma “pesquisa que ouve” é compreender que o viver além de teorias rígidas é essencial na arte e na educação. A a/r/tografia abre espaço para a reflexão poética, para aquilo que chega por meio da imagem ou da literatura. Isso leva à compreensão de questões que também passam pelo sentir, pelo ver, pelo agir.

Para um/a a/r/tógrafo/a, é necessário estar atento aos acontecimentos cotidianos, olhar para o que a princípio parece banal e, assim, perceber potências e consumir uma experiência. Respirar é estar atento ao contexto prático e teórico, aos encontros e desencontros que ocorrem no percurso investigativo. É saber que, mesmo tendo um objetivo claro, ao longo do trabalho o/a a/r/tógrafo/a pode se deparar com situações relevantes que não foram previstas no princípio investigativo.

Ao longo deste trabalho, o respiro e a escuta (tanto no que vivo quanto a partir das colocações do entrevistado e das entrevistadas) foram essenciais para a reflexão das questões aqui trazidas. O ouvir atento, propiciou encontrar na fala de Lucimar, Manoela e Ronaldo pistas para pensar as coletas e as ações docentes além dos que eu vinha exercitando.

A pesquisa a/r/tográfica nesta Tese se constitui junto com o outro: com as entrevistadas e o entrevistado, com os/as estudantes que foram aqui citados, com os/as autores/as referenciados, com as colaborações de minha orientadora e com os/as leitores/as deste trabalho. Neste caminho

construído junto ao outro, como citado na introdução, duas experiências gestaram esta investigação: os exercícios de coleta que pratico e a leitura da carta de Caio Fernando Abreu a José Márcio Penido. Essas experiências foram impulsões que, na abertura a/r/tográfica, geraram outros movimentos.

O envolvimento com a a/r/tografia possibilitou também o exercício do ato criativo, à medida que a pesquisa acolheu as produções artísticas presentes no início de cada capítulo. Foi possível trazer, no primeiro capítulo, um ensaio visual das coletas para a contextualização desta pesquisa e de seu ponto de partida; no segundo capítulo, foi possível demonstrar com os microcontos as reverberações práticas que as coletas geram quando recebo de amigos/as e familiares novos insetos para compor a coleção. Por fim, no Capítulo 3, o exercício inventivo de um conto de uma professora coletora que percebe nas minúcias cotidianas possibilidade de inquietação. Assim, compreendo que por meio da a/r/tografia, desenvolvi uma Tese em uma linha de ensino em que não houve uma fragmentação do fazer e do pensar da arte e da educação.

Saliento que a contribuição da a/r/tografia para pesquisas em artes visuais se configura nesse espaço de abertura aos fazeres artísticos, na troca e na continuidade de pesquisas e na possibilidade de construir reflexões junto ao outro. Tais contribuições são potencializadas pela representações: pela *contiguidade*, que envolve a figura do/a artista pesquisador/a professor/a, pela *pesquisa viva*, que permite olhar para o processo, pelas *aberturas* decorrentes da atenção com a vida, com a arte e com a educação, pela *metáfora*, que procura aproximar o/a leitor/a do exercício reflexivo, pelas *reverberações*, que permitem movimentos que não se findam nos fazeres do/a pesquisador/a, e pelos excessos, que revelam camadas do processo investigativo.

Adentrando as reverberações, vislumbro que é possível encontrar soluções à medida que se criam novos problemas. Compreendo que a escrita da Tese envolve um importante período da vida acadêmica, mas também que, na continuidade das ações como artista pesquisadora professora, ela precisará ser vivida e desdobrada. Assim, as seguintes questões são apontadas: Quais são os traços reveladores autobiográficos presentes nas ordens e classificações do professor e das professoras para este trabalho entrevistados? Como o sujeito que se compreende fora do âmbito da arte coleta e organiza seus guardados? Como, após esta Tese, continuar desdobrando no nível reflexivo do ato investigativo a coleta em minhas práticas docentes?

Estas perguntas criam três vias possíveis: 1 - aprofundar as investigações sobre as coletas de Lucimar Bello Frange, Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues e Ronaldo Alexandre de Oliveira; 2 - pensar as coleções e arquivos de quem não se vê enquanto artista; e 3 - ter atenção sobre minha prática, compreendendo que desenvolver pesquisas docentes que envolvem a coleta não é replicar o que faço como colecionadora. Assim, finalizo esta Tese, com a possibilidade de continuidades ou novos começos.

Referências

ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ANVERSA, Priscila; SILVA, Tharciana Goulart. **Experiências de estágio em Artes Visuais: diálogos sobre a docência**. Florianópolis: Editora AAESC, 2022.

BARBOSA, Ana Mae. **John Dewey e o ensino da arte no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2011.

BARONE, Tom; EISNER, Elliot. **Arts Based Research**. Los Angeles: SAGE Publications, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão única**. 5. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Belo Horizonte/São Paulo, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DEWEY, John. **Art as experience**. New York: Penguin Group, 1934.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DEWEY, John. **Democracia e educação**. Tradução de Godofredo Rangel e Anísio Teixeira. São Paulo: Nacional, 1979.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (org.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013.

EISNER, Elliot. O que pode a educação aprender das artes sobre a prática da educação? **Currículo sem Fronteiras**, v. 8, n. 2, p. 5-17, jul/dez 2008. Disponível em: <https://www.curriculosemfronteiras.org/vol8iss2articles/eisner.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

FREIRE, Paulo. **Por uma pedagogia da pergunta**. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

FREIRE, Paulo. **Professora, sim, tia, não: cartas a quem ousa ensinar**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

GUASCH, Anna Maria. **Arte y Archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades**. Madrid: Akal, 2011.

GUASCH, Anna Maria. Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, julho de 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/41368/26241>. Acesso em: 15 jun. 2020.

HOOKS, bell. **Ensinando o pensamento crítico: sabedoria prática**. São Paulo: Elefante, 2020.

IRWIN, Rita L; SPRINGGAY, Stephanie. A/r/tografia com forma de pesquisa baseada na prática. *In*: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (org.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013.

IRWIN, Rita. A/r/tografia: engajamento como filosofia de pesquisa e prática profissional. **Revista Científica/FAP**, v. 14, n. 1, p. 10-22, jan./jul. 2016. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1907/1188>. Acesso em: 20 ago. 2020.

KOHAN, Walter Omar. **Paulo Freire: um menino de 100 anos**. Rio de Janeiro: NEFI, 2021.

LAMPERT, Jocielle; WOSNIAK, Fábio. Pesquisa em Arte e Arte Educação. **Revista Palíndromo**, Florianópolis, v. 11, n. 25, p. 7-9, set/dez, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/16010>. Acesso em: 10 maio 2020.

MACIEL, Maria Esther. **As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais**. Belo Horizonte: editora da UFMG, 2009.

MACIEL, Maria Esther. **Pequena enciclopédia de seres comuns**. São Paulo: Todavia, 2021.

PEREC, Georges. **O sumiço**. Tradução de Zéfere. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

PEREC, Georges. **Pensar/Clasificar**. Barcelona: Gedisa, 1985.

PESSI, Maria Cristina Alves dos Santos. **Ilustro Imago: Professoras de arte e seu universo de imagens**. 2009. 152 f. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Universidade de São Paulo: São Paulo, 2009.

PIMENTA, Selma Garrido; LIMA, Maria Socorro Lucena. Estágio e docência: diferentes concepções. **Revista Poiesis Pedagógica**, Goiás, v. 3, n. 3 e 4, p. 5-24, 2005/2006. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/poiesis/article/view/10542>. Acesso em: 4 dez. 2020.

POMIAN, Krzysztof. **The Collection**: Between the Visible and the Invisible. In: PIERCE, Susan M. (ed.). **Interpreting Objects and Collections**. Londres; Nova York, 1994. pp. 160-174.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação**: construção da obra de arte. 2. ed. São Paulo: Horizonte, 2014.

SANTOS, Marina de Moraes dos. **Escritos do corpo e da memória de uma professorartista**. 2021. 139 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda. Florianópolis 2021. Disponível em: <http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000092/000092f5.pdf>. Acesso em: 5 maio 2022.

SILVA, Tharciana Goulart da. **[Entre] imagens transitórias**. 163 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda. Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://www.tharcianagoulart.com/publica%C3%A7%C3%B5es>. Acesso em: 1 maio 2022.

SOUZA, Herbert. **A lista de Ailce**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SPRINGGAY, Stephanie; IRWIN, Rita L.; KIND, Sylvia Wilson. A/r/tography as Living Inquiry Through Art and Text. **Qualitative Inquiry**, Illinois, v. 11, p. 897-912, 2005.

WOSNIAK, Fábio. **Experiência Formação Docente Artes Visuais**. 245 p. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda. Florianópolis, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/40387655/Experi%C3%Aancia_Forma%C3%A7%C3%A3o_Docente_Artes_Visuais. Acesso 20 jul 2022.

Sites:

Exposição Magnificent Obsessions: The Artist as Collector: <https://www.barbican.org.uk/whats-on/2015/event/magnificent-obsessions-the-artist-as-collector>

Site do artista Damien Hirst: <https://www.damienhirst.com/texts/2015/wunderkammer>.

Site do artista Pablo La Paluda: <https://pablolapa.wordpress.com/micro-universes-2013-2019/>

Terapia da palavra (carta de Caio Fernando Abreu a Márcio Penido): <https://www.terapiadapalavra.com.br/carta-a-jose-marcio-penido-caio-fernando-abreu/>

Live A/r/tografia: uma conversa sobre Pesquisa Educacional Baseada em Arte com a Prof.^a Rita Irwin: <https://www.youtube.com/watch?v=rILxLY7bZZw>.

Ver.be.tes: Educação em tempos de pandemia: <https://galeriajandiralorenz.wixsite.com/verbetes>.

Rede social de Lucimar Bello Frange:

<https://www.facebook.com/lucimarbello.frange/posts/pfbid02cUaq87yJ9awF1p94Ekg5znyCpAwJuMHJk2igLduMNLnwHCm68F88onvM5ruSe7mWl>

Vídeo Pablo La Padula: biólogo y artista visual: <https://www.youtube.com/watch?v=fXg9rfcFp9E&t=334s>.

Anexos

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) e participar da pesquisa intitulada **Coletas docentes** desenvolvida por Tharciana Goulart da Silva durante o curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV/UDESC). Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada pela Dra Jocielle Lampert na Linha de Pesquisa de Ensino das Artes Visuais. Afirmando que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa.

Assim, por este instrumento, permito que a pesquisadora Tharciana Goulart da Silva utilize a entrevista na íntegra ou em parte (em formato texto) para reprodução em sua Tese de Doutorado, para publicação de artigos técnicos e científicos, publicação da entrevista em revistas acadêmicas, apresentação em seminários e palestras, bem como, publicação de textos que utilize a entrevista enquanto coleta de dados nos mais distintos meios (e-books, livros, anais de evento, etc.). Estou ciente que nestas publicações minha identidade será revelada com o uso do meu nome completo.

Este termo de autorização é feito em duas vias, sendo que uma delas ficará em poder do pesquisador e outra com o sujeito participante da pesquisa.

NOME DO PESQUISADOR RESPONSÁVEL PARA CONTATO: Tharciana Goulart da Silva
NÚMERO DO TELEFONE: (48)996172930
ENDEREÇO: Rod. Amaro Antônio Vieira, 2797 – Itacorubi, Florianópolis – SC, 88034-101

ASSINATURA DO PESQUISADOR:



TERMO DE CONSENTIMENTO

Declaro que fui informado sobre todos os procedimentos da publicação e que recebi de forma clara e objetiva todas as explicações pertinentes ao projeto.

Título do artigo: Entrevista com Lucimar Bello P. Frange

Nome por extenso: Lucimar Bello Pereira Frange

Assinatura: 

São Paulo, 09 de maio de 2022

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) e participar da pesquisa intitulada **Coletas docentes** desenvolvida por Tharciana Goulart da Silva durante o curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV/UDESC). Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada pela Dra Jocielle Lampert na Linha de Pesquisa de Ensino das Artes Visuais. Afirmando que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa.

Assim, por este instrumento, permito que a pesquisadora Tharciana Goulart da Silva utilize a entrevista na íntegra ou em parte (em formato texto) para reprodução em sua Tese de Doutorado, para publicação de artigos técnicos e científicos, publicação da entrevista em revistas acadêmicas, apresentação em seminários e palestras, bem como, publicação de textos que utilize a entrevista enquanto coleta de dados nos mais distintos meios (e-books, livros, anais de evento, etc.). Estou ciente que nestas publicações minha identidade será revelada com o uso do meu nome completo.

Este termo de autorização é feito em duas vias, sendo que uma delas ficará em poder do pesquisador e outra com o sujeito participante da pesquisa.

NOME DO PESQUISADOR RESPONSÁVEL PARA CONTATO: Tharciana Goulart da Silva

NÚMERO DO TELEFONE: (48)996172930

ENDEREÇO: Rod. Amaro Antônio Viêira, 2797 – Itacorubi, Florianópolis – SC, 88034-101

ASSINATURA DO PESQUISADOR:



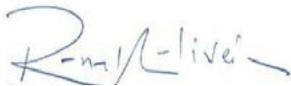
TERMO DE CONSENTIMENTO

Declaro que fui informado sobre todos os procedimentos da publicação e que recebi de forma clara e objetiva todas as explicações pertinentes ao projeto.

Título do artigo:

Nome por extenso: Ronaldo Alexandre de Oliveira

Assinatura:



Local: Londrina, 10 de Maio de 2022

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) e participar da pesquisa intitulada **Coletas docentes** desenvolvida por Tharciana Goulart da Silva durante o curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV/UDESC). Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada pela Dra Jocielle Lampert na Linha de Pesquisa de Ensino das Artes Visuais. Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa.

Assim, por este instrumento, permito que a pesquisadora Tharciana Goulart da Silva utilize a entrevista na íntegra ou em parte (somente em formato texto) para reprodução em sua Tese de Doutorado, para publicação de artigos técnicos e científicos, publicação da entrevista em revistas acadêmicas, apresentação em seminários e palestras, bem como, publicação de textos que utilize a entrevista enquanto coleta de dados nos mais distintos meios (e-books, livros, anais de evento, etc.). Estou ciente que nestas publicações minha identidade será revelada com o uso do meu nome completo.

Este termo de autorização é feito em duas vias, sendo que uma delas ficará em poder do pesquisador e outra com o sujeito participante da pesquisa.

NOME DO PESQUISADOR RESPONSÁVEL PARA CONTATO: Tharciana Goulart da Silva
NÚMERO DO TELEFONE: (48)996172930
ENDEREÇO: Rod. Amaro Antônio Viêira, 2797 – Itacorubi, Florianópolis – SC, 88034-101

ASSINATURA DO PESQUISADOR:



TERMO DE CONSENTIMENTO

Declaro que fui informado sobre todos os procedimentos da publicação e que recebi de forma clara e objetiva todas as explicações pertinentes ao projeto.

Título do artigo:

Nome por extenso: Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues

Assinatura:



Local: Goiânia

Data: 15 de julho de 2022

Diagramação: Miguel Vassali
miguelvass@gmail.com

