

IMAGENS DA DIFERENÇA – ESTUDO E CRIAÇÃO EM ARTE E EDUCAÇÃO

IMAGENS OF THE DIFFERENCE – STUDY AND CREATION IN ART AND EDUCATION

Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa¹

RESUMO: O ensaio aqui apresentado tem como objetivo expor imagens e palavras que ressoem algumas das concepções teóricas e metodológicas dos estudos e pesquisas com imagens, realizadas no Laboratório de Estudo e Criação em Arte e Educação – LabCriarte, UFSCar.

Palavras-chave: Arte; Educação; Imagem.

ABSTRACT: The essay presented here aims to expose images and words that reverberate some of the theoretical and methodological conceptions of the studies and researches with images, performed at the Laboratory of Studies and Creation in Art and Education - Lab-Criarte, UFSCar.

Keywords: Art; Education; Image.



Figura 1. sem título, fotografia, Alan Victor Pimenta (Brasil, 1982-X)

Fonte: Elaborada pelo autor.

¹ Doutor em Educação, Linguagem e Arte (FE/Unicamp). Educador no Departamento de Educação e Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos - UFSCar. [avpimenta@ufscar.br]

Sentimos e entendemos que as formas de expressão artísticas não prescindam de seu conteúdo: em Arte, toda forma é conteúdo. Os textos e imagens que trabalhamos no Grupo de Pesquisa “Educação e Estéticas da Diferença”² e que partem das atividades de pesquisa e extensão do “Laboratório de Estudo e Criação em Arte e Educação – LabCriarte”, ambos estabelecidos na UFSCar são produzidos nos formatos que melhor expressem os estudos e pesquisas dos participantes, mas também seus modos de ler e partilhar o sensível de seus encontros com o mundo.

Como acontece com as imagens, a criação em escrita é uma arte lenta, que quase nunca tem início diante do papel, dos dispositivos tecnológicos ou do clique de uma câmera. O que se passa nesse instante, no ato da escrita, é a fixação; como metáfora das operações químicas da fotografia que garantem que a imagem não se perca. A combinação dos signos e códigos alfabéticos, a cadência das ideias, o fluxo e o ritmo do texto acontecem no momento da arte, que é posterior ao movimento poético das percepções, sensações e ideias. No cadinho da *poiesis*, as imagens se alongam, liquefazem, voltam a compor emaranhados e a coagular manifestações. Difícil dizer de alguém que não traga em si esse sabor de inventar o mundo, de criar paisagens, de performar, ainda que seja nos momentos de sonho ou nos sonhos acordados que tentamos intimamente projetar sobre as coisas. Nesse intervalo, criamos pigmentos novos, misturamos tintas com precisão ancestral, medimos o encontro dos ventos com as palavras que saem de nossa boca, mesmo quando estamos sós. A sós ou no encontro com outros, esses que agitam nossas águas e reforçam o balanço candente da barca de nossos pensamentos. Mesmo quando as crianças correm pela casa e desmancham aquela ideia quase pronta, elas nos fazem conviver com a memória ausente da palavra perdida e nos movem por entranças de outros caminhos, outras lembranças, outras estórias.

Relembro a carta carinhosa de um amigo, inda agora nomeada e-mail:

Olá, Alan! a vida anda indo, às vezes ela passa por mim, às vezes eu passo por ela, às vezes nos encontramos...enquanto isso, vamos vivendo, quer dizer, sonhando...e escrevendo, preparando aulas, interrogando as imagens...e também triturando, remexendo, fazendo soluções aquosas ou terrosas, enfim, alquimando, como o livro que você está lendo, e o Jung é bem assim, enquanto a gente lê, vai ao mesmo tempo se lendo, como se a gente própria fosse uma ‘obra’, o que eu acho que é mesmo...mas como tudo não tem solução, cada solução pequena é a Solução. Bem, também te mando um abraço forte! Milton

A repetição exaustiva de certos gêneros textuais, ou da generalidade de certos textos, em especial os acadêmicos, às vezes, se assemelha mais à compressão do que à compreensão, como se os céus se fechassem em paredes de uma luz agreste sobre o corpo que escreve, sobre esse corpo que se move, sua, enrrouquece quando tarda a hora, ama e conflita. Se bem que, também às vezes, penso baixinho: os textos infalíveis dos formatos gerais, replicados sem demora por algum seguidor de fundamentos autorais, ainda que o formato se separe e até contradiga o conteúdo, talvez – e só talvez – espelhem algum eu interno a procura de se inflar sob os contornos que tanto exercita.

Como atirarmos à escrita um corpo que se inflama diante da máquina?

2 Liderado por mim e pelo Prof. Dr. Nilson Fernandes Dinis.

Os textos que procuramos criar se valem de diversos formatos, inclusive os acadêmicos, quando o acadêmico for necessário ao corpo que pesquisa. E então não nos referimos mais a indivíduos que escrevem, mas a pessoas que são também acadêmicas, pesquisadoras e estudantes. Mas prevenimos, porém, que não se trata da livre expressão de subjetividades autorreferentes, tão redundantemente em voga nos dias atuais. Textos são tábulas que expressam fluxos intelectuais, modos de percepção, de sensibilidade e rigor acadêmico na produção de estudos e pesquisas de Iniciações Científicas, Trabalhos de Conclusão de Curso, Mestrados, Doutorados e Descompromissados que, nas especificidades dos temas trabalhados, experimentaram *textar* conteúdos na forma-corpo de suas singularidades.

IMAGENS DA DIFERENÇA

Criar imagens é um processo que combina, de um lado, intenções, tensões e posições de um corpo. A pintura, sob os mais diversos pelos quais se faz, fixa sobre a tela a dança de um corpo, ou de vários corpos que se movem tendo as mãos como um pincel. As imagens dançam, o operador da câmera se posiciona, se torce, fecha os olhos, abre, modula o foco, calcula a luz e suas nuances, prolonga ângulos, abre-se aos meandros do espaço na forma-corpo que assume para fotografar ou filmar as cenas que aguarda. Quando vemos imagens, nosso olhar as percorre em cada traço, cada dobra, por cada movimento das formas e delineio cromático. A cada movimento, um sentido e um sentimento. A composição da imagem faz dela aquilo que mostra: marcas da performance de um corpo-câmera que filma sob uma câmera-olho que vê. A imagem, ao fim, se faz performatividade de um corpo e a criação visual de um pensamento.

Ver poderia ser, então, assumir um corpo. Penetrar a intimidade do outro. Estender as vistas sob outro ponto, outra fuga, outra vida, simular para si uma *perspectiva*.

Imagens de Ilustrar

Jonathan Crary (2012) considerou que os processos de recepção e percepção de imagens e sons nunca são aleatórios ou passivos, argumentando que a observação de imagens e de sons também se constitui como técnica. Quando vemos e ouvimos na sala de cinema, nas galerias de arte, nas páginas ilustradas dos livros, um universo inteiro de relações é ativado em nós, todo um conjunto de saberes, de noções e de instituições nos atravessa como campo operatório de experiências.

Imagens podem iluminar arrenegados, imaginar os inimagináveis e desvelar os desvalidos.



Figuras 2, 3 e 4. Sem título, fotografia, Diana Arbus (EUA, 1923-1971).

Fonte: Gabriel Nunes, “Retrato de uma artista quando jovem”, 2016. Disponível em <https://rollings-tone.uol.com.br/edicao/edicao-120/retrato-de-uma-artista-quando-jovem/> acesso: 28/06/2020

Mas, diante da imagem, se a vejo como pura ilustração, a purificação ilustrativa da imagem a prende, forma e performa, na cortina de ferro de um conceito-total. E, neste aspecto, corremos o risco da primazia do conceito sobre a imagem, a ponto de não necessitarmos mais vê-la.

Imagens de Interpretar

Elliot Eisner atribuiu à arte a potência de refinar os sentidos, de alargar a imaginação, entendendo que as formas de elaboração artística ultrapassam as expectativas cognitivas. Cognição, ainda em Eisner, é um processo no qual o corpo se conscientiza do meio, abrindo-se ao ambiente (BARBOSA, 2010). A aprendizagem *com* imagens, nesse aspecto, formula uma disciplina própria, que agrega experiência à ilustração.

A experiência visual descentraliza a *perspectiva*, e todas as observações compõem pontos de referência de um pensamento em formas, sons e texturas visuais, que salpicam sabores, tremores de pele diante do inexprimível na radicalidade da imagem-corpo expandida. Buscar, na imagem, traços que se unam a mim e me alterem a ponto de que eu possa partilhar outros eus com os outros que me cercam, daquilo que a visão abre em meu corpo para outras posições que me enxergam, outras movimentações do olhar na outridade do ver, é o que me move na interpretação.



Figura 5. Behind The Gare Saint-Lazare, fotografia, 1932, Henri Cartier-Bresson (França, 1908-2004).

Fonte: The 100 most influential historical pictures of all time. Disponível em: <https://rarehistorical-photos.com/100-influential-historical-pictures-all-time/> acesso: 28/06/2020

Imagino, como Didi-Huberman (2010), lembrando Benjamin, que, diante da imagem, o que vemos também é o que nos olha.

Imagens de investigar – ou imagens que buscam imagens

A imagem é tudo o que se pode ver ou dizer sobre um evento? É possível que imagens, visuais e sonoras possam ser de tal modo didáticas que enquadrem todas as dimensões do que acontece? Seria possível uma imagem-total que operasse com tal transparência que nada mais restasse a não ser a mensagem exata a ser decifrada por quem a observasse?

Se tivermos a impressão de que não exista nada mais a ser visto além do que um quadro, um filme, uma forma tridimensional já tenham mostrado, então a imagem torna-se inativa e refém da ilustração. A imagem seria inativa quando não provocasse qualquer reação no espectador que não as formas conceituais sobre a superfície das telas; algo semelhante acontece aos textos. Mas claro que esta seria uma suposição-limite e até certo modo inexistente. Diante da imagem, o espectador sempre age, replica formas interpretativas das culturas visuais mais hegemônicas, diante da imagem, o espectador deseja, ainda que seu desejo seja o exercício centralizador de uma imagem-total.



Figura 6. La trahison des images (A Traição das Imagens), 1929, óleo sobre tela, René Magritte (Belgíca, 1898-1967)

Fonte: Los Angeles County Museum of Art. Disponível em <https://www.lacma.org/art/exhibition/magritte-and-contemporary-art-treachery-images> acesso: 28/06/2020

Quando montadas em sequência, as imagens agem umas sobre as outras. Assistir a um filme é se expor ao seu conteúdo e se abrir ao contágio dos intervalos entre cada frame, entre cada cena. Filmes informam e nos formam em sua lógica sistêmica de expressão de signos, de significados, mas também de lacunas, de montagem, como blocos de ideias e sensibilidades, que nos produzem como sujeitos políticos e estéticos, estendendo sobre nós seus efeitos de choque (BENJAMIN, 2012). Quando assistimos a um filme, as imagens agem sobre nós e nos põem a agir.

De Jaques Aumont (1995), aprendemos que nunca foram produzidos tanto e tão aceleradamente imagens, informação e conhecimento visual. Produção que se comunica em excesso ou nada comunica. Se existem imagens demais e se elas são aceleradas demais, entendendo, entretanto, que é quando as vemos que elas passam a existir para nós, é nesse sem-tempo das imagens que a lentidão se faz necessária. Não a lentidão na exibição das imagens, mas a duração alongada que elas ganham quando as colocamos à prova, a lentidão que as imagens ganham *em* nós.

Que sentidos as imagens, velozes ou alongadas, produzem em nós? Em quais sentimentos as imagens, naquilo que, delas, nos olham (DIDI-HUBERMAN, 2010), gostariam que nos tornássemos?

A imagem do outro pode tornar-se minha. Pensamos até que nossas imagens só se tornam nossas quando não são “imagens de nós”. Como se fizéssemos um exercício de compor um autorretrato em que não figurasse qualquer parte de nosso corpo.



Figura 7. Menino com granada de brinquedo no Central Park³, Nova Iorque, 1962, fotografia, Diane Arbus (EUA, 1923–1971).

Fonte: Metropolitan Museum of Art, NY, disponível em <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/284712> acesso: 28/06/2020.

Diante da imagem das luzes fotografadas, a visão acontece de fora para dentro. Diante dos olhos, as sensações projetadas acontecem do dentro ao fora.

Imagens de inventar

Em imagens, o encontro não está dado; são imagens cujo caminho deva ser criado. Imagens abertas aos encontros. Que pistas as imagens poderiam dar sobre o que desconhecemos? As imagens precisam do observador para sondar mais lentamente o que existe entre o *mundo representado na tela* e a *amplidão incerta do mundo que existe*. As mesmas imagens que ilustram respostas impõem questões. Investigar imagens é assumir o risco de se colocar sob seus efeitos e imprevistos.

Penso que um idioma, uma língua, não seja somente uma forma palavreada que o pensamento ganha quando seus ventos atravessam a modulação da boca como se o inimaginável do pensamento ganhasse imagens em português apenas no momento de dizê-las. Quando fui formado nesta língua materna, o português passou a ser a forma, o conteúdo e a organização do pensamento e se fez performance visual e frasal de ação do mundo sobre mim e de mim sobre ele.

Conhecer as linguagens das artes não constitui prerequisite para fruir suas emoções. Conhecer as artes como linguagem poderia ser a vírgula fora do ponto que alteraria toda a composição. O que nos acontece quando sentimos algo para o qual não temos palavras? Algo para o qual a linguagem sem rumo do nosso dentro não consegue expressar?

3 Os fotogramas ao lado direito da imagem ampliada não fazem parte da fotografia original, este tipo de imagem é chamada “cópia de contato”, sua função é auxiliar o fotógrafo laboratorial na escolha da imagem que deseja ampliar e expor. Acrescentamos aqui para compor um quadro de possibilidades diante da escolha da imagem a ser ampliada e divulgada, o que dimensiona o posicionamento estético e político da fotógrafa.

A ficção e a poesia nunca se opuseram à verdade, mas ao controle da verdade. A obra dos poetas parece guardar e revelar, de alguma forma escandalosa, segredos nossos que sequer pudemos formular para nós mesmos. Diante da poesia, nenhuma das formas de abordagem tem privilégio ou resistência. Um pedaço de papel qualquer, uma imagem rabiscada sem compromisso pode nos levar ao espaço aberto no qual somos, a um só tempo, ilustrativos, investigativos e inventivos. Amedrontamos o fato de que a poesia não busque qualquer verdade irreduzível e de que força estética dessas imagens-texto possa alcançar, imaginárias, a mais real das forças políticas.

Seria necessário que houvesse sempre algo novo? A repetição da novidade, da inovação, o último lance, a cartada final, o pulo do gato dizem mais dos desejos do imaginador do que das imagens; não se trata, no entanto, de colecionar impressões e opiniões sobre filmes, peças, músicas ou mais. A livre-opinião ocupa um lugar de espanto nas artes. Quando a percepção se descola daquilo que é visto e ouvido, quando a vontade de dar significados próprios supera a de ver e ouvir, é que o opinativo privatiza a vontade e o interesses sobre as imagens, o resultado só poderia ser a catástrofe do coletivo, do social e do ecológico.



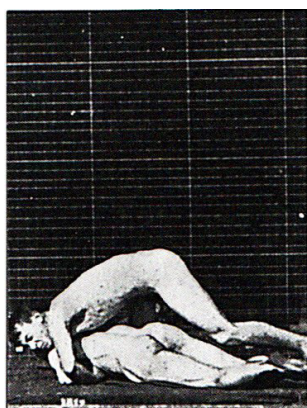
Figuras 8, 9 e 10. respectivamente, *Serafina*, Juchitán, México (1984), *Señor Enmarcado*, Ciudad de México (1970) e *Cuatro Pescaditos*, Juchitán, México (1986), fotografia, Graciela Iturbide (México, 1942-X)

Fonte: Museum of Fine Arts, Boston, disponíveis em <https://www.mfa.org/> acesso: 28/06/2020.

Em *Isso não é um filme* (2011), Jafar Panahi conta a história de uma menina trancada no quarto pelos pais para que não se matriculasse na universidade. A menina não é mostrada, apenas uma fotografia de quem poderia ser a atriz, nenhuma cena desta história é mostrada. Só o que temos é o próprio Panahi dirigindo imagens imaginárias da história. Em alguns momentos, ele lê trechos do roteiro, em outros, conversa diretamente conosco. As cenas que podemos ver são as do diretor, aprisionado em seu apartamento pelas forças do Estado, julgado atentar contra a segurança nacional do Irã ao produzir propagandas contra o regime em seus filmes. Nenhuma cena da história da menina é mostrada, no entanto, todas as imagens são vistas, não na tela de projeção, mas na tela inventiva do espectador, que não vê, mas que transvê o filme.

Operamos a memória em imaginação intuitiva, encontramos possibilidades conectivas e lacunares de saber a história que as imagens não revelam, ou que revelam exatamente quando as escondem. Não se trata apenas de rememorar, de nos lembrarmos de um acontecimento, mas de criar um tempo presente que já é outra coisa, não circunstanciada pelo passado, nem refém das fatalidades do futuro.

A história como informação pura, como narrativa ou como enredo desaparece em favor da história como invenção e diferença: “Colocar o múltiplo em movimento, nada isolar, fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobre-determinações da obra”, são as possibilidades da montagem para Didi-Huberman (2012, p. 155). A imagem como invenção aproxima o inaproximável, nos faz ficcionar e inventar para dizer a verdade, nos denota a necessidade de extrairmos das imagens todas as suas camadas de realismo, para que se torne uma imagem real.



Figuras 11 e 12. A figura humana em movimento (1887), fotografia, Eadweard Muybridge (Reino Unido, 1830-1904) e Três estudos de figuras deitadas em camas (1972), óleo e pastel sobre tela, Francis Bacon (Irlanda, 1909-1992).

Fonte: SYLVESTER. Entrevistas com Francis Bacon (2007).

É preciso criar imagens como quem cria pausas no destino.

Imagens de calar

Imagens de calar não são silenciosas.

Tumultuadas e barulhentas são a imagem própria dos fascismos e violências coletivas. Levam o espectador a um duplo impasse (GODINHO, 2019). Agem incansavelmente para que ele seja provocado a agir ou pensar de determinada maneira, para logo a seguir cobrá-lo por este pensamento. São um mecanismo perverso, uma fábrica de bloqueios artificiais que tornam o outro incapaz de exprimir a diferença.

As imagens da violência polarizada, do mal absoluto, especialmente quando encarnam figuras de oposição política, quando figuram comportamentos a serem

evitados, ou até mesmo escorraçados, quando apontam o outro como inimigo público e ameaça à moral e aos costumes, instrumentalizam o conhecimento, o pensamento e todas as formas de expressão. As imagens que calam, limitam, hoje como nunca, as possibilidades de criação e invenção, que sempre se alimentaram de múltiplas fontes. Falamos das imagens patológicas da perseguição à diferença, imagens simuladas que vestem o outro de deformidades e destroem as relações humanas, éticas, morais, ecológicas (GODINHO, 2019). Não apenas as imagens já conhecidas sobre as ecologias, mas também aquelas que ainda estão por conhecer, pois as imagens de calar não cobrem apenas os espaços da visibilidade, mas também os espaços de pensamento e de imaginação.

Não se trata mais da censura, que proíbe que algo seja mostrado ou dito, mas daquela que constrange o pensamento e a partilha do sensível a se fazerem de uma única maneira aceitável. A imagem inventiva do pensamento, que nascia de sentidos novos, de possibilidades a serem nomeadas e comunicadas sem medo, sem exclusão ou desprezo, torna-se fonte do mal. Em resumo, nos reduzir à imagem de calar é colocar sobre nós a tarja: pense o que pensarem os negros, LGBTQIA+ ou os acadêmicos que gostam de pobre isso sempre será o mal. Como podemos pensar se temos que nos submeter a imagens que nos impedem de sermos livres?

Quando as imagens que calam se instauram nas práticas concretas e nas histórias das pessoas, o imaginário é poderosamente alterado, forja-se outra percepção da realidade, com diretrizes próprias, modos de julgar e de fazer, instruções e exclusões de tudo o que é diferente ou minoritário (GODINHO, 2019).

Diante de imagens como estas, o cidadão-auditor jamais cai na resignação ou na indiferença, mas é convertido na imagem própria da vontade do líder, criando um laço direto com o chefe, que pode ser Trump, Erdogan, Le Pen ou Órban. Imagens para calar criam laços comunitários privilegiados entre a “nação” e a verdade a ser vivida no cotidiano, pela promessa de uma mudança radical que se exerce pelo extermínio de *imagens-expiatórias*: os “vermelhos” da política, os imigrantes latinos e árabes, os africanos, os ideólogos do gênero.

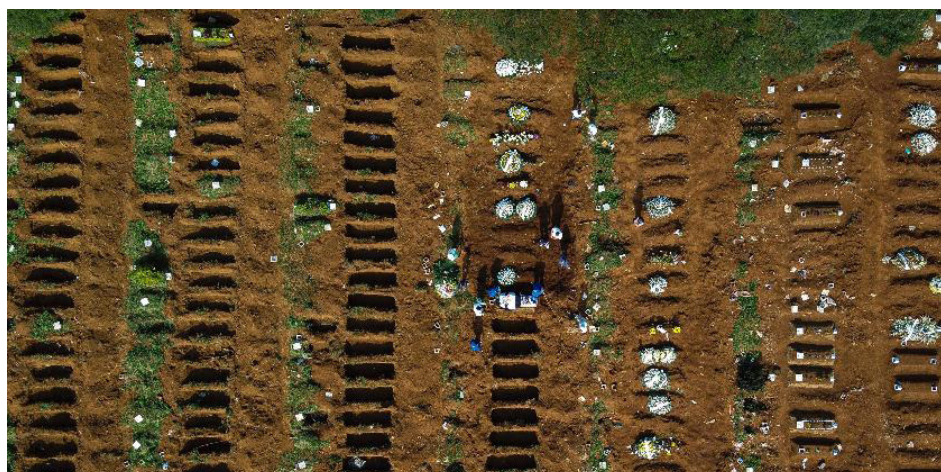


Figura 13. Visão aérea do cemitério da Vila Formosa (São Paulo, 02 de abril de 2020), fotografia, Miguel Schincariol (Brasil, s/d)

Fonte: Notícias UOL. Disponível em <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/reuters/2020/04/02/no-maior-cemiterio-do-brasil-coveiros-sentem-peso-do-coronavirus.htm> acesso: 27/06/2020

Uma realidade é encenada para que um único sujeito apareça como herói ou Messias, e esta realidade se torna uma realidade única, como uma *imagem-total* da realidade.

ESTUDO E CRIAÇÃO EM ARTE E EDUCAÇÃO

“Só sei o que vejo quando trabalho, e eu trabalho sempre no último minuto. As coisas que eu faço e refaço durante meses, eu as finalizo em três horas. O desejo que tenho não é de trabalhar, mas de saber o que eu quero fazer... e de terminá-lo o mais depressa. Talvez eu seja um falso escultor e um falso pintor.”⁴

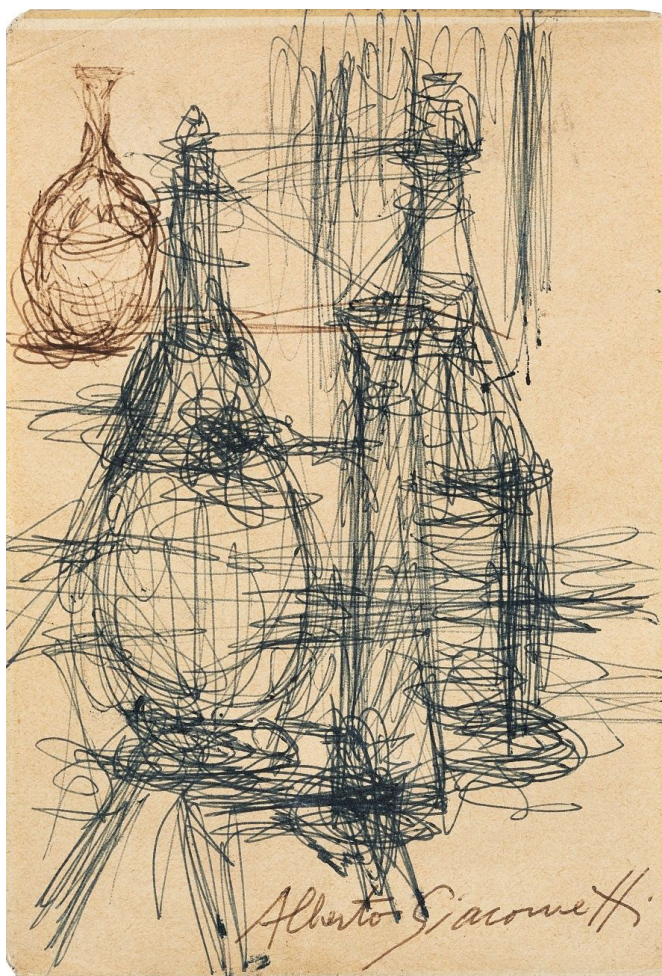


Figura 14. Natureza morta. Alberto Giacometti (1901-1966)

Fonte: Christies, disponível em <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/alberto-giacometti-1901-1966-nature-morte-aux-4983646-details.aspx> acesso: 28/06/2020

As palavras de Giacometti me estreitam o corpo como chamamento, ou uma formulação mágica que adianta o interminável do lugar aonde desejo chegar. O que faz de mim um educador? E que palavras eu teria para dar a vocês sobre o que é ser educador?

4 Fragmento da entrevista de Alberto Giacometti para a revista Sueca “Konstrevy”, publicada na edição Francesa de 1993. Traduzido por Milton José de Almeida em fascículo de circulação restrita.



Figura 15. Sem título (s/d), escultura, Alberto Giacometti (Suíça, 1901-1966), fotografia de Ernst Scheiegger (Suíça, 1923-2016).

Fonte: Jean Genet, O ateliê de Giacometti (2000).

O que Giacometti me diz da arte não se assemelha ao ser do artista. Não, pelo menos, da figura comercial do artista que pensa, pinta e expõe quadros, não deste indivíduo finalizado. Giacometti não se diz artista por finalizar suas obras, porque as expõe ou vende para dar ao corpo o suor do entendimento, da refeição posta à mesa ou da casa que guarda seu corpo do frio e da chuva. O que suas palavras me dizem é que Giacometti, ele sim, é a obra. Ele é a obra, enquanto o artista é o tempo. “Só sei o que vejo quando trabalho, e eu trabalho sempre no último minuto”. Giacometti é a obra do artista tempo, e suas imagens dão mostra do tempo como processo, não somente como resultado.

Me atrai às vísceras o trabalho deste falso pintor e falso escultor⁵. Como se para mostrar um corpo ele precisasse, antes, retirar todo o excesso de realismo para dar a ver um corpo em realidade. Cada criação sua tem a potência de me devolver à

5 Giacometti (1993).

dimensão do absurdo⁶. O que significa ser um artista, afinal? O que significa, do lugar de onde escrevo, ser educador, senão o estar imerso no trabalho enquanto talho formas no espaço sob as forças do tempo? Quando acontece esse momento efêmero de sermos educadores, senão no “estarmos sendo”? Gerundiando a palavra para que tome a forma do processo, do tempo, do alongamento do seguir sendo endo...

Mas esta escrita prosaica não passa de uma longa desculpa para dizer que não tenho a resposta, ou para lidar com o fato de que me sinto pouco confortável diante do fato de que nunca sei responder com precisão a qualquer pergunta que me façam, principalmente quando se refere às coisas que estudo, pelas quais demonstro algum saber e certo ciúme.

E então, não pretendo que estas palavras sejam pedra-de-toque para a arte e a educação, mas como um intervalo e uma busca sobre o que é ser artista e educador, quando, na verdade, só sei o que penso sobre ser educador quando “estou sendo” e quase nunca quando penso sobre o assunto.

Outro dia li uma homenagem a Shakespeare – que também seria apelo econômico –, estampada em uma caneca de chá onde estava escrito o monólogo do príncipe da Dinamarca “Ser ou não ser, eis a questão” e então, de súbito, notei o que por muito tempo me incomodou na repetição exaustiva deste trecho. Seria o fato de mal nos lembrarmos de que a história de Hamlet é uma das tragédias do Bardo e que a escolha entre ser ou não ser só poderia ser respondida de fato por aqueles que já morreram. Ser *ou* não ser soa tão fatal quanto o enigma da esfinge, e sua formulação induz a uma conclusão tão irremediável quanto a memorável pergunta diante do espelho: qual das belezas é a mais bela?

Talvez eu seja um falso educador. Ainda mais quando penso que, em nossos dias, ser *e* não ser possa soar mais prementemente a questão.

Que lugares a arte cria quando faz arte com os educadores? Quando os forma? O que significa educar com arte? Como se faz isso? Minhas perguntas, a este ponto, soam tão escusas quanto me fazer de tonto em posição de brincar com as palavras de Shakespeare. Mas não pelo mesmo motivo, são escusas, a este ponto, porque são falsas perguntas, apresentadas de modo a induzir uma questão para a qual eu provavelmente já tenha uma resposta pronta. São prateleiras e estantes de respostas com métodos e suportes que serviriam tão bem quanto a alguém que não os soubesse ler. E a arte de Dom Quixote, o cavaleiro errante, foi lutar a vida inteira contra o próprio rei.⁷

6 Alberto Giacometti foi um desenhista, pintor e escultor suíço que viveu entre 1901 e 1966. Não conheço sua obra por completo e nem desejo conhecê-la. Giacometti é uma desses artistas que desejo aprender lentamente, alongando ao interminável o movimento que seus encontros produzem em mim. Foi amigo de Jean Genet (1910-1986), o escritor, poeta e dramaturgo francês. Da convivência dos dois surgiu O Ateliê de Giacometti.

7 Paráfrases de “Eu também vou reclamar” e “As minas do rei Salomão”, Raul dos Santos Seixas, álbum Há dez mil anos atrás, lado B, Estúdios Phonogram, 1976.



Figura 16. Ateliê de Alberto Giacometti (Suíça, 1901-1966), fotografia de Ernst Scheiegger (Suíça, 1923-2016).

Fonte: Jean Genet, *O ateliê de Giacometti* (2000).

Talvez a pergunta que eu queira me fazer de fato seja mais próxima de pensar: o que devemos criar para que a arte de educar seja um processo, um assim sendo, como sugere Giacometti?

Existe algo de semelhante entre Giotto (1267-1337), Piero della Francesca (1415-1492) e Leonardo da Vinci (1452-1519). Na Renascença, a figura humana clássica é alongada⁸, ereta e de olhares que ultrapassam os limites do quadro em moldura. É quase como se apontassem o fato de que a cena não existe, mas foi imaginada naquele quadro para ser vivenciada por quem está de fora dele. Ela supõe que haja um observador e que este observador se comporte de determinada maneira. Afinal, nem mesmo os clássicos acreditavam que fosse possível uma visão neutra, o cálculo da perspectiva na *mise-en-scène* tridimensional supõe que o observado mire a figura de uma maneira predefinida; e isso nos diz que nem mesmo a visão, o mais racional dos sentidos e prova cabal para os objetivismos do século XIX, escapa do domínio e da educação. Tensionada, a visão assume a forma de qualquer outro sentido ou sensibilidade, podendo ser culturalmente produzida e educada.

8 Giacometti (1993).

Voltando aos clássicos. As figuras são alongadas, mas isso é o que acontece quando aceitamos a visão clássica como normal. Somente assim a bidimensionalidade da imagem poderia nos parecer uma forma de visão imediata e natural, quase um substituto da presença real. Mas as imagens da Renascença são reconstituições racionais sobre a visão, produzidas historicamente sob o predomínio de uma forma clássica de visualidade. Giotto, Piero e Da Vinci, por exemplo, queriam dar uma dimensão específica sobre o que viam, e isso pode dizer mais da matemática das proporções do que da visão. O que desejo é chegar a isto: não se tratava mais de uma visão do homem, mas de uma formulação visual que desse uma compreensão sobre o corpo humano ou ainda dimensionar a visão do corpo em um processo de educação visual que o configurasse em um saber, em uma anatomia. Anatomia do corpo e dos sentimentos.

Por este motivo, me pergunto sobre as personagens de Leonardo da Vinci: onde eu as poderia ter visto, para que surgissem diante de meus olhos com uma forma tão familiar?

Isso não significa que, pouco a pouco, as obras dos clássicos – que representam uma soma de conhecimentos – se invalidem como adição de saberes sobre a expressão da realidade. Mas mesmo esta soma perderia sentido se professássemos que a visão dos clássicos *sobre* a realidade substitui a visão *da* realidade, alternativa que nos pareceria cruel e lombroziana. É por generalizações como esta que as obras da Renascença são ainda consideradas fundamento técnico e parâmetro crítico em grande parte das narrativas das histórias da arte⁹ – com a grandiloquência marcante dos fundamentalismos coloniais, a visão clássica sobre a realidade alça o *status* de visão da própria realidade.

Voltando à pergunta que venho propondo a mim mesmo: o que precisamos criar para que a arte de educar seja um processo, um “assim sendo”?

Imagino, como Giacometti, que esculturas não sejam objetos. Para mim, uma escultura faz imaginar algo que seja diferente dela mesma. Uma escultura me interessa verdadeiramente na medida em que seja, para mim, o meio de expressar uma visão do mundo que não é exatamente a minha, como se ela pudesse, de algum modo, colocar um outro no meu interior.

9 Ver considerações de Georges Didi-Huberman a respeito das obras de Vasari e Winckelmann em “A arte morre, a arte renasce: a história recomeça”, *A imagem sobrevivente – Histórias da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, RJ: Contraponto, 2013.



Figura 17.¹⁰ Sem título (s/d), escultura, Alberto Giacometti (Suíça, 1901-1966), fotografia de Ernst Scheiegger (Suíça, 1923-2016).

Fonte: Jean Genet, *O ateliê de Giacometti* (2000).

É assim que penso o ser educador, ou pelo menos é assim que espero que seja o meu pensamento. Não espero alguém que, sendo estudante, produza respostas semelhantes a algo de meu conhecimento ou domínio. Espero que educar possa ser uma artimanha, com algo de trapaça, volteios de pelotiqueiro, ou um processo que faça com que os outros, de modo mais ou menos conhecido, possam me devolver algo que não seja exatamente meu, algo que não seja uma visão de mim no outro, para que um processo trabalhoso possa se abrir em mim para conhecer esta visão, a tal ponto que eu só saiba o que vejo trabalhando e, quando eu trabalhar, que seja com essa intenção.

¹⁰ Converso com Giacometti:

EU [Jean Genet]: É preciso coração forte para ter uma de suas estátuas em casa.

ELE: Por quê?

EU: Uma de suas estátuas num quarto, e o quarto viram um templo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1995.

BARBOSA, A. M. **Arte/Educação Contemporânea**: Consonâncias Internacionais. SP: Cortez, 2010.

CRARY, J. **Técnicas do observador**: Visão e modernidade no século XIX. RJ: Contraponto, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. SP: Ed. 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

GODINHO, A. **A contradição que não se comunica**. REVEDUC, UFSCar, v.13, n.2, pp. 417-424, 2019.

GENET, J. **O ateliê de Giacometti**. SP: Cosac & Naify, 2000.

SYLVESTER, D. **Entrevistas com Francis Bacon**. SP: Cosac Naify, 2007.