

MODOS DE ARTISTAR NA FORMAÇÃO DOCENTE EM ARTES VISUAIS – UMA CARTOGRAFIA COM ESTUDANTES DE GRADUAÇÃO NA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

Ways of artisting in the teaching training in Visual Arts – A cartograph with graduate students at the Universidade do Estado de Santa Catarina

Elaine Schmidlin¹

Ana Carolina Nogueira²

Resumo

Esta é uma investigação sobre o lugar da experiência artística em seus modos de artistar (CORAZZA, 2006) durante o processo de formação de graduandos em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Identifiquei conceitos e práticas relacionados a essas experiências em distintas abordagens teóricas e a partir das falas dos estudantes, compreendendo como o fazer e o conceituar influenciam seus percursos de formação. Utilizando o método de pesquisa cartográfico, foi possível perceber como os estudantes de graduação constituem e compreendem suas experiências durante o período de formação, tendo como base o currículo e os programas extracurriculares.

Palavras-chave: Artes Visuais. Formação docente em Artes Visuais. Experiência artística. Modos de artistar. Cartografia.

Abstract

This is an investigation about the place of artistic experience in their ways of artisting (Corazza, 2006) during the process of formation of undergraduates in Visual Arts of the Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). I identified concepts and practices related to these experiences in different theoretical approaches and from the students' speeches, understanding how doing and conceptualizing influence their training paths. Through the cartographic research method, it was possible to understand how undergraduate students constitute and understand their experiences during the training period, based on the curriculum and extracurricular programs.

Keywords: Visual Arts. Teacher training in Visual Arts. Artistic experience. Ways of artisting. Cartography.

¹ Professora doutora do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). s.elaine@gmail.com

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). E-mail: anacarolinacultural@gmail.com

Introdução

Em função da exigência de uma formação permanente, o tempo que nós, estudantes e professores, passamos em cursos, escolas e universidades é cada vez maior. Com isso, a velocidade com que nos são transmitidas as informações, apresentadas novas tecnologias, práticas e teorias também é cada vez mais acelerada, o que evidencia a necessidade de refletirmos e investigarmos o lugar da experiência nesses contextos.

Diante desse cenário, torna-se fundamental um novo olhar para os processos de formação em cursos de graduação e pós-graduação em Artes Visuais, tanto para alunos quanto para professores, oportunizando visibilidade aos seus fazeres, pensamentos e vivências e também sobre seus modos de articular estratégias para lidar com as orientações curriculares e profissionais nesse campo do conhecimento. Em síntese, é necessário compreender os modos de fazer arte durante os processos de formação a partir das propostas curriculares e os tipos de experiências gerados nesses fazeres.

Partindo desses pressupostos, esta pesquisa considerou as trajetórias dos estudantes, os saberes adquiridos a partir de suas experimentações e, também, suas concepções sobre suas experiências como ponto de partida para seus percursos de formação. Os nomes dos participantes desta pesquisa foram omitidos para preservar sua privacidade.

Para a realização deste trabalho, utilizo o termo “modos de artistar”, apropriado de Sandra Corazza (2006), que entendo, na presente pesquisa, como sendo as maneiras como os estudantes em formação escrevem e inscrevem-se como futuros artistas e professores, dando significado ao que lhes passa, lhes acontece ou com o que escolhem de modo mais consciente durante os anos que passam na universidade.

Trata-se da ideia da “escrita-artista”, proposta por Corazza (2006), que tem como perspectiva a subversão e a apropriação do currículo institucionalizado, por meio de uma “escrita de si” no decorrer do percurso escolar, acadêmico, literário ou artístico, considerando que tais coisas imbricam-se e/ou interconectam-se. Trata-se,

portanto, de escrita complexa, como observa a autora: “A escrita-artista não é nunca simples. Ela não normatiza, não representa, não conta história, não ilustra nem narra o que se passou. Algo passa por ela. Traços, riscos, setas, marcas de espírito nela se exprimem e arrancam a significância do texto” (CORAZZA, 2006, p. 35).

Tal escrita deriva do conceito de “artistagem”, que indica uma “escrita de si” que tem ética, estética e políticas a serem criadas. Para Corazza (2006), trata-se de fazer arte sem necessariamente ser artista, de uma prática que busca a experimentação, a criação, a subversão dos manuais prontos, das cartilhas e do currículo fechado:

Currículo territorializante? Ele perscruta e proclama asperamente: – Em mim, só o desejo e o social. Aliás, como nos outros. Simples, reles. Mas ele tem de fazer isso. Ele tem de fazer alguma coisa. Essa é a parte divertida do pré-Estado. Uma lava: invasão de fluxos decodificados. Tinha de ser. Ela. – Desfiguração? A mesma coisa atenuada. Nada vazia. Tênué. Eles chegam como a fatalidade. – Morto! – gritam. – Não! A morte vem de fora. É só outra coisa que vai passar. Ó coisa maravilhosa! Depressa. – Ahã. Mais um momento. Uma formação social se apropria e, de modo abrupto, se reconfigura nas velhas instituições ou revive práticas pela recombinação seletiva de seus propósitos. Os propósitos de uma formação social são recombinações seletivamente. Reconfigurada nas velhas instituições. Apropria-se. Práticas revividas. De modo abrupto. (CORAZZA, 2006, p. 68)

O problema de pesquisa surgiu durante o curso de Licenciatura em Artes Visuais, observando relatos de estudantes que alegavam diminuição das disciplinas práticas durante a formação, fato que se dá devido ao aprofundamento das questões pedagógicas e referentes ao ensino das artes propriamente dito, e que fazem parte dos currículos das licenciaturas, especialmente nas últimas décadas.

Para pensar sobre tais questões, propus trazer a experiência artística como objeto de observação e análise, tendo como base o acompanhamento e o registro das estratégias criadas por alguns estudantes para aproveitar a vivência e o espaço acadêmico, em busca de situações e práticas que ampliassem suas possibilidades artísticas e “compensassem” a carência de práticas por eles apontada.

Para dar conta dos processos individuais e coletivos e refletir melhor sobre a complexidade da “escrita-artista” por parte dos estudantes, optei pelo método de pesquisa cartográfico, o qual me pareceu ideal, primeiro por se assemelhar à etnografia (devido à necessidade de observação participante), e, em segundo lugar, por se tratar de um método que busca acompanhar movimentos, e não apenas representar objetos. Assim, é importante justificar que adentrei a pesquisa com a consciência de que, antes de pensar em investigar tal assunto, já existiam processos em curso no campo escolhido, os quais os documentos oficiais não teriam capacidade de abarcar e, para tanto, seria necessário mergulhar no desconhecido com os sentidos despertados. Orientei-me, então, por algumas considerações de Kastrup (2009) sobre o trabalho cartográfico:

Se o aprendizado nos traz um ganho, se ele, em alguma medida nos forma, é no sentido da inscrição corporal do conhecimento. Nessa medida, para tornar-se cartógrafo não basta ler este livro ou outros textos teóricos sobre o assunto. É preciso praticar, ir a campo, seguir processos, lançar-se na água, experimentar dispositivos, habitar um território, afinar a atenção, deslocar pontos de vista e praticar a escrita, sempre levando em conta a produção coletiva do conhecimento. Na aventura cotidiana de uma pesquisa, enfrentamos diversos riscos e podemos produzir cartografias melhores ou piores, excelentes ou simplesmente interessantes. Podemos também imaginar que cartografamos, quando apenas representamos. Nomear de cartografia o método que praticamos não garante o resultado de nosso trabalho. O rigor da investigação cartográfica reside na irreduzível atenção aos movimentos da subjetividade e da paisagem existencial, suas pontas de presente, seus fios soltos, suas linhas de fuga em relação à estratificação histórica. (KASTRUP, 2009, p. 203)

A pesquisa visou a uma contribuição com o campo de ensino de Artes Visuais, especialmente com o curso de Licenciatura da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), espaço onde ocorreu a investigação. O trabalho se mostra relevante na medida em que propõe questões sobre a experiência artística durante o processo de formação de alguns estudantes, a partir dos sentidos produzidos por eles mesmos, com base em suas vivências na universidade e suas imersões nesta investigação.

Experiências na universidade – As monitorias em ateliês, bolsas em projetos de extensão e grupos de estudos

Considerando as pretensões desta pesquisa de elaborar uma coletânea de cartografias dos estudantes, fui a campo com perguntas provocativas que consistiam em uma lembrança de caminhos. Ou seja, convidei os estudantes a refazer seus trajetos, pensando nos motivos que os levaram a escolher o curso, e os desejos que impulsionaram suas atuações como monitores em ateliês e projetos de extensão, ou ainda estar à frente de projetos dentro ou fora da universidade, mas que tivessem estreita relação com as técnicas artísticas com as quais trabalhavam. Desse modo, uma das questões que propus foi que falassem sobre os trabalhos que desenvolviam como monitores, educadores, oficinairos, articuladores culturais, entre outros.

A procura pelas monitorias nos ateliês ou bolsas em projetos de extensão, em geral, tem a ver com o interesse por aprofundamento nas práticas e nos conhecimentos das técnicas artísticas de maior interesse, além, é claro, da relação com o ensino, devido às relações pessoais que se estabelecem no convívio e nas práticas realizadas nos encontros dos grupos ou nas monitorias das disciplinas. Vejamos alguns depoimentos:

Além da monitoria, eu passei por outras bolsas. Projetos de extensão, de ensino. Mas sempre quis vir pra cá, porque eu sabia que isso era a oportunidade de um estágio ampliado. Eu não escolhi pensando: Ah! Eu preciso de uma bolsa. Eu precisava de uma bolsa, mas precisava de uma coisa que me possibilitasse, pra além da pesquisa, a parte prática. E desde que eu conheci a gravura, eu pude retomar contato com coisas mais orgânicas. A madeira, as ferramentas, que eram coisas que eu brincava quando era criança. Eu brincava muito com madeira, com martelo, prego... Então, a gravura retomou isso. (MODOS de artistar na formação em Artes Visuais, 2018, entrevista)

É possível notar, nessa fala, uma preocupação com a questão da prática, mas não há desconsideração quanto à importância da pesquisa e do conhecimento teórico.

Entre os estudantes que participaram da pesquisa, apesar de alguns enfatizarem mais as questões técnicas e práticas, nenhum se omitiu da necessidade da reflexão teórica sobre o campo da arte. A esse respeito podemos encontrar ecos nas reflexões de Almeida (2009), que sugere que, dependendo do tipo de enfoque do currículo dos cursos, poderemos encontrar um viés mais prático ou mais teórico.

No caso de sua pesquisa com professores universitários, a mesma questão aparece de modo enfático na fala dos entrevistados. Para ela, esta é uma questão que está interligada à inserção de abordagens sobre a arte contemporânea nos currículos: “A prática de ateliê desconsiderava o conhecimento teórico e o estudo crítico da obra de arte. Hoje é consenso que o ensino artístico compreende o fazer (fundado num conhecimento organizado, disciplinado), o conhecimento histórico e a leitura da obra” (ALMEIDA, 2009, p. 128).

Dando continuidade às trajetórias e reflexões dos estudantes, poderemos confirmar a preocupação constante, conforme os excertos abaixo, com a questão do aprendizado técnico e da prática artística, que se expressa na procura pelas atividades extracurriculares e pelas vivências em ateliês, oficinas e demais tipos de projetos (MODOS de artistar na formação em Artes Visuais, 2018, entrevista):

Eu procurei o Grupo de Modelo Vivo justamente pela falta da aula de desenho no nosso curso de licenciatura. A falta de ter uma prática de desenho, que é a minha área. O grupo surgiu, e foi por meio de outras pessoas que eu entrei desde o início, e estou até agora.

A monitoria pega 20 horas da semana, né? Eu estou tendo um outro tipo de experiência aqui, vivenciando as aulas, conhecendo os processos dos estudantes. Semanalmente, a gente tem as queimas das peças no forno. Quando saiu a vaga de monitoria, eu vim aprender a montar os fornos, a fazer as queimas, a cuidar da sala, e aí eu tinha feito três disciplinas de cerâmica, e então eu já podia ajudar o pessoal com os processos deles.

Ah, eu entendo que a monitoria contribui muito, principalmente devido ao ambiente. Eu percebo que acabo aprendendo muito no contato com as pessoas, o que não acontece tanto nas aulas teóricas, mas sim nas vivências em conjunto. Por isso, eu queria muito a monitoria também. Por poder estar em contato com os projetos de outras pessoas, e poder produzir em coletivo, que é algo que a gente não tem muita prática, né? Porque o campo das Artes Visuais tem muito essa coisa individualista, da “minha obra”, né?! E a monitoria nos propicia trabalhar nesses projetos coletivos, que são muito ricos.

Quando eu comecei a me interessar pela cerâmica, eu também estava procurando bolsa, e é óbvio que é muito melhor fazer algo com que a gente já esteja envolvido, né? Então, eu comecei a conversar com a professora, e inclusive, eu estava querendo a monitoria, mas aí surgiu essa vaga na bolsa da extensão e eu escolhi pegar essa oportunidade, e isso foi muito bom pra mim. Tanto em relação ao tempo que eu fico aqui, que eu posso exercer as funções que tenho aqui, as demandas, e por causa da relação que a gente cria com as pessoas que participam do projeto de extensão. É bom porque o tempo que você fica aqui, dentro desse espaço, você acaba estando aqui para isso e entrando nesse ritmo.

Almeida (2009) tece alguns argumentos quanto à importância da técnica no ensino de artes e que podem ser interessantes para pensarmos nos motivos que desencadeiam as preocupações dos estudantes com o aprendizado da técnica e da prática artística durante o processo de formação. Pois, para alguém que busca conscientemente um lugar dentro de um campo profissional, em algum momento, surgirá a preocupação com o resultado de sua escolha e com o aperfeiçoamento de seus fazeres. Então, nada mais sensato do que buscar um aprimoramento na atividade escolhida:

No ensino de arte, a discussão sobre a importância da técnica é fundamental, porque em seu âmago está a relação elementar da arte: a relação entre forma e conteúdo. Uma obra só será arte se derivar de uma ligação perfeita entre uma e outro: um desequilíbrio mínimo por causa da falta de técnica ou do excesso resultará no fracasso da criação. No caso de uma valorização excessiva da técnica, quando a técnica é explicitada e facilmente identificada, a obra perde seu caráter de verdade e soa falsa, porque o fazer estético se restringe ao fazer técnico; e este, segundo Mário de Andrade, é o perigo da exacerbação da técnica. Justamente nesse equilíbrio/desequilíbrio entre forma e conteúdo se discute a finalidade do aprendizado da técnica. (ALMEIDA, 2009, p. 125)

Além das monitorias e dos projetos de extensão, os estudantes criam estratégias relacionadas aos seus interesses, caso não estejam contemplados nas disciplinas ou em atividades extracurriculares. É o caso de um aluno de licenciatura que se tornou um dos principais organizadores do grupo de estudos de modelo vivo que acontece quinzenalmente na Udesc, desde que ele entrou no curso, e já completa três anos e meio de atividades ininterruptas. Também é o caso de uma aluna que trabalha com fotografia experimental no laboratório de fotografia da universidade, que há anos estava praticamente sem uso, e passou a ser frequentado pela estudante para realizar trabalhos de monotipia, cianotipia e revelação fotográfica, entre outras técnicas.

Se não tivesse o grupo de Modelo Vivo, sem dúvida minha formação seria bem diferente. Pra começar, o grupo é um dos únicos momentos em que eu tenho tempo de prática de desenho. Então, foi algo que supriu uma falta de técnica, que foi uma coisa que a gente não teve. A licenciatura não tem desenho técnico. Eu não digo desenho técnico no sentido de fazer coisas superdetalhadas, proporcionais e naturalistas, não nesse sentido. Eu não acho que a técnica seja isso. Eu acho que fazer um desenho solto é uma técnica, fazer algo rápido e rabiscado é técnica; é algo que você está usando para chegar no seu objetivo, no desenho. Mas a gente não teve nem isso. A gente teve uma aula de desenho, né? Que foi Poéticas do Desenho. Foi um espaço de formação, da minha formação no Desenho; foi um espaço de prática, um ateliê, basicamente. (MODOS de artistar na formação em Artes Visuais, 2018, entrevista)

Cursos extracurriculares, como a Escola de Oleiros de São José, Projetos de Ateliê Livre e Geodésica Cultural, localizados na região da Grande Florianópolis, entre outros projetos, são também parte da formação artística dos estudantes.

É importante ressaltar que fiz uma opção por convidar para a pesquisa estudantes que têm uma rotina constante de produção artística, a fim de compreender de que maneira constroem suas experiências para além da formação curricular e quais são os desejos envolvidos nesses processos formativos.

Dentro do audiovisual eu produzo oficinas, que são experiências artísticas coletivas. As pessoas que participam fazem isso com vários pretextos. E pra mim a arte é a experiência dessas oficinas que as pessoas passam, independentemente de existir ou não algum resultado final. Pra mim é importante porque tudo que eu sei sobre o audiovisual eu aprendi ministrando oficinas. Eu fui monitor das disciplinas de Imagem e Movimento e Mídias, e aí eu já sabia como organizar, planejar e ministrar oficinas, devido à experiência que eu já tinha de um projeto de extensão. Foi uma coisa complementar à minha formação. (MODOS de artistar na formação em Artes Visuais, 2018, entrevista)

Iniciei a pesquisa com algumas hipóteses. Uma, em especial, era sobre os preconceitos ou as reservas dos estudantes quanto às questões teóricas, como se isso fosse impedimento para a prática artística. Pudemos observar que, em alguns depoimentos, há ressalvas quanto ao excesso de teoria e conceituações, especialmente quando os estudantes consideram que os colegas das fases iniciais não têm um trabalho minimamente amadurecido para que se lancem às reflexões conceituais. No entanto, nenhum dos estudantes rechaçou a necessidade dos estudos teóricos, mas defenderam a necessidade de maior equilíbrio entre teoria e prática.

Almeida (2009) vivenciou questionamentos bastante similares em sua pesquisa com os artistas professores universitários, que também trouxeram observações relevantes a respeito do produtivismo acadêmico, especialmente quanto à burocratização dos processos, e alguma tendência à teorização excessiva (já na década de 1990) em um campo que tem como princípios básicos, para sua existência, a prática, a técnica e a experiência. A autora, assim como boa parte dos seus entrevistados, concorda com a necessidade da pesquisa teórica quando se trata de artistas que atuam em instituições acadêmicas, além de salientar as complementaridades que surgem entre teoria e prática a partir das trocas relacionais entre estudantes e professores, nos ateliês e salas de aula.

A produção da arte na instituição se vincula à relação entre ensino e pesquisa. A complementaridade entre os dois é desejável e até exigida dos professores. Se nem sempre ela é satisfatória nas áreas científicas, na área artística não é diferente. Mas se as áreas de ciências exatas e biológicas dispõem de laboratórios onde professor

e alunos podem desenvolver, juntos, suas pesquisas, os departamentos de artes não o dispõem; os ateliês são usados só para aulas – a produção artística dos artistas-professores se restringe a seus ateliês particulares. Ainda assim, observo certa complementaridade nas trocas que se estabelecem: ao ensinar, o artista leva à sala de aula questões com que se defronta em seu trabalho de produtor de arte, assim como absorve e incorpora à sua produção questões levantadas ou desenvolvidas pelos alunos. Uma atividade completa a outra. (ALMEIDA, 2009, p. 149)

Sobre essas redes de relações que satisfazem interesses e desejos, acabando por se complementar, vejamos os depoimentos que demonstram a satisfação dos estudantes quando encontram um espaço de convívio com professores que propõem projetos que contemplam seus interesses em termos de teoria e prática artística (MODOS de artistar na formação em Artes Visuais, 2018, entrevista):

Eu procurei o Apotheke, primeiro, porque é um dos únicos projetos de extensão das Artes Visuais que é voltado para a prática artística, e principalmente porque é um estúdio de pintura, e é um grupo de estudos no qual tudo que se discute tem a ver com a pintura. Discutimos História e Teoria da Arte, autores de outras disciplinas que influenciam num tema, num assunto, na pesquisa, na técnica. Depois que eu comecei a trabalhar no Apotheke, eu percebi que o trabalho como bolsista de extensão não é só de estudo, não é só pesquisa, como o trabalho numa bolsa de iniciação científica, por exemplo. A contrapartida legal é que esse grupo de estudos promove muitos eventos, trazendo artistas de outros países, de outras realidades, e isso contribui muito pra gente pensar em outras realidades.

Eu procurava uma bolsa com algo mais político. Porque assim, apesar de eu adorar a parte prática, sou apaixonada pela parte teórica. Essa é a parte que mais me atrai, pelo fato de que eu quero ser uma professora mais teórica mesmo. Então, eu queria encontrar um professor que me acolhesse e que tivesse um pensamento mais social, mais político mesmo. E foi isso que eu encontrei no LIFE (Laboratório Interdisciplinar de Formação de Educadores). Tem uma biblioteca incrível; a professora tem um grupo de estudos marxistas. Então, é uma coisa que acrescenta no seu trabalho, né?

A experiência artística – teoria *versus* prática?

Ao elaborar o roteiro de perguntas para a pesquisa, a intenção foi instigar os estudantes a criar suas cartografias, lembrando percursos, decisões, recuos, avanços e situações que pudessem revelar experiências diversas que funcionaram como pontos de convergência e que contribuíram para o que Dewey (2010) chama de “experiências completas”. Tais experiências formaram a base para as situações que os estudantes vivenciam atualmente. Trabalhei com diferentes noções de experiência para situar o entendimento do que isso poderia significar para mim e quis compreender as noções que os estudantes tinham a respeito da experiência, pensada a partir das suas próprias reflexões.

A relação da experiência com a prática e a manualidade é apresentada pela maioria dos estudantes, sendo que alguns apontam a possibilidade de o trabalho intelectual também ser passível de se encaixar na “categoria” de experiência.

Assim, trabalhei com dois autores que pensam a experiência a partir de abordagens epistemológicas distintas – Jorge Larrosa (2017) e John Dewey (2010) – no intuito de ampliar meus referenciais teóricos sobre o tema, assim como quis conhecer as ideias dos próprios estudantes a respeito do que venha a ser, para eles, a experiência.

Um método que utilizei para suscitar possíveis reflexões foi realizar comparações entre os depoimentos dos estudantes com ideias dos autores a respeito da experiência.

Eu vejo a experiência como uma relação que a gente tem com as coisas, e a experiência artística tem a ver com a criação. Um dos processos que a gente faz aqui na cerâmica é a reciclagem. Então, a gente vai lá, tem a argila seca, e aí a gente vai, pega uma pá, quebra, quebra, quebra, e aí tem que colocar numa bacia, colocar água pra hidratar, e depois de um tempo você vai mexer. Ela vai ficar pegando água. Daí você vai pegar essa argila que está hidratada, vai passar numa peneira; depois, você vai colocar ela no gesso pra perder a umidade, e então, só aí ela vai ser uma argila linda, gostosa e maleável, né? E isso dá sujeira! Isso tem tempo. Isso, às vezes, leva uma, duas ou até três semanas.

Eu sinto que tem um pouco de a gente não estar acostumado que as coisas não são imediatas; que, às vezes, elas não vão ficar da forma que a gente espera que fiquem, né? É claro que a técnica vai ajudar você se aproximar disso, do que você está idealizando. Porque a cerâmica é isso: às vezes, você faz uma peça ótima, vai lá, cria um objeto, mas aí, na hora de amassar a argila, sem querer você deixou uma bolha na argila, e aí a peça vai pro forno e estoura. E, às vezes, a questão da prática envolve você lidar com a frustração. Então, tem muito disso no processo, de você se envolver com o processo. Tem o tempo, tem a frustração, tem o material, tem uma coisa ótima que é você saber o material que você está usando. A gente tem que estudar o material também. (MODOS de artistar na formação em Artes Visuais, 2018, entrevista)

Essa fala de uma estudante faz eco a um dos principais motivos que me instigaram a realizar esta pesquisa: a questão da temporalidade. No início da investigação, havia, de minha parte, um entendimento parcial sobre o contexto de formação, isto é, um pré-julgamento de que a aceleração temporal, associada à burocratização e à teorização excessiva, poderia ser um dos empecilhos para a experiência artística na universidade. Mas, após o contato com esses estudantes, acabei constatando que grande parte dessa aceleração tem relação com certa apatia e aceitação do *modus operandi* por parte de alguns, mas que, por outro lado, existe a subversão por parte de estudantes e professores que resistem a tais rotinas de produção, questionando a velocidade do fazer e do pensar, reorganizando tarefas e procedimentos e criando estratégias para dar maior consistência às suas experiências.

É possível encontrar noções a respeito da relação do tempo com a experiência, tanto em Larrosa (2017) quanto em Dewey (2010), apesar de suas diferentes abordagens, mas que muito se assemelham ao que alguns estudantes apontaram em suas reflexões. Vejamos:

Cada vez estamos mais tempo na escola (e a universidade e os cursos de formação do professorado são parte da escola), mas cada vez temos menos tempo. Esse sujeito da formação permanente e acelerada, da constante atualização, da reciclagem sem fim, é um sujeito que usa o tempo como um valor ou como uma mercadoria, um sujeito que não pode perder tempo, que tem sempre que aproveitar o tempo, que não pode protelar qualquer coisa, que tem de seguir o passo veloz do que se passa, que não pode ficar pra trás,

por isso mesmo, por essa obsessão por seguir o curso acelerado do tempo, esse sujeito já não tem tempo. E na escola o currículo se organiza em pacotes cada vez mais numerosos e cada vez mais curtos. Com isso, também em educação estamos sempre acelerados e nada nos acontece. (LARROSA, 2017, p. 23)

Larrosa (2017) aborda a experiência com enfoque mais específico para o campo da formação em educação. Ainda assim, é possível estabelecer relações com o campo da educação/formação em artes, bem como com as experiências em produção artística e intelectual.

Agora vejamos um trecho de John Dewey (2010), que, já na década de 1930, pensava sobre a questão da aceleração de temporalidade *versus* experiência:

A experiência é limitada por todas as causas que interferem na percepção das relações entre o estar sujeito e o fazer. Pode haver interferência pelo excesso do fazer ou pelo excesso da receptividade daquilo a que se é submetido. O desequilíbrio em qualquer desses lados embota a percepção das relações e torna a experiência parcial e distorcida, com um significado escasso ou falso. O gosto pelo fazer, a ânsia de ação, deixa muitas pessoas, sobretudo no meio humano apressado e impaciente em que vivemos, com experiências de uma pobreza quase inacreditável, todas superficiais. Nenhuma experiência isolada tem a oportunidade de se concluir, porque o indivíduo entra em outra coisa com muita precipitação. O que é chamado de experiência fica tão disperso e misturado que mal chega a merecer esse nome. A resistência é tratada como uma obstrução a ser vencida, e não com um convite à reflexão. O indivíduo passa a buscar, mais ainda inconscientemente do que por uma escolha deliberada, situações em que possa fazer o máximo de coisas no prazo mais curto possível. (DEWEY, 2010, p. 123)

Além da questão do tempo, comentada em algum momento por quase todos os estudantes, as questões da técnica, prática e fatura foram pontuadas por praticamente todos eles como sendo intrínsecas à experiência. Em outras palavras, para os estudantes, a falta de contato manual com os materiais e a falta de aprendizado sobre as técnicas são fatores que impossibilitam a experiência, conforme os trechos a seguir (MODOS de artistar na formação em Artes Visuais, 2018, entrevista):

A gente pegou um currículo, no caso da licenciatura, que é limitado em uma parte do fazer. A gente tem a experiência do fazer nas primeiras fases, mas ele vai se distanciando no decorrer dos semestres. Eu sinto que faltou uma experiência de ateliê, um aprofundamento nos ateliês, pra que chegue mais no final do curso e você tenha reflexões mais coerentes sobre teoria e prática. Um aprofundamento maior na técnica, literalmente, um aprofundamento na técnica, um esgotamento técnico, pra você ter mais propriedade do que fala quando chega no final, quando a gente está fazendo esse fechamento, sabe? O que funciona, o que não funciona? Eu acho que deveriam instigar um pouco mais os graduandos a ter esse momento de ateliê, porque assim – existe a monitoria, existe o tempo de aula, e muitas vezes a gente fica patinando nas questões teóricas, e a prática fica em segundo plano. Então, falta esse esgotamento prático do fazer, e ao mesmo tempo a gente tem o esgotamento do conceito, uma busca de um conceito, de uma teorização de uma coisa que ainda não está bem resolvida na prática, de um fazer que ainda está engatinhando.

Pra mim, experiência é algo vivenciado, algo que consciente ou inconscientemente você vai passando. É algo que, de alguma forma, marca a sua trajetória, o seu processo, a sua vida. E experiência artística não é tão inconsciente assim... Eu acho que existe consciência na experiência, e isso significa você se colocar dentro de uma prática artística. É uma investigação técnica e teórica, dentro de um campo artístico. No caso da gravura, por exemplo, é você ter contato verbal com a técnica; depois, contato com o material e, depois, o esgotamento prático, de ficar praticando, analisando resultados e chegar, enfim, numa experiência. Porque assim, a experiência artística, pra mim, está relacionada à prática, porque tem que praticar, porque se você não pratica, não chega a nenhuma experiência, porque ela vem da prática, da análise da prática, com o pensamento sobre a prática. Não tem como você chegar em experiência sem ter contato. Pra mim, a experiência artística tem a ver com contato, com vontade de querer investigar, e contato com as coisas, seja pintura, gravura, desenho, *performance*, seja o que for. Os estudantes têm que vir aqui pro ateliê. Em algum momento, tem que tirar um tempinho pro fazer, senão não tem como criar esse tempo de ateliê, esse tempo de processo.

Eu acho que a parte da prática é até mais simples de resolver do que a teoria. No nosso curso a técnica não é prioridade, mas eu acho que um aluno de primeira fase tem que aprender a técnica. Eu sou uma grande defensora da técnica, porque, sem técnica, você pode até fazer um trabalho. Mas quanto vale um trabalho sem técnica? E se você está numa academia, o mínimo que você pode fazer é aprender a técnica, e depois que aprender, aí sim você pode desenvolver uma linguagem, ou um estilo próprio. Mas, por enquanto, a técnica é primordial pra qualquer trabalho. A faculdade te dá esse básico, mas o resto você tem que ir atrás. Eu acho que nós podemos ter

experiências de vários tipos, né? Experiência de uma viagem, num fazer artístico, dando uma aula de estágio. Eu acho que tudo o que você faz, quando você sai da sua zona de conforto e assume o risco de ter contato com uma nova cultura, com uma nova classe social, com uma nova linguagem artística, é uma experiência.

Experiência pra mim é um fazer prático. É aquilo que foge da teoria. É aquilo que a gente materializa com as mãos. E experiência artística seria mais essa experiência criativa, uma vivência que tem a ver com os materiais, e de construção, não tanto de um acaso.

Na pesquisa de Almeida (2009), a questão da teoria *versus* prática e técnica foi um dos pontos mais debatidos pelos professores entrevistados. Há no contexto de formação universitária em Artes Visuais uma velha questão que está sempre emergindo e talvez seja intrínseca à condição do ensino das artes no meio acadêmico.

Em sua investigação, a partir das falas dos professores, Almeida (2009) chega à consideração de que, mesmo que haja uma coesão sobre a necessidade da técnica, em algum momento, há concordância entre eles de que há um limite para ela, que é o momento da criação, no qual será necessário um equilíbrio entre o “saber fazer” e o ato criativo. Assim, a mesma autora considera o seguinte:

Se a técnica nunca é demais, no momento da criação ela deve deixar de existir; do contrário, se a criação se submeter rigorosamente às regras, sem se arriscar, o artista “tende a se academizar”, algo indesejável, porque, como diz Mário de Andrade (1977, p. 74): “[...] em arte a gente precisa se jogar no abismo. É preferível fracassar numa vez a permanecer no cuidadoso da mediocridade”. (ALMEIDA, 2009, p. 120)

A pesquisadora verifica que, entre os artistas professores, em algum momento das discussões sobre a técnica, eles admitem que:

[...] só a técnica não faz o artista: é condição necessária, mas insuficiente. Mais importante é o pensamento visual: “[...] o problema não é a instrumentalização – o computador faz coisas que um desenhista não faz –, mas o pensamento visual, a criação de um pensamento visual. O que precisa discutir é a ‘artisticidade’ do processo pedagógico, não a sua instrumentalização”. (ALMEIDA, 2009, p. 123)

Assim, coincidindo com minhas considerações sobre as reflexões dos estudantes, Almeida (2009, p. 123) conclui que, para os professores que entrevistou, “a função central da técnica é suprir uma necessidade de resolução do trabalho”.

Ao comparar as argumentações dos estudantes, podemos encontrar alguns que se detêm no discurso quase exclusivo sobre a técnica, outros que questionam seu excesso e alguns que entendem a necessidade de mediação entre técnica e expressão para que exista, de fato, a experiência artística. Assim, para pensarmos em tais tendências, achei importante comparar conceitos filosóficos a respeito das relações entre prática, técnica e experiência.

Na intenção de abandonar a sujeição histórica da experiência à prática, Larrosa (2017, p. 46) sugere explorarmos o “par ‘experiência/sentido’ como alternativa, ou como suplemento a um pensamento da educação elaborado a partir do par ‘ciência/técnica’, ou a partir do par ‘teoria/prática’”, além de atentar para a “necessidade de reivindicar a experiência e de lhe dar certa legitimidade no campo pedagógico”. Em alguns momentos, o mesmo autor chega a sugerir a separação entre a experiência e a prática, no intuito de “dignificar a experiência” (LARROSA, 2017, p. 40), abarcando o que ela traz de subjetividade, provisoriedade e incerteza.

Parece-me que o autor percebe a prática como um ponto de passagem para a realização de uma experiência, e não um fim em si mesma.

Definir o sujeito passional não significa pensá-lo como incapaz de conhecimento, de compromisso ou ação. A experiência funda também uma ordem epistemológica e uma ordem ética. O sujeito passional tem também sua própria força e essa força se expressa produtivamente em forma de saber e em forma de *práxis*. O que ocorre é que se trata de um saber distinto do saber científico e do saber da informação, e de uma *práxis* distinta daquela da técnica e do trabalho. O saber de experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana. De fato, a experiência é uma espécie de mediação entre ambos. É importante, porém, ter presente que, do ponto de vista da experiência, nem “conhecimento” nem “vida” significam o que significam habitualmente. (LARROSA, 2017, p. 30)

Apesar de suas distintas abordagens, é possível perceber que, tanto para Larrosa (2017) quanto para Dewey (2010), a paixão e o desejo estão em jogo para a realização ou o acontecimento de uma experiência, conforme veremos adiante. Nenhum dos dois descarta a prática ou a técnica, mas Dewey (2010), talvez por ser um filósofo pragmático, dá mais ênfase a esses dois aspectos. De qualquer modo, o filósofo alerta para o enfoque exclusivo na técnica, sob o risco da produção artística não completar o ciclo necessário para se tornar uma experiência estética.

A mera perfeição na execução, julgada isoladamente em seus próprios termos, provavelmente poderia ser mais bem alcançada por uma máquina do que pela arte humana. Por si só, ela é técnica, no máximo, e existem grandes artistas que não figuram nas fileiras superiores dos técnicos (a exemplo de Cézanne), do mesmo modo que há grandes pianistas que não são grandes no plano estético, e que Sargent não é um grande pintor. (DEWEY, 2010, p. 127)

Vejamos agora algumas considerações de estudantes que questionam os limites entre a técnica e o ato criativo, buscando um equilíbrio ou uma mediação entre ambos (MODOS de artistar na formação em Artes Visuais, 2018, entrevista):

Olha, eu tô num processo de tentar pensar diferente desde que entrei aqui. Porque, por exemplo, eu tenho um preconceito com a própria arte, até. A gente entra num curso de Artes, onde você aprende (no caso da fotografia, que é a minha área) que parece que a técnica é mais importante que a poética. Eu pensava assim: Beleza, eu sei fotografar, meu trabalho está dentro de um padrão, mas será que a arte é só a técnica? Será que é só isso? Aí eu vejo o trabalho de artistas e eu quero fazer aquilo, quero produzir aquilo, passar alguma coisa. Só que acontece um bloqueio, porque aí eu vejo assim: que se não tem técnica não está bom, e se tem técnica, não tem a minha poética... Aí eu comecei a ter uns bloqueios, mas que eu estou conseguindo desfazer um pouco, e ter menos preconceitos. Eu acho que experiência é não saber o que te aguarda... talvez. A experiência artística, pensando num processo de experimentação, passando por processos de experimentações, a gente vai se deixando penetrar por essas linguagens, né? O interessante da arte da academia é que parece que, se o que você faz, seja uma escultura, uma fotografia, um desenho, tem que ficar a coisa mais perfeita do mundo, e eu acho que não é essa a ideia. A ideia é você experimentar, é fazer... O mais importante é você desapegar da perfeição do que você acha que é experiência, pra você começar a visualizar, de fato, o que é importante das experiências, sabe?

Pra mim a experiência artística tem muito a ver com a experiência, que é fazer as coisas logo e tentar acertar. Eu gosto muito de ver obras antigas, filmes de começo de carreira de artistas que eu admiro, dentro do cinema, do audiovisual, das artes, enfim... Pra ver que todo mundo foi amador um dia. Eu não acredito em dom artístico. Eu não acredito em nada disso. As pessoas têm sorte, ou um *background* que possibilita que elas possam catalisar certas coisas. Pra mim experiência artística é como a experiência, é errar.

Experiência é viver aquilo que faz com felicidade, porque se você experimenta aquilo sem estar feliz, você está só de corpo e não de alma, e aí você não está completo fazendo aquilo. E eu acho que o experimentar, experienciar algo, é estar de corpo e alma no que está fazendo. Então, precisa realmente amar aquilo, e não fazer por fazer. É por isso que eu acho interessante ter ateliês abertos na Udesc, pra você fazer coisas que você queira fazer.

A fala desse estudante é muito interessante, pois, mesmo sendo um grande entusiasta da necessidade técnica, no momento em que é questionado a respeito da experiência artística, ele apresenta o desejo, a “felicidade”, ou seja, a paixão, como fator fundamental para a produção artística.

A paixão, as emoções e o desejo são essenciais para a experiência, tanto em Dewey (2010) quanto em Larrosa (2017), pois os autores percebem esses sentimentos como elementos substanciais da vida. Assim, passamos agora para alguns depoimentos de estudantes que vão além das reflexões sobre a prática e a técnica e pensam em questões mais relacionadas à vivência dos processos como indispensáveis para a realização de suas experiências de formação nas Artes Visuais (MODOS de artistar na formação em Artes Visuais, 2018, entrevista):

A experiência no grupo de Modelo Vivo é todo o contexto, o lance de ter uma pessoa de fora, que você não conhece, que vai ali posar completamente nua pra você ter uma prática de desenho com aquela pessoa. É estar num grupo. Então a experiência é todo esse momento. Acho que o desenho em si seria mais uma experimentação, mas a experiência é todo aquele momento, em que a gente se planejou, a gente passou um tempo contatando pessoas pra posar, aí escolhemos a pessoa, aí marca-se horário, organiza-se a sala, as pessoas chegam, aí tem todo aquele momento ali com aquelas pessoas, que vêm de vários lugares diferentes, mas têm a mesma prática... Então eu acho que isso é uma experiência.

Eu acho que experiência é algo que você se conecta num nível mais profundo, algo que você vivencia mais profundamente, e não algo leviano, que passa. Algo que acontece com você que você vivencia, se relaciona. Pode até ser algo rápido, mas é algo que, de alguma forma, acaba tendo uma interferência em você, em algum nível. E a experiência artística é algo que você gera uma conexão mínima, uma relação, mas aquilo cria uma descontinuidade. Algo que mexe contigo e faz você refletir, que talvez você não teria em qualquer outro espaço, sobre algo muito simples, algo pelo que você passa todo dia, mas você não daria bola, e quando você percebe, isso cria uma descontinuidade. Uma reflexão sobre algo que você não teria. Tem a ver com o fazer, na maioria dos casos. Por exemplo: nesta experiência que eu tenho com a cerâmica, acho que é muito conectado ao contato que as pessoas têm com a argila, que passa a dar outro sentido pro que elas estão fazendo, pra vida delas. Porque é justamente o que desvia do cotidiano delas, do que elas estão fazendo todo dia.

Eu gosto de acreditar que é a experiência pra mim, é algo pelo qual você passa, e que esse algo te transforma de alguma maneira. Eu acho que a experiência é algo que você se propõe, ou acaba caindo naquele evento, talvez até acidentalmente, mas que dentro daquilo você consegue entender o que aquilo significa, e qual é o seu lugar dentro daquilo. A experiência, na arte, eu acho que tem uma ligação muito íntima com a prática, com certeza. Eu acho que só a prática te transfere ao longo do tempo uma habilidade de conseguir ir aos poucos alterando o que você acha que precisa, e também aceitando certas coisas do próprio acaso e transformando a arte novamente.

Podemos perceber, nos depoimentos acima, algumas questões comuns aos estudantes que perpassam especialmente as atribuições de sentido que operam no decorrer do que “vai nos passando ou nos acontecendo”, ou das ações mais pragmáticas, a partir das nossas escolhas mais convictas por determinados caminhos. Ou seja, quando provocados a pensar filosoficamente, os estudantes entendem que há, nos processos de experiências, um ir e vir, momentos em que determinamos e escolhemos, e momentos em que estamos vulneráveis ao que nos acontece, sem termos controle de tudo, mas que, de uma forma ou de outra, atribuímos algum sentido.

Entendo que essas questões estão interconectadas com nossas paixões e desejos, que tanto podem fazer parte de escolhas conscientes como são também vulnerabilidades, já que nem sempre decidimos pelo quê ou por quem vamos nos apaixonar ou desejar.

Vejamos uma observação de Larrosa (2017) a esse respeito:

Este é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. E esse saber da experiência tem algumas características essenciais que o opõem, ponto por ponto, ao que entendemos como conhecimento. (LAROSSA, 2017, p. 32)

Já em uma abordagem pragmática, Dewey (2010) explicita de forma direta a relação entre esses elementos e a importância da prática, da técnica, do fazer e do estar receptivo, mas também ativo, e de como tais elementos são inseparáveis, pois suas conexões é que dão sentido a experiências singulares.

O gravador, o pintor ou o escritor encontram-se no processo de completar algo a cada etapa de seu trabalho. A cada momento, têm de preservar e resumir o que se deu antes como um todo e com referência a um todo que virá. Caso contrário, não há coerência nem segurança em seus atos sucessivos. A sucessão de feitura no ritmo da experiência confere variedade e movimento; protege o trabalho da monotonia e das repetições inúteis. As vivências experimentadas são os elementos correspondentes no ritmo e proporcionam unidade; protegem o trabalho da falta de propósito de uma mera sucessão de excitações. (DEWEY, 2010, p. 140)

Considerações finais

Este trabalho possibilitou conhecer alguns modos de pensar a experiência artística por parte de estudantes e autores que trabalham e trabalharam com o tema. Direcionar o olhar para os modos de artistar dos graduandos foi uma alternativa que viabilizou, para além da mera observação, uma comparação entre os conceitos teóricos desenvolvidos por filósofos da educação e as noções pensadas por eles, que vivenciam experiências no âmbito do ensino/aprendizagem e que, a partir dessas vivências, também passam a conceituar, aos seus modos, tais experiências.

É importante lembrar que os estudantes constroem grande parte de suas subjetividades artísticas no âmbito do ensino/aprendizagem de Artes Visuais em

uma universidade e que, de um modo ou de outro, estão “contaminados” com os conceitos teóricos debatidos aqui. Assim, uma das grandes contribuições do trabalho é trazer à tona conexões que se dão a partir dos processos de formação, que são a real contribuição dos estudos universitários.

A busca foi por pensar nos “sujeitos da experiência”, a partir do resgate de marcas significativas que dão consistência a determinados acontecimentos, processos, conceitos, materialidades e projetos. O trabalho visou ao autorreconhecimento das trajetórias dos estudantes por eles mesmos, trazendo à tona outra camada, que nem sempre é visível de imediato, mas que opera de modo constante no decorrer dos processos formativos e deriva de iniciativas de resistência por parte dos estudantes, os quais lidam com estruturas preestabelecidas, encontrando “pontos de fuga” ou aproveitando-se delas para ir além do que é oferecido de antemão pela instituição de ensino.

Em suma, uma tarefa necessária, que tinha a pretensão de compreender as representações que os estudantes fazem de si, revelando as negociações e subversões quanto às estruturas curriculares e às normas institucionais, e do campo das Artes Visuais como um todo, dando vazão aos seus desejos em processo e incorporando a complexidade dos movimentos de suas existências, como artistas e/ou professores em formação na universidade.

Os “sujeitos da experiência” que participaram desta pesquisa revelaram que, por meio de suas narrativas, mesmo imersos em uma dinâmica curricular estruturada e predefinida, criam estratégias para aproveitar oportunidades, criam situações e até mesmo desviam dos arranjos, em busca de situações de artistagem que mais lhes interessam, mas que não seriam possíveis caso seguissem somente o currículo formal.

Ao refletir sobre as perspectivas de autores que afirmam vivências, práticas e técnicas como dispositivos centrais para determinadas ações e experiências, fiz uma opção que facilitou a observação das estratégias adotadas pelos estudantes para transformar os arranjos estruturais, tornando-os reversíveis e flexíveis para atender às suas expectativas de graduação, no sentido de uma preparação satisfatória para posterior atuação profissional no campo em questão.

Tais vivências individuais e coletivas, no meu entender, é que permitem a criação de possibilidades de reorganização e inovação dentro das estruturas já prescritas. Além disso, compreendo que este tipo de observação mais “intimista” tem maiores chances de contribuir para transformações positivas no campo de formação em questão do que meras análises de documentos institucionais ou análises de dados.

Os participantes desta pesquisa mostraram que, todos nós, estudantes, artistas e professores, nos expomos e vivenciamos diversas situações comuns no decorrer dos cursos de formação, na realização das disciplinas, nas aulas que preparamos, nos projetos que desenvolvemos. Entretanto, cada um de nós se forma e segue sua atuação a partir de suas próprias experiências. Nesse sentido, concordo com Larrosa (2017, p. 32), que entende que “também o saber da experiência não pode beneficiar-se de qualquer alforria, quer dizer, ninguém pode aprender da experiência de outro, a menos que essa experiência seja de algum modo revivida e tornada própria”.

Por fim, espero ter contribuído para o campo de formação em Artes Visuais, apresentando distintos modos de articulação de estudantes de graduação que, paralelamente ao cumprimento dos roteiros acadêmicos prescritos, constroem por “vias marginais” outra formação que venha a complementar seus desejos, a fim de satisfazerem seus interesses e planejamentos de formação.

Referências

ALMEIDA, Célia Maria de Castro. *Ser artista, ser professor: razões e paixões do ofício*. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

CORAZZA, Sandra Mara. *Artistagens: filosofia da diferença e educação*. Belo Horizonte. Autêntica, 2006.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

KASTRUP, Virginia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. (Coleção Experiência e Sentido.)

MODOS de artistar na formação em Artes Visuais. 2018. (50m20s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q0FW9k2jydM&t=374s>>. Acesso em: 15 nov. 2018.