

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO**

UILLIAN TRINDADE OLIVEIRA

**FRANS KRAJCBERG: HISTÓRIA DE VIDA E PROCESSO DE
CRIAÇÃO**

**VITÓRIA
2015**

UILLIAN TRINDADE OLIVEIRA

**FRANS KRAJCBERG: HISTÓRIA DE VIDA E PROCESSO DE
CRIAÇÃO**

Tese apresentada ao curso de Doutorado em Educação do Programa de Pós-graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Educação, na linha de pesquisa Educação e Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. César Pereira Cola.

**VITÓRIA
2015**

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial de Educação,
Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Oliveira, Uillian Trindade, 1978-

O48f Frans Krajcberg : história de vida e processo de criação /
Uillian Trindade Oliveira – 2015.
181 f. : il.

Orientador: César Pereira Cola.

Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Educação.

1. Deleuze, Gilles, 1925-1995. 2. Krajcberg, Frans, 1921-. 3.
Arte – Criação. 4. Vida – História. 5. Território. I. Cola, César
Pereira, 1956-. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro
de Educação. III. Título.

CDU: 37



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO



UILLIAN TRINDADE OLIVEIRA

FRANS KRAJCBERG: HISTÓRIA DE VIDA E PROCESSO DE CRIAÇÃO

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Educação.

Aprovada em 21 de outubro de 2015

COMISSÃO EXAMINADORA

Professor Doutor César Pereira Cola
Universidade Federal do Espírito Santo

Professor Doutor Hiran Pirel
Universidade Federal do Espírito Santo

Professora Doutora Cleonara Maria Schwartz
Universidade Federal do Espírito Santo

Professora Doutora Sílvia Moreira Trugilho
Escola Superior de Ciências da Santa Casa de Misericórdia de Vitória

Professor Doutor Pablo Ornelas Rosa
Universidade Vila Velha

AGRADECIMENTOS

Aos que contribuíram de formas diversas para que esta tese se concretizasse: pessoas, instituições e situações. A todos, os meus sinceros agradecimentos.

A Deus e aos espíritos de luz que me acompanharam durante esta jornada.

Ao meu orientador, Dr. César Pereira Cola, que acreditou neste projeto. Meu muito obrigado pelas orientações, pela partilha do saber, pelo incentivo, pela paciência, pela confiança, por acreditar em meu potencial como pesquisador e por estimular meu interesse pela vida acadêmica. Meu eterno obrigado.

Aos meus pais, Maria de Lourdes e Denarte de Jesus, minha base, fonte que emana potências produtivas em minha vida.

Aos demais familiares e aos amigos, que souberam compreender os momentos de ausência.

A Ângela Pimentel, um anjo em minha vida. Pelo apoio, pelo companheirismo, pela amizade, por tudo que fez para que esta tese pudesse ser concluída, meu muito obrigado.

A Therezinha de Castro, minha segunda mãe, eterno agradecimento.

Aos docentes e funcionários do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGE-Ufes). Meus agradecimentos especiais a Hiran Pinel, Janete Magalhães, Carlos Eduardo Ferraço, Moema Rebouças, Cleonara Maria Schwartz e Regina Simões.

Aos professores, Joelma Riz, Pablo Ornelas Rosa e Sílvia Moreira Trugilho.

Aos meus colegas do doutorado, em especial a Rosana Paste, minha professora, parceira e artista, obrigado pelo apoio.

A minha diretora, Ledimar Ramos, muito obrigado pelo suporte prestado para que eu pudesse estudar.

A Frans Krajcberg, pela humildade em me orientar na vida artística, pela oportunidade de ter ouvido as histórias da sua vida, pelas aulas de história da arte, pelas aulas de fotografia, por ter me ensinado a ver a arte e a vida por outro prisma. Eternamente grato.

A Frans Krajcberg, sinônimo de vida, homem valente, guerreiro, humilde, simples e sensível, pelo bom encontro, por sua história de vida, que potencializou minha vida e minha poética artística.

“A natureza para Frans Krajcberg é um enorme reservatório de energia vital e de poesia visual, o teatro permanente de sua metamorfose. [...] Os objetos-testemunha da sua grande aventura naturalista nos abrem as portas deste domínio poético onde a estética está generalizada, onde a natureza faz arte, mas seus tesouros, preciosas obras-primas da alquimia extratemporal das plantas e das pedras, devem ser conquistados: eles exigem de seus ‘inventores’ o sopro de amor e pureza do olhar”.

Pierre Restany

RESUMO

Frans Krajcberg: história de vida e processo de criação é uma Tese de Doutorado que propõe suscitar reflexões a partir da história de vida e do processo de criação desse artista plástico nascido polonês e naturalizado brasileiro, com a finalidade de corroborar com a proposta de que podem existir desvios ou, na visão deleuziana, linhas de fuga para as áreas de Educação e Arte. Dessa forma, utilizo como aportes teórico-metodológicos a história de vida e o processo de criação, tendo como referências principais Deleuze (1997; 2011), Deleuze e Guattari (1992; 2010) e Haguette (2010). Tendo como centro a vida e obra de Krajcberg, tais aportes são relacionados aos conceitos deleuzianos de rizoma, territorialização, desterritorialização e reterritorialização. Ainda tomo como base para análise da vida e obra do artista a literatura existente sobre história de vida e processos de criação, as entrevistas e a amizade que por décadas minha família e eu mantemos com ele. Acredito que essa proximidade contribuiu de forma significativa para este estudo, sendo um fator facilitador no seu desenvolvimento. Assim, busco descrever e analisar como Krajcberg percorreu seu caminho artístico até chegar a questões tão próximas e arraigadas à defesa da natureza. Além disso, pretendo também abordar processos singulares, individuais sobre a vida do artista, assim como investigar nuances alusivas ao seu processo criativo em artes.

Palavras-chave: História de vida. Processo de criação em arte. Territórios. Rizoma. Frans Krajcberg.

ABSTRACT

Frans Krajcberg: life story and process of creation is a Doctoral Thesis that intends to bring about reflections considering the life story and the process of creation of this Polish artist naturalized Brazilian, with the intention of supporting the proposition that there might be deviations or, in Deleuze's and concept, lines of flight for the areas of Education and Art. In doing so, I make use of theoretical and methodological approaches to his life story and process of creation, having Deleuze (1997; 2011), Deleuze and Guattari (1992; 2010) and Haguette (2010) as main references. Having Frans Krajcberg's life and work as a centre, these resources are related to Deleuze's concepts of rizoma, territorialization, deterritorialization, reterritorialization. Besides, I take as a basis for the analysis of the life and works of the artist the literature available about life story and processes of creation, interviews and the friendship that my family and I had with the artist. I believe that this proximity contributed significantly with this study, since it was an enabling factor of its development. Thereby, I sought to describe and analyze how the artist followed his pathway in arts until reaching issues so close and rooted to the protection of nature. Besides, I intend to approach singular, individual processes about the artist's life, as well as investigating nuances referring to his creative process in arts.

Keywords: Life story. Processes of creation in arts. Territories. Rizoma. Frans Krajcberg.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Autógrafo de Krajcberg a Uillian Trindade.....	16
Figura 2 – Krajcberg e Uillian Trindade, 2005.	18
Figura 3 – Uillian Trindade em conversa com Krajcberg, 2005.	18
Figura 4 – Maria de Lourdes Trindade Oliveira (minha mãe), Krajcberg e Denarte de Jesus Oliveira (meu pai), 2013.....	19
Figura 5 – Krajcberg e Denarte de Jesus Oliveira, 2010.	19
Figura 6 – Participação de Denarte de Jesus Oliveira no documentário <i>O grito Krajcberg</i> , 2012.....	20
Figura 7 – Entrevista de Denarte de Jesus Oliveira para o documentário <i>O grito Krajcberg</i> , 2011.....	20
Figura 8 – Uillian Trindade em conversa com Krajcberg, 2010.	23
Figura 9 – Krajcberg e Uillian Trindade, 2012.	25
Figura 10 – Krajcberg e Uillian Trindade, 2012.	25
Figura 11 – Krajcberg explicando a Uillian Trindade sobre fotografia, 2010.	26
Figura 12 – Uillian Trindade fotografando com Krajcberg, 2010.	26
Figura 13 – Uillian Trindade presenteia Krajcberg com gravura de sua autoria, 2010.	27
Figura 14 – Fotografia de Uillian Trindade; título: <i>Mel</i> , 2010.....	27
Figura 15 – Gravura e pintura de Uillian Trindade; título: <i>Escada de macaco</i> , 2010.....	28
Figura 16 – Pintura de Uillian Trindade; título: <i>Folhas</i> , 2010.....	28
Figura 17 – Uillian Trindade em conversa com Krajcberg, 2008.....	31
Figuras 18 e 19 – Krajcberg e Uillian Trindade, 2005.	41
Figuras 20 e 21 – Uillian Trindade em conversa com Krajcberg, 2008.	41
Figuras 22 e 23 – Uillian Trindade em conversa com Krajcberg, 2012.	42
Figura 24 – Entrevista com o artista; em primeiro plano: Krajcberg e César Cola; ao fundo, da esquerda para a direita: Uillian Trindade, Rosana Paste e Ângela Pimentel, 2013.	42
Figuras 25 e 26 – Uillian Trindade entrevistando Krajcberg, julho de 2014.....	43
Figuras 27 e 28 – Uillian Trindade entrevistando Krajcberg, julho de 2014.....	43
Figuras 29 e 30 – Uillian Trindade entrevistando Krajcberg, julho de 2014.....	43
Figura 31 – Rosana Paste, 2013.....	61
Figura 32 – Louise Bourgeois.....	68

Figura 33 – Marcel Duchamp.	74
Figura 34 – Krajcberg durante a II Guerra Mundial.	102
Figura 35 – Krajcberg uniformizado durante a guerra.	103
Figura 36 – Krajcberg (o terceiro da primeira fila, no alto) com membros do Partido Comunista, no Turquistão, antiga União Soviética, 1942.	103
Figura 37 – Nanquim sobre papel, Leningrado, antiga União Soviética, 1941.	106
Figura 38 – Desenho feito por Krajcberg, 1945.	107
Figura 39 – <i>Cabeça de boi</i> , 1948.	107
Figura 40 – Azulejo pintado, década de 1940.	108
Figura 41 – Alfredo Volpi, Mário Zanini, Bruno Giorgi, desconhecido e Krajcberg, São Paulo, 1950.	108
Figura 42 – Oswald Goeldi, Ademir Martins, Carmélio Cruz, Marcelo Grassmann e Krajcberg, 1951.	109
Figuras 43 e 44 – Série <i>Samambaia</i> , óleo sobre tela, 1956.	111
Figura 45 – Krajcberg, recebendo das mãos do presidente Juscelino Kubitschek o prêmio de Melhor Pintor Nacional, na IV Bienal de São Paulo, em 1957.	111
Figura 46 – Krajcberg em Ibiza, Espanha, 1960.	113
Figura 47 – Krajcberg, em Ibiza, Espanha, 1960.	114
Figura 48 – Krajcberg, em Ibiza, Espanha, 1960.	114
Figura 49 – Quadro-objeto, sem título, década de 1960.	118
Figura 50 – Escultura, sem título, década de 1960.	120
Figura 51 – Escultura de raiz, sem título, década de 1960.	121
Figura 52 – Krajcberg produzindo gravura, década de 1960.	122
Figura 53 – Krajcberg com sua gravura, década de 1960.	122
Figura 54 – Trabalho de Regina Silveira.	124
Figura 55 – Funcionários de Krajcberg concluindo uma <i>sombra</i> , década de 1970.	126
Figura 56 – Krajcberg e uma de suas <i>sombras</i> , década de 1970.	127
Figura 57 – <i>Sombra</i> , sem título, década de 1970.	127
Figura 58 – <i>Sombra</i> , sem título, década de 1970.	128
Figura 59 – Casa de Krajcberg em Nova Viçosa (BA), 2013.	130
Figura 60 – Krajcberg na praia de Nova Viçosa (BA), década de 1970.	132
Figura 61 – Krajcberg pousando a moldura na areia, década de 1970.	133
Figuras 62 e 63 – Técnica gravura, gofrado, dimensão 77 x 67 cm, 1976.	133

Figura 64 – Krajcberg em Nova Viçosa (BA), década de 1990.	135
Figuras 65 e 66 – Esculturas de madeiras de Krajcberg, final da década de 1970.	136
Figura 67 – Uillian Trindade e esculturas de Krajcberg no MAM, São Paulo, 2008.	136
Figuras 68 e 69 – Gravuras de Krajcberg, década de 1980.	137
Figura 70 – Uillian Trindade e uma das gravuras de Krajcberg, 2012.	138
Figuras 71 e 72 – Trabalhos feitos com cipó, década de 1980.	139
Figuras 73 e 74 – Krajcberg com suas esculturas feitas com cipó, década de 1980.	140
Figuras 75 e 76 – Esculturas feitas com palmeiras, década de 1980.	141
Figura 77 – Krajcberg e suas esculturas de palmeiras, década de 1990.	141
Figura 78 – Esculturas da série <i>Africana</i> , final da década de 1980.	143
Figura 79 – Frans Krajcberg presenteia Uillian Trindade com livro de fotografias, 2014.	145
Figura 80 – Uillian Trindade e fotografia de queimada feita por Krajcberg, 2013. ...	145
Figura 81 – Krajcberg na XIV Bienal de São Paulo.	147
Figura 82 – Retrato de Frans Krajcberg feito por Sepp Baendereck, nanquim sobre papel, s/d.	148
Figura 83 – Pierre Restany e Krajcberg, Paris, s/d.	150
Figura 84 – Krajcberg trabalhando em uma escultura.	156
Figura 85 – Krajcberg e Oraldo trabalhando em uma <i>Sombra</i>	156
Figura 86 – Material recolhido na natureza para posteriormente ser usado em esculturas, Sítio Natura, Nova Viçosa (BA), 2014.	157
Figura 87 – Krajcberg e Walter Salles Júnior, 2015.	159
Figura 88 – <i>L'espace Krajcberg</i> , Paris.	161
Figura 89 – Krajcberg recebendo a medalha de Comendador das Artes e das Letras da França, em Paris, na presença do ministro das Relações Exteriores, Laurent Fabius, em dezembro de 2014.	163
Figura 90 – Uillian Trindade e Krajcberg, 2012.	167

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
1.1 RELATO DE VIVÊNCIAS: MINHA FAMÍLIA, KRAJCBERG E EU.....	16
1.2 O PERCURSO DO AUTOR	28
1.2.1 O INÍCIO.....	29
1.2.2 A MUDANÇA.....	30
1.2.3 ENFIM, VIVENDO A ARTE COMO EU GOSTARIA.....	30
1.2.4 SER PROFESSOR.....	32
1.2.5 VOLTANDO PARA A UFES	34
1.3 PROBLEMA	34
1.4 OBJETIVO.....	35
1.5 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	36
1.5.1 A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA PARA ESTE ESTUDO: A ENTREVISTA, O CUIDADO AO ENTREVISTAR O ARTISTA.....	40
2 INTERLOCUÇÕES POSSÍVEIS ENTRE A VIDA E O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE KRAJCBERG E A ÁREA DE EDUCAÇÃO	47
2.1 KRAJCBERG, DELEUZE E A EDUCAÇÃO	53
3 REVISÃO DA LITERATURA: OUTRAS HISTÓRIAS DE VIDA, OUTROS PROCESSOS DE CRIAÇÃO	61
3.1 ROSANA PASTE.....	61
3.2 LOUISE BOURGEOIS.....	68
3.3 MARCEL DUCHAMP	74
4 INTERCESSORES TEÓRICOS	85
4.1 TERRITORIALIZAÇÃO EM DELEUZE E KRAJCBERG	85
4.1.1 DELEUZE E GUATTARI: ARTE, PERCEPTOS E AFECTOS EM KRAJCBERG	94
5 ANÁLISE DOS DADOS: HISTÓRIA DE VIDA DE KRAJCBERG – TERRITÓRIOS	100
5.1 OS QUADROS-OBJETOS	111
5.2 AS SOMBRAS.....	123
5.3 NOVA VIÇOSA.....	128
5.4 AS ESCULTURAS LISAS	135
5.5 AS GRAVURAS	137

5.6 OS CIPÓS	138
5.7 AS PALMEIRAS	140
5.8 A SÉRIE <i>AFRICANA</i>	142
5.9 A FOTOGRAFIA.....	143
5.10 A BIENAL DE 1977	146
5.11 O CHOQUE NA AMAZÔNIA, O <i>MANIFESTO DO RIO NEGRO</i> : NASCE O ARTISTA ECOLOGISTA	147
5.11.1 A EXPERIÊNCIA EM JURUENA (1984-1988)	151
5.12 REFLEXÃO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO KRAJCBERGUIANA	152
5.13 KRAJCBERG, SOCORRO NOBRE E <i>CENTRAL DO BRASIL</i>	157
6 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES, COM A CONSCIÊNCIA DE QUE OS FLUXOS CRIATIVOS, AS DESTERRITORIALIZAÇÕES, AS RETERRITORIALIZAÇÕES E TERRITORIALIZAÇÕES CONTINUAM.....	165
7 REFERÊNCIAS	168
ANEXOS	172

1 INTRODUÇÃO

O processo de criação artística envolve momentos complexos, singulares, pessoais e íntimos da vida do artista. Para Eisenstein (1987), tal processo se compara ao cavoucar o problema, penetrá-lo, entendê-lo cada vez mais profundamente, aproximar-se de seu âmago. A artista plástica Louise Bourgeois (2000) defende que fatores singulares estão intensamente presentes na vida da pessoa que produz arte. Em sua concepção, seu estilo era formado por fatos que lhe aconteceram, que viveu na infância, bem como por emoções que experimentava corriqueiramente ao longo de seus dias. Sem essa dimensão de seu universo pessoal, de seu inconsciente, da infância, Bourgeois acreditava que sua poética se tornaria destituída. Assim, a artista entendia que as particularidades de seu eu eram inerentes ao seu fazer artístico.

Neste estudo, pretendo, fundamentalmente, descrever a história de vida e compreender o processo de criação do artista plástico polonês Frans Krajcberg, que transformou sua arte em revolta e denúncia de impactos sobre o meio ambiente, causados por queimadas e desmatamentos. Inicialmente, proponho-me a utilizar os conceitos deleuzianos de rizoma e territorialização para compreender seus processos de criação. Ciente desse potencial, a intenção é percorrer os meandros do processo de criação de Krajcberg com a finalidade de conhecê-la melhor e relacioná-la aos conceitos de Deleuze, pois a criação artística é um tema tratado com intensidade na obra desse filósofo.

1.1 RELATO DE VIVÊNCIAS: MINHA FAMÍLIA, KRAJCBERG E EU

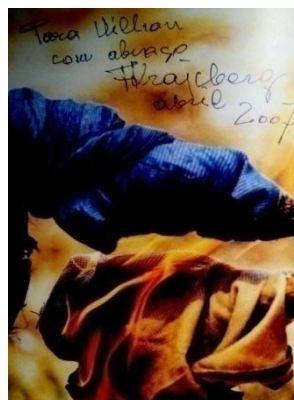


Figura 1 – Autógrafo de Krajcberg a Uillian Trindade
Fonte – Krajcberg (2003, p. 4)

A elaboração desta tese parte, primordialmente, da vivência que tive com o artista plástico Frans Krajcberg desde minha infância. Acreditei e acredito que essa proximidade é fator de potencialização das afirmações e conclusões para a elaboração deste trabalho. A princípio, outros temas foram pensados junto ao meu orientador, Prof. Dr. César Pereira Cola. Entretanto, chegamos à conclusão de que abordar a vida e a obra de Krajcberg de uma forma acadêmica seria mais coerente com a vivência que eu e minha família mantemos com ele. Dessa maneira, pude perceber que a vida e a obra do artista eram algo que já fazia parte de mim e de todo o meu processo, no que diz respeito à vida, à arte e à educação.

A proximidade que eu e minha família temos com Krajcberg é um fenômeno que, verdadeiramente, só vem contribuir para o conhecimento de nuances sutis, que vão além do artista, alcançando o homem Krajcberg. Traçando questões alusivas à história de vida do artista, fui atraído também para fazer uma relação dessa trajetória com minha vida e com a arte.

Ao começar a reunir livros, entrevistas, artigos, fotografias, catálogos, vídeos e depoimentos de Krajcberg, deparei-me com um complexo quebra-cabeça. Percebi que a elaboração desta tese exigiria muito esforço, já que nela pretendo abordar a vida e o processo artístico de alguém que já tem uma trajetória muito longa em termos cronológicos, assim como de produção de toda a sua obra visual.

Quando eu era criança, por volta dos 7 ou 8 anos, meu pai e eu íamos a Nova Viçosa (BA) e, vez ou outra, passávamos no sítio Natura, propriedade de Krajcberg. Lembro-me daquele senhor de barba grande e branca, sempre sorridente, de pele avermelhada e queimada de sol, falando com um sotaque estranho e quase incompreensível. Eu pensava que ele era o Papai Noel... Porém, era diferente daquele que eu estava acostumado a ver na TV na época do Natal. Havia algo no olhar daquele homem que se diferenciava dos outros: nele, eu percebia uma inquietude, uma revolta, uma solidão...

Krajcberg deixou minha infância com ar de magia e fascinação, pois meu pai contava que ele era um herói de guerra e, além disso, era um artista. Ainda tinha o sotaque estranho e a associação que eu fazia entre ele e Papai Noel... E, para completar, ele morava numa casa construída sobre um tronco de árvore. Sua casa

me encantava e eu queria ter uma igual. Muitas vezes, quando criança, arrisquei construir a minha “casa da árvore” no quintal, em uma jaqueira, sem muito sucesso, pois não ficava parecida com a de Krajcberg. Todas as vezes que eu ia ao sítio Natura, ele brincava comigo e dizia, com o seu sotaque peculiar e sorridente: “você já subiu na casa de Tarzan? Tarzan mora aqui”.



Figura 2 – Krajcberg e Uillian Trindade, 2005.
Foto – Denarte de Jesus Oliveira



Figura 3 – Uillian Trindade em conversa com Krajcberg, 2005.
Foto – Denarte de Jesus Oliveira



Figura 4 – Maria de Lourdes Trindade Oliveira (minha mãe), Krajcberg e Denarte de Jesus Oliveira (meu pai), 2013.
Foto – Uillian Trindade



Figura 5 – Krajcberg e Denarte de Jesus Oliveira, 2010.
Foto – Uillian Trindade



Figura 6 – Participação de Denarte de Jesus Oliveira no documentário *O grito Krajcberg*, 2012¹
Foto – Denarte de Jesus Oliveira Filho



Figura 7 – Entrevista de Denarte de Jesus Oliveira para o documentário *O grito Krajcberg*, 2011.
Foto – Denarte de Jesus Oliveira Filho

¹ O GRITO Krajcberg. Direção: Renata Rocha. Direção de Fotografias: Kleyton Cintra. Narração: Maria Bethânia. Brasil: 2011 (70min.).

Meu pai, Denarte de Jesus Oliveira, um sargento da Polícia Militar do Estado da Bahia, mantém amizade com Krajcberg há aproximadamente 40 anos, desde os tempos em que trabalhava na antiga Superintendência de Campanhas de Saúde Pública (Sucam). O fato de termos um sítio próximo ao sítio Natura, de propriedade do artista, estreitou mais ainda os laços de amizade de minha família com Krajcberg. Quando adolescente, eu passeava pelo atelier do artista enquanto meu pai conversava com ele. Eu olhava aquelas grandes esculturas de madeira e cestos gigantes feitos com cipós, umas pinturas abstratas, com muitas pedras. Eram pinturas que pareciam feitas com barro de diferentes cores, cascas de árvores e folhas secas. Eu tentava encontrar o figurativo nas obras dele, para compreendê-las melhor. Achava toda aquela produção muito bonita. Porém, não tinha ideia da dimensão, da função política e social daquilo tudo.

Uma cena que me chamou muita atenção foi uma vez em que, andando pelo atelier de Krajcberg, vi inúmeras câmeras fotográficas sobre uma mesa. Fiquei impressionado! Acredito que havia umas 20... Ele me disse que, quando eu crescesse, era para eu ser fotógrafo, pois se tratava de uma profissão importante. Eu perguntava a meu pai o porquê do trabalho daquele homem de sotaque carregado, levando-se em conta sua origem polonesa. Achava mesmo estranho, e meu pai me respondia: “ele é artista e veio de um país muito longe”. Meu pai também me explicava sobre a participação de Krajcberg na II Guerra Mundial. Porém, na época, eu não tinha muito conhecimento sobre o assunto, preferindo, por isso, pensar nele como o Papai Noel que morava na “casa da árvore”.

Ao longo da minha trajetória de vida, por um tempo me afastei de Krajcberg. Quando completei 18 anos, mudei-me para Vitória (ES), com a finalidade de trabalhar e estudar. Tinha notícias do artista pela televisão ou revista e também por meio de meu pai, que sempre dizia que ele mandava um abraço pra mim. Eu retribuía. Nessa época, comecei a me interessar ainda mais por arte (antes, eu já gostava de desenhar e pintar). A partir daí, consegui tomar consciência da grandeza da proposta da obra de Krajcberg e compreendi melhor sua participação na II Guerra, sua saída da Polônia, a revolta em torno do ser humano e sua fuga para a natureza.

Em 2005, passei no vestibular para o curso de Artes Visuais na Universidade Federal do Espírito Santo. Com surpresa, reencontrei-me com Krajcberg. Foi ali que

confirmei o que eu já sabia: Krajcberg era um dos artistas mais conceituados do momento. Algumas obras e assuntos que os professores citavam nas aulas sobre o artista, eu já conhecia pessoalmente. Foi a partir desse momento que iniciei minha busca pessoal e, de forma mais profunda e acadêmica, comecei a estudar e compreender a vida e obra de um artista com uma trajetória instigante de luta pela vida. Percebi, ainda, sua disciplina quase sacerdotal, no que diz respeito a seu processo criativo em artes, pois se trata de uma obra imensa, grande, em termos de quantidade e de qualidade.

No início da minha graduação, fui visitar Krajcberg e contei-lhe que estava cursando Artes Visuais. Ele, com o sorriso de sempre, falou-me que era um bom curso e que o mundo precisava de mais pessoas sensíveis à arte. Dessa forma, parabenizou-me e incentivou-me muito a estudar. Essa foi uma das muitas visitas que fiz a ele desde que comecei a estudar Artes. Em uma das vezes, Krajcberg falou para eu me dedicar à fotografia, pois essa seria a linguagem artística do futuro. Outras vezes, tive o privilégio de conversar, ouvir e aprender sobre história da arte com ele, que nela se inclui como marco. Além disso, Krajcberg teve contato pessoalmente com Picasso, Fernand Léger, Franz Weissmann, Salvador Dalí, Tarsila do Amaral, Ciccillo Matarazzo, entre outros que fizeram história na arte. Tais fatos enriqueceram ainda mais meu aprendizado.

Mas as histórias que eu mais gostava de ouvir eram sobre a II Guerra Mundial. Por muitas vezes, emocionei-me com seus relatos. Um acontecimento que Krajcberg sempre contava com orgulho era sobre a medalha de guerra que ele recebeu das mãos de Stalin. Em uma conversa, ingenuamente, perguntei se ele havia conhecido Hitler. Com uma voz embargada e com olhos cheios de fúria, ele respondeu: “se eu o tivesse conhecido pessoalmente, teria dado um tiro na cabeça daquele monstro”. Após sua fala, um grande silêncio tomou conta de nossa conversa e eu notei o quão delicado era esse assunto para ele.

Por sorte minha, Krajcberg rompeu o silêncio e disse:

vou contar uma história muito triste da minha vida. Quando eu estava servindo como oficial na II Guerra, soube que minha mãe estava numa prisão próxima a Varsóvia. Procurei uma forma de ir lá, entrei em um prédio que estava vazio, verifiquei vários ambientes no local, mas não a encontrava. Após entrar numa determinada sala, vi minha mãe enforcada

com uma corda e seu corpo estava pendurado pelo pescoço. Naquele instante, peguei uma cadeira e tentei ligeiramente tirar o corpo dela de lá. Porém, percebi que alguns soldados nazistas estavam entrando no prédio. Um grande dilema tomou conta de mim naquela hora: ficar e morrer junto com minha mãe ou fugir e abandonar seu corpo. Com o pensamento confuso, vi que minha mãe possuía um cordão com o símbolo do Partido Comunista no pescoço. Então, chorando, dei um pulo, arranquei o colar dela e saí correndo daquele prédio. Essa foi a última vez que vi minha mãe.

Assim que ele concluiu sua fala, o silêncio mais uma vez tomou conta do ambiente em que conversávamos e muitas lágrimas, minhas e de Krajcberg, começaram a cair.



Figura 8 – Uillian Trindade em conversa com Krajcberg, 2010.
Foto – Camila Monteiro

Acatei a sugestão de Krajcberg e procurei dedicar-me à fotografia. Adquirit uma câmara semiprofissional e comecei a fotografar, principalmente a natureza: flores, insetos, animais, pedras, o solo etc. Tomei consciência de quanta riqueza de cores, formas e texturas a natureza possui, e que não percebemos. Em visitas ao artista, Krajcberg me convidava para um passeio e nessas oportunidades fotografávamos pela mata do Sítio Natura. Eu sentia um misto de felicidade e gratidão por sua generosidade e humildade em me ensinar. Ele se mostrava animado por tudo o que encontrava na mata: o verde das árvores, o colorido das flores, dos frutos, a terra molhada de orvalho, os galhos secos, até mesmo as pedras, por menores que fossem, os vários tipos de pássaros, de insetos, as texturas dos troncos das árvores... Ele fotografava tudo o que via, até mesmo um inseto morto, e me dizia: “nunca despreze nada nessa vida. Tudo tem seu valor... Veja que beleza essa

folha!”. Ele se referia a uma folha que havia sido devorada pelas formigas, restando apenas suas hastes secas.

Frans aconselhava-me a ampliar minha percepção a tudo que estava à nossa volta e ainda advertiu-me que o artista que apenas fica na cidade não vê muita coisa; sua visão fica limitada. Sempre ficava atento às suas explicações. Assim, aprendi sobre foco, luz e composição. Ele queria mostrar caminhos para potencializar minha poética. Do mesmo modo, ele busca promover encontros entre a arte e outras pessoas com quem mantém amizade, no sentido de mostrar-lhes a potência da arte com e na natureza.

Eu precisava ter muita disposição para acompanhar os rápidos passos de Krajcberg pela mata, apesar de sua idade já avançada. Deslumbrado pelo cenário ao qual estávamos integrados, o artista não se importava com mosquito ou outros insetos que pousavam sobre ele. Fotografar ao lado dele era uma aula de percepção, de composição, de desenho, de fotografia e de amor à natureza. Admiro sua vida simples, naturalista. Sua alimentação é preparada por ele mesmo, gosta de cozinhar peixe em água pura, sem temperos e sem sal. Um verdadeiro índio-polonês. Contou-me que, às vezes, dorme no chão, aos pés do tronco de pequi que sustenta sua “casa da árvore”. Gosta de sentir a energia da terra... Quando vai ao sítio de meu pai, gosta de tomar suco de laranja sem adição de água e açúcar. Acredito que esse modo de existência possui fortes relações com os tempos difíceis que ele passou durante a guerra e com a época em que morou em uma caverna em Minas Gerais.

Por influência de Krajcberg, atualmente a questão da natureza está mais visível nos meus trabalhos como artista plástico. As Figuras 9 a 16 ilustram minha relação com a fotografia, por influência de Krajcberg, e também alguns trabalhos meus com esta linguagem, bem como na pintura e gravura.



Figura 9 – Krajcberg e Uillian Trindade, 2012.
Foto – Benedito de Castro

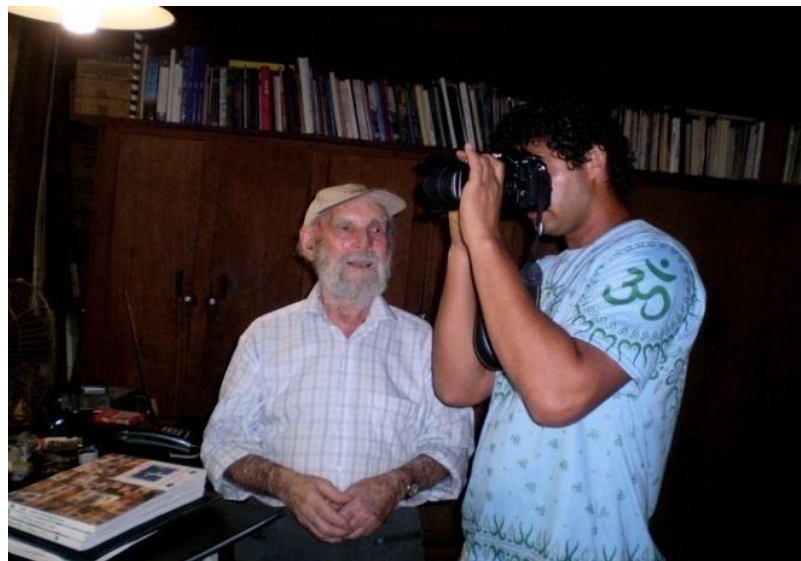


Figura 10 – Krajcberg e Uillian Trindade, 2012.
Foto – Benedito de Castro



Figura 11 – Krajcberg explicando a Uillian Trindade sobre fotografia, 2010.
Foto – Camila Monteiro



Figura 12 – Uillian Trindade fotografando com Krajcberg, 2010.
Foto – Camila Monteiro



Figura 13 – Uillian Trindade presenteia Krajcberg com gravura de sua autoria, 2010.
Foto – Camila Monteiro



Figura 14 – Fotografia de Uillian Trindade; título: *Mel*, 2010.
Fonte – Uillian Trindade



Figura 15 – Gravura e pintura de Uillian Trindade; título: *Escada de macaco*, 2010.
Foto – Uillian Trindade



Figura 16 – Pintura de Uillian Trindade; título: *Folhas*, 2010.
Foto – Uillian Trindade

1.2 O PERCURSO DO AUTOR

Este tópico expõe partes da minha trajetória de vida até chegar aqui. Escrever esse memorial trouxe-me lembranças que eu pensava já não mais ter... Resgatei partes da minha criação no interior da Bahia, das escolas que frequentei e da transição

mais significativa, que foi minha vinda para Vitória (ES). Recordei-me das mudanças bruscas, mas necessárias, para eu ser quem sou hoje, o Uillian Trindade, artista e professor. Assim, a seguir, pretendo relatar e refletir sobre os momentos mais marcantes dessa trajetória.

1.2.1 O início

Sou Uillian Trindade Oliveira, nascido no interior da Bahia, mais especificamente, na cidade de Caravelas. Sou filho de um sargento da Polícia Militar e de uma costureira. Toda a minha vivência escolar como aluno foi em escola pública. Como meu pai era policial e sempre era destacado para trabalhar em cidades diferentes, estudei em muitas escolas, algumas na cidade e outras na zona rural. Apesar de tantos colégios, tantos lugares em que morei, terminei o ensino médio aos 17 anos, em 1995.

Cursei Magistério, apesar de no início eu não querer fazer esse curso. Mas, por ser a única opção que havia na escola, assim o fiz. Na época, eu gostaria de ter cursado Técnicas Agrícolas, pelo fato de ter convivido muito com os trabalhos do campo e ter aprendido a gostar de lidar com terra. Após o curso de Magistério, comecei a apreciar o trabalho em escolas e fui alfabetizador na zona rural. Eram muito ricas, as interações percebidas no decorrer da atuação como alfabetizador. Um dos meus aprendizados estava em reconhecer o quanto foi importante dar às crianças os conhecimentos e códigos da nossa Língua Portuguesa.

Quando completei 18 anos, vim morar em Vitória (ES), com o objetivo de trabalhar e fazer faculdade, pois desde a época do trabalho como alfabetizador eu já pensava em cursar Artes. Por três anos, trabalhei na empresa McDonald's, primeiro, como atendente de lanchonete, depois, como treinador de novos funcionários. Em seguida, fui promovido para o cargo de assistente administrativo, função muito desgastante, o que me levou a pedir demissão. Sempre havia o desejo de voltar a ser professor em uma área específica, mas eu não tinha muito tempo para me preparar para o vestibular; tentei por três vezes, e não consegui passar. Sendo assim, trabalhei em mais duas empresas no comércio, como vendedor e como segurança.

1.2.2 A mudança

O ano de 2004 é muito marcante para mim, pois foi quando eu tive um sério problema de saúde: hérnia de disco. Em razão da doença, fiquei quatro meses sem poder andar ou mesmo sentar; a dor era tão intensa, que eu desmaiava. Nessa época, eu já havia feito a inscrição para o vestibular para o curso de Artes Visuais da Ufes. Como eu não estava em condições de realizar a prova, pensei em desistir. Mas foi minha mãe quem me deu a coragem e a força que a doença já havia me tirado. Por isso, entrei com um pedido para fazer a prova, mesmo na maca. Foram três dias de muita agonia, fazendo aquela prova presa à prancheta, deitado, chorando de dor, mas fiz. Em janeiro de 2005, operei a coluna, fiquei curado e voltei a andar. Já em fevereiro desse mesmo ano, saiu o resultado do vestibular: “Uillian Trindade Oliveira, aprovado”. No momento, não acreditei e perguntei-me: “como posso ter ‘entrado’ na Ufes de maca?”.

1.2.3 Enfim, vivendo a arte como eu gostaria

A arte sempre fez parte da minha vida e desde pequeno sempre gostei de desenhar, pintar, fotografar. Também já me interessava por exposições, obras artísticas e movimentos artísticos. Quando morava na Bahia, tive o privilégio de ter convivido e aprendido sobre arte com um grande artista, aquele que sempre me incentivou a estudar e a me interessar ainda mais pelo assunto: o polonês naturalizado brasileiro Frans Krajcberg, que considero um grande pintor, gravador, fotógrafo e escultor.

A aproximação com esse artista, conforme dito, deu-se por conta da amizade que meu pai tem com ele há quase 40 anos, pois o sítio Natura, local de morada do artista, fica próximo ao sítio de minha família. Com Krajcberg, aprendi sobre o respeito à natureza e sua relação com a arte. Quando criança, eu não entendia muito sobre aquelas imensas escultura de galhos queimados e retorcidos; apenas achava bonito, mas só depois fui entender o que é o conceito em uma obra de arte. Entre outras propostas, esse artista usa a própria natureza queimada para chamar a atenção sobre o mal que o homem está causando ao planeta.



Figura 17 – Uillian Trindade em conversa com Krajcberg, 2008.
Foto – Benedito de Castro

Com o início do curso de Artes Visuais na Ufes, comecei a vivenciar tudo o que tinha almejado aprender: filosofia da arte, técnicas artísticas, história da arte, frequentar exposições etc. Por estar inserido no meio artístico, conheci outros artistas que influenciaram minha proposta plástica. Desde 2005, venho participando de diversas exposições. Entre as principais, destaco *Vitória em Arte*, evento realizado anualmente para homenagear a cidade de Vitória (ES). Além disso, em 2007, participei da exposição *Entre – Mares*, na Universidade de Granada, Espanha, com o vídeo-poema *Freqüência angular*, um trabalho realizado em parceria com Margareth Galvão e Fernanda Zargo. Em fevereiro de 2009, realizei minha primeira exposição individual, com o título *Múltiplas cores*. Outro trabalho muito importante na minha carreira foi a participação no catálogo da *Unione Catolica Artisti italiani*, em Roma, Itália, em maio de 2010.

Já produzi muitos trabalhos artísticos, como gravuras, fotografias e vídeos, mas a linguagem com que mais me identifico é a pintura. A proposta da minha pintura é fundamentada no geometrismo, usando o espaço com linhas que se movimentam e flutuam. Outras se apresentam fixas, demonstrando as figuras de estrutura, tais como o triângulo, o cubo, a esfera e o cilindro. O manejo dessas abstrações é realçado pelas cores vibrantes e luminosas, manchas com pinceladas de várias tonalidades, destacadas pelos contrastes.

1.2.4 Ser professor

A área de Educação sempre me fascinou, principalmente no que diz respeito à disciplina de Artes. Como sou artista plástico e professor dessa disciplina, minha relação com esse ramo é muito estreita, pois vivo e respiro arte a todo o momento e sempre procuro relacionar o que vejo e sinto com a expressão artística. Minha produção artística ampliou-se depois que comecei a trabalhar como professor dessa disciplina. Partindo das minhas inquietações em sala de aula, encontrei a necessidade de estudar e pesquisar mais, para melhor intermediar a relação dos alunos com a arte.

Após anos sem trabalhar como professor, voltei a exercer a profissão, atuando na Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais (Apae) de Cariacica, em 2006. O desejo de me dedicar a essa instituição deu-se por curiosidade, pois no início fiquei muito impressionado ao ver as várias formas de deficiências que as pessoas podem apresentar. Dessa maneira, procurei aprender com os outros profissionais os melhores meios de estabelecer a mediação com esses alunos nas minhas aulas de arte, buscando bibliografia que abordasse a arte e a educação voltadas para pessoas com necessidades especiais.

Em contato com meus novos alunos, encontrei-me diante de um problema: como possibilitar um encontro dessas pessoas com a arte? Como principiante na educação especial, percebi que cometi alguns erros, por exemplo, ao, inocentemente, pensar que, se eu trabalhasse com esses alunos da mesma forma como fazia com os alunos sem deficiência, eu os estaria ajudando. Pude notar que esse não era o caminho e fiquei muito frustrado, chegando a pensar em desistir. Entretanto, quando comecei a conviver com alguns estudantes da Apae, percebi que poderia oferecer alguma contribuição a eles, o que fez com que eu mudasse minha forma de trabalhar. Entendi que seria necessário, primeiro, conhecê-los e perceber suas limitações. Foi a partir daí que comecei a planejar minhas aulas levando em conta a especificidade de cada aluno. Isso me fez aprender também a respeitar o tempo que cada um tinha para realizar uma determinada atividade. Na condução de muitas tarefas, agi de maneira intuitiva, já que meu objetivo ali não era apenas mostrar trabalho, no sentido de cumprir horário ou meramente executar tarefas, mas

buscar o desenvolvimento do aluno, considerando cada ser como único e com potencialidades diferenciadas.

Após a Apae, trabalhei em diversas escolas públicas e em diferentes séries da Educação Básica. Lecionei também na ONG Montanha da Esperança, também em Cariacica (ES), instituição que atende a adolescentes em situação de risco social e pessoal. Atualmente, sou professor efetivo da Secretaria de Educação do Espírito Santo e trabalho na Educação Básica e na Educação de Jovens e Adultos. Cheguei a atuar também como tutor a distância do curso de Artes Visuais do Núcleo de Educação Aberta e a Distância da Ufes, trabalho que agregou aprendizados importantes para minha formação como professor, pois mostrou as muitas interfaces que a educação possui, entre elas, o ensino não presencial.

O trabalho pedagógico exige dedicação e reflexão sobre a prática, pois cada aluno vai nos transformando e nos ensinando a ser professor a partir das interações que com ele estabelecemos. Assim, fui me tornando um professor pesquisador, principalmente no que diz respeito à arte e à inclusão escolar. Pesquisas envolvendo essas duas áreas estão relatadas na minha dissertação de mestrado, cujo título é *A importância da arte na inclusão e no desenvolvimento de pessoas com necessidades educativas especiais – deficiência intelectual*. Nesse trabalho, realizei um estudo de caso com dois alunos que possuíam déficit cognitivo, observando suas relações com a disciplina de Arte e como ela poderia potencializá-los em seus processos criativos, cognitivos e de inclusão no meio escolar. O estudo durou um ano e foi realizado em uma escola pública da cidade de Cariacica (ES).

No ano de 2010, participei do I Seminário Nacional de Educação Especial – XII Seminário Capixaba de Educação Inclusiva, com a apresentação de um pôster sob o título *Arte e inclusão: o encontro consigo*, realizado em parceria com o Prof. Dr. César Pereira Cola. Em 2011, foi publicado o artigo intitulado *Mary & Max: a representação colorida da pessoa com Síndrome de Asperger*, escrito por mim, em parceria com outros professores, e que faz parte do livro *Cinema, Educação & Inclusão*, organizado pelo Prof. Dr. Hiran Pinel. No período de 18 a 21 de junho de 2013, participei do X Seminário Capixaba sobre o Ensino da Arte – II Encontro de

Licenciatura em Artes Visuais EAD², no qual apresentei um relato de experiência com o título *Autismo e arte, desenho como expressão do que sinto e sou*, também realizado em parceria com o Prof. Dr. César Pereira Cola.

1.2.5 Voltando para a Ufes

O ano de 2010 foi um marco na minha vida profissional, pois fui aprovado no Mestrado em Educação do Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE) da Ufes, na linha de pesquisa Linguagem Visual. Sob a orientação do Prof. Dr. César Pereira Cola, pude pesquisar a arte como potencializadora da aprendizagem e da inclusão de pessoas com deficiência intelectual. Essa vivência no mestrado trouxe-me novas motivações e formas de ver, pensar e atuar na área da Educação.

Após o término do mestrado, senti-me instigado a dar continuidade às minhas pesquisas sobre a arte e suas dimensões. Em 2013, fui aprovado na seleção do Doutorado em Educação, também no PPGE-Ufes. Assim, percebendo a importância de Krajcberg nos meandros das artes plásticas, na educação e na defesa do meio ambiente e tendo o privilégio de sua amizade com minha família, tomo para esta tese o seguinte tema: Frans Krajcberg, seu processo de criação e história de vida.

1.3 PROBLEMA

O modo como o artista plástico Frans Krajcberg percorreu seu caminho na arte até chegar a questões tão próximas e arraigadas à natureza despertou-me curiosidade, a ponto de torná-lo tema de estudo relatado nesta tese. Assim, pretendo abordar aqui processos singulares, individuais sobre a vida do artista, assim como investigar nuances alusivas a seu processo criativo no campo da arte. Vida de Krajcberg e arte de Krajcberg: essas são as questões principais e fundamentais deste trabalho. A investigação possui o ímpeto de esmiuçar fatores ocorridos na vida do artista e que vieram fomentar sua expressão.

A partir dos conceitos deleuzianos de rizoma, territorialização, desterritorialização e reterritorialização, almejo refletir sobre as mudanças ocorridas na vasta produção

² Educação a distância.

artística de Krajcberg. O problema que instiga este estudo é: **como a história de vida de Frans Krajcberg contribuiu na construção e nas mudanças em seu processo de criação?**

Tenho consciência de que trazer esses conceitos da obra de Deleuze e Guattari não será uma tarefa simples, pois são conceitos que considero fugidios, rizomáticos, que mudam a todo tempo, num plano de imanência.

[...] O conceito é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir. Os conceitos, neste sentido, pertencem de pleno direito à filosofia, porque é ela que os cria, e não cessa de criá-los. O conceito é evidentemente conhecimento, mas conhecimento de si, e o que ele conhece é o puro acontecimento, que não se confunde com o estado de coisas no qual se encarna. Destacar sempre um acontecimento das coisas e dos seres é a tarefa da filosofia quando cria conceitos, entidades. Erigir o novo evento das coisas e dos seres, dar-lhes sempre um novo acontecimento: o espaço, o tempo, a matéria, o pensamento, o possível como acontecimentos (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 46).

De acordo com a perspectiva desses autores, o conceito de território vai ao encontro da história de vida de Krajcberg, pois, desde quando morava na Polônia até sua saída da Europa para o Brasil, o artista apropriou-se e desapropriou-se de territórios, materiais, imateriais, temporais ou espaciais, pois

os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p. 323).

1.4 OBJETIVO

O objetivo do estudo aqui relatado pode ser assim expresso: descrever, narrar e interpretar a história de vida do artista plástico e ambientalista Frans Krajcberg, destacando seu processo criativo e produção em artes visuais, corroborados por sua história de vida e sua relação com a natureza.

1.5 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Neste tópico, discorro sobre a história de vida, método adotado para realizar o estudo relatado nesta tese, que se caracteriza como qualitativo. A opção pela história de vida deu-se por eu acreditar que ela pode ser de grande relevância para este trabalho, no qual abordo a vida de um artista e ambientalista que atua no cenário mundial há bastante tempo. Assim,

[...] o método de História de Vida é um método científico com toda força, validade e credibilidade de qualquer outro método, sobretudo porque revela que por mais individual que seja uma história, ela é sempre, ainda, coletiva, mostrando também o quão genérica é a trajetória do ser humano (SILVA et al., 2007, p. 34).

Segundo Bogdan e Biklen (1994), na investigação qualitativa, a fonte direta de dados é o ambiente natural. Assim, os pesquisadores necessitam nele introduzir-se, investindo grande quantidade de tempo nos locais onde estão os sujeitos e/ou fenômenos pesquisados. Tenta-se interpretar e trazer a lume considerações relevantes às questões abordadas. Nessa direção, a história de vida possibilita compreender a trajetória pessoal e profissional de Frans Krajcberg, que já atua no cenário artístico e ecológico mundial há mais de 60 anos.

Com o surgimento de novos estudos utilizando a história de vida, cada vez mais esse método vem se apresentando como possibilidade investigativa. De acordo com Nóvoa (apud WEISS, 2013), mesmo possuindo algumas ambiguidades e não sendo tão precisa, a história de vida propôs práticas e reflexões que provocaram e potencializaram novos conceitos em pesquisa.

Drago e Santos (2013) expõem que o método biográfico, que inclui várias possibilidades de estudo com histórias de vida, é novo na área da Ciência da Educação. Foi muito utilizado nas décadas de 1920 e 1930, pelos pesquisadores sociólogos da Escola de Chicago, que buscavam formas de pesquisa alternativas à sociologia positivista. Nas décadas seguintes, seu uso foi sendo rejeitado, em decorrência da hegemonia da pesquisa empírica, que os sociólogos estadunidenses consideravam mais seguro. Após ficar aproximadamente meia década em desuso, o método história de vida voltou a ser contemplado na sociologia, por volta dos anos 1980. As especificidades do rigor técnico da metodologia sociológica contribuíram

para que o método autobiográfico fosse mais valorizado. Segundo Bueno (2002), um dos fatores que contribuíram para isso foi a imposição da objetividade e a hegemonia da intencionalidade invariável na sociologia positivista. Assim, o método biográfico apresenta-se mais rico em possibilidades, por abordar e tentar conhecer melhor a vida cotidiana sob uma visão antropológica mais flexível. “Histórias de vida, por mais particulares que sejam, são sempre relatos de práticas sociais: das formas com que o indivíduo se insere e atua no mundo e no grupo do qual ele faz parte” (DRAGO; SANTOS, 2013, p. 84).

Falar da vida e obra de Frans Krajcberg é tentar resgatar algumas lacunas que ainda não foram escritas nem ditas, buscando com ele o relato de sua vida e suas atuações no campo da arte e da defesa do meio ambiente. Dessa forma, busco um melhor entendimento também sobre seus processos de criação, pois, “ao relatar situações vividas, o sujeito objetiva-se a partir dos outros; são esses outros que fornecem a referência para a maneira de olhar para os eventos narrados” (OLIVEIRA, 2006, p. 255).

Contextualizando a história de vida de Krajcberg, esse tipo de trajetória vai ao encontro do sujeito que narra a história de seus trajetos, tanto pessoal como profissional. Conseqüentemente, a história de vida está relacionada com a história oral, porque, quando o sujeito pesquisado lembra fatos, relata-os, mostra fotografias, entre outros documentos, está compartilhando suas vivências, sua memória, sua história. Assim, sua vida, nas dimensões pessoal e profissional, se constitui numa tessitura de relações de alteridade, afetando e sendo afetado num meio social.

Haguette (1990) destaca alguns pontos relevantes que podem ser considerados na história de vida como fonte documental. Primeiro, porque esse método pode ser um ponto de referência para avaliar fontes documentais que relatam sobre o percurso existencial de um sujeito. Não quer dizer que os resultados obtidos a partir da análise da vida pesquisada possam ser a base para generalizar as outras, mas pode até mesmo significar um caso adverso, negativo, que, eventualmente, colocará sob suspeita o que se conhece sobre uma teoria em questão, exigindo, então, novas pesquisas.

Em segundo, porque a história de vida também contribui em áreas de estudo que a tratam de maneira tangencial e superficial, servindo de base para suposições e conclusões mais realistas, em que os fenômenos se mostram mais factuais e seguros.

O terceiro ponto destacado por Haguette (1990) é que tal método pode ser particularmente útil em oferecer sugestões, ou seja, *insights*, pelo viés subjetivo de muitas pesquisas, no que diz respeito aos processos institucionais sobre os quais suposições não verificadas são muitas vezes elaboradas. Embora as referências teóricas estejam centradas mais na ação institucional do que na experiência individual, a história de vida é mais requisitada, pois dá mais destaque às questões sobre as singularidades do indivíduo.

Haguette (1990) sublinha um quarto ponto: a história de vida, na sua minuciosidade de trazer a lume detalhes que passariam despercebidos em outras abordagens metodológicas, pode ser relevante quando uma área de estudo se torna carente de dados para uma pesquisa, por ter esgotado a busca de novas variáveis, sem conseguir gerar novas possibilidades de conhecimentos. Assim, a história de vida pode trazer novas variáveis, novos questionamentos e parâmetros que podem realinhar as abordagens dentro de uma investigação.

Por fim, além de todas as contribuições listadas, segundo Haguette (1990), o método história de vida é ainda capaz de fornecer a noção de processo, em que se observa e se busca uma compreensão íntima e respeitosa da vida do outro, detalhes e considerações apreciados e revelados de forma acadêmica.

Goodson (apud WEISS, 2013) alerta que esse tipo de abordagem necessita de um cuidado maior: o pesquisador, por descuido, pode preocupar-se apenas com as questões e objetivos de sua pesquisa, tratando-a de maneira cartesiana, talvez fria, distanciando-se do sujeito como humano, com bagagem de sentimentos e vivências. Ao passo que vai se relacionando com o sujeito, conhecendo-o, permitindo que compartilhe suas ideias, visão de mundo e histórias, o pesquisador compreenderá suas relações com o meio social. Essa característica do método história de vida, que é uma relação entre pesquisador e sujeito, num vínculo afetivo de confiança, é fundamental para que a pesquisa torne-se dinâmica e repleta de detalhes.

Moita (2007) considera que a história de vida se faz única à medida que o processo da pesquisa se desdobra. Ao narrar sua história de vida, ativando sua memória, mobilizando forças para contar fatos, o pesquisado reafirma sua identidade, se transforma nele mesmo, numa relação dialógica com o pesquisador. Assim, fazendo uma aproximação com a vida e obra de Krajcberg e levando em conta a relação que minha família e eu temos com o artista, compreendo que a história de vida possibilita a percepção do outro, a compreensão profunda de suas escolhas, trajetórias, angústias, decepções e desejos. Por esse prisma, podemos desvelar maneiras singulares de vida a partir da voz da própria pessoa, valorizando e respeitando o sujeito com o meio e suas relações.

No desenvolvimento deste trabalho, procurei respeitar ao máximo as singularidades do pesquisado, pois, ao fazer o levantamento biográfico, buscar imagens, objetos e entrevistas com Krajcberg, criou-se um movimento entre passado e presente, pois, como estudioso, durante o percurso de elaboração desta tese, transitei por caminhos que não são meus. Busquei apoio também na história oral, por acreditar que ela pode corroborar com o processo de investigação relatado nesta tese. Assim, além das entrevistas de Krajcberg, também ouvi pessoas ligadas a ele: funcionários, amigos e também meu próprio pai, buscando detalhes que pudessem ser revelados a partir da relação que essas pessoas mantêm com o artista.

A história oral também está sujeita a críticas, por depender da memória e do depoimento pessoal. Assim, acusam-na de não ser confiável, porque se baseia no depoimento de um indivíduo que é social, que pode fornecer um depoimento parcial, o que transmitiria apenas uma versão dos acontecimentos. Além disso, tem como base a memória humana, que pode ser inexata, distorcendo, deslocando ou até mesmo omitindo fatos ocorridos; recompor uma memória pode não ser tão confiável, pelo fato de estar distorcida; pelo longo tempo decorrido entre o fato vivido no passado e suas concepções de mundo no presente, a narrativa do pesquisado pode ser reinventada, de acordo com seus valores e interesses.

Acerca do contexto da história oral, destaco que “é uma história construída em torno de pessoas. Ela lança vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação. Admite heróis vindos não só dentre os líderes” (THOMPSON, 1998, p. 44). A confiabilidade na história oral nessa tese é ratificada em função da vivência que

minha família e eu possuímos com Krajcberg e, também, por meio de entrevistas gravadas para análise posterior. A história oral concomitante à história de vida, segundo minhas considerações, nos aproxima do pesquisado, fornecendo meios para uma reflexão mais fidedigna dos fatos. A narrativa sobre o vivido e a memória solicitada não falam apenas de um sujeito isolado, mas de histórias, relações, afetos e agenciamentos.

Uma vez que esta tese discorre sobre a história de vida e o processo de criação artístico de Krajcberg, saliento que nela também são apresentados depoimentos dados por artistas que deixaram escritos sobre seu trajeto criativo, como Louise Bourgeois e Marcel Duchamp. Além disso, realizei entrevista com a artista plástica Rosana Paste, buscando junto a ela informações nesse sentido. A escolha desses artistas recai sobre o fato de privilegiarem a história de suas vidas como fator que influencia a produção de sua obra artística, tal como tem ocorrido com Krajcberg.

1.5.1 A importância da memória para este estudo: a entrevista, o cuidado ao entrevistar o artista

Pelo fato de minha família e eu termos uma relação de amizade muito próxima com Frans Krajcberg, as entrevistas se confundem com conversas informais, sempre muito descontraídas, com brincadeiras e piadas, mas também acompanhadas de respeito e seriedade nas questões abordadas. Quando decidi estudar a história de vida e o processo de criação do artista em uma tese acadêmica, preparei um roteiro de entrevista com questões semi-estruturadas, com o objetivo de deixá-lo mais à vontade. Em todos os encontros, busquei manter o foco nas entrevistas, para não me deixar levar pela admiração que tenho por ele. Nem sempre Krajcberg respondia-me de forma objetiva; suas falas eram repletas de revoltas contra o sistema político brasileiro, com a questão ambiental, com a violência e a crise que, segundo ele, está instaurada na arte. Compreendo que a fala de Krajcberg, mesmo que de maneira informal, possui grande valor, por fornecer subsídios para eu alcançar o objetivo aqui proposto.

As questões que elaborei e as respectivas respostas que obtive junto ao artista estão dissolvidas ao longo da tese. Decidi não apresentá-las em uma sequência de perguntas e respostas, pois, se fizesse isso, acredito que excluiria a dinâmica dos

encontros, das entrevistas e da complexidade da história de vida de Krajcberg. Destaco ainda que as questões que permearam nossos diálogos foram: como e por que o artista produz com/na natureza? Como foi sua experiência na II Guerra Mundial? E sua descoberta pelo engajamento na ecologia?

As entrevistas foram mediadas e acompanhadas por meu pai, que sempre as agendava previamente, por telefone. Em abril de 2013, eu, meu orientador, Prof. Dr. César Pereira Cola, entre outros amigos, fizemos uma visita ao artista, aproveitando o ensejo para entrevistá-lo. Ressalto que todos os diálogos foram filmados para análise posterior. A seguir, apresento fotografias dos vários momentos em que estive com Krajcberg (Figuras 21 a 33), num sentido que extrapola a mera ilustração, almejando evidenciar alguns detalhes do cenário em que ocorreram as visitas e conversas com o artista.



Figuras 18 e 19 – Krajcberg e Uillian Trindade, 2005.
Foto – Denarte de Jesus Oliveira



Figuras 20 e 21 – Uillian Trindade em conversa com Krajcberg, 2008.
Foto – Benedito de Castro



Figuras 22 e 23 – Uillian Trindade em conversa com Krajcberg, 2012.
Foto – Benedito de Castro



Figura 24 – Entrevista com o artista; em primeiro plano: Krajcberg e César Cola; ao fundo, da esquerda para a direita: Uillian Trindade, Rosana Paste e Ângela Pimentel, 2013.
Foto – Uellian Márcia



Figuras 25 e 26 – Uillian Trindade entrevistando Krajcberg, julho de 2014.
Foto – Uellian Márcia



Figuras 27 e 28 – Uillian Trindade entrevistando Krajcberg, julho de 2014.
Foto – Uellian Márcia



Figuras 29 e 30 – Uillian Trindade entrevistando Krajcberg, julho de 2014.
Foto – Uellian Márcia

A entrevista pode ser conceituada como um processo de interação entre duas pessoas, em que o entrevistador tem a finalidade de angariar informações junto à outra parte, o entrevistado. Haguette (1990) aponta que esse processo de interação contém quatro componentes que precisam ser privilegiados, para se entender suas vantagens e desvantagens. São eles: a) o entrevistador; b) o entrevistado; c) a situação da entrevista; d) o instrumento de captação de dados ou roteiro de entrevista. A compreensão desses componentes permite-nos entender melhor o

processo, buscando diminuir as possibilidades de erros e “[...] desvios através de mecanismos de controle que poderão ser impostos aos elementos que constituem a entrevista, acima referidos [...]” (HAGUETTE, 1990, p. 75).

Na entrevista, a atenção estará voltada para as informações provindas do informante, para que seja possível distinguir as que possuem caráter subjetivo daquelas de caráter objetivo. Isso porque as informações que o entrevistado fornece são filtradas por sua percepção e modificadas por suas reações frente ao mundo. Assim, é necessário ter consciência de que o entrevistado está mostrando o seu ponto de vista, partindo de seu universo singular, cabendo ao entrevistador apreciar e considerar se as respostas são afirmações objetivas ou subjetivas. Pelo fato de Krajcberg ter convivido com a morte, o ódio, a intolerância, a fome e a guerra, ele possui no seu discurso uma visão revoltada em relação ao ser humano. Ter consciência sobre esse aspecto foi de fundamental importância na condução deste trabalho. “As afirmações de natureza subjetiva estão sempre imersas em reações que devem ser levadas em conta: o estado emocional do informante, suas opiniões, suas atitudes e seus valores.” (HAGUETTE, 1990, p. 77).

As entrevistas, pelo prisma da pesquisa qualitativa, tal como este estudo se constitui, apresentam-se como uma possibilidade de conhecer e compreender o outro, sendo, portanto, necessário dotá-la de organização e flexibilização. Além disso, Haguette (1990) aponta algumas observações que podem interferir na qualidade dos dados obtidos em uma entrevista, a saber: a) motivos ulteriores, quando o informante pensa que suas respostas podem influenciar positivamente privilégios futuros; b) quebra de espontaneidade ou inibições, pelo fato de haver outras pessoas no local da entrevista ou por fatores como sexo, raça, educação ou classe social (fatores reativos); c) desejo de agradar ao pesquisador, principalmente quando o entrevistado percebe as orientações ou posicionamentos do pesquisador sobre um determinado assunto; d) a não habilidade do entrevistado para relatar eventos do passado, que pode estar relacionada com a incapacidade de lembrar (memória); e) falhas de omissão, pois tanto o entrevistado quanto o entrevistador podem cometê-las por falta de percepção.

Ainda é preciso ressaltar que na entrevista é necessário que se tenha uma postura humilde diante do entrevistado, já que uma atitude arrogante pode intimidá-lo.

[...] Os pesquisadores, na maioria vinculados à Universidade, são muitas vezes percebidos como indivíduos sofisticados e de alta educação, o que pode criar uma reação de defesa por parte dos entrevistados. Dependendo do tipo de percepção, os entrevistados podem recorrer a mecanismos de defesa, tais como: desvios no direcionamento da entrevista, “esquecimento” protetivo, ou mesmo preparando-se de antemão para a entrevista através de informações colhidas junto a outros entrevistados anteriormente (HAGUETTE, 1990, p. 79).

Durante as muitas conversas e entrevistas com Krajcberg, pude perceber o quanto a troca de experiências vividas faz um idoso rejuvenescer em sua memória. Eram viagens no tempo e nas histórias que pareciam ser – ou de fato eram – vividas no presente. Tenho consciência de que estudar sobre a história de vida de Krajcberg é participar junto com ele de uma rica história, vivendo em outras épocas. Para isso, foi necessário observar alguns pontos: antes dos encontros, procurei recolher o máximo de informações sobre sua vida e processo de criação, para formular questões que pudessem elucidar dúvidas a respeito dos pontos de interesse centrais para esta tese. Além disso, consultei livros, jornais, sites, imagens, com a finalidade até mesmo de conquistar sua confiança, vendo-me agora como um estudioso. Pelo fato de conhecê-lo desde minha infância, acredito que isso pode ter sido um fator muito positivo para este trabalho, pois “a entrevista ideal é aquela que permite a formação de laços de amizade; tenhamos sempre na lembrança que a relação não deveria ser efêmera” (BOSI, 1987, p. 60).

Continuando com Bosi:

[...] Narrador e ouvinte irão participar de uma aventura comum e provarão, no final, um sentimento de gratidão pelo que ocorreu: o ouvinte, pelo que aprendeu; o narrador, pelo justo orgulho de ter um passado tão digno de rememorar quanto o das pessoas ditas importantes. Ambos sairão transformados pela convivência, dotada de uma qualidade única de atenção. Ambos sofrem o peso de estereótipos, de uma consciência possível de classe, e precisamente por ter que saber lidar com esses fatores no curso da entrevista (BOSI, 1987, p. 61).

A partir dos diversos encontros e conversas informais, das entrevistas gravadas, dos relatos de pessoas que convivem com Krajcberg, muitas informações foram surgindo, novas possibilidades se desencadearam para análise e reflexão, assim como as interações também foram se intensificando. Porém, “é obviamente impossível identificar exhaustivamente todas as interações que acontecem no percurso de uma vida; nem é matéria quantificável” (MOITA, 2007, p. 134).

No que diz respeito à organização, esta tese assim está configurada: no **Capítulo 2**, discorro sobre os pontos de conexão entre a história de vida e processo criativo de Krajcberg com o pensamento deleuziano e a área de Educação. O **Capítulo 3** apresenta a revisão de literatura, que se assenta sobretudo em histórias de vida e processo criativo de outros artistas, o que deu base para a compreensão e análise desses mesmos processos em Krajcberg. O **Capítulo 4** apresenta os conceitos teóricos de Deleuze e Guattari, sobretudo desterritorialização, reterritorialização, territorialização e rizoma, à luz dos quais, no **Capítulo 5**, procedo à análise da história de vida e do processo de criação de Krajcberg. Por fim, o **Capítulo 6** apresenta considerações que não pretendem ser conclusivas, uma vez que Krajcberg se encontra em ativo processo de criação. Apesar disso, nele, tomo a ousadia de propor um novo conceito: a **poética krajcberguiana, uma arte menor**.

2 INTERLOCUÇÕES POSSÍVEIS ENTRE A VIDA E O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE KRAJCBURG E A ÁREA DE EDUCAÇÃO

Sendo esta tese desenvolvida no âmbito de um programa de pós-graduação em educação que procura investigar, entre outros objetos, a cultura e a linguagem visual das artes, acredito que a relação entre o objeto de estudo no qual ela se foca possui interlocução direta com a educação. Este é o aspecto sobre o qual discorro neste capítulo.

Fundamentados nos conceitos deleuzianos de territorialização, desterritorialização, reterritorialização e rizoma, a história de vida e o processo de criação artística de Frans Krajcberg possuem uma ligação estreita com a área da educação, por alguns fatores: Krajcberg é um artista que atua em prol da preservação da natureza; o estudo aqui relatado tem como objetivo abordar, de forma aprofundada, a história de vida de um importante artista contemporâneo, de grande relevância nos cenários ambiental, artístico e cultural, em níveis nacional e internacional; por fim, o estudo procura por esse artista, sua produção e seu processo de criação em contato com os leitores, levando-os a refletir sobre como a relação da história de vida de Krajcberg está intimamente ligada a seu processo criativo junto à natureza. Isso trará aos leitores e estudantes novas possibilidades de pensar, refletir e fazer arte. Tendo como ponto de partida o processo de criação artística de Krajcberg, eles poderão reinventar sua relação com a arte, com o meio ambiente e consigo próprios.

O processo de produção de conhecimento se dá por diversas formas e em diferentes lugares, não se restringindo à escola. Podemos romper com formas hegemônicas de produção de conhecimento, trazendo a lume outros caminhos possíveis. Ao longo do texto que se segue, farei algumas observações sobre a interlocução entre este estudo, a arte, a educação e sua consonância com a contemporaneidade.

Em um primeiro momento, abordar a história de vida e o processo criativo de Krajcberg pode causar um estranhamento, não sendo possível, talvez, perceber sua relação com a educação. Porém, tal relação não está explícita; exige-se uma reflexão rizomática para romper com o pensamento hegemônico, determinista e

estático de se produzir pesquisa, não seguindo uma perspectiva cartesiana e arborescente na produção de conhecimento. Dessa forma, a área da educação pode ser beneficiada com este estudo, se pensada a partir de um ponto de vista em que ela seja considerada um processo ativado pela percepção e reflexão complexa do mundo e de seus atores.

Cotrim e Parisi (1982) refletem sobre a educação e seu papel na vida do homem, afirmando que ela pode ser compreendida como um processo em que o homem, por meio de sua aptidão cognitiva de perceber, refletir e apreender adquire experiências que atuam sobre sua vida e a dos outros. Essas vivências são apresentadas aqui, tomando-se como ponto de partida a história de vida de Krajcberg e seu processo criativo. Algumas dessas experiências/intensidades poderão afetar as idéias, agenciando os comportamentos dos outros, tocando-os e pondo-os em movimento.

O conhecimento produzido pela humanidade não é estático, sempre se renova. Nessa direção, o tema desta tese traz ineditismo para as áreas de arte e educação, por mostrar que o processo de criação artística de Krajcberg está relacionado à sua história de vida, dentro dos conceitos deleuzianos de territorialização, desterritorialização, reterritorialização e rizoma. Sendo assim, este estudo poderá servir de base para outras reflexões e até mesmo outras pesquisas.

Outro ponto que pode justificar a relação do objeto de estudo a que esta tese se dedica com a educação é o que Fischer (1983) revela sobre a arte. Ele esclarece que essa é uma manifestação indispensável para a união do homem com o Todo, levando-o a uma infinita capacidade de associar e fazer circular suas experiências vividas e ideias. Em outras palavras, a arte seria um caminho para o homem dar sentido à sua vida e expressar sua relação com o mundo, produzindo linhas de fuga. Krajcberg, ao se relacionar e compor com a natureza brasileira, não procura dominá-la, mas reinventá-la, valendo-se dela para resgatar a manutenção de sua vida e do meio ambiente. Assim, continuando sua exposição, Fischer (1983, p. 14) afirma que, “para ser um artista, é necessário transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma”.

Carino (1999, p. 172), por sua vez, recorre ao pensamento do filósofo Wilhelm Dilthey, declarando que “cada indivíduo é uma unidade de vida espiritual rodeada de

circunstâncias”. Logo, a história de vida do artista aqui apresentado é a história de suas relações com as circunstâncias físicas e também espirituais, de como ele se desenvolve e muda, em busca da sobrevivência, individual e coletiva.

Entendo que a educação não fica restrita à escola e, por isso, outras experiências e modos de se relacionar com o mundo devem ser trazidos ao seu encontro. Partindo da minha experiência como professor da disciplina de Arte na educação básica e no ensino superior e como artista plástico nas exposições de que participo, sinto a necessidade de abordar, expor e analisar a história de vida de Krajcberg. Observo que ele é ainda pouco contemplado na educação e nas artes. Nesse caso, penso que, como sou um professor de Arte e mantenho um contato mais próximo com o artista, esta tese pode ser uma linha mediadora para colocar Krajcberg em contato com a área da educação tendo em vista a gama de componentes políticos, artísticos, revolucionários, criativos, históricos, filosóficos e ecológicos, em sua obra e vida.

Entre outros objetivos, o estudo aqui relatado pretende afetar, produzir encontros, “fazer a língua gaguejar” para gerar linhas de fuga e, conseqüentemente, contribuir para a área da educação, no sentido de trazer inovação e benefícios para o coletivo, sejam alunos dos cursos de arte e educação ou leigos interessados no tema. Fazer a língua gaguejar é um conceito deleuziano que propõe uma resistência ao estabelecido; seria fazer de outra maneira, escapar do que está posto; apresenta desequilíbrio, bifurca as ações, com mudanças contínuas de vibrações.

[...] São grandes à força de minorar: eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante modulação. Isso excede as possibilidades da fala e atinge o poder da língua e mesmo da linguagem. Equivale a dizer que um grande escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo quando é a sua língua natal (DELEUZE, 1997, p. 124).

Acredito que Krajcberg tenha feito a língua gaguejar com os movimentos criativos que empreendeu durante sua existência, ações revolucionárias que, fazendo uso de material disposto pela natureza, coisas mortas, coisas menores, mostram a beleza, a potência e também a violência que ela sofre.

Gallo e Souza (2007) afirmam que o devir revolucionário é molecular (flexível), atuando nas pequenas camadas, no plano de uma microfísica do poder. A macrofísica, a política molar (dura), é do campo da dominação. Esses autores consideram ser impossível a execução de ações políticas criativas e transformadoras nesse campo, pois esse é o âmbito do Estado. Porém, podemos estabelecer confrontos, resistindo dentro desse espaço. Como um engodo que desestabiliza a linha molar (dura), como se fosse uma virose na língua maior. São intensidades criativas do artista que atravessam as políticas do Estado por meio de políticas menores, proliferando devires menores: “poder maiúsculo que luta para manter-se; poderes minúsculos que lhe escapam o tempo todo, proliferando diferenças e possibilidades (GALLO; SOUZA, 2007, p. 132).

Destaco que minhas indagações sobre a vida, a obra e o processo de criação de Krajcberg constituem o ponto de partida para buscar desvelar o tema desta tese, suscitando questões sobre como esses aspectos se relacionam com o trabalho do artista junto à natureza, problematizando-os para socializar descobertas. Abordar a história de vida e o processo criativo de Krajcberg dentro dos conceitos deleuzianos pode corroborar com a possibilidade de a educação abrir-se ao novo, de criar seus próprios caminhos, de subverter os paradigmas por meio da arte.

Durante anos de diálogo com Krajcberg a respeito de sua vida, de seu trabalho com e na natureza, de sua defesa em favor da vida no planeta, percebi o quão arrojado ele é e quantas provocações pode instigar. Até mesmo ameaças de morte ele sofreu em suas lutas pelo meio ambiente aqui no Brasil, desde a época da ditadura até os dias de hoje. Krajcberg é um homem rebelde, revoltado, não teme expor suas ideias. Vejo em suas atitudes o quanto são valiosas suas práticas artísticas e políticas em favor da preservação da vida. Para mim, só isso já justifica sua relevância no âmbito educativo.

Formas de vidas inovadoras, interessantes, são essenciais como caminhos a serem observados e, talvez, seguidos. Nesse sentido, a grandeza da história de vida de Krajcberg, que, além da coragem e resistência, é permeada, principalmente, por resiliência, é fundamental para compreender seus processos criativos. Ele foi resiliente ao sobreviver à II Guerra Mundial, mesmo enfrentando grandes adversidades, com traumáticas rupturas que ocorreram no seio de sua família;

perdeu-a no campo de concentração, e, em seguida, buscou reconstruir uma nova vida. Ao emigrar para o Brasil, o artista viu na natureza motivos para recomeçar a vida. Esse bom encontro foi potencializado pela junção da arte, que sempre foi intrínseca a seu espírito, com o novo território, tanto no sentido geográfico, quanto no sentido proposto pelos conceitos deleuzianos.

[...] Trata-se do fato de que as próprias vidas dos biografados tanto assimilam quanto resistem aos paradigmas, traduzíveis na expectativa da sociedade em relação a seu comportamento. Desse modo, uma vida vivida de forma “iconoclasta” – em relação às regras paradigmáticas estabelecidas – ganha interesse biográfico. Vidas vividas na sensaboria da rotina não são biografáveis. Do ponto de vista da instrumentalidade educativa, essas vidas “marcantes”, “diferentes” são decisivas: elas é que possibilitarão a construção de modelos de conduta “revolucionários” (para utilizar a terminologia de Kuhn) em face dos modelos estabelecidos pelo paradigma vigente. Por outro lado, vidas podem ser marcantes igualmente na defesa do paradigma estabelecido, o que significa que também são valiosas como instrumentos educativos, para resistir a um modelo educativo, quando este, contrariando a essência transformadora da educação, sua capacidade de dar guarida à renovação representada pelos novos seres que ingressam no mundo, se torna conservador, tradicionalista e resistente às mudanças e inovações (CARINO, 1999, p. 159).

Assim, as desterritorializações e reterritorializações na vida e no processo criativo de Krajcberg podem ser tomados como possibilidades de reflexão e inspiração, integrando sua atitude à defesa da vida.

Para Read (2001), o objetivo da educação seria desenvolver, juntamente com a singularidade, a consciência coletiva ou a reciprocidade do sujeito com o meio. Como resultado da hereditariedade e de suas relações com o ambiente, o indivíduo será, inevitavelmente, singular. Essa singularidade, por ser algo que somente ele possui, será de vasto valor para a coletividade. Ela pode constituir-se um caminho único de ser, contribuindo, porém, para a diversidade da vida, podendo também ser uma maneira única de olhar, interagir, pensar, refletir, inventar, expressar suas ideias ou emoções. Assim, a singularidade da relação de um homem com seu meio consegue constituir um grande benefício para o Todo. Nessa linha de pensamento, a educação não é somente um processo de individualização, “mas também de integração, que é a reconciliação entre a singularidade individual e a unidade social” (READ, 2001, p. 6).

Estudar e compartilhar uma história de vida e seus processos é abrir-se à educação, é incentivar o próprio crescimento e o crescimento dos outros, é lapidar-se para melhor se relacionar com o mundo.

[...] A educação é incentivadora do crescimento, mas, com exceção da maturação física, o crescimento se torna aparente na expressão – signos e símbolos audíveis ou visíveis. Portanto, a educação pode ser definida como o cultivo dos modos de expressão – é ensinar crianças e adultos a produzir sons, imagens, movimentos e utensílios. O homem que sabe fazer bem essas coisas é um homem bem educado. Se ele é capaz de produzir bons sons, é um bom falante, um bom músico, um bom poeta; se consegue produzir boas imagens, é um bom pintor ou escultor; se consegue produzir nos movimentos, um bom dançarino ou trabalhador; se boas ferramentas ou utensílios, um bom artesão. Todas as faculdades de pensamento, lógica, memória, sensibilidade e intelecto, são inerentes a esses processos que envolvem a arte, pois esta nada mais é que a boa produção de suas imagens etc. Portanto, o objetivo da educação é a formação de artistas – pessoas eficientes nos vários modos de expressão (READ, 2001, p. 12).

Durante as redes de conversação que realizei com Krajcberg, ele sempre destacou que uma das propostas de sua poética artística é ativar uma nova mentalidade na consciência das pessoas. Essa mudança individual provocaria no coletivo uma nova concepção sobre a relação do homem com o meio ambiente. Tocando na questão ambiental – que embora não seja o foco desta tese está intimamente relacionada com a produção e a vida de Krajcberg –, Bortolozzo e Ventrella (2006) esclarecem que a arte e as ciências da natureza são intensidades de conhecimentos em que o homem produz para refletir e representar o mundo segundo sua visão. Nesse contexto, a produção de Krajcberg possibilita-nos compreender como as experiências de vida interferem na percepção humana, principalmente no seu processo criativo em contato com a natureza brasileira, isto é, que inspira o artista a produzir suas obras. “Essa feliz parceria entre arte e meio ambiente demonstra a tensão a que chegou Krajcberg na sua relação com a natureza no plano da sensibilidade visual e no aspecto científico” (BORTOLOZZO; VENTRELLA, 2006, p. 53).

Concordo com o pensamento de Bortolozzo e Ventrella (2006), pois Krajcberg não se apropria da natureza apenas como “arte pela arte”, mas concede-lhe novo significado, potencializado com a expressão artística, como forma de alerta e de protesto, para refletirmos sobre nossa relação e ocupação no planeta Terra, no que diz respeito, por exemplo, aos desmatamentos para agricultura, pecuária, instalação de indústrias, loteamentos habitacionais e outras necessidades da humanidade. “As

obras precisam gritar mais, é preciso colocar as vísceras do artista à mostra até as últimas consequências” (KRAJCBERG apud BORTOLOZZO; VENTRELA, 2006 p. 53).

Lima (2007) afirma que a grande contribuição do artista para a educação advém do diálogo de suas obras com o meio ambiente, transformando-se em componente pedagógico, servindo à educação ambiental. Reitero que essa contribuição de Krajcberg excede as questões ambientais e artísticas, sendo significativa, ainda mais, na vida, em várias de suas dimensões. Krajcberg, ao expor-se e dispor de suas obras em favor de um humanismo ecologicamente ativo, torna-se um educador ambiental, pois está imerso em uma cultura, em uma estrutura social, na qual desenvolveu suas práticas na cotidianidade; sofreu desterritorializações decorrentes de conflitos sociais, políticos e subjetivos. Em meio a esse caos, buscou posicionar-se como agenciador de sensibilização e defendeu que o autoconhecimento e o conhecimento do outro é imprescindível.

Para reforçar a exposição dos elementos que justificam a importância do que me propus a investigar neste trabalho, concluo lembrando o argumento de Carino (1999) sobre a validade de abordar histórias de vida para corroborar com a área da educação. Nessa linha de raciocínio, esse autor enxerga a educação como uma possibilidade de intermediar as práticas humanas e os elementos existentes no mundo de uma determinada maneira, definida pela sociedade. Para ele, ser educado é, na dimensão coletiva, aprender a se relacionar dentro das complexas maneiras de ser, determinadas pelo meio social. Então, estudar e compartilhar a história de vida de alguém é fazer dessa vida um rizoma de possibilidades de afetar e ser afetado. Seria desvelar as reações de Krajcberg diante da vida e tomar essas reações como referências para aqueles que se pretendem educar.

2.1 KRAJCBERG, DELEUZE E A EDUCAÇÃO

Estudar Krajcberg de forma acadêmica, utilizando alguns fundamentos teóricos de Deleuze e Guattari, é abrir-se a novas possibilidades de criação de conceitos, tanto na arte quanto na educação. Ou seja, é romper com o pensamento estático.

Carvalho e Cola (2014) apontam que o pensamento deleuziano se move como um navio que parte em busca de um porto inicialmente indefinido, estabelecendo, durante o movimento da navegação, o ponto para territorializar-se. Nesse sentido, podemos tomar como exemplo a vida de Krajcberg, que, em um mundo caótico, constrói sua poética vital no diálogo com elementos encontrados ao longo de seu percurso. Esses movimentos se reorganizaram no trajeto de sua existência. Essas transformações são encontradas também no Cosmo, nos movimentos característicos da natureza. A resiliência que perpassa a arte de Krajcberg pode ser tomada como um exemplo de eterno renascimento, que se apresenta como fator constante do percepto e do afecto, em um incessante diálogo da vivência com o meio.

Seguindo esse pensamento, a arte se assemelha à educação, no sentido de perceber e sentir o mundo durante a coexistência com outros pares. Reporto-me à Profa. Dra. Janete Magalhães Carvalho³, quando relaciona o perceber, o sentir e o pensar como incertezas preestabelecidas, porém, seguras na certeza do devir da produção humana. O artista recebe e percebe o mundo, ressignifica-o, o reconstrói, para, novamente, prosseguir em sua jornada, constituindo as desterritorializações, reterritorializações e territorializações, numa relação rizomática com o mundo.

Compartilho da concepção de Carvalho e Cola (2014), quando os autores sintetizam que a arte dialoga com a educação, no sentido de ver e compreender, escapando da superficialidade conteudística. Estabelecer a mediação entre alunos ou outras pessoas com a vida e a obra de Krajcberg seria tangenciar e penetrar um mundo em devir, onde perceptos e afectos contribuem para uma imanência ligada a construir, destruir e novamente construir conceitos. Seria territorializar sem engessar, “criar existências, considerando sua impossibilidade de permanência eterna, de solidificação de conceitos imutáveis onde tudo movimenta, onde tudo se transforma” (CARVALHO; COLA, 2014, p. 9).

³ Durante palestra que integrou o seminário *Deleuze, Espinosa e a educação*, realizado em 2012, no âmbito do PPGE-Ufes, em Vitória (ES).

Não pretendo, aqui, pedagogizar Krajcberg por meio dos conceitos deleuzianos, transformando seu processo criativo em uma fórmula que pudesse ser reaplicada nas aulas de artes, mas, sim, mostrar, sem didatismo, as possibilidades de ações que podem ser contempladas em sala de aula. Podemos sugerir uma reflexão sobre o ser e estar no mundo em uma esfera singular e coletiva, em uma perspectiva crítica em relação aos paradigmas estabelecidos, levando os alunos a pensar sobre sua condição no mundo e sua responsabilidade com ele. Carvalho e Cola (2014) destacam que um exercício como esse contribui para a percepção de que cada um é capaz de afetar seu mundo de forma singular, no intuito de participar de maneira mais intensa da vida. Seria buscar outras opções de existência com elementos diversos na representação visual, trazendo um desequilíbrio, uma territorialização singular, que encontra uma imanência advinda de sua investigação, do seu pensar, correlacionando-o ao movimento do percepto e do afecto, escapando do discurso narrativo estabelecido.

Propor um pensar/fazer arte por meio da poética krajcbergiana fundamentado em conceitos deleuzianos é participar com uma visão em constante mutação, é dialogar com a arte, levantando os conceitos hermeticamente estabelecidos. Assim,

[...] cabe considerar a possibilidade de um diálogo sem determinada linguagem, considerando dialógica a chamada ou convocação que a obra de arte provoca ao incerto, indefinido, espelho sem reflexo preciso, potencializado pela indeterminação narrativa. Com figuratividade objetivamente indecisa, insere o devir em espaço a ser desterritorializado, onde a reterritorialização carece de uma firmeza raramente contemplada no afeto e no percepto. Desta forma, coloca em xeque as questões vitais, provoca nuances instintivas, potencializa o temperamental em *lócus* da sensação, onde forças invisíveis abortam toda possibilidade de compreensão racional (CARVALHO; COLA, 2014, p. 12).

Não é minha pretensão aqui enunciar verdades inabaladas sobre o processo de criação em arte e educação. A sugestão é tomar como base a história de vida do artista, sua relação com a natureza, seus exemplos de criação em arte, a fim de provocar movimentos no pensar a arte e a educação, criando novos conceitos. Deleuze salienta que para criar conceitos às vezes é necessário “roubar” conceitos já criados. Para ele, esse “roubo” é criativo, se ressignificamos aquilo de que nos apropriamos. Esses “roubos” acontecem nos encontros com pessoas, com ideias, com filósofos, com a natureza, com os animais etc. O “roubo” é potentemente

criativo, se articulamos os conceitos para criar outros (DELEUZE apud GALLO, 2013).

Portanto, a partir deste ponto, farei uma explanação de como o pensamento de Deleuze pode ser deslocado para o estudo relatado nesta tese, o que, conseqüentemente, influenciará as áreas de educação e arte. O pensamento desse filósofo vem ao encontro do que é proposto nesta tese, já que se trata de buscar construir um pensamento imanente, do acontecimento. Então, não podemos estranhar sua presença na área da educação. “Talvez aqueles que não explicitamente se debruçam sobre a problemática educacional tenham mais a dizer aos educadores do que podemos imaginar” (GALLO, 2013, p. 9).

A escolha de Deleuze como referencial teórico para este trabalho dá-se por um diálogo de confluência com as ações de Krajcberg, por ser ele um filósofo da multiplicidade, das linhas de fuga, do devir, do rizoma, da proliferação das experiências de pensamento, da busca pela liberdade. O pensamento desse filósofo assemelha-se ao do artista, por ser um ato de desvio do estabelecido. As aproximações do pensamento deleuziano com Krajcberg fazem-se pelo fato de o filósofo acreditar que a filosofia tem uma ação criadora, e não uma mera passividade diante do mundo. O artista sobre cuja produção artística debruço-me neste estudo apropria-se dos elementos da natureza para criar sua própria poética; ele não apenas revolta-se com o caos ou admira o mundo passivamente, mas transforma-o por meio da arte, ressignifica-o, desterritorializando-se e aprendendo a conviver com ele, extraindo possibilidades criativas.

[...] o conceito é imanente à realidade, brota dela e serve justamente para fazê-la compreensível. E, por isso, o conceito pode ser ferramenta, tanto de conservação quanto de transformação. O conceito é sempre uma intervenção no mundo, seja para conservá-lo, seja para mudá-lo. Impossível não lembrar aqui de um verso da canção *My IQ (Meu QI)* da cantora folk norte-americana Ani DiFranco: “qualquer ferramenta é uma arma, se você usá-la direito”; os conceitos também são armas, e a filosofia é um empreendimento ativo e criativo (GALLO, 2013, p. 36).

Apresento, a partir deste ponto, alguns deslocamentos do pensamento deleuziano para a educação, dialogando com a poética krajcberguiana a partir de Silvio Gallo, filósofo que analisa e reflete sobre o inquietante e desafiador pensamento de Gilles Deleuze, trazendo algumas desterritorializações de seu pensamento.

Gallo (2013) revela quatro desterritorializações conceituais de Deleuze para a educação, ressaltando que não são verdades deleuzianas para essa área de conhecimento, mas, sim, possibilidades. A primeira seria **a filosofia da educação como criação conceitual**. Deleuze considera que tomar a filosofia como reflexão e fundamento da educação seria retirar sua potência, pois a filosofia possui outras possibilidades. Nenhuma novidade traremos para a educação, se nos limitarmos a continuar reproduzindo conceitos descontextualizados. Então, o filósofo da educação seria um criador de conceitos, aquele que instaura um plano de imanência que atravessa e talvez modifique as práticas educacionais. Ele deveria relacionar-se de maneira empírica com os problemas da área, para combater a doxografia⁴ educacional, que seria o conjunto de opiniões sobre a educação.

Nesse sentido, seria necessário inovar e instaurar um plano de imanência que caminhe pelos problemas educacionais e enfrente-os sem as hipocrisias usualmente observadas. Porém, Gallo (2013, p. 58) alerta que um filósofo da educação com esse pensamento não seria bem visto, já que suas colocações iriam suscitar a indiferença geral, pois desvelariam “[...] as multiplicidades que podem ser colocadas em jogo, as interconexões que podem ser produzidas [...]”.

A arte contemporânea está repleta de possibilidades de estilos, práticas, formas de fazer; já não apenas usa tinta, tela, metal, pedra; utiliza também ar, som, palavras, lixo, pessoas, luz, madeira etc., com o intuito de refletir, criticar ou até mesmo zombar da nossa vivência no planeta. Pensar uma educação em arte à guisa krajcberguiana seria não sucumbir à opinião generalizada sobre o mundo, sobre a arte na escola e sobre seu ensino.

Percebo que alguns professores de arte continuam a trabalhar com formas arcaicas de ensino, pautadas na coordenação motora, na cópia metódica de modelos, prevalecendo apenas o visual, ou só trabalham a cômoda prática da livre expressão (desenho livre). Precisáramos mergulhar no caos para reencontrar a criatividade, principalmente em outras linguagens artísticas, como a fotografia, o vídeo, a colagem, a escultura, a performance, o *site specific*, a *web art*. Isso seria valer-se

⁴ É o relato de ideias de um autor quando outro autor as interpreta.

da prática de Krajcberg para encontrar outras possibilidades de ser e estar no mundo.

A segunda desterritorialização apontada por Gallo (2013) para a educação a partir dos conceitos de Deleuze seria o que ele chama de **educação menor**. Deleuze e Guattari, quando escreveram o livro *KAFKA por uma literatura menor (1977)* criaram o conceito de “literatura menor”, por considerar a escrita desse autor revolucionária e subversiva na língua culta alemã. Quando sua região foi ocupada pela Alemanha, Kafka foi obrigado a escrever no idioma do país conquistador. Ele subverteu a língua, com a intenção de desestabilizá-la no seu interior, gerando uma “língua menor”, do gueto, dos marginalizados. O que sugiro é fazer um deslocamento dos conceitos de literatura menor (de Deleuze e Guattari) e de educação menor (de Gallo) para uma arte menor (da poética krajcberguiana).

É importante perceber que o deslocamento conceitual que Gallo (2013) faz é operar com uma noção de educação que busque transformar o estado atual do que está estabelecido, em busca de uma prática que valorize a singularidade em meio ao coletivo. O conceito de arte menor propõe buscar uma desterritorialização de elementos do cotidiano, da natureza, do que é tido como ruim, como sofrível, para pensar novas vivências, a fim de remeter-se a novas buscas, novas linhas de fuga, novos agenciamentos.

É importante destacar que muitos artistas atualmente já produzem o que estou abordando. Só ressalto a importância de trazer essas práticas para a educação em arte e lembrar que Krajcberg foi o pioneiro em trabalhar com essas possibilidades aqui no Brasil, com uma arte de revolta e resistência às políticas que permitiam os crimes ambientais. É uma arte que não se expressa para si, mas para uma coletividade; parte do singular, do artista solitário para o coletivo.

Krajcberg, durante sua trajetória artística, não se rendeu às pressões dos “ismos”, ou seja, aos movimentos elaborados pelo mercado da arte, às pressões políticas. Ao contrário, sempre se manteve à margem, solitário, consciente de suas práticas minoritárias, no deserto e na miséria. Sempre resistindo à cooptação, manteve sua revolta acesa, em busca de outras possibilidades. Então, a arte menor seria participar da produção artística sem se render a esses mecanismos de controle.

Assim como a educação menor, a arte menor é rizomática e fracionada, não se preocupa em instaurar verdades nem em buscar respostas prontas na complexidade da educação. O que interessa é estabelecer relações com o Todo: alunos, professores de disciplinas diversas e a comunidade local, propor interconexões sempre abertas em devir.

[...] A educação menor é uma aposta nas multiplicidades, que rizomaticamente se conectam e interconectam, gerando novas multiplicidades. Assim, todo ato singular se coletiviza e todo ato coletivo se singulariza. Num rizoma, as singularidades desenvolvem devires que implicam hecceidades. Não há sujeitos, não há objetos, não há ações concentradas em um ou outro; há projetos, acontecimentos, individualizações sem sujeito. Todo projeto é coletivo. Todo valor é coletivo. Todo fracasso também (GALLO, 2013, p. 69).

O terceiro deslocamento apontado por Gallo (2013) trata do **rizoma e educação**. O ensino de hoje é organizado de forma compartimentada. A organização das disciplinas é estabelecida de forma isolada, muitas vezes, sem uma contextualização e conexão interdisciplinar com outros conhecimentos. Isso não possibilita uma visão mais abrangente do mundo. Uma saída para esse problema seria uma educação pautada na interdisciplinaridade. A organização dos currículos escolares possibilitaria uma interconexão das disciplinas, permitindo uma compreensão mais ampla dos saberes construídos.

Geralmente, a estrutura do conhecimento é representada numa metáfora de forma arbórea: uma grande árvore que precisa estar com sua base bem solidificada em premissas verdadeiras (o pensamento metafísico). Essa árvore possui um tronco sólido, que seria a própria filosofia. Esse tronco se ramifica em galhos, cada um representando uma área de conhecimento. Essa é uma concepção moderna da estrutura do conhecimento, uma fragmentação estanque e cartesiana do saber. Gallo (2013) esclarece que o paradigma arborescente impõe uma hierarquização do conhecimento, sem que haja conexão entre as disciplinas.

A metáfora do rizoma, por sua vez, subverte a ordem da metáfora arbórea. No rizoma, não há uma hierarquização a ser seguida como modelo único e verdadeiro, pois não há rizoma, mas *rizomas*, sempre dispostos a potencializar o pensar, criando novos conceitos. Nesse contexto, cada ponto pode acessar outro, sem meio nem fim, numa riqueza aberta ao devir, à exploração, à descoberta de novas

possibilidades. Pensar o saber rizomático em educação pela arte seria atentar para uma multiplicidade de formas de produzir arte, de possibilidades de materiais, principalmente com elementos naturais, de problematizar a realidade, que é fragmentada e diversa, é observar e refletir sobre o mundo, partindo de nossa própria localidade, isto é, buscar romper com formas acadêmicas, ranços modernistas ou mesmo atitudes pós-modernas duvidosas no ensino da arte, pautadas em concepções ultrapassadas, como relatado anteriormente.

O último deslocamento dos conceitos deleuzianos para a educação destacado por Gallo (2013) trata da temática **educação e controle**. É sabido que a educação sempre se valeu dos mecanismos de controle para formar e informar os alunos. Assim, é necessário enquadrá-los numa sistematização formal da cultura, tornando a educação uma máquina de controle social. Como a escola tem o poder de aprovar ou reprovar, durante séculos e ainda hoje, coage os alunos que não se enquadram em seu sistema de disciplina, materializando seu poder com a quantificação da aprendizagem em termos de notas ou conceitos que quantificam ou classificam.

Gallo (2013) propõe que comecemos a abdicar desse discurso de poder e de controle. Segundo esse autor, quando enrijecemos o sistema de notas e avaliação, conseqüentemente, temos muitas reprovações. Então, faz-se necessário um acompanhamento ombro a ombro do aluno em sua formação, sem reprovação entre as séries, com a finalidade de opor resistência contra a macropolítica opressora. É preciso levar em conta que tais questões não são fáceis de serem abordadas e solucionadas; são polêmicas e, às vezes, contraditórias, mas podem ser postas para reflexão, a fim de atenuar os problemas na área da educação.

Para finalizar o capítulo, sublinho que não foi exposta aqui uma receita para resolver os problemas da educação, mas, sim, a forma como Deleuze e Guattari propõem enfrentar os problemas, fazer do pensamento um ato em movimento, sempre em devir. A poética krajcberguiana se aproxima do pensamento de Deleuze e Guattari em educação, por possibilitar o contato com o caos; a partir dele, encontrar brechas entre os fragmentos; desses fragmentos, criar potência de possibilidades, de arte, de educação, de vida.

3 REVISÃO DA LITERATURA: OUTRAS HISTÓRIAS DE VIDA, OUTROS PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Este capítulo foi fundamentalmente baseado na dissertação de mestrado da artista plástica e pesquisadora Rosana Paste e também na entrevista que ela a mim concedeu. Nele, apresento a trajetória de artistas cujo trabalho está intensamente enlaçado com sua história de vida, entre eles a própria Rosana Paste, Louise Bourgeois e Marcel Duchamp. Acredito que essa perspectiva será significativa para compreender o processo de criação de Frans Krajcberg, pois sua obra também está entrelaçada com sua história vida.

3.1 ROSANA PASTE



Figura 31 – Rosana Paste, 2013.
Foto – Uillian Trindade

A artista Rosana Paste nasceu em Venda Nova do Imigrante (ES). Ao relatar algumas passagens importantes em sua vida, destaca que durante sua infância um fato muito marcante foi a mudança da antiga casa para uma nova, em 1970. Ela e sua família moravam em uma casa maior, tendo a necessidade de se mudar, pois o asfalto da BR 262, símbolo do desenvolvimento, passava a menos de 11 metros da edificação. A artista não entendia como a casa, que já estava lá havia mais tempo, tendo sido construída por seu avô Ângelo, deveria ser desocupada em nome do progresso. A construção foi feita por imigrantes italianos, sendo espaçosa e bastante alta. Embaixo da casa dormiam os animais, sendo possível ver as vacas pelas frestas do assoalho.

Levando uma vida simples, sem produtos industrializados, a vida cheirava a harmonia; tudo era limpo e cheiroso: água fresca direto da fonte; sabão produzido artesanalmente, o qual, com as cinzas do fogão à lenha, era usado para lustrar as panelas. Apesar do grande conforto, Paste não gostava da casa nova. Por isso, durante o dia, ficava lá, mas, quando chegava o final da tarde, a mãe a levava para dormir na casa antiga. Então, era quando dormia que ela voltava para casa nos braços da sua *mama*, com lembranças cheias de agradecimento.

Ela lembra que essas vivências foram como o primeiro sinal daquilo que faria para o resto da sua vida: “preservar costumes, dialogar com a tradição e o contemporâneo com sensibilidade no olhar, valorizar a cultura material e imaterial – criar” (PASTE, 2010, p. 29). Essa foi a profissão que ela escolheu, o caminho das artes. Em sua adolescência, gostava de ir para a biblioteca do Colégio Salesiano, local onde ficava lendo e olhando uma enciclopédia de história da arte. As figuras a fascinavam, levando-a a refletir sobre a capacidade humana de criar.

Paste recorda que as aulas de Educação Artística se limitavam ao aprendizado do desenho geométrico. Mesmo sem um suporte técnico ou professor, ela começou, ainda que de forma simples, a criar carrancas com um canivete e pedaços de madeiras que encontrava no quintal de sua casa. Relembra que ali próximo havia argila e terra vermelha de fácil modelagem. Assim, criava algumas esculturas que considerava formas estranhas. Com tudo isso, o anseio de estudar arte aumentava. “Com a precariedade de conhecimento e informação, meu pensamento desejava avançar em algo que não conhecia. Pensar no desconhecido era fascinante, imaginar a arte, o artista, era desejo” (PASTE, 2010, p. 30).

Poeticamente, a artista conta como era sua visão de mundo na infância e como ela se considera uma pessoa que gosta da liberdade, como pensava que o mundo era o quintal de sua casa “e que aquele céu azul me acompanharia para sempre” (PASTE, 2010, p. 30). Lembra também que aprendeu prendas domésticas com sua mãe, entre as quais se destacam a costura e o bordado. Um dos quartos da casa era usado como ateliê de costura, no qual ela e suas seis irmãs criavam roupas para as bonecas. Paste relata que suas criações fugiam dos padrões estéticos. Algumas peças eram consideradas estranhas, e, mesmo assim, sua mãe não a criticava nem interrompia suas criações.

A história de sua família sempre a tocou, principalmente quando sua mãe contava sobre o nascimento de cada um dos nove filhos, mostrando a “roupinha” que cada um vestiu ao nascer. Como forma de preservar a memória, essas peças ficavam guardadas em um baú. Essas lembranças são consideradas de extrema importância para o projeto de vida da artista. São fazeres e saberes que corroboraram com sua criação artística. “[...] Essa foi a minha adolescência: agricultora, conhecedora de tradições, aprendiz de habilidades seculares e curiosa com a expectativa de ter uma profissão onde estes dados fossem considerados e aproveitados (PASTE, 2010, p. 31).

Em 1986, Rosana Paste foi aprovada no vestibular para Artes Plásticas na Ufes e, por isso, teve que se mudar para Vitória (ES). No período como estudante do Centro de Artes dessa universidade, ela pode desenvolver-se em uma profissão que requeria e, ao mesmo tempo, expandia seu pensamento criativo. Nessa época, as indagações sobre como se dava o processo de criação do artista aumentavam: eram questionamentos sobre a técnica, o refletir, o trabalho, o gesto, o conceito. Levou tempo para a artista entender tudo isso, organizar seu pensamento em termos de criação na sua poética artística... Levando em consideração sua vivência no interior, o contato com o mundo acadêmico, no qual foi apresentada a diferentes técnicas e conceitos, potencializaram seu projeto artístico.

Em 1988, foi convidada para expor na Capela Santa Luzia, que funcionava como a Galeria de Arte e Pesquisa do Centro de Artes da Ufes. Com Paste, expuseram também Freda Jardim, Hilal Sami Hilal, Celso Adolfo, Jevaux e Mac. Naquela época, esses artistas pretendiam criar um grupo para pesquisar o mosaico (*Grupo de Mosaico Contemporâneo*), tanto no uso tradicional da técnica quanto em abordagens contemporâneas. Para essa exposição, cada artista poderia criar um trabalho de forma livre, para que, depois, o grupo refletisse sobre a técnica. Foi solicitado a cada integrante que criasse um livro com pelo menos cinco exemplares. Novamente, foi permitida a escolha da técnica de forma livre. Os livros de Paste foram feitos com materiais brutos: chapa de ferro, folha de ouro, decalque, pedrinhas e fio de cobre. Penso que a escolha desses materiais talvez tenha sido influenciada por sua vivência como agricultora, já que era uma mulher acostumada com o

trabalho árduo, a lidar com o bruto, com o pesado, o que não parecia ser problema para ela.

A vivência e o aprendizado com sua mãe fizeram-se presentes em outros trabalhos: “fiz em crochê uma peça para ser usada no pescoço, como uma joia, e outra que utilizava uma moldura onde o fio de cobre cobria a superfície e escapava da moldura” (PASTE, 2010, p. 31). Mesmo a artista sentindo-se insegura em relação à criação e exposição em artes plásticas, esse é considerado um grande momento, em que ela se lança publicamente no âmbito artístico.

Paste tenta compreender seu processo de criação e até mesmo o porquê de ela estar no mundo. Tentando responder às suas indagações internas, optou por afastar-se do que não faz parte do seu universo, como a pintura. Tomou consciência de que desde cedo nunca se interessava por coisas coloridas, mas por cores neutras, como o preto, o branco, a prata, bem como pelas monocromias desses tons. Além disso, sentia atração em trabalhar com metais e fogo, com transformação do estado sólido para o líquido e vice-versa. Sabia também que não gostava do figurativo, gostava da forma e de que tudo ficasse livre para a interpretação singular do observador.

Simultaneamente aos trabalhos com esse grupo de expositores, Paste e seus colegas iniciaram um trabalho nas artes cênicas. Eles criaram o grupo *Éden Dionisíaco do Brasil*, cujo objetivo era centrar-se na performance. Os integrantes vinham também de outros cursos, como da Comunicação Social: Saskia Sá, Cléber Carminatti, Lobo Pasolini, Celso Adolfo, Mace Gabriela Lima. Os encontros eram acompanhados de livros de arte, os quais reliam e, a partir disso, interpretavam a história da arte de forma cênica, sempre permeada pela contextualização e liberdade poética. Esses “quadros performáticos” eram apresentados em espaços culturais: Teatro Carlos Gomes e Centro de Artes da Ufes, em Vitória, e Teatro Sergio Porto, no Rio de Janeiro, entre outros. Tudo isso ocorreu entre os anos de 1988 e 1992.

A pesquisa do grupo “estava direcionada para o corpo, a dança, o improviso, a releitura e a interpretação dos ‘ismos’ da arte, tanto de artistas, quanto de contextos relacionados a fatos históricos” (PASTE, 2010, p. 32). O objetivo não era o teatro

formal. Sendo assim, para auxiliar a decodificação dos personagens recriados, eram elaborados cenários e figurinos. As performances eram livres, abertas e inacabadas. Paste conta que um dos trabalhos que muito a marcou foi *Lição de anatomia*, de Rembrandt: “o que saía da barriga do ator, comíamos e dávamos para a plateia. Foi muito bizarro, alegre e descomprometido” (PASTE, 2010, p. 32).

No início dos anos 1990, com o avanço nas pesquisas da proposta do grupo e a ascensão tecnológica, Paste e os outros artistas da equipe começaram a utilizar o vídeo em suas apresentações. Essas novidades tecnológicas eram de difícil manuseio e até mesmo difíceis de se conseguir, mas a Ufes emprestava os equipamentos nos dias de apresentação. Tendo o VHS como uma possibilidade de criação em arte, o grupo decidiu mudar de trajetória: cessando suas apresentações nos palcos, seus integrantes começaram a dedicar-se à pesquisa e à produção de vídeos. O primeiro vídeo foi *Nefer in Cult, a vida íntima de Nefertiti*, que contava a história de vida dessa rainha egípcia com liberdade poética. O grupo produziu também o vídeo *Inferno de Dante*, baseado na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. O cenário era a praia do Morro do Moreno, em Vila Velha (ES), onde todos os integrantes ficavam desnudos, num clima de angústia, em busca de um lugar para sobreviver. Como efeito especial para a história, era necessário fazer o mar ficar na cor vermelha, para representar o inferno. Então, eles improvisaram, adaptando papel celofane vermelho à lente da câmera. O resultado foi que tudo se tornou o inferno: o céu, o mar e a terra.

O vídeo *Sexo, comida e morte* é considerado pela artista como a produção que consolidou seu trabalho na nova linguagem que passou a investigar. Nessa época, iniciava-se no Brasil a realização dos festivais de vídeo. Entendendo que as performances estavam muito mais presentes em seus trabalhos e com melhor aproveitamento no vídeo, o grupo se lançou nacional e internacionalmente, obtendo reconhecimento. Com esse vídeo, os artistas ganharam o Prêmio de Inovação de Linguagem, no Japão.

Após concluir o curso de Artes Plásticas, em 1992, Paste foi convidada para mostrar seus trabalhos numa exposição individual na Galeria de Arte Espaço Universitário. Com o título *Sétimo Selo*, essa exposição teve como referência os sete selos do apocalipse. Nessa proposta, ela criou símbolos a partir dos textos bíblicos e também

lançando mão de seu acervo de referências pessoais, pois Paste, que possui formação católica, confirma que sempre se interessou pela literatura bíblica. Assim, ela criou seis selos com 90 cm de diâmetro, “representando os primeiros selos do apocalipse, e para o sétimo selo, fiz sete placas com 40 cm, que eram os sete anjos descritos pela Bíblia” (PASTE, 2010, p. 33). A artista iniciava seu processo de criação com o desenho e, depois, aplicava-o a um molde de gesso, desbastando-o até ficar em baixo relevo. Quando os moldes das peças ficavam prontos, iam para a fundição em chumbo. Todo o percurso para realizar essa exposição é considerado pela artista como muito rico, pelos detalhes de sua produção. Além disso, esse processo sofreu diversas mudanças, razão pela qual essa série contém muitas anotações, ensaios e croquis que integraram seu processo de criação.

Em 1993, a artista prestou concurso para o Centro de Artes da Ufes, para ocupar o cargo de professora de Escultura, posto que assumiu em 1994. Mesmo não conhecendo o trabalho de Cecília Almeida Salles sobre a crítica genética (SALLES, 1998), Paste já usava o processo, como meio de contribuir na formação do artista, suas referências de vida, seu lócus.

[...] Esses são os meios que utilizo em minha didática como professora. Não acredito que possamos ensinar algo que não se ensina – o processo e os pensamentos para a construção da obra de arte, mas podemos discutir, ampliar, aprofundar, criar condições para o estudo e a experiência com o fazer artístico (PASTE, 2010, p. 34).

A ideia defendida nesta tese se confirma na fala da artista, quando ela afirma que a finalidade de narrar seu percurso é demonstrar como a produção de um artista está relacionada a seu passado, sua infância e singularidades. Paste acredita que arte e vida não se separam; mesmo inconsciente, em algum momento, elementos da sua história de vida vão emergir na sua criação. Os materiais, a história da artista, têm uma voz maior na sua produção.

A seguir, apresento o conteúdo da entrevista sobre seu processo de criação, que a artista concedeu-me por e-mail.

Uillian Trindade - Em seus trabalhos como artista, você usa muito o material aço e pelo de coelho. Esses elementos têm uma relação com a sua história de vida: mulher, agricultora, descendente de italianos, trabalho braçal, caça... Ou não?

Rosana Paste - O artista sempre elege alguns materiais [com] que mais tem relação. A escolha do chumbo e da pele de coelho foram [foi] por ser[em] monocromáticos, possíveis de manusear e me davam as respostas que queria como escultora. Acho que a percepção de que estes materiais atravessam minha vida vieram bem depois. Costumo dizer que não adianta tentar ter controle, as células do corpo têm autonomia. E, assim, acho que tem relação com minha história de vida, ou seja, vida e arte não se separam na minha produção.

Uillian Trindade - Mesmo que você não queira ser rotulada deleuziana, ao ler os materiais das suas exposições, percebi que você não se importa com hierarquização de objetos em seus trabalhos; trabalha com dispersão da percepção do público, seus trabalhos pontiagudos não têm uma ordem para onde apontam ou nascem; Enfim, percebi vários conceitos de Deleuze em sua poética.

Rosana Paste - Adoraria ser rotulada de deleuziana, kkkk. Estudo esse cara há pelo menos uns 5 anos e ainda tô engatinhando em seus legados. Mas como ele indicou que arte é um agregado sensível, fico brincando com ele. Encontro em sua filosofia várias respostas a indagações que havia muito me perseguiam. Então, gosto de divagar com ele.

Uillian Trindade - Sobre o seu processo de criação, percebi que, do começo da sua carreira artística, você se afastou mais do trabalho **artesanal**, para elaborar de uma forma mais **industrial**, talvez mais "acabada". Teria um motivo para isso?

Rosana Paste - Discordo de você, Uillian. Vou e volto. Gosto da manufatura, gosto do industrial. Com o chumbo, por ex., me sinto totalmente à vontade para que o trabalho fique com muita craca, ou melhor, que o residual seja realmente parte dele. Com o aço, gosto do polimento... Acho que os materiais é que mandam em mim, e não o contrário.

Uillian Trindade - Percebo que hoje você trabalha com mais pessoas em seu processo de criação. Como é sua relação com essas pessoas, qual a importância delas no fazer, pensar, construir junto com você? Gostaria que você falasse disso.

Rosana Paste - Vou responder essa com Deleuze: "Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou

não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados”. Foi um encontro procurado e provocado. E só está rendendo frutos. Sempre gostei de ser coletivo, sempre participei de grupos, não tenho problema com autoria, mas para isso tem que rolar sintonia. Desde 1986, quando fundamos o *Éden Dionizíaco do Brasil*, é assim. Depois veio o *Grupo de Mosaico Contemporâneo*... E assim sucessivamente.

3.2 LOUISE BOURGEOIS



Figura 32 – Louise Bourgeois.

Fonte – Disponível em: <<http://www.stormmagazine.com>>. Acesso em: 16 abr. 2014.

Nascida no dia de Natal de 1911, em Paris, Louise Bourgeois faleceu em 31 de maio de 2010. Essa é outra artista que também nos possibilita analisar e relacionar história de vida e produção artística. Paste (2010), em sua dissertação de mestrado, observou o processo de criação de Bourgeois a partir do livro *Destruição do pai, reconstrução do pai*, no qual esta artista mostra correspondências pessoais, apresenta projetos de obras, como desenhos e croquis, trazendo também alguns trechos de seus diários, depoimentos e transcrições de entrevistas. O livro foi publicado a partir da edição de Marie-Laure Bernadac e Hans-Ulrich Obrist e, nele, a artista expõe momentos de seu processo de criação, desde a ideia inicial até a finalização dos trabalhos artísticos, revelando também a importância da convivência amistosa com outras pessoas, que, de alguma forma, potencializava e incidia sobre sua produção artística. Em relação a essa obra, Paste (2010, p. 37) aduz:

[...] O acesso à artista por meio desta publicação possibilitou à pesquisadora informações pessoais de seu processo de criação permitindo analisar a singularidade de cada obra como processo em movimento, levando-a em consideração para que não se tornem etapas estanques, que se esgotam em si mesma[s].

Buscando compreender e talvez aprimorar seu fazer artístico, Bourgeois refletiu sobre seu pensar arte, seus processos de criação. Em diários do período 1949-1954, ela reflete sobre si mesma, utilizando o pronome “você”. Em 6 e 7 de maio de 1950, Bourgeois (2000, p. 56) relata vivências que corroboraram com sua produção:

Você se preocupa com tudo que faz. Você desvia o olhar das coisas difíceis de fazer. Você sempre inventa desculpas. Você sempre acha que está sempre certa. Você carece de autoconfiança. Você não enxerga o ponto de vista dos outros. Você evita as pessoas, vive demais dentro de si. Você não tem uma finalidade na vida. Você carece de interesse pelas coisas. Você tem surtos de raiva. Você circula por aí com cara de amuada. Você descuida de sua saúde física, aparência. Você não é tolerante e não tem controle sobre suas emoções. Você é incapaz de amizade. Você não consegue rir das situações e de si mesmo.

Nesse trecho, Bourgeois mostra suas reações frente ao mundo, faz uma crítica a respeito de si mesma, refletindo sobre seus sentimentos, fraquezas e qualidades. Em outra passagem, faz, ainda, uma dura crítica à técnica como forma de expressão: “os artistas não se interessam pelo trabalho dos colegas, eles se interessam por suas técnicas” (BOURGEOIS, 2000, p. 56). Ela relativiza sobre a técnica, pois esta serve como mediador na produção artística, não como fator determinante na obra, em cuja composição entram outros fatores, como o conceito, o projeto e o processo de construção. Dessa forma, podemos relacionar o relato de Bourgeois com a vida e obra de Krajcberg, no sentido de que o método de criação da obra de arte é singular para cada artista, assim como também pode ser singular para cada obra do mesmo artista.

Bourgeois atesta também que dá atenção às suas vivências como parte de sua criação artística. Esses fatos são como camadas de reconhecimentos importantes, que vão se agregando e potencializando sua criatividade. Mesmo tendo notoriedade e vivendo em Nova York desde muito cedo, a artista sempre manteve viva dentro de si a cultura francesa. Não nega sua essência, suas vivências em seu país de origem; ao contrário, absorve-a, transmuta-a, para afetar sua poética.

Paste (2010) faz um recorte no trabalho de Bourgeois para analisar a construção intelectual no processo criativo da artista, considerando suas notas biográficas como “notas autobiográficas”, feitas no início dos anos 1960, quando ela começou os Estudos Avançados em Belas Artes na Universidade de Nova York. Por exemplo, em uma dessas notas, Bourgeois (apud PASTE, 2010) relata que nasceu em Paris, na França, onde permaneceu até seu casamento, em 1938, e que seu marido era um professor norte-americano, em função do que ela mudou-se para Nova York, onde passou a viver. A seguir, destaco outras informações referentes à vida de Bourgeois.

Seus pais eram franceses e trabalhavam como restauradores no ramo de tapeçarias antigas. Desde pequena, a artista interessava-se por história da arte. Seus pais tinham boas condições financeiras. Ela, os pais e os irmãos moravam em uma ampla residência nos arredores de Paris. Necessitando de um local propício para trabalhar, escolheram morar próximo ao rio Bièvre, cujas propriedades químicas favoreciam o tingimento das lãs usadas nos trabalhos da família. A formação escolar de Bourgeois foi no *Lycée*, em Paris, no qual estudou desde o então jardim de infância até seu ingresso na Sorbonne. Sua mãe tinha saúde delicada e, preocupada com o futuro da filha, pensando no caso em que viesse a falecer, desejava que Bourgeois seguisse naquela profissão o mais rápido possível. “Desde cedo ela me iniciou nas questões de desenho e cor e nos vários estilos históricos da tapeçaria antiga, também havia as questões químicas de encontrar tinturas indelévels” (BOURGEOIS, 2000, p. 65).

Com a necessidade de proporcionar uma formação mais sólida à profissão da filha, seus pais decidiram interromper seus estudos, mesmo sendo ela muito aplicada à escola e tendo sido eleita a melhor aluna quando tinha 15 anos. Nessa época, faltavam apenas dois anos para a obtenção de seu diploma. Logo depois, Bourgeois decidiu aprofundar suas pesquisas sobre arte, continuando na *École des Beaux-Arts* (escola superior profissionalizante) e sendo convidada a trabalhar no ateliê de *Monsieur d’Espagnat*. Ainda estudava história da arte na *École Du Louvre*, que formava os alunos para trabalhar dentro do Museu do Louvre, local onde a artista conheceu seu marido.

Nova York a encantou. O local aumentou seu desejo de ter seus trabalhos reconhecidos, sendo um lugar propício para produzir e expor. Fez cinco exposições individuais nessa cidade e também em Chicago. Seus trabalhos estão na coleção permanente do *Museum of Modern Art* de Nova York e em coleções particulares, sendo mencionados também em livros e assuntos relacionados à arte contemporânea. Em diálogos com outros artistas e até mesmo fazendo uma reflexão sobre suas experiências, Bourgeois interessou-se por compreender a psicologia da arte.

Da compreensão do processo criativo, deduzida da observação de seu próprio trabalho, a artista foi levada a um interesse mais amplo na fundamentação psicológica e sociológica das artes. Com seus estudos em psicologia para melhor se conhecer (BOURGEOIS, 2000, p. 66), ela diz: “hoje, gostaria de acrescentar uma educação formal em psicologia a uma intuição a respeito da interpretação das formas visuais obtidas em minha experiência pessoal dos últimos quinze anos”. Os motivos para que ela procurasse cursos na área da psicologia foram: potencializar e aprofundar sua própria produção artística e “adquirir os princípios teóricos e experimentais, necessários para poder encontrar uma posição útil no âmbito de testes diagnósticos e cuidados terapêuticos de crianças” (BOURGEOIS, 2000, p. 66-67).

Por volta de 1960, Bourgeois percebia a complexidade na produção de seu trabalho a partir da ótica intimista do sujeito e de seu lócus, pois ela estava em Nova York, expondo, propondo, percebendo o circuito de arte e a dificuldade que ele envolvia. Paste (2010) relata que encontrou várias informações sobre como a artista produzia para se sustentar no mercado competitivo que despontava no circuito da arte, que diferia daquilo que ela produzia. A década de 1960 foi marcada pela produção e expansão da *pop art*, período em que Bourgeois escreveu sobre seu processo criativo, relatando que “há um grande intervalo entre a primeira visão criativa e o resultado final e que são necessários anos para haver a depuração e o deslocamento dos conceitos” (PASTE, 2010, p. 41).

Sobre isso, Bourgeois comenta:

[...] por exemplo, formas ocas apareceram nos primeiros trabalhos como detalhes, e depois ganharam importância, até que a consciência sobre elas

[se] cristalizou durante uma visita às cavernas de Lascaux, com sua manifestação visível de uma forma negativa envolvente, [...] mas demorou sete anos para eu desenvolvê-las e lhes dar forma final (BOURGEOIS, 2000, p. 74).

Assim, a artista aduz que seu processo de criação é permanente e mutável, construindo-se a partir de pesquisas, observações constantes, comparações, adições e subtrações de elementos. Ela considera os aspectos sociológicos (meios e ambientes) e a singularidade do artista como sendo fatores importantes nos processos e afetações que ocorrem no percurso da criação, ou seja, são experiências vividas na construção do trabalho. Ressalta, ainda, que as propriedades qualitativas dos materiais são fundamentais para finalizar a obra.

Bourgeois relata ainda que a produção de sua obra vai se dando por meio de uma sequência de gestos que acompanham seu processo; são percursos distintos de criar. No período de 1945 a 1951, sua produção ganhou maturidade. Os trabalhos, “[...] eram entalhados na madeira diretamente com escala de tamanho natural, pintadas de preto e branco para incrementar a unidade visual de cada peça e evitar o romantismo dos materiais” (PASTE, 2010, p. 41). Essas obras com formas abstratas simbólicas privilegiavam tanto as estruturas geométricas quanto as características humanas, havendo um diálogo entre elas, que possuíam personalidade própria. Esta foi uma preocupação constante de Bourgeois nos trabalhos durante sua vida: atribuir personalidade às formas. Essa produção foi exposta em conjunto na Galeria Peridot, em 1950 e 1951.

Paste (2010) destaca que em meados da década de 1960 Bourgeois prosseguiu com seus trabalhos em madeira, buscando, porém, diversificar os materiais, utilizando gesso, bronze e mármore. Para aprimorar sua técnica com esses materiais, a artista buscou auxílio e orientação com fundidores na França e na Itália. Assim, conheceu novas técnicas e materiais que afetaram e potencializaram suas novas criações escultóricas. Relatou que, antes de tudo, “[...] minhas formas se tornam ainda mais simples, mas suas relações se tornaram mais complexas” (BOURGEOIS, 2000, p. 78). Nos anos 1970, a artista continuou a criar esculturas de madeira mais simplificadas, mais simples na questão da forma, mais lisas e suaves em seus contornos. Agora, buscava mostrar a relação do indivíduo com o meio, o que fazia produzindo simples composições.

Sobre o tempo, o desenho e o processo de criação de Bourgeois, Paste expõe um importante pensamento da artista:

[...] nesta década [1970] desenhava os projetos dos trabalhos e fazia os modelos em seu atelier em Nova York e executava as peças em Pietra Santa, na Itália, onde existia a ajuda de operários especializados em novas técnicas de fundição e manuseio de colas e materiais sintéticos que muito a interessavam. Em entrevista a William Rubin, publicada em 1968, que lhe pergunta se suas esculturas são frutos de improvisação, qual o tempo de pensamento até iniciar o trabalho e qual a relação do desenho com a escultura em fase final, Bourgeois responde que o intervalo entre o desenho e a execução em três dimensões é de três anos e que a relação dos desenhos iniciais com a escultura é distante, que poderia dizer que são improvisações, mas a intenção e o tema [são] uma obsessividade para a sua produção. Percebemos aqui procedimentos lógicos de investigação por parte da artista, onde não conhecem a arte, a consciência e explicação da ciência, a arte vive um encontro de métodos que não implica, necessariamente, uma busca consciente. Mais adiante, ainda nesta entrevista, ela classifica de espontâneos os trabalhos que incluem as peças circulares e as arestas, pois obedecem a um certo dinamismo de emoções. “Se quero expressar algo de importância imediata que me toma por completo, faço uma peça inspirada num desejo muito forte de dizê-lo (seja qual for), e faço-a rápido, sem interrupções” (BOURGEOIS apud PASTE, 2010, p. 43).

Bourgeois relata que não dispunha as peças separadamente ou reunidas, com a finalidade de evidenciar semelhanças e diferenças, para formar um todo. É muito mais do que a soma das partes separadas. Como a artista não exemplifica as obras, Paste (2010) deduz que ela chama de espontâneas as esculturas feitas diretamente na madeira e acredita que a artista não fazia um estudo preliminar, utilizando maquete, mas partia direto do desenho.

Quando solicitada a falar de seu trabalho, a artista dizia que sua preocupação primária era com os materiais, mas, se fosse questionada sobre o que desejava expressar com a escultura, sentia-se mais à vontade em dialogar, pois isso tinha mais sentido para ela. O percurso da produção de um trabalho era o que perseguia Bourgeois por toda a sua vida: suas buscas, seus erros e acertos, que a colocavam em movimento de produção. Seu processo de criação era um projeto inacabado de arte, com linhas de fuga sem cessar, em que esforço e busca de formas de se expressar mantinham sua intensidade para criar.

As vivências que Bourgeois teve na França, em meio aos trabalhos como restauradora de tapetes, mas também com sua família, repleta de formas, sabores, cheiros e cores, materializaram-se em seu processo criativo em arte. Sua relação

com a natureza, as árvores, as pedras é lembrada por ela como uma relação geométrica simbólica:

[...] cada um de nós, minha irmã, meu irmão e eu, tinha seu jardim e tentávamos fazer o melhor possível, aprendendo a arte de podar árvores, tutorar pereiras e macieiras. Eram jardins formais, com roseiras em certas áreas demarcadas por buxos. Eu era trabalhadora e interessada pelo jardim. E tinha paixão por colecionar rochas. Comecei com granito e avancei, estudando geologia, para outros tipos de rocha. Mas aquele jardim tinha outra importância para mim. Tínhamos uma tenda no fundo dele, e às vezes eu dormia nela. Com frequência fazíamos refeições ali, e era preciso transportar a comida da cozinha e levar de volta. O jantar era servido tarde, e a noite nos surpreendia enquanto comíamos. Então podia olhar para trás e ver a luz da cozinha, na distância atrás das árvores (BOURGEOIS, 2000, p. 20).

3.3 MARCEL DUCHAMP

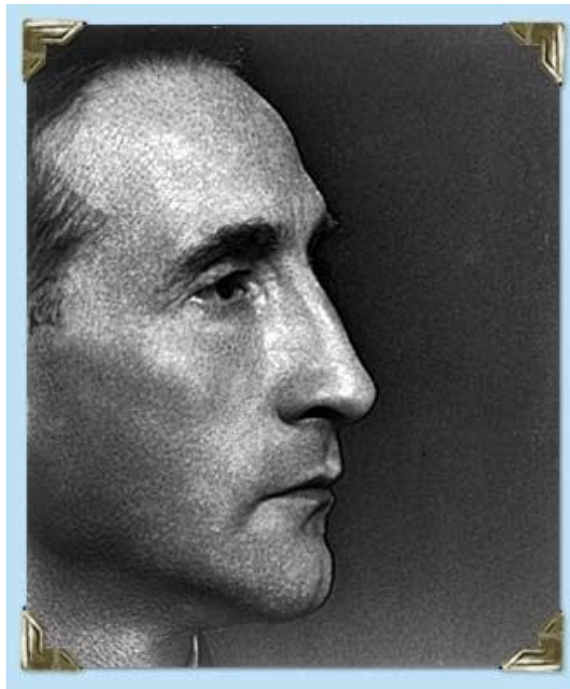


Figura 33 – Marcel Duchamp.

Fonte – Disponível em: <<http://www.pbs.org>>. Acesso em: 16 abr. 2014.

O relato sobre o processo criativo desse artista nesta tese dá-se por sua história de vida e criação, que muito colaborou com mudanças na história da arte. Suas propostas trouxeram novas técnicas, suportes e uma forma diferente de se relacionar com os objetos. Nascido em 28 de julho de 1887, às duas horas da tarde, em Blanville-sur-Crevon, França, Duchamp era filho de Justin Isidore Duchamp e Marie Caroline Lucie Nicolle Duchamp. Tomkins (2004), abordando a biografia do artista, revelou um fato curioso a respeito de sua infância: sua irmã Madelaine havia

falecido seis meses antes de ele nascer. A morte foi causada por uma forte virose. Sua mãe, não se conformando com a perda da filha e desejando consolar-se, aguardava que nascesse outra menina, para amenizar sua dor. Porém, nasceu Marcel Duchamp.

Acredito que, talvez, durante sua infância, ele tenha sido tratado como uma garota. Aos três anos de idade, o artista aparece em uma fotografia trajando um vestido branco de babado e usando cabelos no estilo feminino da época: com franja e compridos dos lados. Talvez, essa maneira indiferente com que sua mãe o tratava tenha sido um fator que trouxe distância entre ambos, tornando fria a relação mãe e filho. Em relação ao seu pai, acontecia o contrário, pois sempre se referia a ele com amor e admiração.

Aos dez anos de idade, Duchamp foi estudar no *Lycée Corneille* de Rouen, mesma escola de seus dois irmãos, Gaston (1875-1963) e Raymond (1876-1918). Gaston foi uma pessoa que muito influenciou e potencializou a vida artística de Duchamp. Tomou uma atitude corajosa: abandonou o curso de Direito para estudar Arte. Em 1897, Gaston começou a vender seus trabalhos para o jornal de humor *Le Rire* e *Le Courrier Français*. Usou o codinome Jaques Villon, para não expor o nome de sua família. As vivências com seus irmãos tornaram-se tão arraigadas à sua singularidade, que alguns dos desenhos que ele produzia para o jornal foram influenciados pelas brincadeiras de Marcel e Suzanne, sua inseparável irmã. “Marcel com uma tábua para desenhar, pedindo à irmã, escandalizada, que levantasse a saia da boneca para que pudesse desenhá-la *toute nue*” (TOMKINS, 2004, p. 32).

Aos 14 anos de idade, Duchamp criou uma série de desenhos. O tema mais utilizado por ele era sua irmã Suzanne, representada em várias situações: de perfil, de rosto inteiro, olhando por cima ou sentada numa poltrona, lavando os cabelos ou amarrando os cadarços dos patins.

Após graduar-se no *Lycée Corneille*, em 1904, mudou-se para Montmartre, bairro de Paris onde seus irmãos já moravam. Nessa fase, produzia desenhos rápidos, como croquis. Em relação à arte, fama e dinheiro, percebia diferenças entre ele e os irmãos. Nessa época, Duchamp já refletia sobre seu processo: “eu era diferente, até

mesmo do meu irmão. Ele objetivava a fama. Eu não tinha objetivo. Só queria que me deixassem sozinho para eu fazer o que quisesse” (TOMKINS, 2004, p. 42).

Tendo que cumprir suas obrigações no serviço militar por dois anos, Marcel Duchamp procurou uma forma de reduzir esse período. Interrompeu suas aulas na *Académie Julian* para trabalhar como aprendiz em uma fábrica tipográfica em Rouen. Assim, diminuiu o tempo de alistamento no exército, apresentando-se como operário da arte.

[...] Procurei saber que tipo de operador de arte eu poderia ser. Eu tinha um avô que havia sido um emérito gravador; nossa família conservava alguma de suas matrizes, nas quais ele gravava vistas realmente extraordinárias da velha Rouen. Então, trabalhei como um gravador, e lhe pedi que me ensinasse a gravar estas chapas. Ele concordou. Trabalhei com ele, e passei nos exames em Rouen, em 3 de outubro. O júri era composto por mestres artífices, que me perguntaram qualquer coisa sobre Leonardo da Vinci. Como prova escrita, se assim podemos falar, você tinha que imprimir gravuras e mostrar o que sabia fazer. Imprimi as gravuras do meu avô e ofereci uma prova para cada membro do júri. Eles gostaram muito e me deram 49, para uma nota máxima de 50. Assim, fui dispensado de dois anos do serviço militar e entrei para um grupo de estudantes (DUCHAMP apud CABANNE, 2002, p. 30).

Após a dispensa do exército, Duchamp foi morar com seus irmãos em Puteaux, subúrbio rural da França. Lá, formaram o grupo *Section d'Or* (*Seção de Ouro*). Em 1908, expôs no Salão de Outono, com três quadros: *Retrato; Cerejeira em flor e Velho cemitério*. Qualquer pessoa poderia participar da mostra, desde que seus trabalhos fossem aprovados pelo júri. Se o artista fosse aceito três vezes, tornava-se membro. Assim, Duchamp associou-se em 1910. Nessa época, pesquisou diversas tendências, mas ateve-se mais aos pós-impressionistas, como Cézanne, aos fauvistas, entre outros artistas que lhe eram contemporâneos. Por volta de 1911, Duchamp já pesquisava novos caminhos em sua poética artística, mesclando pinturas de elementos simbolistas com uma maneira cubista bem peculiar.

No grupo, ele discutia e refletia sobre o cubismo e as poéticas pessoais de cada associado. Os membros eram físicos, matemáticos, os irmãos Duchamp, Jean Metzinger, Robert Delaunay, entre outros. Ainda nesse mesmo período, ele se aventurou pela pintura alegórica, produzindo a série *Sonate* (*Sonata*), em que mostra sua mãe à maneira cubista; e a obra *Jeune homme et Jeune fille dans Le printemps* (*Rapaz e moça na primavera*), pintura que faz referência à passagem

bíblica em que Adão e Eva estão sob a árvore do fruto proibido. Daí em diante, Duchamp parte em busca de uma poética própria.

Distanciando-se de seus colegas artistas contemporâneos, ele buscou colocar a pintura a favor da mente. Em 1912, pinta o *Nu descen dant une scalier n° 2* (*Nu descendo a escada n° 2*). Nessa obra, pintada em tons marrons, cinzas e esverdeados, ele multiplica a imagem com objetivo de gerar movimento: “havia visto na ilustração de um livro como Man Ray registrava as pessoas que praticavam a esgrima, ou os cavalos a galope, isso me deu a ideia do NU” (DUCHAMP apud FILIPOVIC, 2008, p. 30).

Nu descendo a escada n° 2 não foi um trabalho bem aceito pela crítica, tanto que a obra foi recusada de imediato quando o artista a inscreveu no Salão dos Independentes. Ele acredita que o motivo da recusa tenha sido o título, que estava em letra maiúscula, à direita da obra. Aquele acontecimento o afetaria para sempre em sua vida artística. Ele retirou a obra do salão e resolveu fazer uma grande mudança em sua vida: nunca mais participaria de nenhum grupo. Um mês após essa decepção, a tela foi para a Galeria Dalmau, em Barcelona, e em 1913 foi para Nova York, no *Armory Show* (*Mostra do Arsenal*). Nesse ano, ele começou a obter respeito e reconhecimento do público e da crítica especializada. Duchamp relatou que, por mais de 30 anos, esse quadro ficou mais famoso do que o próprio artista que o idealizou.

Paste (2010) discorre em sua dissertação que a partir de 1912 o processo de criação de Duchamp começa a tomar um caminho de produção mais solitário, em que ele busca uma estética erótica: “[...] desejo aprender as coisas com a mente da mesma forma que o pênis se sente preso pela vagina” (DUCHAMP apud FILIPOVIC, 2008, p. 34). Alguns meses depois, Duchamp, na companhia de Picabia e Guilherme Apollinaire, foi ao *Teatro Antoine* assistir a *Impressions d’Afrique* (*Impressões da África*), de Raymond Roussel. O enredo da história retratava o naufrágio, na costa da África, de um navio com destino a Buenos Aires, no qual os passageiros tornavam-se reféns de uma tribo. Para garantir suas vidas, todos deveriam realizar estapafúrdias apresentações teatrais, por exemplo, paródias, com a finalidade de divertir e espairecer o personagem do rei Talou VII.

As próprias vivências do artista vão construindo relações no plano de sua expressão. Até mesmo linguagens artísticas distintas podem incidir no seu processo criativo (por exemplo, o teatro, a literatura para a pintura, a escultura, a performance) ou vice-versa. Esse jogo de palavras e máquinas que apareciam na peça teatral só acrescentava à poética de Duchamp, fazendo com que percebesse que, no plano da expressão, seria melhor ser influenciado por um escritor do que por outro pintor. Além disso, essas experiências foram de suma importância para o artista criar uma de suas obras mais demoradas, extraordinárias e emblemáticas: *La Mariéemiseà nu par sés Celibataire même*, ou *A noiva despida por seus celibatários*, também conhecida por *O grande vidro*.

[...] Foi a partir de suas “Impressions d’Afrique” que pude traçar o plano geral de minha obra. Essa peça, que vi com Apollinaire, me ajudou muito no que toca a certos aspectos da minha expressão. Vi logo que poderia usar Roussel como fonte de inspiração (DUCHAMP apud TOMKINS, 2004, p. 107-108).

Duchamp almejava um emprego em que pudesse realizar atividade intelectual, mas que lhe permitisse ter horas livres para criar seus trabalhos artísticos. Assim, no ano de 1913, empregou-se como bibliotecário, para completar a mesada que recebia de seu pai. “Era um emprego maravilhoso, [em] que eu tinha muitas horas para mim. Meu horário era de dez ao meio-dia e de uma e meia às três e meia, e eu ganhava cinco francos por dia” (TOMKINS, 2004, p. 141). O emprego foi arranjado com a ajuda do amigo Picabia e pelo seu tio Maurice Davanne, que era diretor da biblioteca *Sainte Genéviève*.

Nesse período, com o objetivo de potencializar ainda mais suas criações, Duchamp aprofundou-se nos estudos sobre filosofia grega, com destaque para o filósofo Pirro de Elis (365-275), de quem apreendeu o conceito de “beleza da indiferença”. Pirro trocou a pintura pela filosofia e as ideias desse pensador potencializavam ainda mais as mudanças que viriam a ocorrer no processo de criação de Duchamp. A respeito disso, Tomkins (2004, p.142-143) explica:

[...] opondo-se à teoria das formas ideais de Platão, Pirro negava a existência de absolutos. Segundo ele, era impossível atingir a verdade objetiva, porque “nada é em si, tudo é aparência”. Uma vez que nada era totalmente verdadeiro ou falso, só restava cultivar uma atitude de “indiferença” e “imperturbabilidade” na vida, evitando julgamentos e opiniões, mas mantendo-se vigilante sobre a passagem de cada instante. O pensamento de Pirro, sob certos aspectos, aproximava-se bastante dos

dogmas do zen-budismo. E sua importância para Duchamp não foi pequena, uma vez que ele, por essa época, começava a fazer referências em suas notas sobre a “beleza da indiferença”.

Ainda em 1913, Duchamp, já possuía um repertório conceitual mais amplo, que exigia fuga das propostas do que normalmente se produzia na época. Assim, ele instala uma roda de bicicleta sobre um banco para sentar, com o título de *Roue de bicycleteou* (*Roda de bicicleta*). Esse seria seu primeiro trabalho com conceito *ready-made*, mesmo que ainda não usasse esse termo. A partir daí, o artista produz um conjunto de obras que traria mudanças profundas no que se refere ao impacto conceitual na história da arte.

Roue de bicycleteou possuía uma absoluta indiferença estética. Além de receber pouca intervenção do artista, eram objetos de uso comum, sem marca autoral, que tinham sofrido um processo de apropriação, desterritorialização das suas funções, dispostos como arte. A esses objetos eram atribuídas outras funções, como divertimento e até mesmo reflexões mais profundas sobre o tempo, a vida e a matéria. Duchamp fala do bem-estar que esse trabalho lhe proporcionava: “ver essa roda girar era muito relaxante, muito reconfortante, uma espécie de abertura de vias para outras coisas distantes da vida material de cada dia” (DUCHAMP apud FILIPOVIC, 2008, p. 35).

Com o início da I Guerra Mundial, em 1914, e sem ser convocado para lutar, Duchamp decide viajar para os Estados Unidos. Em Nova York, hospedou-se na residência do casal Walter Arensberg e Louise. Essa ocasião fortaleceu ainda mais os laços de amizade entre eles, que foram amigos até o final de suas vidas. Lá mesmo, conheceu artistas e intelectuais, muitas vezes nos sarais realizados pelo casal. Nesse círculo, destacam-se: Marius de Zayas, Yvonne Crotti e Man Ray, sendo esse último seu amigo e cúmplice em projetos e aventuras futuras.

Meses após estabelecer-se na cidade norte-americana, Duchamp foi descoberto pela imprensa como o pintor do “nu escandaloso”. Começou a dar entrevistas e ganhou uma reportagem na revista *Vanity Fair*. Nessa fase, o artista levava uma vida simples, sustentando-se com a herança deixada por sua família e com as aulas de francês que lecionava para a elite local. Nessa época, *O grande vidro* começou a ser idealizado, estruturado, tomando forma. Ao mesmo tempo, o artista também

criava vários objetos no conceito *ready-made*, por exemplo, *A pá para mover neve*, que em inglês recebeu o título *In advance of the broken arm (from) Marcel Duchamp, 1915 (Em antecipação ao braço quebrado)*.

Paste (2010) relata que o ateliê de Duchamp era um espaço desordenado, repleto de objetos dispostos de maneira caótica e estranha. Em 1917, ele construiu *Trébuchet (Armadilha)*, trabalho que consiste em um cabide para colocar casacos, que ficava no chão e no qual, vez ou outra, o artista tropeçava. Assim, decidiu pregá-lo, fixando-o definitivamente no chão. Nessa época é que surgiu a primeira menção à palavra conceitual *ready-made*, quando Duchamp enviou uma carta à sua irmã, em 15 de janeiro de 1917. Daí em diante, sua produção expandiu-se e surgiram outras criações com materiais industrializados adquiridos no comércio.

De 10 de abril até 6 de maio de 1917, ocorreu no *Grand Park* a *Exposição dos Independentes*, organizada pela Sociedade dos Artistas Independentes, uma mostra sem júri para avaliar as obras e muito menos premiação. Essa exposição viria a marcar a vida artística de Duchamp para sempre. Foi nessa ocasião que o artista não participou como Duchamp, mas enviou o que se tornaria seu *ready-made* mais comentado até os dias de hoje, a “escandalosa” *Fountain (A fonte)*, um urinol de porcelana modelo *Bedfordsshire*, assinado pelo misterioso artista *R. MUTT, 1917*. O próprio Duchamp a assinou, na compainha de seu amigo Arensberg e do pintor Joseph Stella. A peça não foi aceita, e, para mostrar descontentamento com a recusa, Duchamp e Arensberg renunciaram à diretoria da Sociedade dos Artistas.

Um artigo foi publicado no segundo número da revista *The Blind Man (O Cego)*, da qual Duchamp era editor junto a Roché e Beatrice Wood, com o objetivo de defender *Fountain*, um novo conceito em arte, segundo o autor anônimo – a suspeita, entretanto, é que a autoria tenha sido do próprio artista.

[...] Que o senhor Mutt tenha feito ou não a fonte com suas próprias mãos não tem importância. Escolheu-a. Pegou um artigo da vida cotidiana e o colocou de modo que seu significado utilitário desaparecesse graças a um título e a um ponto de vista novos: criou um pensamento novo para esse objeto (apud FILIPOVIC, 2008, p. 40).

O envio de *A Fonte* causou estranhamento aos outros organizadores, mas não pode ser retirada da exposição, ficando, porém, guardada todo o tempo, sem que o público pudesse vê-la.

Considero relevante mostrar aqui as tensões que a maneira de pensar e escolher o caminho expressivo pode causar à organização de uma exposição, visto que também sou artista plástico e já tive trabalhos recusados por galerias. Assim, reproduzo, na íntegra, a conversa entre Bellows e Walter Pach, da qual Beatrice Wood foi testemunha ocular e que, à época desse acontecimento, ela publicou, também na *The Blind Man*:

[...] Não podemos expor isso. – disse Bellows asperamente e tirando um lenço para enxugar a testa. Mas não podemos recusar. A matrícula foi paga. – respondeu Walter, delicadamente. É indecente – rosnou Bellows. Depende do ponto de vista. – falou Walter, reprimindo o riso. Alguém deve ter mandado isso como uma piada. Está assinado R. Mutt. Tudo parece suspeito. – Resmungou Bellows, revoltado. Walter trouxe o objeto para mais perto dele e tocou na sua superfície lustrosa. Depois, com a dignidade de um Don que se dirige a um estudante de Harvard, expôs: Foi revelada uma forma encantadora libertada de sua finalidade funcional; alguém, por conseguinte, deu inquestionavelmente uma contribuição de ordem estética. Bellows afastou-se, depois voltou colérico, como se fosse despedaçar o objeto. Não podemos mostrar isto. Esta coisa não passa daquilo que é. Walter tocou-lhe levemente no braço. Este é exatamente o significado da exposição. Uma oportunidade para que o artista envie qualquer coisa que tenha escolhido. Ninguém pode decidir o que é arte, isso compete somente a ele. Você quer dizer que se alguém enviar esterco de cavalo colado na tela, nós vamos ter de aceitar? Infelizmente acho que sim – disse Walter com uma tristeza de agente funerário (WOOD apud TOMKINS, 2004, p. 205).

Na verdade, acredito que Duchamp queria testar se a sociedade artística e a crítica possuíam uma mentalidade mais aberta, se teriam um novo olhar, que rompesse com conceitos que não admitiam linhas de fuga em termos da produção, da apropriação material e da obrigatória participação do artista na feitura da obra, questionando em que nível se dá essa participação. Em outro texto publicado na revista *The blind man*, mais uma vez “alguém” reflete sobre a visão de cada um sobre a obra de arte e a importância do respeito à maneira singular de cada artista concebê-la. Aqui, considero importante apresentar o texto, mais uma vez, na íntegra:

[...] O CASO RICHARD MUTT. Dizem que qualquer artista que pagasse seis dólares podia expor. Richard Mutt enviou uma fonte. Sem discussão, essa peça desapareceu e nunca mais foi exposta. Quais são as bases para a recusa da fonte de Mutt? Alguns alegaram que era imoral, vulgar. Outros, que era um plágio, uma mera louça sanitária. Bem, a fonte de Mutt não é imoral, isso é absurdo, ela é tão moral quanto uma banheira. É um

acessório que se vê todos os dias nas lojas de aparelhos sanitários. Se Mutt fez ou não com suas próprias mãos a fonte, isso não tem importância. Ele ESCOLHEU-a. Ele pegou um objeto comum do dia-a-dia, situou-o de modo que seu significado utilitário desaparecesse sob um título e um ponto de vista novos – criou um novo pensamento para o objeto. Quanto a ser uma louça sanitária, isso é uma tolice. As únicas obras de arte que a América já produziu são seus aparelhos sanitários e suas pontes (apud TOMKINS, 2004, p. 208-209).

De 1917 a 1918, em seu ateliê em Nova York, Duchamp realiza alguns *ready-mades* e inicia também a construção de *O grande vidro*. Como já foi citado, a inspiração para a construção dessa obra foram:

[...] a viagem que fez à Munique em 1912, a literatura de Roussel, ensaios pintados em forma de quadro, como o *Moedor de chocolate n.1*, entre outros. Tal obra é composta por dois vidros superpostos e envolvidos por uma moldura metálica. Em seu interior encena-se o processo amoroso e mecânico que leva ao desnudamento súbito da Noiva, que, pendurada na parte superior, estimula a atividade dos Celibatários (PASTE, 2010, p. 61).

Em uma explicação que beira o erotismo, Duchamp (apud FILIPOVIC, 2008, p. 42) apresenta a seguinte narrativa para *O grande vidro*:

[...] a noiva, em sua base, é um depósito de gasolina amorosa (ou tímida potência). Essa tímida potência, distribuída ao motor de cilindros fragilíssimos, em contato com as faíscas de sua vida constante (magneto-desejo), explode e expande essa virgem, que chega ao fim do seu desejo.

Sobre seu processo de criação, o artista dizia-se paciente para concluir seus trabalhos, gostando de testar e de experimentar a junção dos objetos. O que lhe interessava era o conceito da obra, o pensamento sobre o trabalho. Não almejava colocar suas criações no mercado de arte, nem mesmo fazia questão de expô-las.

Com a entrada dos Estados Unidos na I Guerra Mundial, em 1918, Duchamp decide viajar para a Argentina, sobretudo pelo receio de ser convocado a lutar no conflito. O artista ficou em Buenos Aires de setembro de 1918 até maio de 1919. Após três semanas da sua mudança para a capital portenha, recebeu a notícia de que seu irmão Raymond Duchamp Villon havia falecido, em 7 de outubro de 1918. Em meados de 1919, Duchamp retornou à França, mas desejava voltar logo para Nova York. Retornar para a cidade de Puteaux o incomodava, pois sofria por estar num lugar em que não mais poderia ter a companhia de seu estimado irmão.

No período em que esteve na França, ele continuou com suas criações, entre elas, *Cheque Tzanck*, um irreverente cheque desenhado por Duchamp, nomeado ao seu dentista Daniel Tzanck. Com este trabalho, ele criticava o seguinte: se a assinatura do artista conferia valor, por que não um artista fazer seu próprio cheque? Outra obra sua de grande polêmica na história da arte é *L.H.O.O.Q.* Trata-se de uma intervenção em um cartão postal com a *Monalisa*, em que Duchamp desenhou, com um lápis preto, bigodes e cavanhaque na face da imagem. As letras em maiúsculo significam em francês, *ECO A ELLE A CHAUD AU CUL (ELA TEM FOGO NO CU)*. Segundo ele, *L.H.O.O.Q.* mais parecia um homem fantasiado de mulher.

Quando voltou para os Estados Unidos, em 1920, começou a prateação de *O grande vidro*. Três anos após sua chegada, assina e data a obra, deixando-a definitivamente inacabada. Ele acreditava que estava sem inspiração e continuar na construção seria um trabalho monótono e tedioso. No ano de 1926, a obra sofreu uma rachadura durante o transporte para participar da *Exposição Internacional do Brooklin*. Segundo o artista, o acaso acabou contribuindo para a finalização do trabalho. Quando soube desse fato, anos mais tarde, Duchamp declarou: “gosto dessas rachaduras [...] Tem uma forma, uma arquitetura simétrica” (apud FILIPOVIC, 2008, p. 44).

Após esse episódio com *O grande vidro*, sua produção tornou-se reduzida. Vendo a importância da reprodutibilidade para propagar suas obras, Duchamp passou a autorizar cópias de seus trabalhos. Quando entrevistado por Robert Lebel, ao ser questionado sobre esse aspecto, ele disse que uma cópia nada mais era do que uma cópia (apud FILIPOVIC, 2008). Como já mencionado, isso ajudou a divulgar seu nome e suas criações influenciaram artistas das décadas futuras.

Seu último trabalho foi *Etant donnés: 1º La chute d'eau, 2º Le gaz d'éclairage* (1º *A queda de água*, 2º *Gás de iluminação ou conjugação*). Esse trabalho foi pintado em segredo, iniciado em 1917 e só finalizado 20 anos depois. Duchamp queria que o público só o conhecesse após a sua morte, em 1968.

Marcel Duchamp era um homem inteligente, recatado, modesto, de poucos amigos, apaixonado pelo jogo de xadrez, vício a que dedicou grande parte de sua vida e que muitas vezes usou para potencializar suas criações, tomando-o como tema em seus

trabalhos. Não dava tanta importância às necessidades materiais, tanto que decidiu fazer apenas uma refeição por dia. Apesar de conviver com importantes artistas em Nova York, Duchamp não gostava de ostentação e não usava isso para sua promoção pessoal e profissional. Era considerado um homem paradoxal, “[...] que sabia que a história desempenha um papel efetivo no julgamento das obras, e que [é] o público que aclama, enterra, esquece e redescobre determinados artistas” (PASTE, 2010, p. 66).

Sua produção não é tão vasta como a de seus contemporâneos Picasso e Matisse. De qualquer forma, seu processo de criação em arte pode ser quantificado em uma média de 50 trabalhos, que foram fundamentais para mudar os rumos das tendências estéticas no mundo das artes plásticas. Suas obras sugerem novas linhas de fuga em criação artística, novas formas de se relacionar com os objetos do cotidiano; novas técnicas foram desveladas, sendo ele um dos precursores da performance, da instalação, entre outras tendências na arte contemporânea.

4 INTERCESSORES TEÓRICOS

O objetivo deste capítulo é abordar as questões relacionadas ao fundamento teórico que embasa a proposta do estudo relatado nesta tese: refletir de forma aprofundada sobre a história de vida e o processo criativo de Frans Krajcberg, rizomatizando-os aos conceitos deleuzianos de territorialização, desterritorialização, reterritorialização e rizoma. Inicialmente, explanarei sobre esses conceitos, com os quais Deleuze concebe o mundo como feito de devires e de fluxos que distorcem os conceitos estabelecidos, um mundo de ações e afetos que destroem toda a solidez material e de identidade. É um mundo em constante metamorfose entre os seres. Assim, o capítulo discorre sobre a estética e conceitos propostos por Deleuze, filósofo à luz dos quais a história de vida e o processo criativo de Frans Krajcberg serão analisados adiante.

4.1 TERRITORIALIZAÇÃO EM DELEUZE E KRAJCBERG

A criação de território pressupõe o agenciamento maquínico dos corpos. Na compreensão de Deleuze e Guattari (1997), os corpos das pessoas, da terra e das coisas se conglomeram, numa relação em que um afeta o outro de várias maneiras: por ações, desejos, atrações ou repulsões. Também nesse contexto, há o agenciamento coletivo da enunciação (a expressão), “de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 19).

Zourabichvili (2004) considera que o território, para Deleuze, é existencial, não se limita ao espaço geográfico, perpassa a convivência, as relações de alteridade, sejam elas materiais (com pessoas ou objetos) ou imateriais (com o pensamento ou com um conceito, por exemplo). Assim, território, em Deleuze, compreenderia as relações afetivas que potencializam ou despotencializam o corpo, forçando-o a buscar e criar linhas de fuga, designando relações de apropriação subjetiva com o meio. Dessa maneira, “[...] o território é, portanto, a dimensão subjetivante do agenciamento na medida em que não há intimidade senão do lado de fora, vinculada a um exterior, oriunda de uma contemplação prévia a qualquer divisão de um sujeito e de um objeto” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 23).

Para Guattari e Rolnik (2005), de um modo geral, a noção de território pode ser compreendida como algo que vai além do seu uso feito pela etologia (ramo da zoologia que estuda o comportamento animal) e etnologia (ramo das ciências humanas que estuda as características de cada etnia, com a finalidade de estabelecer as linhas gerais da estrutura e da evolução das sociedades). Assim, “os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos” (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p. 388).

O território não é um espaço estático, estanque; ele pode ser referente tanto ao espaço vivido quanto à percepção sobre a relação do sujeito com o ambiente. Assim, “ele é o conjunto das representações, percepções e afetos, que vai denotar comportamentos, de investimento, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos e cognitivos” (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p. 388). O território pode se desterritorializar, abrir-se em linhas de fuga, até mesmo modificar seu percurso, até mesmo acabar. Em consequência, a reterritorialização será uma tentativa de restabelecer um território num processo desterritorializante. A desterritorialização está constantemente presente na vida humana, forçando o homem a reinventar continuamente sua relação com o meio. Assim,

[...] a espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios “originais” se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassamos os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar, cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p. 388).

Considerar o conceito de território na história de vida e no processo criativo de Frans Krajcberg, de acordo com o próprio pensamento deleuziano, é criar um novo conceito. Proponho-me a discorrer como tantas linhas de fuga territorial incidiram no plano de imanência do artista, vindo a contribuir em seu processo criativo. Talvez o problema de tentar criar um novo conceito seja tão complexo como a própria história de vida de Krajcberg: territorializações e fugas constantes... Os conceitos são como centros de vibração, em constante mudança, são como peças de um quebra-cabeça em que suas pontas e contornos diversos podem divergir e não se corresponder. “Mesmo as pontas de um conceito a outro são ainda encruzilhadas ou desvios, que

não circunscrevem nenhum conjunto discursivo” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 31).

Krajcberg vai se constituindo como homem-artista num processo de desterritorialização que se abre frente aos processos humanos de busca e produção de sentido. Para que isso acontecesse, pressuponho que aquele oficial da II Guerra Mundial almejava tornar-se um estrangeiro despatriado, buscando um sentido para sua vida. Assim, encontrou no Brasil o ambiente para se expressar por meio da natureza, com quem selou uma amizade. O artista encontrou na natureza seu corpo vibrátil, algo que funcionou como um fator que despertou a potência criativa na sua relação com mundo.

Segundo Rolnik (2014), esse movimento criador se dá em fluxos, pelo encontro dos corpos, por atração e repulsa, um encontro que pode ser entre humanos como também com a matéria, a natureza, a poesia, a música, um filme, um cheiro, uma dança, uma droga, um encontro ou desencontro amoroso. Nessa linha de pensamento, cada um sabe “o que lhe permite habitar o ilocalizável, aguçando sua sensibilidade à latitude ambiente... É imprescindível que você encontre o seu próprio fator de *a(fe)tivação* (ROLNIK, 2014, p. 39-40, grifo da autora).

Foi a tensão da vibratibilidade de Krajcberg e sua capacidade de percepção que alimentaram sua potência criativa. Isso acontece porque esse conflito impõe ao artista a necessidade de pensar, agir, criar formas de expressão. Durante suas desterritorializações e reterritorializações, a vibratibilidade de suas ações sugeriu as direções e os agenciamentos a serem feitos. Krajcberg foi afetado pela guerra, mas produziu movimentos que afetaram a natureza por meio de sua poética artística, como também o artista afetou a arte com a natureza. Tudo isso acontece porque é na vida que há caos, equilíbrio e desequilíbrio nos encontros dos corpos. São afecções que geram linhas de fuga, traçando na sua existência um devir que nada mais é que a vida em constante transformação.

Rolnik (2014) destaca que recentes investigações apontam uma dupla capacidade dos órgãos do sentido humano: uma cortical e outra subcortical. Compreendo que a forma de percepção e o processo de criação de Krajcberg têm a ver com essas duas habilidades. A primeira diz respeito à percepção, está associada à nossa história e à

linguagem, que é a maneira como apreendemos o mundo em suas formas, para, posteriormente, inferirmos sobre ele as nossas representações, com o objetivo de dar-lhe sentido. O artista estabeleceu uma relação de exterioridade, criando condições para que pudesse mover-se conforme sua maneira de representar o mundo.

A segunda habilidade tem a ver com a relação de alteridade, forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso ser. Assim, a natureza brasileira, para Krajcberg, significou uma presença vital que se integrou à sua sensibilidade, fazendo parte dele. Em suas intensidades criativas, o artista desmancha-se, recria-se por meio do afeto que atravessa seu desejo de recriar a natureza e a arte. Não se trata de uma relação individual para o mundo exterior, mas de um fluxo de intensidades que o arrasta, desloca-o, desmapea-o, que o dessubjetiviza, o desterritorializa e o reterritorializa, tornando-o um devir artista em favor da vida.

Nessa linha de reflexão sobre o conceito de território, Deleuze e Guattari (2011) propõem uma nova teoria das multiplicidades.

Essas multiplicidades são a própria realidade, superando assim as dicotomias entre consciente e inconsciente, natureza e história, corpo e alma. Embora os autores reconheçam que subjetivações, totalizações e unificações são processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades, essas não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 18).

Assim, compreendo que Krajcberg, em seus processos criativos junto à natureza, especificamente a brasileira, não se coloca como um ser isolado ou superior, dicotomizando com ela, numa relação homem x natureza; o artista nela se engendra, conecta-se a ela, fazendo parte do Todo. Para Deleuze e Gattari (2011), na multiplicidade não há sujeito nem objeto, mas intensidades, determinações, grandezas e dimensões que não podem crescer sem que se mude de natureza.

Podemos, ainda, relacionar a história de vida de Krajcberg com o princípio de ruptura assignificante e também de rizoma, de Deleuze e Guattari (2011). Esses autores propõem que um rizoma pode ser quebrado em qualquer parte, mas retomado em seguida por suas linhas de fuga. Para eles, o rizoma, que é uma proposta aqui defendida para entender a relação de Krajcberg com a natureza, é a

construção do pensamento em que os conceitos não estão hierarquizados e não partem de um ponto central, de um centro de poder ou de referência aos quais os outros conceitos devem remeter-se. O rizoma se estabelece nos encontros e agenciamentos, num tipo de mapa das multiplicidades.

O conceito de rizoma foge ao modelo da árvore-raiz, chamada pelos autores de “decalque”, reprodução ao infinito. O pensamento arborescente ou simplesmente em árvore é aquele que opera por hierarquização e por um centro de origem. No pensamento rizomático, em contrapartida, tudo “é voltado para uma experimentação ancorada no real, é aberto, desmontável, reversível, sujeito a modificações permanentes, sempre com múltiplas entradas” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 22). O rizoma compreende linhas de segmentaridade, que são sedimentadas, territorializadas e organizadas. Porém, também possuem linhas de desterritorialização, pelas quais foge constantemente, pois essas linhas não param de se remeter umas às outras. Por essas razões, vejamos uma comparação que Deleuze e Guattari (2011, p. 26) fazem entre a vespa e a orquídea.

[...] A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, devindo ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade. Poder-se-ia dizer que a orquídea imita a vespa cuja imagem reproduz de maneira significativa (mimese, mimetismo, fingimento etc.). Mas isto é somente verdade no nível dos estratos – paralelismo entre dois estratos determinados cuja organização vegetal sobre um deles imita uma organização animal sobre o outro. Ao mesmo tempo trata-se de algo completamente diferente: não mais imitação, mas captura de código, mais-valia de código, aumento de valência, verdadeiro devir, devir-vespa da orquídea, devir-orquídea da vespa, cada um destes devires assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe.

Fazendo uma alusão do rizoma vespa-orquídea com a história de vida e produção em arte de Krajcberg, quando o artista escapa dos territórios físicos de suas experiências de guerra na Europa e começa a conviver com a natureza brasileira, ele faz rizoma com a natureza ao buscar elementos, códigos para sua produção artística. Dessa maneira, não acredito que o artista tenha tentado imitar a natureza, mas reinventá-la, principalmente após a década de 1970, quando viu a potência de seu trabalho para a preservação da biosfera e começou a militar ecológica e

artisticamente. Daí para frente, um vai se valer do outro, um devir-Krajcberg-natureza, assegurando a reterritorialização, a proteção e a potência do outro. A natureza garante a desterritorialização processual vital em arte de Krajcberg, mas o artista, em contato com ela, opera uma reterritorialização da natureza, que se desterritorializa em si mesma, concomitantemente à produção do artista.

Bruce e Haesbaert (2009) explicam que a proposta de Deleuze e Guattari é pensar a territorialização e a desterritorialização como processos paralelos, fundamentais, a fim de compreender as práticas humanas, as suas mudanças, as fugas de territórios, os seus componentes, seus agenciamentos e suas intensidades. Corroborando com o pensamento desses autores, o desejo que Krajcberg busca persistir na existência, sendo, nessa concepção, um desejo agenciado pela necessidade de externar sua revolta frente ao mundo. Tal revolta está relacionada às barbáries praticadas pelo homem contra a própria raça humana e também contra sua casa, o planeta Terra. Nesse sentido, o conceito de territorialização também auxiliou o artista na apropriação da natureza, para mostrar, por meio da arte, os crimes ambientais que o homem tem cometido.

[...] Um território é estabelecido apenas uma vez, qualidades/propriedades tem suas próprias ressonâncias, as suas próprias formas de repetição e de reconstrução; território é a configuração de espaço-temporal e contenção desses ritmos e forças. Territorialização é o ato de ritmo que se tornou expressivo ou do meio que se tornou componentes qualitativos (GROSZ, 2008, p. 20).

Nessa perspectiva, Bruce e Haesbaert (2009) explanam sobre a desterritorialização no pensamento deleuziano, afirmando ela aparece de duas formas: absoluta e relativa, sendo que uma perpassa a outra. Eles defendem ainda que:

[...] o pensamento necessita de um meio para existir, a própria terra. A desterritorialização absoluta só pode ser pensada segundo certas relações, por determinar com as desterritorializações relativas, não somente cósmicas, mas geográficas, históricas e psicossociais (DELEUZE; GUATTARI apud BRUCE; HAESBAERT, 2009, p. 20).

Para o pensamento existir, é necessário um encontro. Um exemplo que ilustra o que está sendo abordado é o surgimento da filosofia. Deleuze e Guattari argumentam que, para que a filosofia nascesse, foi necessário um encontro entre o meio grego e o plano de imanência do pensamento. Foi preciso, portanto, uma união dos dois movimentos de desterritorialização muito diferentes, o relativo e o absoluto, no qual

tivemos o primeiro operando já na imanência. Além disso, foi necessário também que a desterritorialização absoluta do plano de pensamento se ajustasse ou se conectasse diretamente com a desterritorialização relativa da sociedade grega.

Podemos pensar o encontro de Krajcberg com a natureza nos modos de desterritorializações relativa e absoluta. Para seu processo criativo ser potencializado, foi necessário esse encontro. Um encontro que foi conduzido pelo pensamento, pois pensar se faz antes na relação entre o território e a terra. No capítulo *Geofilosofia*, do livro *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari (2010) afirmam que a terra não para de operar um movimento de desterritorialização *in loco*, pelo qual excede todo o território; ela é desterritorializante e desterritorializada; confunde-se com o movimento daqueles que saem do seu território.

Assim, os autores citam os exemplos das lagostas que se locomovem em fila no fundo do mar. Para eles, a terra não é apenas um elemento, mas algo que reúne todos os elementos no mesmo espaço, no qual um se utiliza do outro para desterritorializar o território. Os movimentos de desterritorialização não se desprendem dos territórios que se abrem em outros lugares. Dessa forma, conseqüentemente, os processos de reterritorialização se separam da terra que reconstrói os territórios: “o território e a terra, com duas zonas de indiscernibilidade, a desterritorialização (do território a terra) e a reterritorialização (da terra ao território)” (DELEUZE; GUATARRI, 2010, p. 103).

[...] A desterritorialização é relativa na medida em que concerne à relação histórica da terra com os territórios que nela se constrói ou desaparece, a sua relação geológica com eras e catástrofes, sua relação astronômica com o cosmo e o sistema estelar do qual faz parte. Mas, também, a desterritorialização é absoluta quando a terra entra no puro plano de imanência de um pensamento – ser-natureza com movimentos diagramáticos infinitos. Pensar consiste em estender um plano de imanência que absorve a terra (DELEUZE; GUATARRI, 2010, p. 107).

Os autores ainda ratificam que “a desterritorialização de um plano não exclui uma reterritorialização, mas a afirma como criação de uma nova terra por vir” (DELEUZE; GUATARRI, 2010, p. 107). Podemos considerar a desterritorialização absoluta segundo certas relações, por entender que “as desterritorializações relativas [...] não são cósmicas, mas geográficas, históricas e psicossociais (DELEUZE; GUATARRI, 2010, p. 107).

Acreditando na importância dos conceitos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização na história de vida e no processo criativo de Frans Krajcberg, busco relacionar a elementar necessidade de se formar territórios no reino animal com a história de vida do referido artista, pois os bichos abandonam seu território e se reterritorializam em outro lugar. Krajcberg se desterritorializa e se reterritorializa, talvez carregando na lembrança as boas imagens da vida com sua família na Polônia, principalmente com sua mãe, que, conforme percebo nos diálogos que tivemos, é muito importante para ele até hoje. Após o artista encontrar a natureza, aquela que será a sua casa, o seu novo amigo, começa novos territórios, outras linhas, outras fugas.

Deleuze e Guattari (2010) esclarecem que ao nascer o homem desterritorializa a sua “pata”, arranca-a da terra para usá-la como uma mão, que será reterritorializada sobre galhos, utensílios, ferramentas e outros objetos para sua sobrevivência. Dessa forma, Krajcberg, em seu processo criativo, desterritorializa um galho ou uma árvore queimada para dar sentido à sua própria vida e ao seu processo de estar no mundo. Então,

[...] é necessário ver como cada um, em toda idade, nas menores coisas, como nas maiores proações, procura um território para si, suporta ou carrega desterritorializações, e se reterritorializa quase sobre qualquer coisa, lembrança, fetiche ou sonho... O comerciante compra num território, mas desterritorializa os produtos em mercadorias, e se reterritorializa sobre os circuitos comerciais. No capitalismo, o capital ou a propriedade se desterritorializam, cessam de ser fundiários e se reterritorializam sobre meios de produção, ao passo que o trabalho, por sua vez, se torna trabalho “abstrato” reterritorializado no salário: é por isso que Marx não fala somente do capital, do trabalho, mas sente a necessidade de traçar verdadeiros tipos psicossociais, antipáticos e simpáticos, o capitalista, o proletário. Se se procura a originalidade do mundo grego, será necessário perguntar que espécie de território os gregos instauraram, como se desterritorializam, sobre o que se reterritorializam e, para isso, isolar tipos propriamente gregos (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 83).

Outro ponto de convergência entre o pensamento de Deleuze e a vida de Krajcberg é o conceito de potência, em que o filósofo se apropria do *Conatus*, concepção central no pensamento do filósofo holandês Baruch de Espinosa (1632-1677). A partir disso, a compreensão panteísta de Deus afasta uma visão do Criador como um déspota ou tirano. Para Espinosa, Deus é a sua própria essência e das coisas que dela deriva, a causa de si mesmo. “A sua vontade é apenas um modo sob o qual todas as consequências decorrem da sua essência ou do que ele compreende”

(DELEUZE, 2002, p. 103). Nessa linha de compreensão, Deus não possui poder, mas potência, e é essa potência, esse ato de perseverar na existência, que percebo na história de vida e no processo de criação artística de Krajcberg.

Segundo Deleuze (2002), toda potência é ativa e inseparável de um poder de também ser afetado. Essa capacidade de ser afetado encontra-se constantemente permeada por afecções que a produzem. O autor destaca ainda que a potência divina é dupla, em que primeiro é potência de existência, que se desdobra em potência de produzir; “potência absoluta de pensar, portanto, de compreender, que se prolonga, e potência de compreender tudo o que é produzido” (DELEUZE, 2002, p. 103). Krajcberg, em suas múltiplas fugas na natureza, nada mais é do que uma essência de um modo singular de potência agindo, perseverando em sua existência... Pois, a potência do homem é uma parte da potência infinita de Deus ou da Natureza.

Quando o modo, que é “substância ou essência do ser, aquilo que é, mas que se concebe em outro por meio de afecções” (DELEUZE, 2002, p. 1104), passa a transitar na existência, uma infinidade de forças extensivas são determinadas do exterior a entrar sob a relação que corresponde à sua essência ou ao seu grau de potência. A essa essência Espinosa denominou *Conatus*. Porém, Deleuze (2002) adverte que não devemos compreendê-lo como uma simples tendência ao processo de existir; a questão é: o que se faz com a existência e de que modo o existir é criativo? Esse alerta de Deleuze é importante, pois a essência do modo já é física e não necessita de nada, ou seja, ela tende a perseverar na existência, já que o modo é determinado a existir. Como na essência de Deus/Natureza, há uma aptidão para ser afetado. A essa aptidão chamamos *Conatus*, algo que se mantém aberto a ser afetado, a produzir linhas de fuga.

Outro alerta de Deleuze é que o modo existente, cuja relação se dá na intensidade de forças, pode se debilitar e até mesmo morrer. As fugas da guerra, da opressão, da intolerância fazem de Krajcberg um batalhador em potencial, forçando-o a reagir, a superar as tantas fases pelas quais passou em sua vida, pois “nenhuma coisa se dá na Natureza sem que surja ao mesmo tempo outra mais potente e mais forte” (ESPINOSA apud DELEUZE, 2002, p. 105). Se não encontra outros modos com que tenha uma afinidade e que componham com ele uma relação de potência vital, o

modo existente será decomposto e destruído, já que foi afetado pelos afetos-sentimentos tristes, carregados de tristeza e ódio.

Assim que Krajcberg se depara com a natureza brasileira, ele é afetado com os afetos-sentimentos alegres à base de júbilo e amor. Já no mau encontro da guerra, da miséria, da fome e da tristeza, a potência de Krajcberg foi direcionada a buscar repelir ou destruir a marca dolorosa que o acompanhava. Nesse caso, sua potência só lhe permitia reagir. Quando do bom encontro com a natureza brasileira, aconteceu o contrário: sua potência ativou-se em expansão, compôs com a potência da floresta, unindo-se ao seu amado objeto, a vida na natureza. Então, essa alegria que o faz chorar e dançar em todos os encontros com a natureza sempre aumenta sua potência de agir, pois o *Conatus* é o esforço para vivenciar a alegria, aumentando a potência de agir, imaginar e encontrar o que é causa de alegria, mas também um esforço para afugentar a causa da tristeza. “O *Conatus* é esforço para aumentar a potência de agir ou experimentar paixões alegres” (DELEUZE, 2002, p. 107).

O artista perseverou na existência numa simbiose com a natureza brasileira, aumentando sua potência de agir. Ao experimentar as paixões alegres, paralelamente, ele atenuava as paixões tristes que ameaçavam sua existência. Ao encontrar o que o potencializava, Krajcberg sempre buscou aquilo que convém e compõe com sua natureza: a vida. Deleuze (2002) esclarece que o *Conatus* com esforço bem-sucedido chama-se *Virtude*, ou seja, nada mais é que o próprio *Conatus* – a potência como causa eficiente. Portanto, podemos concluir que o *Conatus* é o esforço para perseverar na existência e agir racionalmente com afinco, em busca das paixões alegres, conduzindo ao conhecimento, à manutenção da vida, às ideias adequadas e à potência dos sentimentos ativos.

4.1.1 Deleuze e Guattari: arte, perceptos e afectos em Krajcberg

No livro *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari afirmam que a arte é a única coisa que se conserva em si. A arte conserva-se, não por produtos químicos industriais; conserva-se como algo que se tornou independente de seu modelo no tempo-espaço. O que se conserva são os blocos de sensações: um composto de perceptos e afectos. Os autores esclarecem que os perceptos já não mais são percepções;

eles, agora, são “independentes do estado daqueles que o experimentam. Já os afectos são mais sentimentos ou afecções, que são produzidos quando atravessados por eles” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193).

Os autores atestam ainda: “as sensações, percepções e afectos são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 194). Assim, podemos entender que esses elementos são seres que valem por si mesmos, independentemente das vivências que tiveram ou não, pois existem na falta ou não do homem. Um homem representado pela pintura, poesia ou escultura nada mais é que um conjunto de perceptos e afectos. Então, pela ótica deleuziana, a obra de arte é um ser composto de sensações, ela existe em si.

E o artista, o que é? No pensamento deleuziano, o artista é aquele que cria blocos de perceptos e afectos, mas que faz a obra “manter-se de pé sozinha”, ou seja, uma obra de arte, para se manter no tempo e espaço, necessita de um conceito novo, mesmo que para isso seja necessário inverossimilhança, deformação e até mesmo uma anomalia dos conceitos estéticos estabelecidos, por exemplo, as esculturas de madeira queimada feitas por Krajcberg. “Manter-se de pé sozinha” é o ato que resulta do conjunto de sensações criado, que se conserva em si mesmo. É nessa linha de reflexão que “os afectos são devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles, a cidade) são as paisagens não humanas da natureza” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 200). E, nessa relação, tornamo-nos um. “Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 200).

Krajcberg produz suas obras por afectos, servindo-se da natureza, apreendendo-os em devires de blocos de sensações que refletem as ações do homem em sua relação com o mundo. Ele pinta, esculpe, fotografa, grava com sensações; as sensações como perceptos não são percepções que remeteriam ao objeto material da natureza, como a folha, a árvore queimada, o animal, o rio, a areia, o mar etc. O que se conserva na obra de Krajcberg não é o material, mas os perceptos e afectos que imanam dessa relação. Mesmo se suas obras deixassem de existir fisicamente, haveria a sensação do poder de existir e de se conservarem em si. Para os filósofos,

enquanto dura o material, a sensação se mantém eterna, e, ainda, a sensação não se realiza no material sem que este se infiltre inteiramente na sensação.

Outro momento em que vemos um liame da produção artística de Krajcberg com o pensamento de Deleuze é a partir da década de 1970. Nesse período, a matéria da natureza se torna expressiva porque o artista faz vir diante de nós, em forma de pintura ou escultura, fotografia ou gravura, não a semelhança ou a reprodução da natureza, mas sua pura beleza de ser, assim como também a sensação da devastação causada pelo homem. Krajcberg só passou da madeira queimada à escultura, do índio morto à fotografia, da areia da praia à gravura, quando o composto das sensações dele exigiu.

Entendo que o objetivo de Krajcberg com os materiais fornecidos pela natureza é extrair os perceptos das percepções desses elementos e dos estados de um sujeito percipiente, ou seja, alguém que é capaz de receber uma sensação e extrair o afecto das afecções e de um estado para o outro. Para produzir um bloco de sensações, é necessário um método de criação. Cada artista possui um método no seu processo criativo, pois a pesquisa da sensação inventa formas diferenciadas de criação. A matéria para a produção artística de Krajcberg está na natureza, mas é sua criação que se transforma em sensação.

Deleuze e Guattari (2010) consideram que para sair das percepções vividas não basta memória que traga antigas percepções. A memória, nesse contexto artístico, intervém pouco, pois, como vemos, uma escultura de Krajcberg é um monumento, porém, não um monumento que comemora um passado, mas, sim, um bloco de sensações presentes que só deve sua conservação a si mesma.

Os métodos são bastante diferentes, variando de autor para autor, podendo caracterizar tipos monumentais de compostos de sensação. Nesse sentido, Deleuze fala da sensação simples, o enlace, o recuo, o desdobramento em partes, quando duas sensações se separam, distanciam-se, mas reúnem-se através da luz e do ar. Chega um determinado momento que esse distanciamento cresce e forma um bloco que não mais tem necessidade de qualquer base. A escultura possui essas características:

[...] vibrar a sensação – acoplar a sensação – abrir ou fender, esvaziar a sensação. A escultura apresenta esses tipos quase em estado puro, com suas sensações de pedra, de mármore ou de metal, que vibram segundo a ordem dos tempos fortes e dos tempos fracos, das saliências ou das reentrâncias, seus poderosos corpos que os entrelaçados, seu arranjo de grandes vazios entre um grupo e outro e no interior de um mesmo grupo, onde não mais se sabe se é a luz, se é o ar que esculpe ou é esculpido (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 199).

A fabulação, que é uma força de alterar na nossa memória as imagens e lembranças reais, por imagens falsas, fabulosas, que incidem na forma de nos relacionarmos com o mundo, não diz respeito a uma lembrança ou apenas ao vivido, como um fantasma. Mais do que isso, o artista ultrapassa os estados perceptivos do que foi vivido. Tomamos novamente o caso de Krajcberg e observamos como o que ele viu, viveu e sofreu acrescenta à sua visão de mundo, que compõe através dos perceptos vividos, transformando suas vivências em gravuras, esculturas e pinturas.

Como tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si? Deleuze e Guattari (2010, p. 203) citam a resposta da escritora Virgínia Woolf: “[...] ‘Saturar cada átomo’, eliminar tudo o que é resto, morte e superficialidade, tudo o que gruda em nossas percepções correntes e vividas, tudo o que alimenta o romancista medíocre, só guardar a saturação que nos dá um percepto”.

A arte é a linguagem das sensações que não possui opinião, mas se faz infiltrar nas coisas. Ela “desfaz a tríplice organização das percepções, afecções e opiniões e a substitui por um monumento composto de perceptos, de afectos, e de blocos de sensações” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 208). Esses autores são enfáticos ao determinar a tarefa da arte. “Transmitir para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta retomada” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 209).

Gualandi (2003, p. 102) explica que Deleuze compreende a arte na filosofia contemporânea, não como uma atividade de representação, como está na doutrina kantiana, nem como uma atividade de intersubjetividade de livre juízo. Para ele, a arte seria um processo de descoberta, de reflexão e de problematização do real, “de seu domínio pré-individual e ideal, de seus campos de individuação e fatores individuantes”.

No pensamento deleuziano, as verdades da arte não são inferiores às de outras disciplinas do pensamento e seus objetos não se restringem às vivências subjetivas do artista com o meio. É por esse motivo que Deleuze não relaciona a arte com a categoria de imaginário, pois o conceito de imaginário infere “uma topologia exterior – interior, subjetivo-objetivo. Isto retira da arte a sua potência de intervenção sobre a realidade, de operar uma contra-efetuação do real” (GUALANDI, 2003, p. 102).

Gualandi (2003) acrescenta ainda que o conceito de imaginário é complementar ao de realidade. Nessa perspectiva, não posso aqui atribuir toda a produção artística de Krajcberg às suas relações subjetivas com o mundo, pois “o conceito de representação e de imaginário não podem dar conta da lógica interior às práticas da arte” (GUALANDI, 2003, p. 103). Não podemos limitar a arte à subjetividade do artista. Se assim fosse, destinaríamos ao público apenas a possibilidade de fruir suas vivências alegres e tristes, ocasionadas por uma realidade que a arte procura afastar. Nas palavras de Gualandi (2003, p. 103), a arte, para Deleuze, é:

[...] uma paixão mortal e de um desejo de eterno e estas afecções são confrontadas com um trabalho ativo sobre a matéria, onde as sensações e emoções tomam uma consistência objetiva independente da vivência subjetiva... Essa vivência objetiva, Deleuze chama de afectos e perceptos.

O pensamento de Deleuze causou uma mudança que permitiu aos fruidores de arte não mais estabelecer as interpretações que a restringiam aos discursos exteriores da psicanálise, da sociologia, ou da semiologia. Esse novo pensar trouxe para o meio artístico sua força política e revolucionária. Então, “a função da arte é desfazer as falsas percepções, as emoções estereotipadas, as tolices e crueldades que se escondem atrás das opiniões que dominam nossa vida de todos os dias” (GUALANDI, 2003, p. 104).

Com base no que expus, podemos considerar que a produção de Krajcberg não é apenas uma vontade humana que procura dobrar as forças da natureza em seus desígnios. Nessa linha de pensamento, em se tratando do processo de criação desse artista, as próprias forças do Ser-natureza, tomado aqui como o Cosmo, captam suas faculdades e o convidam à criação num trabalho mental e braçal.

Gualandi (2003) exprime que em Deleuze e Heidegger a arte é a forma de maior superioridade quando se trata de elaboração; é o Ser-natureza manifestando através

do homem sua criação no diverso. O artista seria uma continuidade do gênio criativo da natureza, de sua potência no processo de criação. Sendo assim, “a obra artística é o produto mais elevado do eterno retorno criador” (GUALANDI, 2003, p. 105).

5 ANÁLISE DOS DADOS: HISTÓRIA DE VIDA DE KRAJCBERG – TERRITÓRIOS

Sinto-me desafiado a descrever a história de vida de Frans Krajcberg, artista, oficial da II Guerra Mundial e ambientalista. Confesso que, ao buscar livros, sites, catálogos de exposições e até mesmo analisando as próprias entrevistas que ele concedeu a mim, sinto o peso de falar de quase um século de vida e mais de 70 anos de arte.

A história desse artista começa com momentos felizes dentro de uma família judia polonesa, mas, com o passar dos anos, vieram a intolerância, a dor, a perseguição, a guerra, as mortes e as fugas. Ao sobrevoar o mapa de vivência de Krajcberg, emocionei-me muitas vezes, mas esse meu sofrimento, mesmo que pequeno, talvez tenha sido importante para eu compreender sua visão de mundo, sua revolta e o porquê dessa sua fuga para a natureza.

Neste capítulo, tenho como aporte teórico para minhas reflexões os escritos do crítico de arte e biógrafo de Frans Krajcberg, Frederico Morais (1936-), e do escritor João Meirelles Filho (1960-). Dialogando com esses autores, entendo que a produção artística de Krajcberg é mais que um projeto estético, é um cuidar de si e cuidar do outro, é uma ética intensa, pois ele não separa vida e arte; seria uma invenção da própria vida, por meio da reapropriação e reinvenção da natureza. Assim, trazendo o grito da natureza para o meio cultural, Krajcberg parece querer não apenas distanciar-se de seu passado, mas reinventar e potencializar sua vida. Foi complexo, reunir fragmentos do imenso quebra-cabeça de sua história de vida. Posso afirmar que ela é permeada por muitas desterritorializações e reterritorializações, dificultando estabelecer uma trajetória linear.

Tenho consciência de que corro o risco de deixar relegado algum fato de sua vida, mas acredito que escalei até o mais alto possível dessa montanha: sua história de vida e seu processo de criação plástica. Para facilitar o entendimento do leitor, procurei escrever a história de forma cronológica e, quando possível, ilustrada com imagens.

Frans Krajcberg é polonês natural da cidade de Koziënice, nascido em 12 de abril de 1921. Seus pais eram comerciantes judeus, sendo ele o terceiro de cinco filhos – tinha dois irmãos e duas irmãs. Sua mãe era militante do Partido Comunista, tendo sido presa por muitas vezes, fato que o fez passar parte da infância com um tio. Segundo o artista, ela sacrificava até mesmo a própria vida pelo ideal marxista. Essa postura faz Krajcberg admirá-la até hoje, assim como ele também tomou seu exemplo de engajamento para lutar pela vida na e da natureza.

Em entrevista concedida a mim, o artista relatou que morava em um gueto, por conta do antissemitismo em seu país. Quando ia à escola, sentava-se do lado direito, porque não podia se misturar com os outros. Às vezes, queria jogar futebol, mas não podia, por ser judeu. Krajcberg conta que, por ser muito sensível, sofria demais com o sistema de segregação que os judeus viviam na Polônia. Essa limitação a que foi submetido marcou profundamente sua existência, tanto que, após a guerra, jurou que nunca mais visitaria a Polônia – acredito que assim o fez, já que ele só se refere ao seu país de nascimento quando fala de sua mãe. Além disso, é importante destacar que Krajcberg prefere ser conceituado como artista brasileiro, não como polonês. O artista sempre questionou o porquê daquela situação, de todos morando em uma mesma cidade, falando a mesma língua, porém, uns tinham mais direitos que outros. Ele recorda que começou a pintar aos 13 anos de idade, em uma pequena “casa” que construiu sobre uma árvore.

Em 1939, quando a Alemanha invadiu a Polônia, Krajcberg estava na cidade polonesa de Czestochava, próxima da fronteira com a Alemanha. Sabendo da invasão, retornou à sua cidade natal, onde procurou sua família. Não encontrou ninguém, pois todos tinham sido levados para os campos de concentração, sendo ali assassinados. De uma família de aproximadamente 150 pessoas, ele conta que foi o único que sobreviveu e nunca teve notícia de qualquer um de seus parentes.

Tempos difíceis estariam por vir, em que Krajcberg acabou preso pelos nazistas, mas conseguiu fugir. Como não havia muita escolha e seu espírito de bravura o encorajava a lutar por sua vida e pela dos outros, integrou-se ao exército russo. Mesmo em meio àquela realidade cruel, ele pintava e desenhava, principalmente quando ficou hospitalizado em Minsk (Bielorrússia), por problemas respiratórios

decorrentes do frio rigoroso. Meirelles Filho (2015) conta que, nesse período, Krajcberg leu obras dos poetas russos Alexander Pusckin (1779-1837) e Vladimir Mayakovsky (1893-1930), este considerado o “poeta da revolução”. Entre outros, por influência de sua mãe, leu também o filósofo alemão Karl Marx (1818-1883).

No período de 1940 a 1941, Krajcberg procurou a Escola de Belas Artes de Vitebsk, porém, não havia vagas. Então, matriculou-se na Escola de Leningrado e, paralelamente, cursou Engenharia Hidráulica e Belas Artes. De 1941-1945, o exército nazista atacou a então União Soviética. O artista alistou-se no primeiro exército polonês, *Anders*, sendo enviado para Tachkent (Uzbequistão). Em entrevista a mim, ele contou que nos primeiros dias de combate fechava os olhos ao passar pelos cadáveres, os de seus adversários e os de seus companheiros. Após umas semanas, todo aquele horror em que estava imerso saturou sua percepção. Assim, ele foi se acostumando, para existir com e naquela realidade, sobrevivendo a ela. Foi na guerra que ele entrou em contato com a gratuidade da destruição.

Em seguida, o artista entrou no segundo exército polonês, *Vanda Vassilevska*, sendo, então, promovido a oficial. Ali, trabalhou na construção de pontes e estradas de emergência. Daí em diante, lutou até o fim da guerra, participando da tomada de Berlim, fato de que lembra até hoje com orgulho. Ainda hoje, Krajcberg diz não entender o porquê de toda aquela barbaridade que presenciou: “homens matando homens, a troco de quê?”. Esse período está ilustrado nas Figuras 34, 35 e 36.

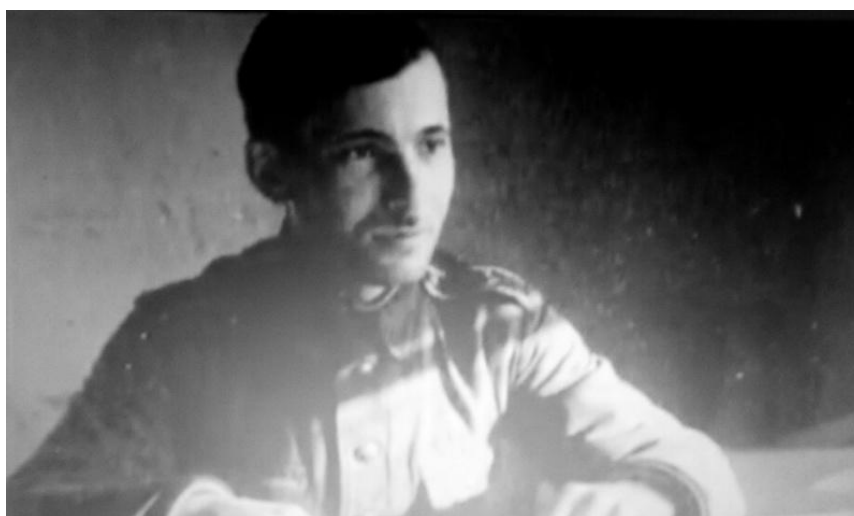


Figura 34 – Krajcberg durante a II Guerra Mundial.

Fonte – Obtido a partir do vídeo programa *Expedições*, produzido pela TV Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yXvaM_H1_As>. Acesso em: 12 maio 2014.



Figura 35 – Krajcberg uniformizado durante a guerra.

Fonte – Obtido a partir do vídeo programa *Expedições*, produzido pela TV Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yXvaM_H1_As>. Acesso em: 12 maio 2014.



Figura 36 – Krajcberg (o terceiro da primeira fila, no alto) com membros do Partido Comunista, no Turquistão, antiga União Soviética, 1942.

Fonte – (MORAIS, 2004, p. 169)

De acordo com Moraes (2004), após o fim da II Guerra, Krajcberg foi estudar na Escola de Belas Artes em Stuttgart, tendo como professor foi Willy Baumeister, também professor da Bauhaus. Baumeister realizava uma pintura mais geometrizada e foi considerado pelo regime nazista como artista degenerado, ficando proibido de lecionar e mostrar seus trabalhos. Mesmo assim, na clandestinidade, produziu várias pinturas que valorizavam a forma e a matéria. Krajcberg conta que Baumeister tinha uma forma agradável de ensinar aos alunos e que em suas aulas, pelo fato de apreciar mais a geometria, a forma e a matéria, eles estudavam e analisavam obras cubistas e de Cézanne. Entretanto, naquela época, sua poética se aproximava mais das tendências do movimento expressionista. Com

seus próprios meios, Baumeister promovia concursos para premiar os melhores alunos. Com orgulho, Krajcberg diz que foi premiado duas vezes.

Em 1948, descontente com a ditadura de Stalin, Krajcberg foi morar em Paris. Em condições precárias, passou por privações durante quatro meses. Depois de muita fome, surgiu uma oportunidade e ele decidiu vir morar no Brasil. O artista relata que não imaginava o Brasil sendo tão povoado, que ele, então, não teria tanto contato com o ser humano por aqui, podendo viver isoladamente; ouvia falar da natureza exuberante, das matas, das praias e da fauna... Acostumado com muitas desterritorializações em mudanças pela Europa, Krajcberg recebeu de presente uma passagem de terceira classe, dada pelo pintor Marc Chagall, cuja família ele conheceu em Vitebesk, Bielorrússia.

Em uma das entrevistas concedidas a mim, Krajcberg relatou que, para facilitar sua saída da Europa, soube por meio de Chagall que uma mulher húngara precisava de um homem para se passar por seu noivo, já que naquela época as mulheres desacompanhadas estavam proibidas de entrar no Brasil. De seu nome, ele não lembra; seu destino, ele também não soube dizer qual era. Após ter comparecido ao consulado húngaro e declarado que era noivo da moça, os dois, de mãos dadas e temerosos, foram em direção ao navio. Ele lembra que sua mão tremia mais que a da moça, por medo de serem desmascarados pelo noivado de conveniência. Assim, ao embarcarem no navio, eles se despediram; ela foi para a primeira classe e ele, para a terceira. “Nunca mais nos vimos”, lembra ele.

Perdido e solitário, Krajcberg parecia querer fugir daquele território onde presenciou morte, sofrimento, intolerância e dor. Essas vivências fizeram com que ele pensasse em se suicidar, ato que alguns de seus companheiros cometeram durante a guerra, para não se entregar ao exército alemão – ele lembra, por exemplo, de seu amigo Moderchai Anilevich, que foi chefe da luta armada contra os nazistas no Gueto de Varsóvia. O suicídio desse amigo é lembrado até hoje. Krajcberg estimava tanto Anilevich, que lhe fez um retrato, afirmando, porém, não saber onde está esse quadro.

Nesse período, o artista conseguiu fugir da Europa, acreditando fazer um rompimento com seu passado, buscando linhas de fuga para outras dimensões.

Porém, não haveria ruptura tão fácil com os horrores que tinha vivido. Talvez isso o acompanhe a vida toda. Nessa fase de sua vida, percebo que Krajcberg transita perdido, como em um rizoma, talvez sem entender as linhas que atravessavam sua existência. Deleuze e Parnet (1998) explicam que existe uma geografia nas pessoas, “com linhas duras e flexíveis, linhas de fuga. As coisas, as pessoas, são compostas de linhas bastante diversas, e que elas não sabem, necessariamente, sobre qual linha delas mesmas elas estão” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 18). Nessa perspectiva, Deleuze e Guattari (2011) esclarece que um rizoma conecta vários pontos entre si; não possui um ponto de partida nem de chegada, mas sempre um meio pelo qual produz, transborda e cresce. Entendo que esse ponto da vida de Krajcberg é um momento em que ele parece querer respirar, gritar, encontrar um sentido para a vida.

Sobre o rizoma, Deleuze e Guattari (2011, p. 43) aduz:

o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga, ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza [...] O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga.

Krajcberg chegou ao Brasil no fim de 1948, pela cidade do Rio de Janeiro, e a vida ainda continuaria difícil. Aquele imigrante polonês que não sabia falar português morou algum tempo nas ruas, dormiu em bancos de praças e em bueiros de esgoto. Aos poucos, foi aprendendo a ser brasileiro por osmose, uma osmose do bom encontro, do encontro potente, uma osmose naturalista. Ele relata que durante muito tempo, com o propósito de aliviar seu sofrimento, “a minha fuga era[m] a bebida e o cigarro”. O artista conta que um dia estava em uma praia do Rio de Janeiro, faminto e precisando de ajuda. De repente, avistou um casal, que deduziu ser de estrangeiros. Então, aproximou-se e começou a conversar com eles. Com a conversa, Krajcberg descobriu que eles eram alemães e, como ele, sabiam falar alemão. Contou-lhes sua história e o casal o ajudou com dinheiro e comida. O imigrante polonês viveria nessas condições até tomar um trem na estação Central do Brasil e viajar como clandestino para São Paulo.

Ao chegar à capital paulista, realizou trabalhos como pintor de azulejos na Osiarte, empresa paulista contratada para pintar os azulejos da obra de Cândido Portinari para o prédio do Ministério da Educação e Saúde. Ali, conheceu outros trabalhadores que se tornariam seus grandes amigos, sendo eles: Alfredo Volpi e Mário Zanini. Até 1952, trabalhou no Museu de Arte Moderna de São Paulo como pedreiro, carpinteiro e pintor. Além disso, ajudou a montar a primeira Bienal de São Paulo, em 1951, na qual também expôs. Ciccillo Matarazzo, presidente da Bienal de São Paulo, era como um pai para Krajcberg: incentivou-lhe e permitiu que ele expusesse na mostra cinco quadros de sua autoria. A escolha do artista para participar da Bienal foi comemorada por ele e seus amigos em uma grande festa no Bar Pelicano, na Rua Conselheiro Crispiniano, ao lado do Cine Marrocos, Centro de São Paulo.

No começo de sua vida artística, podemos observar alguns trabalhos figurativos, por exemplo, em esmalte sobre azulejo (Figuras 39 e 40).



Figura 37 – Nanquim sobre papel, Leningrado, antiga União Soviética, 1941.
Fonte – (MORAIS, 2004, p. 169)



Figura 38 – Desenho feito por Krajcberg, 1945.
Fonte – (KRAJCBERG, 2007, p. 5)

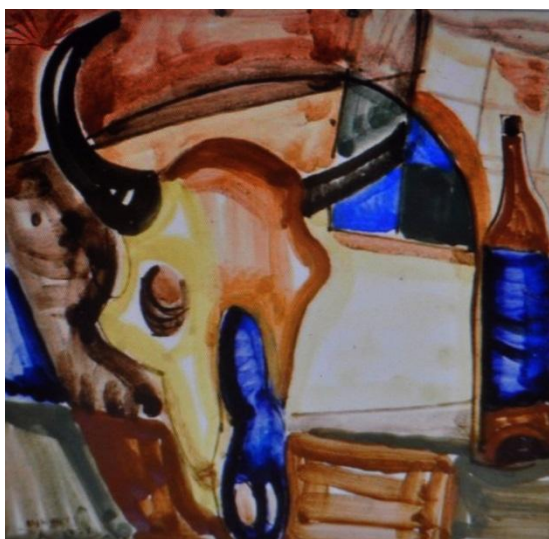


Figura 39 – *Cabeça de boi*, 1948.
Fonte – Disponível em: <www.catalogodasartes.com.br>. Acesso em: 18 set. 2014.

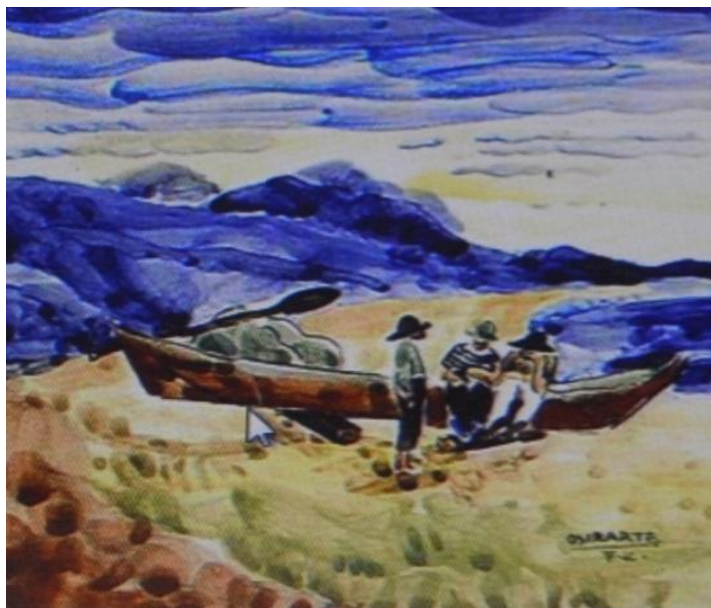


Figura 40 – Azulejo pintado, década de 1940.
Fonte – Disponível em: <www.catalogodasartes.com.br>: Acesso em: 18 set. 2014.



Figura 41 – Alfredo Volpi, Mário Zanini, Bruno Giorgi, desconhecido e Krajcberg, São Paulo, 1950.
Fonte – (MORAIS, 2004, p. 169)



Figura 42 – Oswald Goeldi, Ademir Martins, Carmélio Cruz, Marcelo Grassmann e Krajcberg, 1951.
Fonte – (AMARANTE, 1989, p. 16)

Mário Zanini emprestou uma casa para Krajcberg morar, localizada em Itanhaém, litoral paulista. Lá, influenciado pela paisagem local, ele fez algumas pinturas ainda monocromáticas, prevalecendo os tons cinza. “Estas primeiras pinturas brasileiras foram expostas no Salão Paulista de Arte Moderna e numa individual realizada na Galeria Domus, ambas as mostras em 1951” (MORAIS, 2004, p. 11).

Em 1952, o artista foi contratado pela Indústria de Papel Klabin, na cidade de Monte Alegre, norte do Paraná. Mas não ficou ali por muito tempo, pois, sentindo necessidade de isolamento, decidiu ir morar numa floresta de pinheiros, tendo como companheiro um gato. Sobrevivia da produção de cerâmica e de algumas pinturas. Esse primeiro contato com a natureza brasileira foi de suma importância para potencializar o processo criativo do artista, trazendo-lhe bem-estar. Quando deparou com a natureza brasileira, o artista concluiu que era mais pobre e mais fraco que ela. Para ele, a natureza possui um poder de criação muito maior que o dos homens. Levou tempo para o artista conhecê-la, pois no início ela o seduzia, mas também o amedrontava.

Em 1956, Krajcberg presenciou no estado do Paraná queimadas que devastaram as florestas para a criação de lavouras de café. A impressão que teve foi que a morte, o fogo e a destruição o acompanhavam, fazendo-lhe reviver os horrores da guerra. Abalado e severamente transtornado, ele resolve fazer uma nova ruptura: voltar, nesse mesmo ano, a morar na cidade do Rio de Janeiro.

Retomando os conceitos deleuzianos de rizoma e territórios e relacionando-os com a história de vida de Krajcberg e seu processo de criação, destaco que Deleuze e Guattari (2011) esclarece que um rizoma pode ser rompido ou quebrado em qualquer parte, mas também pode ser retomado em outras linhas. Portanto, “todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, porém, compreende linhas de desterritorialização pelas quais foge sem parar” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 25).

No bairro de Laranjeiras, a família do escultor Sérgio Camargo cedeu uma casa para Krajcberg dividir com o artista Franz Weissmann. Em 1955, fez sua primeira exposição individual na Biblioteca Pública do Paraná, com trabalhos mais abstratos. No período de 1956-1957, ele trabalhou entre o figurativo e a abstração. Embora tenha sido anunciado como pintor abstrato, o artista fez questão de esclarecer que não se prendia a nenhuma corrente estética.

[...] Tento agir com uma personalidade própria, mas devo confessar que ainda não consegui libertar-me de certas influências que adquiri ao tempo em que cursava a academia. Estou continuamente procurando, aperfeiçoando meus trabalhos com o objetivo de encontrar a expressão de minha personalidade (KRAJCBURG apud JUSTINO, 2005, p. 23).

Morais (2004) ressalta que essas pinturas possuem resquícios da série *Samambaia*, reminiscências da época em que o artista morava no Paraná, apontando, porém, para um expressionismo abstrato, com linhas negras e angulosas sobre fundos azuis, às vezes tingidos com terras em vários tons. Essa fase recebe forte influência da densidade vegetal, das linhas e das formas da natureza. Tais obras foram expostas na Bienal de São Paulo, em 1957, na qual Weissmann e Krajcberg foram premiados como melhor escultor e melhor pintor, respectivamente. Na ocasião, Krajcberg recebeu seu prêmio das mãos do presidente da República, Juscelino Kubitschek.



Figuras 43 e 44 – Série *Samambaia*, óleo sobre tela, 1956.
 Fonte – Disponível em: <www.catalogodasartes.com.br>. Acesso: em 18 set. 2014.



Figura 45 – Krajcberg, recebendo das mãos do presidente Juscelino Kubitschek o prêmio de Melhor Pintor Nacional, na IV Bienal de São Paulo, em 1957.

Fonte – (MORAIS, 2004, p. 171)

5.1 OS QUADROS-OBJETOS

Quando começou a ganhar reconhecimento no cenário artístico brasileiro, Krajcberg vendeu seus trabalhos e decidiu voltar a morar em Paris, em 1958. Na Europa,

alternava sua estadia entre Paris e Ibiza, na Espanha, ocasião em que resolveu morar em uma gruta próxima ao mar. Essa fase é considerada por Morais (2004) como a segunda etapa de sua carreira.

O artista buscou novos territórios, sempre em contato com a natureza. Dessa maneira, a paisagem de Ibiza potencializou sua poética plástica nessa época. No início dos anos 1960, ele testemunhou a estagnação criativa de novas tendências artísticas, como o tachismo e o início do novo realismo. O informalismo foi um movimento muito amplo, verdadeira fonte abundante de ideias, permeando o circuito internacional de arte e ocupando muitas galerias, museus e conseqüentemente as bienais, inclusive a de São Paulo. Porém, com o tempo, tornou-se monótono e maçante e, distanciando-se de seu conteúdo subjetivo, estagnou-se.

Sobre o novo realismo, Morais (2004) descreve que esse movimento artístico propôs um meio termo entre o não dadaísmo e o “nada total” do tachismo, definido como um gesto de apropriação do real, relacionado a uma questão quantitativa de expressão. Seria o real sentido em si mesmo, e não por meio do ponto de vista da emoção. Esse novo movimento foi idealizado por Pierre Restany, que, primordialmente, tinha como forma de criação e expressão a *assemblage*, que vai da simples colagem com papéis e outros objetos até as instalações, passando pelas acumulações do artista franco-americano Armand Pierre Arma (1928-2005), pelas compressões do artista francês César Baldaccini (1921-1998) e pelas antropometrias do francês Yves Klein (1928-1962).

Toda essa efervescência de formas expressivas que estava acontecendo na Europa vai contribuir para o processo de criação de Krajcberg. Assim, ele começa uma série de composições feitas com papel japonês calcado sobre pedras, pintados a óleo e guache. Essas produções foram expostas em 1960 na Galeria do Século XX, em Paris. Talvez sabendo de seu passado na guerra, os críticos de arte atribuíram a esses relevos referências de feridas abertas, peles purulentas, como também crateras lunares e paisagens vulcânicas. Porém, o objetivo do artista não era mostrar obras que se abrissem para uma interpretação figurativa e descritiva, como se fossem pústulas abertas, ou metáforas do seu recente passado na Europa. Ele

desejava “expressar um tipo de energia que nascesse da matéria-matéria como que ebuliente, em combustão ou desintegração” (MORAIS, 2004, p. 13).

As primeiras *terres craquelées*⁵ foram criadas em Ibiza. Esses trabalhos eram quase monocromáticos, com predominância dos ocres e cinzas. Às vezes, o artista introduzia algumas pedras de tonalidades mais quentes, laranja ou vermelha. Entretanto, mesmo com a predominância dessas cores, as obras sempre ficavam com um tom austero.

Esse processo de criação não era espontâneo ou arbitrário, como no tachismo. Tratava-se de um trabalho artesanal, complexo e demorado. Krajcberg não inventou o relevo, mas acredito que ele pode ter sido o primeiro artista a criar relevos a partir do contato direto com as pedras, com as cores da terra em estado puro, conferindo uma dramaticidade, uma tensão, captando os perceptos e abrindo-os em devires, da natureza à arte. Nas Figuras 46, 47 e 48, podemos ver registros de Krajcberg trabalhando nessa época em Ibiza.

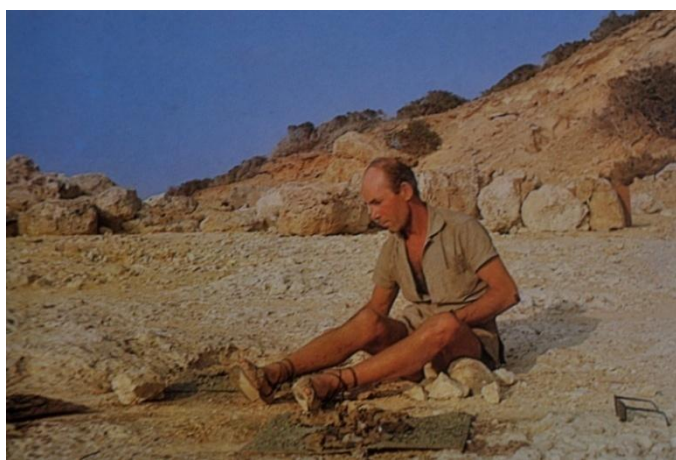


Figura 46 – Krajcberg em Ibiza, Espanha, 1960.
Fonte – (MORAIS, 2004, p. 168).

⁵ Técnica criada por Krajcberg que trabalha com os elementos da natureza de forma direta, por exemplo: desenhos pintados com areia ou pigmentos naturais, quadros feitos de terras, relevos com pedras, cascas ou madeiras que se transformam em escultura.

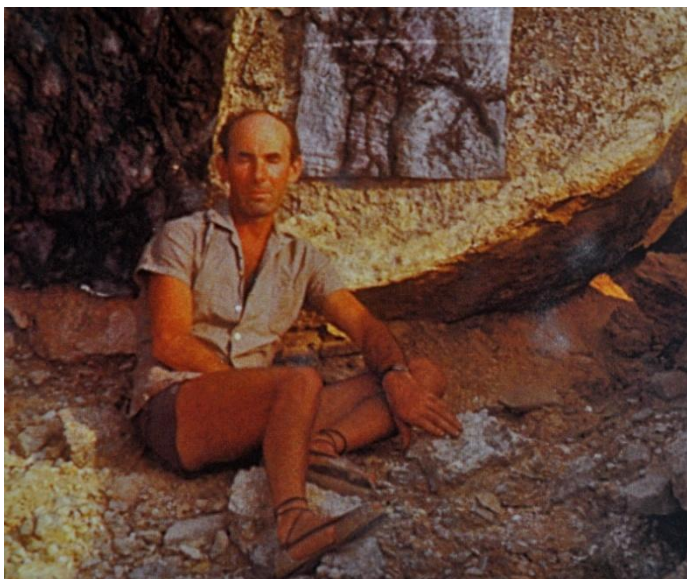


Figura 47 – Krajcberg, em Ibiza, Espanha, 1960.
Fonte – (MORAIS, 2004, p. 168)

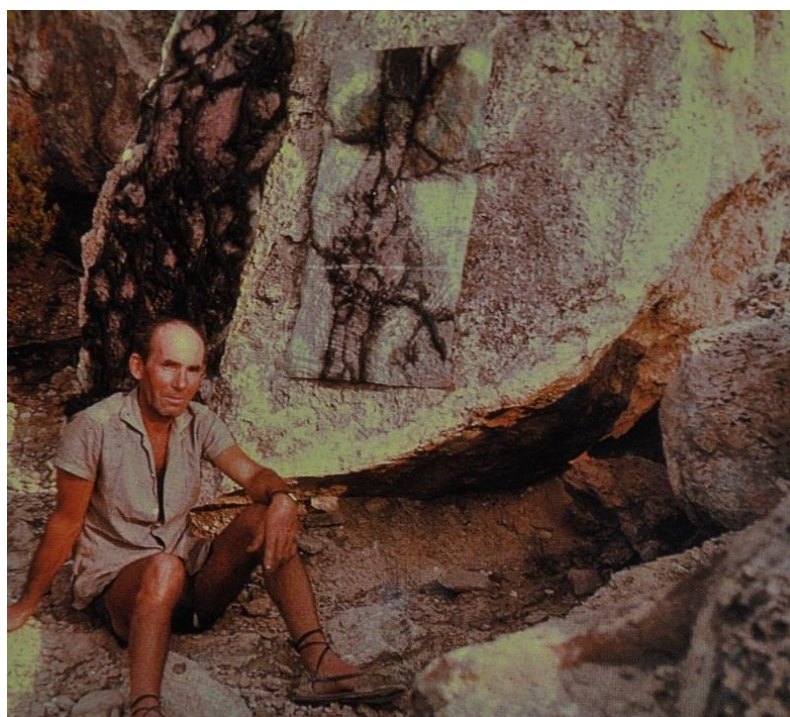


Figura 48 – Krajcberg, em Ibiza, Espanha, 1960.
Fonte – (MORAIS, 2004, p. 168)

Essa maneira de se relacionar com a natureza, criando perceptos e afectos, proporcionou a Krajcberg outras oportunidades. No ano seguinte, na mesma Galeria do Século XX, ele expôs seus relevos numa coletiva com outros artistas de renome, como Lucio Fontana, Jean Fautrier, Glioglioli e Krasno. Essa exposição foi relevante, porque diferenciou o informalismo francês da *action painting* norte-americana. Daí

em diante, a natureza vai permear de forma bastante contundente a criação artística de Krajcberg, tornando-se sua matéria-prima. Morais (2004, p. 15) destaca o que o crítico francês Georges Boudaille escreveu em um texto de 1962: “[...] ‘Não é a simples imitação de um detalhe do mundo. Não é mais um punhado de terra arrancado como relíquia. É o sofrimento da matéria dissecada, purulenta e fértil’”.

Krajcberg, assim como muitos integrantes do novo realismo, trabalhava com a desterritorialização e reterritorialização da matéria. Porém, sua poética plástica se distanciava de seus contemporâneos, na medida em que seus trabalhos possuíam um caráter mais naturalista, emocional, visceral e gritante. Não é uma *acumulação*, um fenômeno quantitativo de expressão artística, mas trabalhos que levam à reflexão sobre a relação homem x natureza. Há em Krajcberg um diálogo, uma entrega, um abrir-se à natureza em devir. Assim, podemos ver diferenças nas formas de Krajcberg com Yves Klein, por exemplo. Nas antropometrias de Klein, a matéria é o corpo humano impresso na tela como medida do universo; em Krajcberg, são a rocha, a areia, as folhas, os troncos de árvores, conferindo aos fragmentos da natureza uma arte panteísta⁶.

O artista nunca aspirou fazer parte de algum grupo nem entrou para os novos realistas. O que ele admirava era o intuito libertário de ir contra o informalismo abstrato. Na época, ao ser questionado sobre por que não entrava para o novo grupo, ele respondeu: “Pertencço à minoria que sabe da importância da natureza para o futuro do homem. Meu trabalho expressa isso” (KRAJCBERG apud MORAIS, 2004, p. 15). Meirelles Filho (2015, acesso em: 22 mar. 2015) também destaca o que o artista afirmou em depoimento a ele no ano de 1985: “Não pertencço a movimentos. Os únicos movimentos que me levam são dos astros, marés e ventos. A natureza é a minha arte! Como posso fugir dessa realidade?”

Em 1964, na Bienal de Veneza, Krajcberg recebeu o Prêmio Cidade de Veneza. Para Morais (2004), esse foi o momento em que se encerrou a segunda etapa da

⁶ Panteísmo é a crença de que Deus e todo o universo são uma única e mesma coisa e que Deus não existe como um espírito separado. Nessa linha de pensamento, Deus é o universo, a natureza, a mente humana e todas as coisas e ideias que existem.

carreira do artista, que, então, decide viver em Paris, embora sua produção tenha continuado em estreita relação com a natureza brasileira.

Sempre aberto a desafios e mudanças, a convite do empresário e diretor do Museu de Arte de Belo Horizonte, Juko Carneiro de Mendonça, o artista montou um ateliê ao ar livre em Cata Branca (MG), ao pé do morro do Itabirito, área de exploração mineral. Lá, morou por um ano, levando uma espécie de vida eremita, habitando uma caverna. A partir dessa época, seus trabalhos passaram a ter um colorido até então nunca visto, “uma explosão da cor, dos materiais, do próprio espaço. Explosão Vital” (MORAIS, 2004, p. 15). Então, pode-se afirmar que essa região potencializou a criação artística de Krajcberg, marcando outra virada definitiva em sua vida. O artista relata seu deslumbramento diante da paisagem mineira, a beleza daquele lugar...

[...] As montanhas eram tão belas que me pus ao mesmo tempo a dançar e a chorar, elas passam do negro ao branco, passam por todas as cores. Como exprimir minha emoção diante de tanta beleza? Onde fica a minha participação nesta vida que me inclui e me excede? (KRAJCBERG apud MORAIS, 2004, p. 27).

Em se tratando de produção artística, a cópia havia se tornado o mote na arte na década de 1960 e tudo era reprodução, como a *pop art*. Porém, Krajcberg optou pela diferença: em Itabirito, as formas eram diversas e originais. Todas as cores estavam lá, uma paleta que ele nunca tinha visto em lugar algum. O artista chegou a comparar as cores dessa região de Minas com as da localidade de Notre Province, na França, reconhecendo a riqueza colorística dos minerais brasileiros: “as de lá são mais pobres que as daqui”, atestou, em depoimento mostrado no filme *Krajcberg, o poeta dos vestígios* (KRAJCBERG, 1987).

Quando morou no morro do Itabirito, Krajcberg observou as reentrâncias do solo, fazendo uma coisa que até então nenhum artista havia feito: criou gravuras diretamente sobre as rochas no chão, descobrindo os “desenhos” da terra. Os relevos do chão marcam o início de uma obra pioneira. Acredito que não haja registro desse tipo de trabalho feito antes aqui no Brasil. Pela primeira vez, um artista havia trabalhado em coautoria com a natureza, numa relação direta. Sempre que pode, ele volta a Itabirito para buscar pigmentos naturais e inspiração para novas obras.

Para potencializar seu processo de criação nesse novo e colorido ambiente, Krajcberg vai se valer da macrofotografia⁷, na qual percebeu formas e texturas não vistas a olho nu. Com isso, ele descobriu em cada fragmento mineral uma série de tons vermelhos, cinzas, marrons e verdes. Daí por diante, passa a trabalhar com a cor na sua fisicalidade e materialidade, como pigmento puro.

Em março de 1965, o crítico de arte Frederico Moraes encontrou-se com Krajcberg, mediado pelo escultor José Pedrosa. Transcrevo na íntegra parte do que foi percebido por Moraes nesse encontro:

[...] quando o encontramos, aí por volta das 11 horas, caía uma chuva fina e insistente. Krajcberg vestia grandes botas de borracha que cobriam as pernas até o joelho, capa de matéria plástica e um chapéu de palha. Fisicamente, lembrava Van Gogh. A barba espessa e áspera, ainda por fazer, o rosto queimado pelo frio e também pelo vento, que sopra forte no descampado. No chão, cobertos por uma matéria plástica branca, encontravam-se vários quadros e montículos de cascalho de pedras, bacias com pigmentos minerais de diversas cores, latas vasilhas, peneiras, além de toscos e rudes instrumentos de trabalho: serras, martelos, puas, goivas, formões, soquetes e colheres. Sozinho, enfrentava estoicamente todas as dificuldades impostas pela natureza – o calor de dia, o frio à noite, por vezes chuva e lama. Acordava com os primeiros raios de sol, banhava-se num rio próximo e fazia ele sua comida – mas frequentemente esquecendo-se de fazê-la. Dormia às oito da noite, exausto, depois de passar o dia catando e acumulando pedras e Zé do Mato, seu inseparável ajudante, era ainda um menino acompanhado seu pai (MORAIS, 2004, p.15-16).

Nessas condições, o iniciante crítico de arte Frederico Moraes travou um significativo diálogo com Krajcberg. Logo nas primeiras conversas, ele já percebeu que o artista era um homem revoltado, não apenas com a guerra, a fome e tanta coisa ruim que presenciou em sua vida. Também não era uma revolta contra a cidade, contra o homem, nem contra os caminhos que a arte estava tomando pelo consumismo; “era uma revolta em estado bruto, quase, diria, metafísica” (MORAIS, 2004, p. 16). Nesse diálogo, percebemos a posição do artista em relação à pintura: contraditoriamente, ele queria destruí-la, fazer uma antipintura. Porém, não pretendia criar um novo “ismo”, uma nova escola. Dizia que havia muitos pintores no mundo, mas poucos artistas, e que detestava as pinturas expostas nos museus e galerias. Nessa época, Krajcberg criava seus quadros-objetos construídos com pedras de texturas, cores e

⁷ É a fotografia de detalhes de pequenos seres ou objetos que geralmente passam despercebidos no cotidiano. Esses objetos são aumentados em seu tamanho com a aproximação em *zoom*, sendo mostrados de forma ampliada.

tamanhos variados, coladas sobre suporte de madeira, numa mistura de cola industrial e minério de ferro. O artista variava o emprego das pedras, selecionando-as segundo sua tonalidade e consistência.

Ainda sobre o processo criativo de Krajcberg, Morais (2004) revela que, às vezes, o artista recobria as pedras com uma cor única, unificando visualmente a superfície. Em outras, contrastava-as com a intensidade colorida de alguns relevos, mas sem perder as diferenças características de cada material: angulosidade e ondulações, maleabilidade, rugosidade, brilho e opacidade. Dessa maneira, ele alcançou uma visualidade tátil. Em alguns trabalhos, começaram a aparecer formas espiraladas, como se fossem erupções vulcânicas. Quando fez seus quadros-objetos com pedras, ele os comparava com as pedras dispostas no chão ou em morros. Assim, o artista teve a certeza de que não conseguia competir com a natureza.



Figura 49 – Quadro-objeto, sem título, década de 1960.
Fonte – (MORAIS, 2004, p. 22)

A seguir, transcrevo na íntegra o diálogo entre Krajcberg e Morais, uma conversa provocativa por parte do iniciante crítico, sendo respondida com inteligência por alguém que sabia o que estava fazendo.

[...] – Você me diz que quer destruir a pintura e, no entanto, continua realizando quadros. – De certo modo, sim. Mas o que eu quero eliminar é a herança acadêmica da pintura. Sei que não basta fazer arte abstrata, abandonando a figura. O academicismo é uma forma de ver o mundo, um comportamento. O mais difícil é vencer a mania da composição – responde. – Mas o simples fato de você manter o formato tradicional, retangular, e de emoldurar seus quadros, revela a postura típica do pintor. Se, como diz, não pretende fazer pintura, por que ainda age assim? –Concordo que a moldura é um elemento inútil, no meu caso, entretanto, é uma questão técnica. Ela garante a integridade da obra. O quadro e a moldura permitem um melhor aproveitamento das pedras. Porém, se você observar bem, verá que eu não estou simplesmente tirando as pedras do seu lugar, na natureza, para

colocá-las em meus quadros. Ao juntar pedra com pedra, estou buscando novas relações, novos significados, recriando a natureza. Como pintores, gastamos um tempo enorme pesquisando relevos, texturas, grafismos, cores e tonalidades, quando tudo isto já se encontra à nossa disposição. Precisamos reaprender com a natureza, e isto só será possível retornando a ela (apud MORAIS, 2004, p. 22-23).

O jovem crítico continuou provocando o artista, questionando se o fato de ele desterritorializar a pedra do seu local para dentro do quadro não faria com que ela perdesse sua condição de objeto, transformando-se em signo, voltando à ideia de representação, pois um signo, abstrato ou figurativo, está situado no tempo e no espaço. Moraes perguntou ainda se Krajcberg não pretendia fazer apenas uma indagação estética, ou se o artista ainda desejava alcançar uma satisfação visual, ou reconquistar a unidade perdida com a natureza por meio da arte.

[...] As duas coisas. Um dia desses, apareceu aqui um homem que me disse: Sempre que via estas pedras, pensava no quanto elas valiam cruzeiros. Porém, diante dos meus quadros, ele se deu conta da carga de beleza que estas pedras contêm. Se a escolha de uma determinada pedra já é um ato estético, então devo dizer que a beleza é também minha preocupação. Porém, estou apenas no começo de uma difícil empreitada (KRAJCBERG apud MORAIS, 2004, p. 23).

Krajcberg ia ao encontro de novas matérias-primas para suas futuras obras: raízes que ele encontrava pelo caminho e, depois, as reconstruía com novas cores e formas. Esse diálogo fez Frederico Moraes enxergar a natureza como uma potência de infinitas possibilidades no processo de criação plástica do artista, de reinvenção de si próprio e também como recurso para reeducar o olhar e a sensibilidade do ser humano. O processo de criação de Krajcberg “foge” o tempo todo, sempre em linhas de fuga, em busca de captar os códigos da natureza, a fim de potencializar sua proposta plástica. Ele olha a natureza no seu interior, de uma forma mais intimista, interiorizando o que talvez ela deseje: continuar viva.

No início da década de 1960, surgiu uma nova etapa nas suas criações, a das raízes e florescências protuberantes. Na raiz, ele encontrou uma força vital, acredito que em função de sua potência rizomática. Porém, em relação à flor, Krajcberg tinha receio de colocá-las em suas criações, considerando-a um mensageiro da morte. Mesmo assim, reinventava as flores, fazendo-as surgir em troncos brocados. Ele transformou o câncer da raiz em flor. “Fez da morte vida, da vida, arte” (MORAIS, 2004, p. 29), conforme observamos na figura abaixo.



Figura 50 – Escultura, sem título, década de 1960.
 Fonte – (MORAIS, 2004, p. 29)

Para o artista, a raiz simboliza o início do ciclo da vida. Ele preferia as retorcidas, disformes, machucadas. Retomando o conceito deleuziano de rizoma e percebendo a potência vital na criação do artista, sublinho que Moraes (2004) escreveu no catálogo da exposição de Krajcberg, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1965, que as raízes nas quais o artista trabalhava eram dotadas de uma energia vital, secular, carregadas de uma energia inquieta e agressiva. Suas raízes, segundo o crítico, pareciam querer gritar, na mesma intensidade em que violentam a terra nas suas rizomáticas linhas de fuga.

Moraes (2004) ainda lembra os conceitos elaborados pelo crítico francês Roger Caillois (1913-1978), de uma estética generalizada, em que a natureza também é artista, e também do poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948), que considerava a arte como o quarto reino, assim como o vegetal, o animal e o mineral. Ele sugere que, se acatarmos esses conceitos, podemos concluir que, ao subjetivar a experiência objetiva da natureza, o artista age como natureza, nela transformando-se. Concluindo, os quadros-objetos de Krajcberg, esculturas de raízes, tornam-se a realização da “imaginação materializante” que Gaston Bachelard (apud MORAIS, 2004) aborda na sua quadrilogia sobre os elementos naturais. Com suas raízes, Krajcberg buscou reconstruí-las, como elas provavelmente se reconstruiriam, se pudessem.



Figura 51 – Escultura de raiz, sem título, década de 1960.
Fonte – (MORAIS, 2004, p. 26)

Com relação à gravura, ainda nos anos 1960, Krajcberg foi ousado e pioneiro aqui no Brasil, tanto que seus experimentos foram incorporados à história da gravura. Ele ignorou o ateliê, a chamada “cozinha da gravura”. Desprezou a relação entre cópia e matriz. Dessa tradição gravurista, em suas produções, só permaneceram o papel japonês e a tinta litográfica. Ele realizou exemplares únicos de até dois metros, impressos diretamente nas rochas e nos resíduos de ferro-gusa⁸. Sendo assim, cabe dizer que artista é aquele que enxerga possibilidades onde muitos veem o comum, a mesmice, o banal.

Morais (2004, p. 29) relata que “os materiais ferventes das caçambas siderúrgicas tornavam-se borbulhas espumantes de uma água cristalina”. No processo desse tipo de gravura, as formas côncavas e convexas nas pedras formavam um jogo dramático de contraste preto e branco nas composições do artista. Essas gravuras, Frederico Moraes (2004) preferiu chamá-las de antigravuras.

⁸ Uma liga de ferro, resultado da redução do minério de ferro ao absorver carbono em um alto-forno.



Figura 52 – Krajcberg produzindo gravura, década de 1960.
Fonte – (MORAIS, 2004, p. 81)



Figura 53 – Krajcberg com sua gravura, década de 1960.
Fonte – (MORAIS, 2004, p. 80)

Em sua luta contra a pintura, Krajcberg não conseguiria se libertar da tradição apenas substituindo a tinta por terra, argila ou pedras policromadas. Ele precisava continuar a desterritorializar e reterritorializar sua criação, necessitava romper com o

quadro, ultrapassar os limites da moldura, dela libertar-se. Para uma pessoa que preza a liberdade, ele acreditava que a poética da natureza ignora o quadro, pois sua riqueza não poderia ficar encarcerada entre duas verticais e duas horizontais. O que justifica a revolta de Krajcberg com a pintura é que ela não possui o sentido niilista do Dadá. É nesse momento que as raízes reaparecem para potencializar sua reterritorialização, deslocando a direção de sua criação.

Morais (2004) faz um alerta para não haver equívoco de se fazer comparação da maneira como Krajcberg trabalha com as raízes com os conceitos de *objet-trouvé*⁹ ou *ready-made*, pois o artista não queria deslocar os objetos naturais para museus ou galerias, atribuindo-lhes um conceito estrito de arte. Não é um deslocamento de materiais para serem simploriamente conceituados como arte em galerias ou museus. Ele não almeja criar irônicas ciladas artísticas, como fez Duchamp. Seu propósito é viabilizar novas possibilidades à arte: “revitalizá-la, reafirmá-la como necessidade vital do homem, reaproximando-a da natureza, negar a pintura sem negar a arte, recriar a natureza, jamais imitá-la” (MORAIS, 2004, p. 33).

5.2 AS SOMBRAS

Criar é algo fascinante e surpreendente. Dessa forma, o artista capta situações, objetos, remaneja-os numa relação de retomadas e superposições, de idas e vindas, pois o devir da sensação diante do mundo não possui controle, ele se desestabiliza para potencializar o ato de criação. Nesta seção, começo a descrever outro momento do processo de criação de Krajcberg: as sombras projetadas.

Segundo Moraes (2004) há várias interpretações para a sombra, perpassando explicações antropológicas, filosóficas, psicanalíticas e, naturalmente, estéticas. Desde os primórdios de sua história, o homem observa sua sombra e foi observando-a que, na Pré-história, começou a pintar sua figura nas paredes das cavernas, o que até nos leva a arriscar sugerir que a arte pictórica teria surgido com a sombra. Há também uma relação da sombra com a morte. Nesse contexto, os

⁹ Uma maneira de criação artística em que são utilizados objetos industrializados, encontrados no mercado.

egípcios acreditavam na sobrevivência da alma após a morte e na sombra como sendo um dos modos como a alma se manifesta, por ser imagem fiel do corpo. Para os etruscos, a sombra era uma representação do destino do homem, além de sua materialidade. Sempre existiram lendas e histórias folclóricas a respeito das sombras: pisá-las é augúrio de morte, mas projetar a sombra é sinônimo de vida e crescimento. O personagem grego Ulisses frequentou o Hades, lugar em que viu sombrios personagens, em dúbia situação de morte e vida.

Na história da arte, podemos perceber a presença das sombras desde as cavernas de Lascaux, Chauvet e Altamira, passando pelos maneiristas no século XVI, também nos artistas modernos metafísicos, como o italiano Giorgio de Chirico (1888-1978), nos dadaístas, como o francês Marcel Duchamp (1887-1968) e o espanhol Salvador Dalí (1904-1989), chegando aos dias de hoje com a artista plástica brasileira Regina Silveira (1939), cujos trabalhos com esse tema seguem um conceito de pegada, de vestígio, mostrando caminhos em que se relacionam a sombra e o objeto que a criou.



Wild House, 2013. Vinil adesivo, dimensões variáveis. Main Palais, Frankfurt.
Wild House, 2013. Adhesive vinyl, variable dimensions. Main Palais, Frankfurt.

Figura 54 – Trabalho de Regina Silveira.

Fonte – Disponível em: <<http://reginasilveira.com/trilhas>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

Como defendo nesta tese que a natureza potencializa a vida e a produção plástica de Krajcberg, enfatizo que mesmo o que ele não considera potente para suas criações, ele retoma em momentos posteriores – já abordei, por exemplo, sua renúncia às flores, por considerá-las anúncio da morte, tendo sido, tempos depois, incluídas em sua obra, como veremos a seguir. Porém, compartilho do pensamento do psicanalista austríaco Otto Rank (1884-1939), que defende a ideia de que “a morte se nega por uma duplicação do eu incorporado à imagem refletida” (apud MORAIS, 2004, p. 33). É nessa linha de reflexão que, contraditoriamente, Krajcberg extrai da sombra a vida para seu trabalho, pois, ao mesmo tempo em que ela simboliza a morte, também reitera a vida.

Em Paris, no ano de 1967, Krajcberg voltou a trabalhar nos quadros, resolvendo substituir as pedras por flores de madeira, mas retirando a moldura. Foi nessa situação que um dia percebeu a sombra de uma de suas flores projetada fora do quadro e, subitamente, teve uma ideia. Pegou uma lâmpada acesa, colocou-a lateralmente em relação ao quadro, para conseguir uma sombra. Então, ele a percebeu como algo potente, que seria uma fuga da obra, mas que pertencia ao seu todo. Em seguida, fez o contrário, desenhou a sombra sobre o compensado, recortou-o no formato da sombra projetada, ou seja, recortes de silhuetas, e trouxe de volta para o quadro, para o seu espaço original. Dessa maneira, a sombra possui uma paradoxal possibilidade: é negação e afirmação do quadro.

Concordo com Morais (2004) quanto à descoberta da sombra na obra de Krajcberg, acreditando que ela pode ser comparada à introdução da dobradiça nas esculturas da artista neoconcreta brasileira Lígia Clark (1920-1988). Com as esculturas denominadas *bichos*, feitas com dobradiças, em que o público podia participar, manipulando-as de forma lúdica, Clark traz para a escultura o tempo não metafórico. Já Krajcberg atribui uma perspectiva conceitual às suas *sombras*, discutindo questões as quais ele já vinha abordando: tempo, espaço, deslocamento, negação, afirmação etc., mas sem distanciar-se de sua inovação naturalista. As *sombras* do artista retiram a ideia de oposição entre a arte e natureza. “Ao recortar e projetar as sombras, ele abre uma nova forma de contemplação da natureza, contemplação que permite associar os ritmos internos da natureza aos ritmos criados pelo artista” (MORAIS, 2004, p. 38).

Krajcberg vai trabalhar com as *sombras* por aproximadamente um 15 anos mais, tempo em que pode observar, estudar e testar as várias possibilidades que essa nova prática possibilita. Ele usou flores de madeiras da região de Itabira (MG), mangues de Nova Viçosa (BA) e cipós da Amazônia. Em algumas obras, agregava fibras de piaçava. Essa produção pode ser reunida em três grupos:

[...] no primeiro estão aquelas obras nas quais prevalece uma nítida oposição entre o barroquismo dos conjuntos florais e a rigidez dos suportes ortogonais, que se fragmentam em duas ou mais partes. Um segundo grupo reúne aquelas peças nas quais as sombras atuam diretamente no suporte, desgastando-o à medida que o vão perfurando. Nos dois casos a composição é frontal e as sombras trabalham em profundidade. Um terceiro bloco agrupa obras nas quais as sombras projetadas se distanciam, quase se desprendendo do suporte, como se fossem um desenho de perfil, um grafismo que se viabiliza no espaço, tridimensionalmente (MORAIS, 2004, p. 38).

Podemos observar algumas *sombras* nas Figuras 54 a 57. Na Figura 54, aparecem dois funcionários trabalhando em uma *sombra* do artista. Na Figura 55, estão o artista e uma de suas *sombras*. As figuras 56 e 57 mostram outras de suas *sombras*.



Figura 55 – Funcionários de Krajcberg concluindo uma *sombra*, década de 1970.

Fonte – (MORAIS, 2004, p. 87)



Figura 56 – Krajcberg e uma de suas *sombras*, década de 1970.
Fonte – (MORAIS, 2004, p. 104)



Figura 57 – *Sombra*, sem título, década de 1970.
Fonte – (MORAIS, 2004, p. 93)



Figura 58 – *Sombra*, sem título, década de 1970.
Fonte – (MORAIS, 2004, p. 95)

5.3 NOVA VIÇOSA

Em 1965, mais uma vez Krajcberg dançou e chorou ao deparar pela primeira vez com as florestas e os manguezais de Nova Viçosa (BA). Emocionado pelo que estava à sua frente, espantado com tanta riqueza e movimento, ele relatou-me que se perguntou novamente: “como captar e expressar a vida dessas formas, a diversidade das espécies vegetais, as alterações ou vibrações que elas provocam em mim?”. O mangue o marcou expressivamente. Ele comentou que em rodas de conversas com colegas artistas e críticos de arte, sempre se falava e se discutia sobre tachismo, abstracionismo e, de repente, estava tudo ali, num imenso universo de poesia natural. Em minhas caminhadas com Krajcberg pela mata, ele sempre pedia para eu tocar uma árvore, uma folha ou uma flor, para sentir sua energia vital. Com voz rouca, dizia: “tocar uma árvore dá sorte”. A árvore transmite um calor especial que ele gosta de absorver. Por isso, sempre que há uma oportunidade, ele as toca, para sentir a vida que nelas há.

Relatando sobre como teria chegado a Nova Viçosa, o artista diz que foi por acaso. Logo após ganhar um prêmio na Bienal de Veneza, Krajcberg desejou instalar-se na

cidade de São Luiz, no Maranhão. Porém, durante um café, seu amigo José Zanine Caldas (1919-2001), mais conhecido como Zanine Caldas, o convidou a conhecer Nova Viçosa. Na década de 1960, havia um projeto de transformar a cidade em um centro cultural, mas a ideia não deu certo. Por falta de incentivos, muitos artistas foram embora. Porém, Krajcberg e Zanine decidiram ficar. Segundo Meirelles Filho (2015), entre o interessados no projeto estavam nomes como os artistas plásticos Carlos Vergara (1941-) e Carlos Scliar (1920-2001), o escritor Jorge Amado (1912-2001) e o cantor Chico Buarque (1944-). Antes de ir embora, Carlos Vergara doou o sítio a Frans Krajcberg. Zanine ainda morou por aproximadamente dez anos mais em Nova Viçosa. Depois viveu no exterior, no Rio de Janeiro e, por fim, em Vitória (ES), local onde faleceu, em 2001, aos 82 anos (KRAJCBERG, 2008).

Em Nova Viçosa, numa pequena área de mata atlântica de frente para o mar, Frans Krajcberg instalou um primeiro ateliê e, anos depois, uma casa de madeira, “a casa do Tarzan”, no alto de um tronco de pequizeiro (*Caryocar brasiliense*) que o artista encontrou caído num pasto da região. A residência fica a aproximadamente sete metros do chão. Assim, ele poderia ver tanto o mar quanto o restante da floresta. A casa foi projetada por Zanine Caldas, mas recebeu algumas modificações do artista. Talvez ela seja sua maior escultura, que começou a construir em 1980, mas que só ficou pronta para morar por volta de 1985. Essa construção foi um processo demorado. Meirelles Filho (2015) afirma que só após um conjunto de sapatas de concreto ter sido instalado em sua base, de forma radial, foi possível manter a estabilidade da casa e o artista, então, pode mudar-se para ela. Hoje, a casa possui nas laterais vigas de concreto que reforçam a construção. Em seu interior, há muitos móveis de madeira provenientes das queimadas que o artista encontrou em suas viagens, como mesas, bancos, entre outros móveis planejados por Zanine e por ele mesmo.

Krajcberg mora entre o céu e a terra, ao lado do mar e da mata, cercado pela natureza. Para potencializar sua vida e seu processo de criação, essa casa foi estrategicamente construída de forma que ele pudesse sentir, ver e ouvir o mar, o mato e os bichos.



Figura 59 – Casa de Krajcberg em Nova Viçosa (BA), 2013.
Foto – Uillian Trindade

Convém lembrar a casa da árvore que o artista havia construído ainda em sua infância na Polônia, seu refúgio, o local onde desenhava e pintava... Provavelmente, essa construção seja uma retomada dos tempos felizes vividos em seu país de origem. No espaço que veio a se tornar o Sítio Natura, ele pode guardar sua matéria-prima natural, seus equipamentos e suas obras, por exemplo, as grandes esculturas de madeira calcinada. Mas, de vez em quando, Frans se desterritorializava pelo Brasil, em busca de inspiração para sua produção, recolhendo pigmentos naturais para colorir suas esculturas e entintar suas gravuras.

Quando mais jovem, ele viajava com frequência para os estados do Amazonas e Mato Grosso, percorrendo rios e florestas, a fim de registrar e fotografar as grandes queimadas e desmatamentos ocorridos em função da ganância dos latifundiários, que tinham intenção de apropriar-se das terras devolutas. Dessas desterritorializações, o artista sempre voltava com árvores calcinadas, cascas de diversas árvores, cipós, pedras, piaçava, coco de dendê e folhas gigantes. Em uma das entrevistas que concedeu a mim, ele relatou que na natureza busca a vida, até mesmo a vida no que está morto. Talvez ele busque transmitir ou extrair um tipo de

resiliência da natureza destruída, pelo fato de ter sido bravo e persistente em toda a sua vida. Até mesmo quando vê uma árvore queimada, ele conta que lamenta, mas procura não potencializar a dor, a agonia e a morte, extraindo dali a vida.

A natureza parece gritar por um socorro na produção krajcbergiana. “O que nos impede de imaginar a natureza se desejando arte? Ou pensar que Krajcberg foi por ela escolhido para viabilizar este sonho?” (MORAIS, 2004, p. 60). Há mais de 60 anos, Krajcberg se entranha na natureza para por ela ser potencializado e, ao mesmo tempo, potencializá-la. Ele habita seu interior para explorá-la e conhecê-la e, nesse movimento, inteirar-se de seu rizoma, de seus ritmos, de suas dimensões criativas. Nesse sentido, Krajcberg torna-se natureza. Toda a beleza natural de Nova Viçosa não o tornou apenas um mero observador a contemplá-la, ele vive a natureza. O artista foi buscar no mangue elementos para sua criação, um lugar onde vê a seu dispor um acervo de formas e estilos. Morais (2004) chamou o mangue de uma espécie de história natural da arte: gótico, barroco, expressionismo e abstracionismo.

O processo de criação com elementos do mangue não é uma tarefa simples. Para isso, Krajcberg precisou enfrentar as adversidades do meio, tais como: picadas de mosquito e outros insetos, a dificuldade de transitar pela lama, a pouca ventilação, que deixa o ar quase irrespirável, além dos acidentes, como quedas por conta dos caules escorregadios e os cortes provocados pelos moluscos bivalves (ostras e, principalmente, o gusano). O artista retira desse celeiro de materiais troncos mortos que antes ficavam submersos.

Nova Viçosa vai acrescentar ao processo de criação de Krajcberg outra forma de se relacionar com a natureza e dela extrair movimentos para sua poética. Em Morais (2004), o crítico de arte francês Pierry Restany relata que presenciou um momento ímpar: Krajcberg caminhava descalço pela areia da praia, logo após a maré ter baixado. Ele carregava uma moldura e, após caminhar muito, olhando fixamente para o chão, como se estivesse procurando algo de muito valor que houvesse perdido, agachou-se e assentou a moldura na areia úmida. Restany registrou o momento em que o artista teve um *insight*, o momento em que, em uma pequena parte da praia, a natureza disponibilizou mais elementos para sua criação. Pierre Restany comparou essa cena a um ritual mágico, religioso ou panteísta.

Prosseguindo com a descrição desse acontecimento, Restany descreve que Krajcberg colocou o gesso líquido no interior da moldura para a obtenção do molde e, por fim, calcou em papel Japonês as formas obtidas. “O que o artista fixou para sempre, na brancura do papel, é a beleza de um instante fugaz da natureza, aquele em que as águas do mar, no sobe-desce das marés, acariciam a pele porosa do universo” (apud MORAIS, 2004, p. 43).

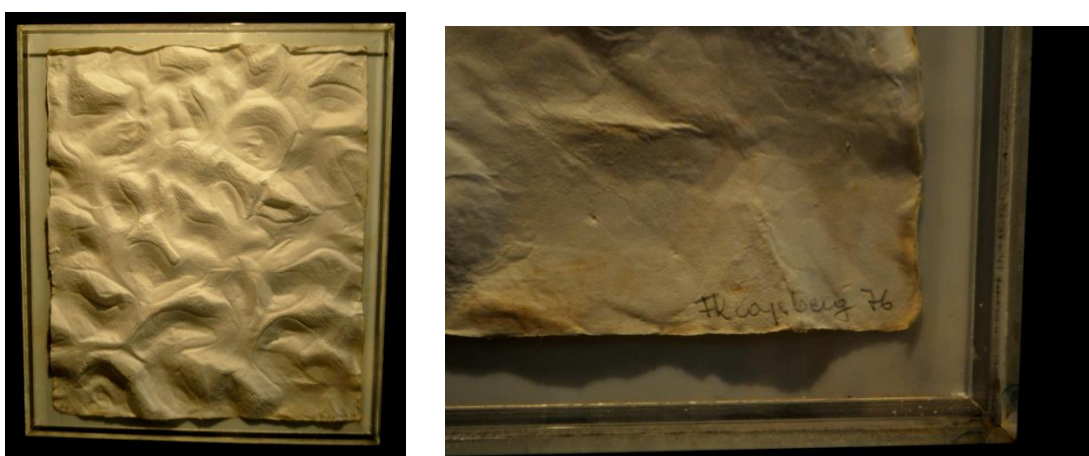


Figura 60 – Krajcberg na praia de Nova Viçosa (BA), década de 1970.
Fonte – (MORAIS, 2004, p. 2)



Figura 61 – Krajcberg pousando a moldura na areia, década de 1970.
Fonte – (MORAIS, 2004, p. 2)

A técnica utilizada por Krajcberg nesse momento descrito por Restany é atualmente utilizada na gravura, sendo chamada gofrado. Em Vitória (ES), há duas obras dessa fase do artista, uma na Ufes e outra, na Galeria Homero Massena. A esta galeria foi doado o trabalho mostrado nas Figuras 62 e 63, que compõem a exposição *Gravuras e esculturas*, realizada por Krajcberg no período de 9 a 23 de maio de 1978, com a visita de 1114 pessoas.



Figuras 62 e 63 – Técnica gravura, gofrado, dimensão 77 x 67 cm, 1976.
Foto – Uillian Trindade

Outra imagem repleta de simbolismo entre sua história de vida e seu processo de criação é uma em que o artista aparece carregando um tronco queimado pela praia

(Figura 64). Talvez essa fotografia mostre que ele não se desvinculou de seu passado, carregando a morte ainda nos ombros, morte que o potencializa a reinventar a vida. Ele parece reviver o que passou na guerra, aparentando carregar nos ombros seus companheiros mortos. Krajcberg transita pelo fluxo do mundo, desterritorializa-se, reterritorializa-se e territorializa-se, geográfica e artisticamente, buscando uma experiência estética em estado bruto.

Morais (2004) compara o artista ao personagem mitológico Sísifo, que foi condenado eternamente pelos deuses a carregar uma pedra até o topo de uma montanha. Porém, a pedra sempre cai, rolando pelo desfiladeiro. Nesse contexto, Sísifo faz uma pausa, medita sobre sua situação, renova suas esperanças, o que lhe traz felicidade para continuar com seu trabalho. Assim como o personagem grego, Krajcberg é feliz na sua revolta, feliz carregando seu fardo, refletindo sobre seu processo de estar no mundo e sobre como ele pode contribuir para a sustentação do planeta. Para corroborar com essa ideia, Moraes (2004, p. 43) metaforiza:

[...] esta árvore cruz é o fardo do artista. Ou melhor, esse fardo é a sina do artista, permanentemente acossado por seus fantasmas, deprimido ou abatido por seus traumas, pressionado pelo mercado e pelas modas. É também o fardo da história da arte, que o obriga a cada manhã a reinventar a arte. Mas, particularizando a metáfora: este tronco é o fardo que Krajcberg vem carregando desde quando, tendo passado uma borracha no seu passado, decidiu construir, ele próprio, seu destino.



Figura 64 – Krajcberg em Nova Viçosa (BA), década de 1990.
Fonte – (MORAIS, 2004, p. 115)

5.4 AS ESCULTURAS LISAS

A década de 1970 demarca outra virada na trajetória artística de Krajcberg, caracterizada pelas esculturas polidas que ele iniciou em Minas Gerais, recobri-las com cores puras.

[...] elas se mostram quase calvinistas, quase puritanas na sua deliberada *secura expressiva*. Essas esculturas são desprovidas de qualquer apelo visual, pois estão nuas, sem cores e sem texturas. Retirando as cascas das raízes e troncos com que realiza seu invólucro exterior, encara essas obras como puro desenho no espaço. Nelas, a estrutura está à vista, e não há qualquer tentativa do artista de esconder o modo como foram construídas - suas emendas, os encaixes e os acréscimos que precisou fazer para tomar como referência aquilo que a natureza já era forma, torção, movimentos espiralados, curvas e contracurvas, vazios, concavidades, excrescências etc. (MORAIS, 2004, p. 47).

Nesta tese, defendo a ideia de que Krajcberg não copia a natureza na sua produção artística nem produz signos naturais, mas busca, por meio da criação, mostrar como

se relaciona com ela. Algumas esculturas desse período são volumosas e pesadas, parece que elas desejam ficar ao chão; além disso, sua forma é fechada, mesmo quando há vazios internos. Outras mostram-se diferentes, dando a impressão de que querem libertar-se da terra, ensaiando torções que as impulsionam para o alto. Há também as que realizam dois movimentos ao mesmo tempo: ascendente e descendente.



Figuras 65 e 66 – Esculturas de madeiras de Krajcberg, final da década de 1970.
Fonte – (MORAIS, 2004, p. 135)



Figura 67 – Uillian Trindade e esculturas de Krajcberg no MAM, São Paulo, 2008.
Foto – Benedito de Castro

5.5 AS GRAVURAS

No ano de 1981, Krajcberg começou a produzir uma nova série de gravuras, porém, de uma forma que fugia da maneira tradicional de entalhar a matriz. Tal produção baseava-se na moldagem em gesso de gigantes folhas de embaúba, entre outras. Após tirar o molde, ele imprimia em papel japonês os relevos tingidos com pigmentos naturais. Morais (2004) arrisca dizer que essa série de gravuras eterniza um momento do esplendor da forma artística, revelando a longa relação entre arte e natureza no processo de criação plástica de Frans Krajcberg. O crítico também as classifica como belas e vigorosas, com forças que emanam da natureza. O suporte e a superfície são a mesma coisa. Alguns relevos medem cerca de 5 cm de espessura. Assim, o artista concedeu ao suporte a oportunidade de não mais ser um simples apoio à obra, mas poder para participar de forma completa do todo.



Figuras 68 e 69 – Gravuras de Krajcberg, década de 1980.
Fonte – (MORAIS, 2004, p. 55;71)



Figura 70 – Uillian Trindade e uma das gravuras de Krajcberg, 2012.
Foto – Benedito de Castro

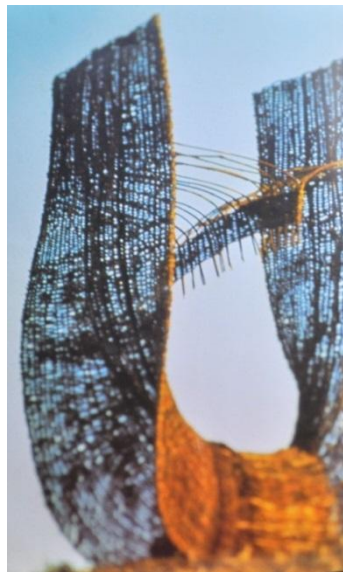
5.6 OS CIPÓS

Em suas viagens pela natureza, não há limites para Krajcberg buscar elementos materiais com o objetivo de produzir seus trabalhos, fazendo com que seu processo de criação seja fomentado a todo instante. Um desses elementos naturais são os cipós. O artista utilizou-os no fim da década de 1970, em uma pequena série de esculturas gigantes, de aproximadamente três metros de altura. Esses trabalhos foram inspirados na cestaria dos povos da Amazônia. Uma das peças que ele mais produzia era uma em forma de “u”, com espacialidade transparente. Quando colocada contra a luz, a luminosidade penetra nas cavidades da trama tecida, dando um efeito de vitral. Outras peças feitas com esse material são os cestos, a que Moraes (2004, p. 72) chama de “insólitas esculturas-arquiteturas ou objetos fantásticos”.

A partir da década de 1980, o artista interfere o mínimo possível na feitura das obras: antes, era um trabalho mais artesanal, doravante, ele usará a própria trama rizomática do cipó, quase em estado natural. Algumas vezes, nele interfere, pintando-o com pigmentos minerais. São muitas as espécies de cipó existentes na mata. As usadas pelo artista são do tipo lenhoso, que emanam das copas árvores, confundindo-se com elas. Algumas são parasitas, absorvendo, mas também retribuindo energia vital. Estabelecendo uma relação com rizoma, lugar em que o

artista transita na sua poética de criação, extraindo possibilidades dos materiais, Krajcberg, para conseguir o efeito desejado, torce e retorce os cipós, concentra-os, enovela-os, voluteia-os, espicha-os, amarra-os. Nesses vertiginosos movimentos, o material não fica debilitado; pelo contrário, sua força bruta vital mostra-se mais viva.

[...] Algumas peças se estendem como uma trança imensa e inortodoxa, outras, como um cipoal, se enroscam num tumulto labiríntico que não permite ao olho descansar e menos ainda acompanhar o lenho ou lenhos condutores da estrutura. Quando emprega o cipó mais rígido e espesso, cujas estrias na superfície se assemelham às caneluras de uma coluna, e o lenho se enovela como se fossem grossas cordas como as usadas para atracar navios ao píer, Krajcberg retoma a ideia da escultura que se sustenta sobre um pedestal [...] A primeira escultura, funcionando como pedestal, é uma dessas excrescências que o artista metamorfoseou em flor, ou fruto aberto, de cuja polpa nasce firme e certa cipoada, ou é expelido, como um jato espermático, o lenho amazônico. Este, após forte impulso inicial, gira sobre si mesmo para novamente subir, como naquela grande onda de Hokusai ou na *Little big painting* de Roy Lichtenstein, congelando a pincelada de Pollock para, finalmente, iniciar o descendo, em contrações orgásticas, como no barroco berniniano (MORAIS, 2004, p. 70).



Figuras 71 e 72 – Trabalhos feitos com cipó, década de 1980.
Fonte – (MORAIS, 2004, p. 136;137)



Figuras 73 e 74 – Krájčberg com suas esculturas feitas com cipó, década de 1980.
 Fonte – (MORAIS, 2004, p. 136)

5.7 AS PALMEIRAS

Outro material ofertado pela natureza para o trabalho de Krájčberg são as palmeiras. Seu aspecto mais característico é o tronco liso e sem divisão, de grande altura, excessivamente verticalizada e com folhas enormes no pico. Segundo Morais (2004), entre 1985 e 1987, Krájčberg levou do estado do Mato Grosso para Nova Viçosa (BA) muitos troncos de palmeiras queimadas, materiais com os quais realizou sua última série de trabalhos em que empregou um único material.

As palmeiras utilizadas por Krájčberg são popularmente chamadas de *gordas*, por terem uma aparência de pessoas obesas. Para obras com esse tipo de material, o processo de criação começa com a retirada da massa úmida e macia que fica em seu interior, restando apenas a casca. Feito isso, o artista escolhe a parte que será aproveitada, fazendo alguns cortes no caule. As partes gretadas são recobertas com pigmento negro ou novas queimaduras são feitas com maçarico. Morais (2004) faz uma relação entre essas esculturas feitas com palmeiras e as lisas e polidas de antes, diferenciando-as, no sentido de que, nas anteriores, a sensação é de

ausência de sensualidade e feminilidade. Já as palmeiras apresentam-se femininas, de porte elegante, “vestidas” com padrões geométricos, como mostram as figuras a seguir.



Figuras 75 e 76 – Esculturas feitas com palmeiras, década de 1980.
Fonte – (MORAIS, 2004, p. 134;128)



Figura 77 – Krajcberg e suas esculturas de palmeiras, década de 1990.
Fonte – (MORAIS, 2004, p. 131)

5.8 A SÉRIE *AFRICANA*

Morais (2004) acredita que o fato de Krajcberg ter fixado residência no estado da Bahia – lugar que muitos consideram ser um pedaço do continente africano no Brasil – e ali ter convivido com o candomblé talvez o tenha inspirado a produzir, no fim da década de 1980, outra série de esculturas, chamada *Africana*. Com essa proposta, ele avançou ainda mais na sua plástica escultórica. O artista incorporou aos troncos de palmeiras outros materiais, como cipó, gravetos e caules de outras árvores, calcinados, na sua maioria.

Desde quando o conheci, nunca percebi um discurso religioso em sua fala. Mas Krajcberg vai buscar nos ritos africanos fontes para potencializar seu processo criativo com os elementos da natureza. Mesmo não sendo religioso, suas esculturas vão ter um aspecto xamanista e inegável relação com as vestes usadas em muitos rituais de magia de origem africana. A proposta dessa série é fazer uma relação com as máscaras africanas. Vale ressaltar que máscara não diz respeito apenas ao objeto que cobre a face, mas, também, a enfeites para outras partes do corpo. Essas, em muitas partes do continente africano, estão associadas a rituais religiosos, agrários e funerários. Lá, a máscara é utilizada para afirmar o domínio do homem sobre a mulher, por exemplo.

Se na série descrita anteriormente as palmeiras eram femininas, agora, o artista deslocou elementos que na África pertenciam apenas ao ornamento dos corpos masculinos, para embelezar a feminilidade das palmeiras brasileiras. Muitas parecem mães de santo vestidas com suas saias rodadas em rituais sagrados do candomblé.

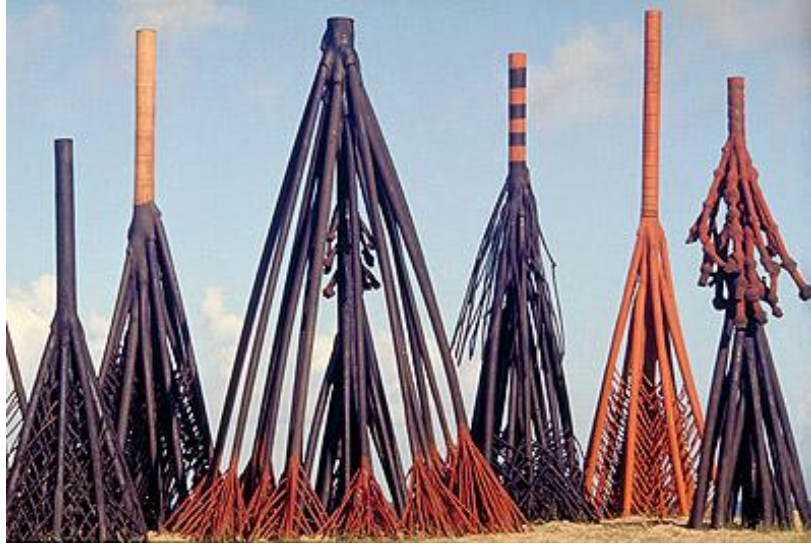


Figura 78 – Esculturas da série *Africana*, final da década de 1980.

Fonte – Disponível em: <blogdoprodearte.blogspot.com.br>. Acesso em: 18 set. 2014.

5.9 A FOTOGRAFIA

Quando comecei a estudar Artes Visuais na Ufes, Krajcberg sempre me falou do valor da fotografia como potência plástica e de propagação de informação. Graças às suas orientações, hoje tenho uma câmera semiprofissional. Ele sempre me alertou que o futuro das artes plásticas estaria nessa linguagem. Por isso, continuo fotografando, apesar de a minha paixão pela pintura não ter acabado.

Quando termina um conjunto de esculturas, Krajcberg as põe para fotografá-las sobre a areia da praia que fica em frente ao Sítio Natura, tendo como fundo os azuis do mar ou do céu. Como vivemos em tempos de rapidez de informação, em um mundo mediado pelas imagens, a fotografia tem um papel fundamental em sua obra: carregar para todos os cantos do mundo, por meio da internet, livros e revistas, as belezas e denúncias que o artista não conseguiria levar fisicamente, limitado pela tridimensionalidade de suas esculturas.

Ao fazer alusão a essas esculturas, Moraes (2004) afirma que há momentos em que elas se parecem com estandartes de uma procissão ecumênica, sinalizando multidões oprimidas e subjugadas; outras vezes, lembram um exército de guerreiros, esfarrapados, cansados e derrotados em combate. São formas exânimes que ainda se mantêm de pé, expressando morte, mas renascidas pela solidariedade do artista. “São sombras, lapidares, se projetam no horizonte, não como signo premonitório de

tragédias futuras, mas como testemunhas eloquentes de tragédias que se repetem cotidianamente” (MORAIS, 2004, p. 103).

Para o artista, o fogo é irracional. Além de outros benefícios, é feito também para demarcar propriedades; sem direção, ele acaba afetando outros territórios. Acredito que como uma forma de tentar apagar más lembranças do início de sua vida, Krajcberg segue o rastro do fogo. Quando depara com as queimadas, é como se ele estivesse na Europa durante a II Guerra, pois elas lembram muito a paisagem do conflito. Quando as acompanha, ele se torna um fotógrafo do caos, da natureza agonizante, da morte e da vida. Assim, sua produção artística transforma-se em um retrato de sua vida (KRAJCBERG, 2008).

Nesse sentido, as queimadas do Mato Grosso causaram grande impacto em sua percepção. Consequentemente, houve uma reverberação na forma de criação plástica com essa linguagem artística que é a fotografia. Assim como em todas as suas propostas artísticas, novamente, o estético, o político e o ecológico dialogam no mesmo campo. Sobre isso, vale ressaltar o que seu crítico afirmou: “escrever sobre estas esculturas feitas com sucata queimadas é escrever sobre o mundo, sobre o mundo que permite estas atrocidades, é escrever sobre ética e política” (MORAIS, 2004, p. 105). São fotografias sublimes, belas pela estética, porém, horrorosas, por mostrarem a mata virgem sendo devorada pelo fogo. Nesse caso, o artista precisou ter sensatez para equilibrar a sensibilidade entre o ético e o estético, entre a revolta e a resiliência.

No pantanal mato-grossense, Krajcberg denunciou a falta de fiscalização com os caçadores. Com a câmera, registrou as formas e as cores da natureza em momentos singulares. A essência da natureza é eterna metamorfose vital que o potencializa. A mim, ele disse: “a fotografia é a forma de guardar na memória o imortal movimento das vivências da natureza”.

Em várias das visitas que lhe fiz, o artista mostrou-me um imenso acervo de fotos da fauna e flora brasileiras. Ele também me presenteou com livros contendo essas fotografias (Figura 76). Acredito que esse seu acervo talvez seja um dos maiores desse tipo no Brasil. “Como podemos chamar o Pantanal de patrimônio nacional, se são os fazendeiros que mandam?”, indagou Krajcberg em uma de nossas

conversas. O artista criticou duramente o Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal, chamando-o de hipócrita, pois proibia derrubar as árvores, mas permitia queimá-las. Para ele, a mata não é uma opção estética, mas moral e ética.



Figura 79 – Frans Krajcberg presenteia Uillian Trindade com livro de fotografias, 2014.
Foto – Uellian Márcia



Figura 80 – Uillian Trindade e fotografia de queimada feita por Krajcberg, 2013.
Foto – César Cola

5.10 A BIENAL DE 1977

Com um jeito de lidar com injustiças que, para alguns, pode parecer rude, Krajcberg causou grande confusão na XIV Bienal de Arte de São Paulo, em 1977. Havia grande esperança de que sua participação com as esculturas-raízes ganharia o prêmio. O artista ficou indignado quando o presidente da Fundação Bienal, Oscar Landmann, anunciou que ele ganharia apenas um prêmio de 50 mil cruzeiros. O grande vencedor daquela edição da mostra foi o argentino Grupo dos Treze, que trouxe a instalação *Signos em eco-sistemas artificiais*. Nela, havia gaiolas, salames, batatas, pedaços de carne, velas, arames e uma televisão, que funcionava durante o tempo da exposição. Krajcberg retrucou, contestando o profissionalismo do grupo, que, segundo ele, era formado por artistas ricos, que ainda tinham sido patrocinados pelo magnata e mecenas argentino Jorge Glusberg.

O prêmio, acredita-se, teria seria um consolo, mas não abafou sua ácida crítica: Krajcberg denunciou que a Bienal havia sofrido mudanças, mas que ainda continuava com pensamentos retrógrados e acadêmicos. “Isso se dá para um artista jovem, que está começando, e não para mim, que já sou reconhecido há duas décadas” (KRAJCBERG apud AMARANTE, 1989, p. 244). O artista ainda pediu para transferir o irrisório prêmio para a instalação *Cenário de movimentação contínua-confronto*, do Grupo Etsedron. Porém, a equipe recusou a oferta, dizendo que seu objetivo não era ganhar nenhum prêmio, mas denunciar a miséria em que o povo do Nordeste vivia. Quanto ao Grupo dos Treze, seus integrantes se defenderam das acusações de Krajcberg, dizendo que o prêmio não foi concedido a um grupo improvisado de artistas, mas a um conjunto de propostas que tinha nível e qualidade para ser premiado. Não adiantou o engodo do prêmio a Krajcberg, que, por sentir-se desrespeitado, retirou suas obras da exposição.

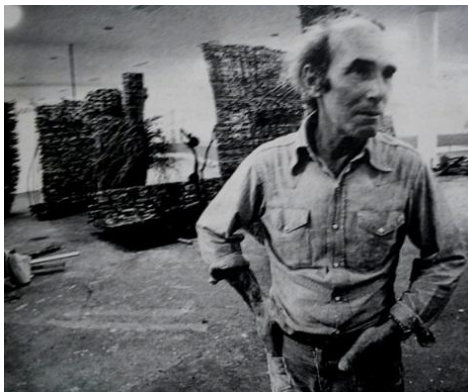


Figura 81 – Krajcberg na XIV Bienal de São Paulo.
Fonte – (AMARANTE, 1989, p. 251)

5.11 O CHOQUE NA AMAZÔNIA, O *MANIFESTO DO RIO NEGRO*: NASCE O ARTISTA ECOLOGISTA

[...] Tomei consciência de que, querendo dar à natureza a vida da arte, eu, à minha maneira, fazia arte pela arte. Eu deveria, então, não apenas trabalhar com a natureza, mas defendê-la no momento em que a terceira revolução tecnológica permitia aos homens dispor dos meios absolutos para sua destruição (KRAJCBERG apud MORAIS, 2004, p. 125).

Em 1975, Krajcberg realizou uma grande mostra com as esculturas lisas no Centro Nacional de Arte Contemporânea, em Paris. Essa exposição foi muito elogiada pela crítica, assim como também provocou acalorados debates entre o público e o artista. Tal fato vai marcar profundamente sua maneira de se relacionar com a natureza e com a arte. Ele percebeu que sua poética poderia contribuir com a preservação ambiental, tendo um caráter crítico, político e ecológico. Esse acontecimento coincidiu com uma viagem que ele fez à Amazônia em 1978, acompanhado do pintor sérvio Sepp Baendereck (1920-1988) e de Pierre Restany.

De acordo com Meirelles Filho (2015), o artista e seu amigo Baendereck realizaram muitas viagens pela região amazônica e pelo pantanal mato-grossense. A relação dos dois era conturbada: eles brigavam o tempo todo, um reclamava do outro, um tentava superar o outro, disputando quem conseguiria tirar a melhor foto. Mesmo em meio a essa amizade agitada, Baendereck fez a Krajcberg um retrato, com o qual o presenteou (Figura 82).

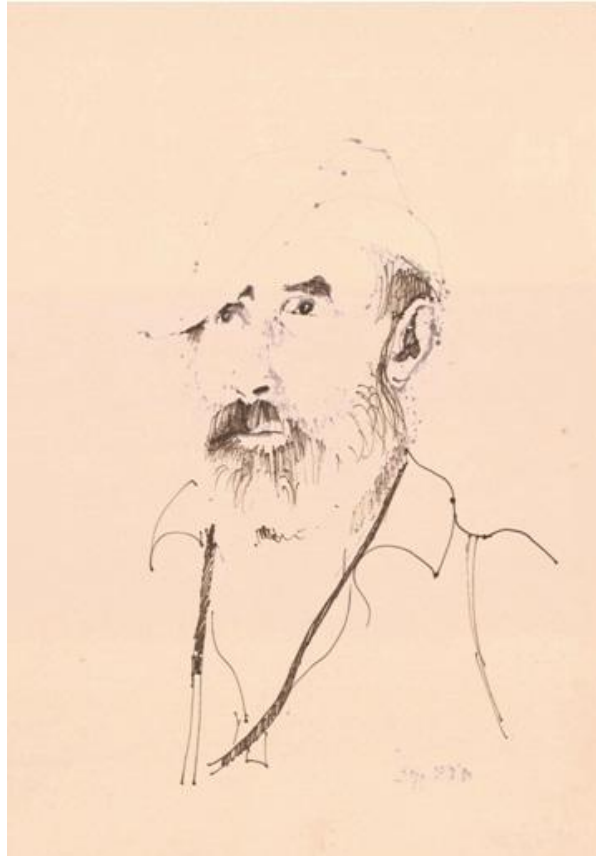


Figura 82 – Retrato de Frans Krajcberg feito por Sepp Baendereck, nanquim sobre papel, s/d.
Disponível em: < <http://envolverde.com.br/sociedade/o-manifesto-artista-brasileiro-frans-krajcberg/>>.
Acesso em: 21 abr. 2015.

Krajcberg já havia feito outras viagens à Amazônia, porém essa teve um caráter de expedição. Eles percorreram o Rio Negro e outros rios até a fronteira com a Venezuela e a Colômbia. Daí surgiu o *Manifesto do Rio Negro*, também chamado de *Manifesto do Naturalismo Integral*. Esse documento, datado de 3 de agosto de 1978, foi redigido por Restany e assinado pelos três, que nele buscaram combinar ética e estética em prol da natureza. Tendo seus desdobramentos em um primeiro debate no *Café des Arts* do Hotel Méridien, no Rio de Janeiro, eles sofreram represálias da ditadura militar, pois nunca se havia falado de destruição das florestas no Brasil. Naquela época, o governo militar não aceitou que três estrangeiros problematisassem a preservação da floresta amazônica. A respeito disso, Restany conta que as críticas ao manifesto foram hostis e violentas, mas, apesar de tudo, o crítico de arte Mario Pedrosa, com um abraço, agradeceu-lhe em nome do Brasil.

No polêmico texto do manifesto, que recebeu não apenas críticas, mas também elogios, os autores afirmam: “a Amazônia constitui hoje em nosso planeta o último

reservatório, o último refúgio da natureza integral”. Em seguida, perguntam: “Que tipo de arte, que sistema de linguagem pode suscitar tal ambiente, excepcional de todos os pontos de vista, exorbitante em relação ao juízo comum?”. E respondem: “um naturalismo de tipo essencialista e fundamental, que se opõe ao realismo e à continuidade da tradição realista” (apud MORAIS, 2004, p. 125).

Segundo Morais (2004, p. 125) eles acreditavam que o espírito do realismo tinha relações diretas com o poder religioso, o poder do dinheiro, o poder político e burguês-consumista, enquanto que o naturalismo “não traduz nenhuma vontade de potência, mas, sim, um outro estado de sensibilidade, uma abertura maior da consciência”. Mais do que isso, o naturalismo possuía um caráter global, profundo, de transformação interior e até mesmo panteísta na relação com o mundo, pois buscava disciplinar o pensamento e a consciência perceptiva, ultrapassando as perspectivas ecológicas da época.

Cabe destacar ainda que o manifesto lutava muito mais contra a poluição dos sentidos e do cérebro do que da água e do ar. A natureza deveria ser vista como um caminho para potencializar a percepção e a reeducação dos modos de vida do homem. Assim, o naturalismo integral seria um dinamizador das nossas capacidades de sentir, pensar e agir. Nesse sentido, a arte se colocou em uma posição crítica, questionando sua imanência, sua necessidade e sua função. Os artistas deveriam observar e criar a partir da natureza que estava ao seu redor, em vez de seguir tendências importadas de outros países. Houve grande repercussão internacional, levando o texto a ser publicado e debatido em cidades como Curitiba, Roma, Milão, Paris e Nova York. A seguir, um trecho do *Manifesto do Rio Negro*.

[...] Os passos conceituais da arte contemporânea só têm sentido se examinados através dessa ótica autocrítica. A arte é ela mesma colocada em posição crítica. Ela se interroga sobre sua imanência, sua necessidade, sua função. O naturalismo integral é uma resposta. E justamente por sua virtude de integracionismo, de generalização e extremismo da estrutura da percepção, isto é, da planetarização da consciência, hoje ela se apresenta como uma opção aberta – um fio de direção dentro do caos da arte atual (RESTANY, acesso em: 18 set. 2014).

Em um complemento ao texto do manifesto, Krajcberg relatou sobre a experiência que a natureza da Amazônia lhe proporcionou, pondo em questão, ao mesmo tempo, sua sensibilidade de homem moderno. Ele criticou também a escala de

valores estéticos ou artísticos consolidados pela tradição. Afirmou ainda que o caos artístico da época representava a imagem da evolução urbana.

O manifesto estava abrindo possibilidades de formas e vibrações, com linhas de fuga constantes. Assim, seria preciso saber tirar proveito dele. Krajcberg (apud MORAIS, 2004, p. 143) relembra o que fez o pintor holandês Mondrian: “quando passou da árvore ao quadrado, ele apenas soube aproveitar uma das infinitas possibilidades da árvore. Então, vamos rever o quadrado para reencontrar a árvore”. Para Krajcberg, a natureza integral seria um receptáculo de infinitas possibilidades, que poderia, no futuro, oferecer um novo significado de sensibilidade e criatividade para a história humana.

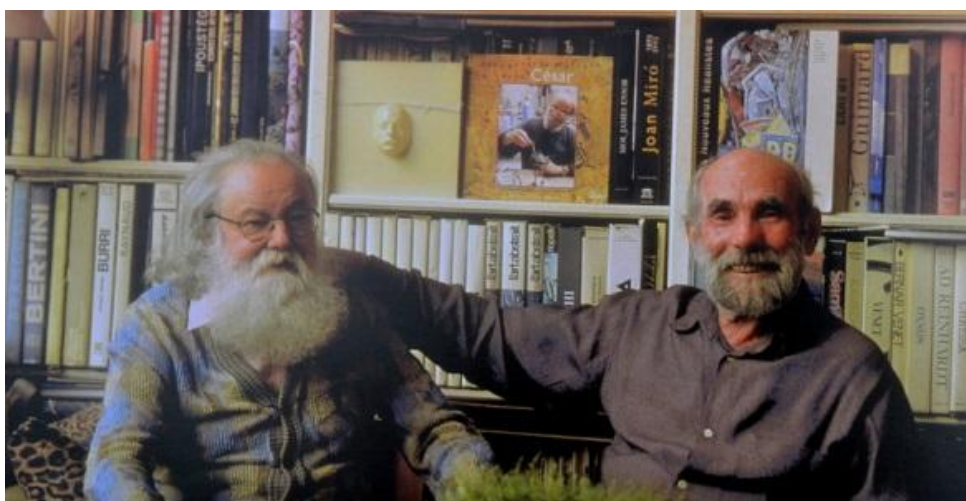


Figura 83 – Pierre Restany e Krajcberg, Paris, s/d.
Fonte – (MORAIS, 2004, p. 170)

Muitos foram os estrangeiros que ousaram extrair da nossa natureza elementos para sua expressão artística e outros estudos, desde Frans Post e Albert Eckhoudt, que viveram no Brasil de 1637-1644, passando por Alexandre Humboldt, entre outros. As formas de representação variavam entre a pretensão intelectual, a curiosidade e humildade da técnica. Em 1975, o pintor pernambucano José Cláudio, por sua vez, participou da *Expedição permanente à Amazônia*. Por aproximadamente dois meses, produziu vários trabalhos, como pinturas e um documentário em que apresentava diferentes espécies aquáticas da região e os modos de vida da população ribeirinha. Em 1992, 20 artistas de diversas partes do mundo foram convidados pelo Instituto Goethe, de Brasília, a instalarem, por três semanas, ateliês temporários em Belém, Manaus e Porto Velho. Os trabalhos realizados foram

bastante elogiados e, em seguida, fizeram parte de exposições em cidades da Alemanha. Porém, segundo Morais (2004), nenhum artista conseguiu produzir algo que mostrasse os movimentos internos, as vibrações, a energia, as dimensões e o desempenho que a natureza produz. Para ele, os artistas não foram afetados nem modificados por aquela experiência. O crítico ainda reflete sobre como os artistas, a partir de seus trabalhos, poderiam potencializar a percepção da defesa da Amazônia contra as ameaças que ela sofre. Dessa maneira, Krajcberg se destaca entre seus colegas da arte, pois quando o assunto é natureza e arte, sua relação com elas é mais profunda, política, com engajamento que escapa a uma ecologia sentimental.

A experiência que Krajcberg teve na Amazônia foram tão significativas, que a expedição-manifesto de 1978 é considerada por Morais (2004) como outro divisor de águas em seu processo de criação e em sua carreira. Qualquer exposição, individual ou coletiva, nacional ou internacional, seminários sobre preservação ambiental terá, daí pra frente, um discurso arraigado em defesa da natureza, aumentando seu poder de denúncia, com conteúdo politizado, a fim de ampliar nossa consciência sobre a manutenção e defesa do ecossistema. Desde então, o artista investiga novos meios e formas plásticas para expressar sua revolta e alertar sobre os riscos que corre o planeta. Sua arte, mais do nunca, passa a estar a serviço da defesa do meio ambiente, deixando de ser uma reverência, para se tornar um manifesto. Assim, o artista transformou-se em um dos mais respeitados ecologistas do mundo, “um verde, ou melhor, um superverde entre os verdes” (RESTANY apud MORAIS, 2004, p. 162).

5.11.1 A experiência em Juruena (1984-1988)

Meirelles Filho (2015) menciona que pouco é abordado sobre o período em que Krajcberg realizou um conjunto de expedições à região de Juruena, cidade que fica no noroeste do Mato Grosso e na qual fixou residência por alguns meses. Para o autor, o encontro de Krajcberg com a devastação que a região sofria foi uma grande potência para o seu trabalho e para a reflexão a respeito da arte e da natureza. Encantado com a beleza do local e, simultaneamente, perplexo com a violência das queimadas, ele decidiu morar e trabalhar por ali, realizando expedições anuais de pesquisa e coleta entre 1984 e 1988.

Modestamente, Meirelles Filho (2015) afirma que contribuiu com Krajcberg, apoiando sua iniciativa, mas destaca que o mérito dessa assistência ao trabalho do artista é de seu pai, João Carlos de Souza Meirelles, que lhe forneceu moradia, galpão para ser ateliê, local para guardar material, além de transporte. Esclarece ainda que, sem esse suporte, sua permanência teria sido impossível, também por conta do forte temperamento do artista. Krajcberg era considerado um homem de difícil convivência, “um gringo lunático e mal humorado, que impede as pessoas de queimar e decidir o que fazer com sua madeira” (MEIRELLES FILHO, 2015, acesso em: 20 abr. 2015).

5.12 REFLEXÃO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO KRAJCBERGUIANA

Sobre a produção artística de Krajcberg, para melhor entendimento, prefiro situá-la em uma ordem cronológica. De acordo com Morais (2004), conseguimos nos referir ao que foi produzido pelo artista como séries ou conjuntos de obras, mas não como fases estanques.

Durante as décadas de 1950 e 1960, é possível identificar em suas obras um aspecto identitário de cada região que o artista visitou. Após decidir fixar morada em Nova Viçosa (BA), na década de 1970, sua produção se tornou mais rica, em razão da diversidade de materiais do mangue que estava ao seu alcance. Foram feitas superposições, deslocamentos de materiais, fendas, ranhuras, pinturas, coloração com pigmentos naturais, desterritorializações e reterritorializações, híbridos naturais em linhas de fuga, num processo criativo.

Ao longo do tempo, Krajcberg foi dialogando com seus trabalhos e respeitando as exigências que cada nova proposta demandava. Além disso, não se prendeu a nenhuma moda, a nenhum “ismo”; sentiu-se livre para criar e recriar conforme sua sensibilidade artística, transitou no território de sua criação, ressignificando pedra, terra colorida, caules, raízes, cipós, estacas de madeiras, caroços de dendê, sementes, fibras de piaçava, troncos calcinados e cascas de árvores. Em suas mãos, nada disso se perdeu, tudo se deslocou, desterritorializou-se e reterritorializou-se, enfim, transformou-se.

Mesmo que o artista não queira dar um aspecto patriótico às suas obras, podemos considerá-las extremamente brasileiras,

[...] colocando no mesmo cadinho a “mineiridade” dos pigmentos, o gigantismo da Amazônia, as queimadas mato-grossenses e a “baianidade” do dendê, com um acréscimo de africanidade. Ou ainda a elegância refinada das palmeiras, o barroquismo dos cipós, o expressionismo dos troncos queimados e calcinados, um certo caráter arcaizante ou mesmo arqueológico das gravuras em relevo, o minimalismo de suas esculturas lisas e polidas, o conceitualismo de suas sombras recortadas e projetadas. Ou ainda: por um lado, a exuberância e o fausto da natureza brasileira e a riqueza ostensiva das classes abastadas, por outro a agressiva ausência do verde no polígono da seca e tantas outras regiões do país e a carência dos sem-terra, dos sem-casa, dos sem comida, dos sem-nada. No mesmo cadinho estão as partes cancerosas da madeira, mangle carcomido pelo gusano (MORAIS, 2004, p. 99).

A imanência criativa naturista de Krajcberg iniciou-se com sua fuga constante, homem que foge do Homem, em uma incessante busca para relacionar elementos naturais, como pedras, argila, pigmentos coloridos, galhos, cipós, madeira, carvão etc. São tessituras que ele traçou nos espaços da natureza, em busca de sua identidade, produzindo e marcando sua presença no mundo. Ele busca fugir do cerceamento ao seu pensamento, por meio de uma existência artística em que sua singularidade desenvolveu de forma muito contundente seu pensar e agir, sem se limitar aos padrões artísticos e socialmente considerados corretos. O pensar e o fazer do artista afirmam a vida, pois pensar é criar novas possibilidades de existência.

Nas entrevistas em que lhe indaguei sobre seu processo de criação, ele sempre me respondeu de forma muito genérica. Talvez em decorrência da idade avançada e dos problemas de saúde, o artista não consegue se lembrar de detalhes referentes a tal processo, nem de quando começou a produzir. As respostas são sempre permeadas pelo seu maior objetivo: dar voz à natureza por meio da arte. Não tive acesso a cadernos de anotações, rascunhos ou projetos de obras; tenho apenas entrevistas gravadas e registros fotográficos de seus empregados trabalhando em suas esculturas e *sombras*.

Krajcberg não busca retratar a história do povo brasileiro em suas obras. Mesmo tendo se naturalizado brasileiro, não fez disso um ato político-demagógico, reivindicando uma maior brasilidade para seus trabalhos. Para ele, sua pátria vai além de demarcações políticas, seu compromisso é com a natureza: as matas, os

rios, os animais e até mesmo com os primeiros habitantes do Brasil, os índios. Isso não ocorreu apenas porque ele acolhe sua sensibilidade singular e forma de se relacionar com o mundo, mas porque a natureza é um território que não cessa de oferecer uma excepcional fonte de criação, um laboratório natural de novas formas de afetar e ser afetado, criando perceptos e afectos.

O artista soube corresponder toda a diversidade cultural, étnica, social, econômica e política com a multiplicidade da natureza brasileira. Essa relação viria a ultrapassar o campo da arte, demonstrando as agressões que o homem pratica contra o meio ambiente. Krajcberg, em um de seus relatos mais contundentes sobre sua relação com a natureza e o uso que faz da arte para protestar em sua defesa, afirma:

[...] à exceção dos índios, todos nós viemos de fora e eu preciso de florestas selvagens, ricas, movimentadas, de cores vibrantes, crescendo livremente. Os bosques da Europa não me emocionam e as intolerâncias europeias continuam a me inquietar. Eu me sinto judeu porque o sou, principalmente porque me fizeram sê-lo, mas não sou religioso. Eu desprezo o fanatismo dos nacionalismos e das religiões. Sempre fui um internacionalista e a natureza me tornou planetário [...] Não escrevo, não sou político. Minha mensagem é trágica: eu mostro crime. A outra face de uma tecnologia sem controle. Quero dar à minha revolta o aspecto mais dramático e mais violento. Se pudesse espalhar aqui as cinzas, eu chegaria próximo do que sinto. Com minha obra, exprimo a consciência revoltada do planeta (KRAJCBERG apud MORAIS, 2004, p. 79-165).

Nesta parte da tese, opto por destacar o fazer e a relação de Krajcberg com seus funcionários, a fim de contribuir para o entendimento do processo do artista e da relação da natureza com a sua poética. Assim, apresento a seguir o resultado de leituras, análises e reflexões sobre seu ato criador.

Foram muitas visitas ao ateliê do artista, no qual seus funcionários trabalhavam. Trata-se de um ambiente meio caótico: muitos troncos, galhos, cipós, pedras, tintas, maçaricos, roldanas etc. Mesmo em meio a tanta desordem, tudo ali contribui para a composição da obra. Krajcberg não segue uma ordem linear, cartesiana, metódica no seu processo de criação, isto é, ele não segue manuais. Seu complexo processo é, às vezes, estável, noutras, instável, no que diz respeito à organização, mas sempre mantendo um movimento. “A não linearidade significa que o ato de fazer o jogo modifica de certa maneira as regras; é o caminhar por um labirinto cujas paredes modificam sua disposição a cada passo que damos” (GLEICK, 1989, p. 15).

Após algumas viagens pela região do Sul da Bahia e também pelo Brasil, Krajcberg voltava para o Sítio Natura, localizado em Nova Viçosa (BA), trazendo os restos do que foi destruído pelo homem e pelo fogo. Não vi esboços, croquis de obras feitas por ele; tudo é feito no imediato, no que o material e sua resistência permitem. São cipós, troncos calcinados, cascas, gravetos, cocos, que, num exercício de diálogo entre criador e matéria, resultarão em esculturas, *sombras* ou até mesmo quadros-objetos.

Em seu ateliê, ele separa o que será usado, seleciona as partes da madeira que não o atraem ou não suportarão o manuseio, mas não as joga fora – possivelmente, em outro trabalho, o que foi deixado à parte será utilizado. Às vezes Krajcberg calcina ainda mais a madeira no maçarico, amarra, dobra, estica, retorçe os cipós, até conseguir a forma que ele almeja. Na maioria das vezes, o artista prefere pintar suas obras com cores fortes, como vermelho e preto, mas também verde escuro e amarelo ocre.

Entrevistei um de seus funcionários sobre como era o processo de criação de uma escultura, do início ao fim. Oraldo, um senhor de 50 anos, relatou a mim que tudo começa com a escolha, pelo artista, do tronco queimado. Em seguida, o artista explica o que deseja que seja feito na obra, pede-lhe para que coloque o tronco na polia¹⁰, podendo sugerir mudá-lo de posição, de modo que algumas vezes as raízes ficam para cima, noutras, para baixo. Após erguer o tronco, é feita a escolha das cores dos pigmentos naturais que a escultura receberá, em sua maioria, vermelho, preto e branco. Sobre a interação do artista com os funcionários, Oraldo esclareceu que, quando estão produzindo uma escultura, eles se misturam, tornam-se um no ato criador.

Estudar o processo de criação de Krajcberg é entrar numa complexa seara com bifurcações, vias de mão dupla em processo de negação, afirmação e resgate de identidade. Ficou explícito que o percurso criador de Krajcberg é resultado de uma complexa relação ambiental de pertencimento e transitoriedade, conduzido por

¹⁰ Peça mecânica, utilizada para transferir força e movimento, também conhecida com roldana.

propostas estéticas, mas sempre permeadas por uma sólida vertente ética com a preservação da natureza.



Figura 84 – Krajcberg trabalhando em uma escultura.
Fonte – Disponível em: <Krajcberg.blogspot.com>. Acesso em: 11 out. 2014.



Figura 85 – Krajcberg e Oraldo trabalhando em uma *Sombra*.
Fonte – Disponível em: <<http://redeglobalo.globo.com/redebahia/aprovado>>. Acesso em: 11 out. 2014.



Figura 86 – Material recolhido na natureza para posteriormente ser usado em esculturas, Sítio Natura, Nova Viçosa (BA), 2014.
Foto – Uillian Trindade

5.13 KRAJCBERG, SOCORRO NOBRE E *CENTRAL DO BRASIL*

Frans Krajcberg relata que recebe muitas cartas, de várias partes do mundo, em sua maioria relacionadas aos temas arte e ecologia, remetidas principalmente por jovens que admiram seu trabalho. Assim, uma carta que lhe chamou atenção foi uma que veio da cidade de Salvador (BA), enviada pela presidiária Maria do Socorro Nobre, que, ao ler uma reportagem na revista *Veja*, em janeiro de 1993, ficou fascinada com a história de vida e a forma de viver do artista. Ela não tinha esperança de receber uma resposta, pelo fato de ele ser um importante ambientalista e artista internacional e também por ela estar escrevendo de dentro do presídio. Na carta, ela relatava que vivia de lembranças e que sonhava com a liberdade de poder andar descalça pelas praias, como aquela que fica em frente ao sítio Natura, Nova Viçosa (BA), onde vive o artista. Ela relatava que essas lembranças a acalmavam, enquanto esperava cumprir pena de reclusão de 21 anos e quatro meses.

Socorro Nobre ficou interessada pela história de vida de Krajcberg e pelo seu poder de resiliência: ter perdido toda a família, ter sobrevivido à II Guerra e, hoje, estar atuando em defesa da vida, por meio de um trabalho que é feito com materiais mortos, aos quais ninguém dá valor, como madeiras queimadas e calcinadas. Isso

lhe dava ânimo para prosseguir, pois ela também chegou a desacreditar na vida, pedindo a Deus para morrer. A única diferença entre ela e o artista é que ele naquele momento, ele não estava preso, encarcerado, mas Socorro disse acreditar que, por dentro, talvez ele seja um homem angustiado (SOCORRO, 1995).

Como é amigo íntimo de Krajcberg desde a filmagem do documentário *Krajcberg, o poeta dos vestígios*, o cineasta Walter Salles teve a ideia de documentar a relação epistolar da presidiária com o artista, realizando o documentário *Socorro Nobre*, que ganhou os seguintes prêmios: Prêmio Especial do Júri do Rio Cine Festival (Rio de Janeiro, 1995); Fipa D'OR (Festival Internacional de Programas Audiovisuais, França, 1996); Melhor documentário (Festival de Liège, Bélgica, 1996); Seleção *Official Golden Gate Award (International Film Festival, San Francisco, 1996)*.

Esse curta-metragem foi o ponto de partida para Salles criar o roteiro do filme *Central do Brasil*¹¹, longa que em 1999 concorreu ao Oscar nas categorias de melhor filme de língua estrangeira e de melhor atriz, com Fernanda Montenegro. Os vencedores nas categorias mencionadas foram o italiano *La vitta é bella* e a atriz Gwyneth Paltrow, pelo filme *Shakespeare apaixonado*. Mas o filme de Salles teve reconhecimento internacional, tendo sido premiado com o Urso de ouro como o melhor filme no 48º Festival de Cinema de Berlim (CENTRAL, 2008).

¹¹ CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles Júnior. Roteiro: João Emanuel Carneiro, Marcos Bernstein. Intérpretes: Fernanda Montenegro, Vinícius de Oliveira, Marília Pêra, Othon Bastos. Brasil, França: Vídeo Filmes, 1998 (113 min.).

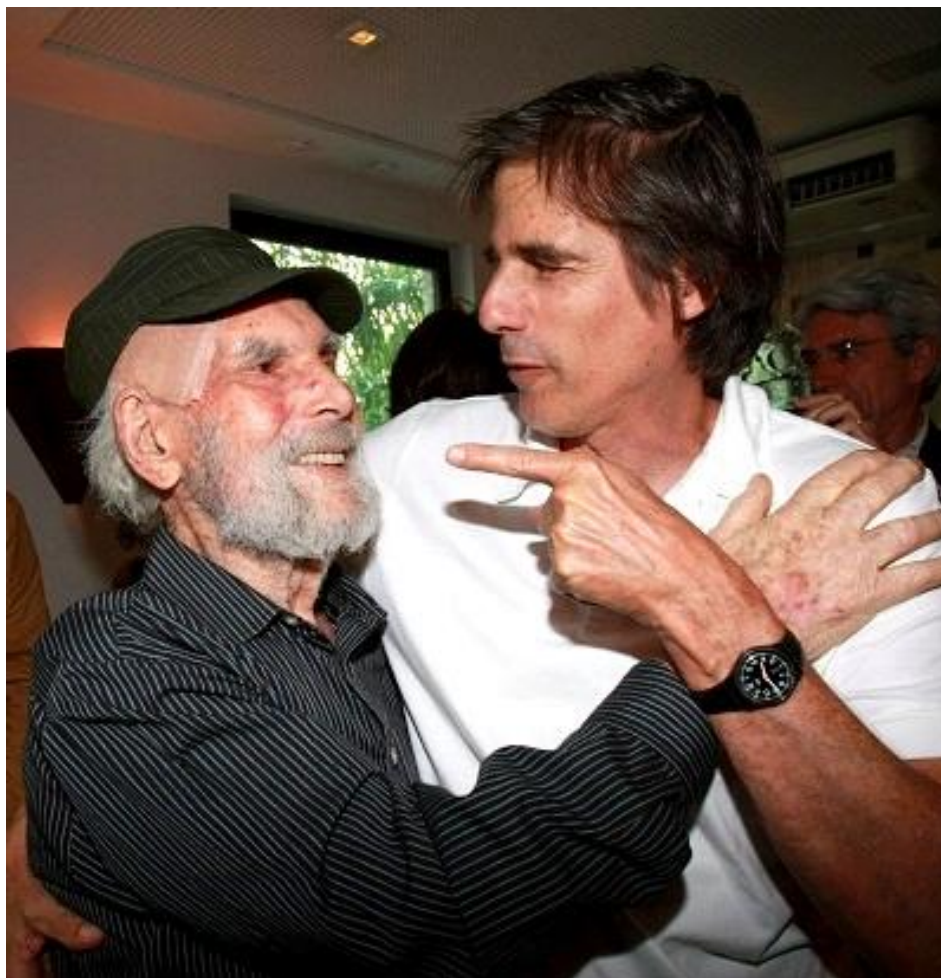


Figura 87 – Krajcberg e Walter Salles Júnior, 2015.

Fonte – Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/bloggenteboa>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

A vida de Krajcberg parece fluir em outra cadência. Para isso, foge das pessoas, da urbanidade, da velocidade. Assim como a natureza, sua obra nunca estagna, está sempre se transformando, o que, para ele, é essencial. O artista relata que gosta de trabalhar, de criar... principalmente de criar, não apenas para vender, mas para ver o diferente nascer. Isto o deixa feliz: descobrir no dia a dia algo novo em sua criação. Quando lhe indaguei sobre a vida na cidade grande, se dela ele foge, ele respondeu que não gosta de como as grandes cidades são constituídas, que é tudo muito caótico: “o que existe é um crescimento sem cabeça, o progresso com cabeça ainda está por vir”.

Outros fatos importantes aconteceram em sua carreira artística. Vale destacar que em 1992 a exposição *Imagem do fogo*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi visitada por mais de 300 mil pessoas.

O fato de eu morar em Vitória, capital do Espírito Santo, nunca agradou a Krajcberg. Sempre ouvi daquela voz rouca: “Em Vitória não tem arte, fuja de lá. Vá para São Paulo”. O desagrado do artista com a cidade capixaba se dá pelo desejo que teve de nela instalar uma Fundação que levaria seu nome. Porém, por volta de 1993, por problemas de gestão, o projeto foi cancelado. Mas o que deixou o artista mais indignado com a cidade foi o descaso com a doação de uma escultura de sua autoria, que ficava em frente à rodoviária da capital e que foi removida pela prefeitura, sendo jogada no lixo. Por esse fato, Krajcberg nunca fez qualquer cobrança, apenas não mais quis visitar Vitória.

Após essa situação, em 1995, a Câmara Municipal de Curitiba (PR) inaugurou um espaço para abrigar suas obras. Em 2003, foi decretada a criação do Espaço Cultural Krajcberg, na estufa do Jardim Botânico, na capital paranaense. Porém, o projeto não foi adiante e o artista afirma que as obras não estão sendo conservadas adequadamente, prometendo entrar na justiça para retomá-las (CÂMARA, 2010).

Perdas de pessoas queridas aconteceram nos anos 2000. Em 2001, faleceu seu amigo fotógrafo francês Roger Pic, aos 71 anos de idade. Em 2003, faleceu seu grande amigo íntimo, o crítico francês Pierre Restany, aos 63 anos.

Desde 2003, Krajcberg possui um espaço em Paris, *L'Espace Krajcberg*, onde expõe suas obras na capital francesa, promovendo ações de educação e expressão artística, incentivando a criação, produção audiovisual, exposições e debates. Esses são os caminhos de intervenção comprometidos com a defesa do meio ambiente, especialmente na relação entre França e Brasil. *L'Espace Krajcberg* é mantido por uma associação independente chamada *Amigos de Frans Krajcberg*, recebendo subsídios da Prefeitura de Paris e da Fundação Yves Rocher, estando localizado no bairro *Montparnasse, 21 Avenue du Maine, 75.015*.



Figura 88 – *L'espace Krajcberg*, Paris.

Fonte – Disponível em: <<http://www.espace-krajcberg.com/lespace-krajcberg/presentation-de-lespace/>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

Em 2011, Krajcberg, junto a outras personalidades, lançou o manifesto *Grito de esperança pela Amazônia, uma carta aberta à ONU pela criação do Ano Internacional da Amazônia*. Os signatários desse manifesto são, além do próprio artista, Thiago de Mello, João Meirelles Filho, André Trigueiro, Christiane Torloni, Vitor Fasano, Regina Jeha e Mario Mantovani.

Em janeiro de 2013, Krajcberg e o fotógrafo francês Claude Mollard lançaram o *Nouveau Manifeste du Naturalisme Integral*, 35 anos após o *Manifesto do Rio Negro*. Nesse novo manifesto, eles buscavam abrir caminho para a criação artística, fortemente engajada em atender ao equilíbrio do meio ambiente com a população. Denunciavam ainda o mercado de arte, em que artistas sofrem com a especulação. Também foi lançado um grito para a arte encontrar o sentido da natureza, da harmonia em consonância com valores de liberdade, dignidade e respeito. No manifesto, reconheceram a natureza como uma ilimitada fonte de inspirações, conceitos, pesquisas e formas. Faziam ainda um apelo aos artistas e aos cidadãos do mundo, para que não ficassem como meros espectadores passivos da destruição do planeta, mas reagissem para mudar essa situação (KRAJCBERG; MOLLARD, 2013).

A luta de Krajcberg contra a violência ainda continua. Talvez a idade avançada, a fragilidade de sua saúde e a solidão o representem como um homem vulnerável nos dias de hoje. Em 2008, ele afirmou que teria sido envenenado por uma funcionária, fato que teria comprometido sua saúde até hoje (MENDONÇA, 2008). No dia 3 de janeiro de 2011, três homens encapuzados invadiram o Sítio Natura. As imagens do circuito interno de TV mostraram que os ladrões saíram dali com uma grande sacola (SÍTIO, 2011).

Essa não foi a primeira vez que seu sítio sofreu assaltos. Em uma das vezes que o local foi invadido, o artista acordou com armas apontadas para sua cabeça, sendo covarde e fisicamente agredido. Na noite de *réveillon* de 2010, em sua ausência, bandidos levaram obras de arte, grande quantidade em dinheiro e, o mais doloroso para ele, a medalha retirada do pescoço de sua mãe quando ele a encontrou enforcada na Polônia. Por não se lembrar de seu rosto, isso o deixou profundamente triste, pois esse objeto era a única coisa material que o ligava a ela. A polícia do Estado da Bahia investigou e descobriu que se tratava de uma quadrilha constituída de 11 pessoas, incluindo ex-funcionários, sendo que todas foram presas. Hoje, o Sítio Natura recebe proteção policial do Governo da Bahia (KRAJCBERG, 2008).

No dia 4 de dezembro de 2014, Krajcberg foi condecorado, em Paris, com a medalha Comendador das Artes e das Letras da França, recebida das mãos do ministro das Relações Exteriores daquele país, Laurent Fabius. O artista aproveitou o ensejo para entregar ao ministro *A Carta Povos da Floresta para a defesa dos territórios indígenas no Peru – Brasil*, que denuncia a violência contra os povos indígenas. Na capital francesa, Krajcberg estava acompanhado de representantes de várias tribos indígenas, como Benki Ashaninka e Puwé Puyanawa, do Brasil, e Walter Shipibo, do Peru. Eles participaram da *Quinzena da Amazônia*, organizada por associações de defesa do meio ambiente, que pretende alertar as autoridades sobre os riscos a que os indígenas estão vulneráveis.



Figura 89 – Krajcberg recebendo a medalha de Comendador das Artes e das Letras da França, em Paris, na presença do ministro das Relações Exteriores, Laurent Fabius, em dezembro de 2014. Fonte – Disponível em: <<http://fr.ulule.com/quinzaineamazonienne/news/la-quinzaine-amazonienne-fait-emerger-de-nouvelles-51818/>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

Apesar de morar sozinho na casa da árvore e considerar-se solitário, Krajcberg possui um círculo de amizades que vai desde o governador da Bahia, passando por artistas, como os atores Vitor Fasano e Christiane Torloni, críticos de artes, galeristas e também pessoas da região de Nova Viçosa (BA), como meu pai.

Em sua vida, terá poucos colaboradores. Zé do Mato (José Alves) ocupará, como assistente por décadas, desde Minas Gerais, onde Frans o conhece moço, até a década de 2010. Frans contará, ainda, com a grande atenção de Márcia Barrozo do Amaral, da Márcia Barrozo do Amaral Galeria de Arte, do Rio de Janeiro, que representa sua obra e que publica quatro livros sobre Frans e acompanha sua saúde; de sua vizinha em Nova Viçosa, Lú Araújo e sua família, da Pousada Cheiro de Mar, sempre atenciosos e preocupados; de Ernani Grifo Ribeiro, seu advogado; de amigos que o auxiliam nos momentos que está debilitado, como a empreendedora cultural e empresária, Maria de Lourdes Egydio Villela (Milu Villela), entre outros (MEIRELLES FILHO, 2015, acesso em: 20 abr. 2015).

Atualmente, Krajcberg encontra-se com a saúde debilitada, embora ainda consiga trabalhar, orientando seus empregados, e mantenha contato com amigos e galeristas. Em conversa comigo e com meu pai, ele relata que sempre lembra como era aconselhado por seu amigo Oscar Niemeyer: “não se importe com a idade, trabalhe sempre”. O artista doou o Sítio Natura ao Estado da Bahia, doação que será efetivada após sua morte. Um dos problemas que Krajcberg tem enfrentado é a

falsificação de suas obras. De vez em quando ele recebe e-mail de galeristas do mundo todo para confirmar se as obras oferecidas são mesmo de sua autoria. Para proteger a autenticidade de seus trabalhos, ele os confiou à catalogação da galerista Marcia Barrozo do Amaral. Sempre preocupado com os caminhos que a arte tem tomado e com qual posição o artista deve ter em relação ao mundo, ele enfatiza que existe hoje uma decadência cultural em nível mundial, atingindo as várias linguagens.

6 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES, COM A CONSCIÊNCIA DE QUE OS FLUXOS CRIATIVOS, AS DESTERRITORIALIZAÇÕES, AS RETERRORIZAÇÕES E TERRORIZAÇÕES CONTINUAM...

Acredito ser impossível concluir algo numa tese sobre história de vida e processo de criação artístico. Isso se torna mais difícil quando o artista estudado ainda se encontra em plena atividade criadora, como é o caso de Frans Krajcberg. Não é minha intenção apresentar um corolário inacabado sobre o assunto. Porém, explicito neste capítulo as últimas considerações sobre o que este trabalho se propõe.

Ao iniciar o memorial da minha vida, depois, passando pelas leituras dos teóricos que tocam nas questões aqui propostas, conversando com meu orientador, entrevistando pessoas ligadas a Krajcberg, visitando e entrevistando o artista, analisando sua vida e seu processo de criação, tenho consciência e gratidão das muitas vozes que estão presentes neste trabalho.

Posso afirmar que ficou visível a potência do trabalho e da história de vida do artista para a arte, para o meio ambiente e para a educação, por sua bravura, sinceridade, persistência, resiliência e humildade diante da vida. Mesmo sendo um dos artistas e ecologistas mais respeitados no mundo, Krajcberg nunca se envaideceu com o prestígio que possui em âmbito nacional e internacional. Nas conversas que tive com ele, percebi um discurso simples, de homem simples, mas com inteligência, bravura, coragem e sensibilidade suficientes para criar perceptos e afectos junto à natureza. Com certa segurança, posso comprovar como verdadeiros alguns fatos sobre seu processo de criação: desde a década de 1950, tem sido pioneiro em muitas vertentes que a arte contemporânea vem desbravando, por exemplo, a *Earth-art/land-art*, *arte povera* e a nova forma de fazer gravura, ao imprimir diretamente na pedra, nos troncos de árvores mortas, suas novas formas de apropriação e ressignificação da natureza, tanto viva quanto devastada.

Muitos não o consideram tão artista, mas, sim, ecologista. Alguns afirmam que sua arte só existe por consequência da devastação da natureza e que, sem esse fato, ele não existiria como artista. Discordo completamente e faço aqui sua defesa:

primeiro porque desde os anos 1930, a natureza sempre foi seu refúgio, sua casa; segundo, por que após sua chegada ao Brasil e logo na década de 1950, sua produção sempre esteve ligada à natureza, seja com os quadros-objetos, suas *sombras* e até mesmo com a gravura, ou seja, tudo o que ele produziu sempre teve ligação direta com a mata, com a terra, com os animais, independentemente de ideologia ambientalista.

Retomar uma vida tomada de solidão, de luta, permeada pela morte, pela guerra, mas, renascida pela arte, na qual se misturam sensações e percepções, tudo isso nos apresenta a potência vital da arte na trajetória de Krajcberg. Na perspectiva de Deleuze e Guattari (1992, p. 207-209),

[...] é de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, eles nos apanha no composto [...] Um monumento, não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada.

Levando-se em consideração esses aspectos, percebi, como em um rizoma, o grito, o sofrimento, a revolta e a potência de vida, coisas que há na proposta artística de Krajcberg. São muitas datas, intensidades de acontecimentos que atravessaram sua vida, construção e desconstrução de territórios, como se estivesse numa fuga constante, em busca da vida, da paz, da liberdade e da natureza.

Assim, vivenciei até o momento uma rica experiência de investigação, procurando pistas em sua história de vida, com a finalidade de gerar conhecimento. Não poderia deixar de citar a importância dos autores que abordam a história de vida e processo de criação, que contribuíram para um rico diálogo. Assim, diante dos argumentos expostos, posso denotar evidências de que se confirmam as hipóteses sobre a influência de sua história de vida, por meio das desterritorializações e reterritorializações frente aos processos humanos de busca e produção de sentido sobre seu processo criativo em arte.

Sua atuação para preservar nosso planeta ultrapassa o oportunismo e a sentimentalidade piegas de muitos que se propõem a lutar por essa causa. Krajcberg, ao mesmo tempo em que questiona os rumos da arte, que em suas

considerações está sendo consumida pela ditadura do comércio, oprimindo a criatividade, reflexão e autonomia do artista, usa sua potência para alertar sobre o mal que o homem está causando ao planeta. Ele é artista, ecologista, oficial de guerra, homem valente, homem revoltado com a desumanidade da humanidade, mas, além de tudo, é homem sensível, homem inteligente, homem que ama a vida, homem que faz ressurgir vida onde já existe morte. No bojo de seu discurso arraigado de revolta e dor, vem a esperança, o *Conatus*: a alegria de perseverar na existência. Krajcberg é a personificação da própria natureza, que deseja continuar viva.

Diante de tais constatações, tenho a audácia de propor um novo conceito: a **poética krajcberguiana, uma arte menor**. Seria uma poética da resiliência, da vibratilidade, da criação dentro do caos, do transitar na desordem, a fim de se conseguir uma ordem, mesmo que efêmera, mas que é vital e potente. É ativar a vida onde há morte. É se valer do que é visto, mas não olhado e valorizado, para transformá-lo em elementos expressivos, que comunicam e alertam sua importância. Enfim, é uma poética da fuga, da liberdade, da produção rizomática homem-natureza-educação-arte-vida.

Aqui, concluo esta tese, sem a pretensão de esgotar, de forma estanque, os assuntos nela apresentados. Despeço-me com uma fotografia que se assemelha a este trabalho: aberta em linhas de fuga, em devires...



Figura 90 – Uillian Trindade e Krajcberg, 2012.
Foto – Denarte de Jesus Oliveira

7 REFERÊNCIAS

- AMARANTE, L. **As bienais de São Paulo, 1951 a 1987**. São Paulo: Projeto, 1989.
- BOGDAN, R. C.; BIKLEN, S. K. **Investigação qualitativa em educação**. Porto: Porto, 1994.
- BORTOLOZZO, S.; VENTRELLA, R. **Frans Krajcberg: arte e meio ambiente**. São Paulo: Moderna, 2006.
- BOSI, E. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1987.
- _____. **O tempo vivido da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BOURGEOIS, L. **Destruição do pai, reconstrução do pai: escritos e entrevistas 1923-1997**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- BRUCE, G.; HAESBAERT, R. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. **Universidade Federal Fluminense**, 2009. Disponível em: <<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article>>. Acesso em: 9 ago. 2014.
- BUENO, B. O. O método autobiográfico e os estudos com histórias de vida de professores: a questão da subjetividade. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 11-30, jan./jun. 2002.
- CABANNE, P. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CÂMARA busca diálogo entre artista e FCC. **Câmara Municipal de Curitiba**, Curitiba, jun. 2010. Disponível em: <http://www.cmc.pr.gov.br/ass_det.php?not=15403>. Acesso em: 06 nov. 2014.
- CARINO, J. A biografia e sua instrumentalidade educativa. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 20, n. 67, p. 153-182, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-73301999000200006&script=sci_arttext>. Acesso em: 24 jul. 2014.
- CARVALHO, J. M.; COLA, C. P. **Deleuze: estética na arte visual e possibilidades mutantes dialógicas na educação**. Vitória: no prelo, 2014.
- CENTRAL do Brasil foi o primeiro filme brasileiro a receber o Urso de Ouro. **Folha Online**, São Paulo, fev. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/publifolha/371647-central-do-brasil-foi-o-primeiro-filme-brasileiro-a-receber-o-urso-de-ouro.shtml>>. Acesso em: 19 set. 2014.
- COTRIM, G. V.; PARISI, M. **Fundamentos da educação**. São Paulo: Saraiva, 1982.
- DELEUZE, G. **Crítica e clínica**, São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, G. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. **Mil platôs**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **KAFKA por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: IMAGO EDITORA LTD, 1977.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DRAGO, R.; SANTOS, C. R. História de vida na pesquisa com adultos com deficiência: algumas reflexões. **Educação: Teoria e Prática**, Rio Claro, v. 23, n. 44, p. 81-94, set-dez, 2013. Disponível em: <<http://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/educacao/article/view/6945>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

EISENSTEIN, S. **Memórias imorais**. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

FILIPOVIC, E. **Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra “de arte”**. São Paulo: MAM-SP, 2008.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

GALLO, S. **Deleuze e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

GALLO, S. SOUZA, R. M. de. Entre maioridades e minoridades: língua, cultura e política no plural. **Políticas Educativas**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 124-140, out. 2007. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/Polied/article/view/18258/10746>>. Acesso em: 30 abr. 2015.

GLEICK, J. **Caos: a criação de uma nova ciência**. Campus, Rio de Janeiro, 1989.

GOODSON, I. F. Dar voz ao professor: as histórias de vida dos professores e o seu desenvolvimento profissional. In.: NÓVOA, A. (Org.). **Vidas de professores**. 2.ed. Porto: Porto, 2007. p. 63-78.

GROSZ, E. A. **Chaos, territory, art: Deleuze and the framing of the earth**. New York: Columbia University Press, 2008.

GUALANDI, A. **Deleuze**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2005.

HAGUETTE, T. M. F. **Metodologias qualitativas na sociologia**. Petrópolis: Vozes, 1990.

JUSTINO, M. J. **Frans Krajcberg**: a tragicidade da natureza pelo olhar da arte. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005.

KRAJCBERG, F. “Meu trabalho é um grito contra a barbárie”. **Estadão**, São Paulo, out. 2008. Entrevista concedida a Maria Hirszman. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,meu-trabalho-e-um-grito-contra-a-barbarie,264057,0.htm>>. Acesso em: 12 maio 2014.

_____. **Krajcberg**. Rio de Janeiro: GB Arte, 2007.

_____. **L'space Krajcberg**. Rio de Janeiro: Gráfica York, 2003.

_____. **Natura**. Rio de Janeiro: GB Arte, 2004.

KRAJCBERG, F.; MOLLARD, C. **Nouveau manifeste du naturalisme integral**. Paris: Critères, 2013.

KRAJCBERG, o poeta dos vestígios. Direção: Walter Salles Júnior. Produção: Carla Niemeyer. Fotografia e câmera: Walter Carvalho. Narração: Paulo José. Brasil: Vídeo Filmes – Rede Manchete, 1987 (45min.).

LIMA, A. T. de. **A Educação ambiental através da arte**: contribuições de Frans Krajcberg. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade de Sorocaba, Sorocaba, 2007.

MEIRELLES FILHO, J. C. de S. O manifesto do artista brasileiro Frans Krajcberg. **Envolverde**, jan. 2015. Disponível em: <<http://envolverde.com.br/sociedade/o-manifesto-artista-brasileiro-frans-krajcberg/>>. 2015. Acesso em: 20 abr. 2015.

MENDONÇA, T. Artista plástico diz ter sido envenenado. **A Tarde**, jul. 2008. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/bahia/salvador/noticias/1246395-artista-plastico-diz-ter-sido-envenenado>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

MOITA, M. da C. Percursos de formação e de transformação. In: NÓVOA, A. (org.). **Vidas de professores**. 2.ed. Porto: Porto, 2007. P. 111-140.

MORAIS, F. **Frans Krajcberg**: revolta. Rio de Janeiro: GB Arte, 2004.

NÓVOA, A. Os professores e as histórias da sua vida. In: _____. (Org.). **Vida de professores**. 2. ed. Porto: Porto, 2007. p. 11-30.

OLIVEIRA, I. M. de. A narrativa como possibilidade de abordagem dos conhecimentos produzidos pelo professor sobre sua prática. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO ESPECIAL, 2., 2006, Domingos Martins. **Anais...** Marília: Associação Brasileira de Pesquisadores em Educação Especial, 2006. p. 251-260. Vol. 1.

PASTE, R. L. **Processo de criação em arte**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Centro de Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2010.

READ, H. **A Educação pela arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RESTANY, P. Manifeste du Rio Négro de 1978. Espace Krajcberg. Disponível em: <<http://www.espacekrajcberg.com/#!/manifeste-1978/c1n47>>. Acesso em: 18 set. 2014.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental**. Porto Alegre: Sulina, 2014.

SALLES, C.A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SILVA, A. P. et al. “Conte-me sua história”: reflexões sobre o método de História de Vida. **Mosaico: estudos em psicologia**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 25-35, 2007.

SÍTIO do artista plástico Krajcberg é roubado na BA, **Agencia Estado/G1, Jun. 2011**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/brasil/noticia/2011/01/sitio-do-artista-plastico-krajcberg-e-roubado-na-ba.html>>. Acesso em: 19 set. 2014.

SOCORRO Nobre. Direção: Walter Salles Júnior. Produção: Mini Kerti. Fotografia: Walter Carvalho. Brasil: Video Filmes, 1995 (23min.).

THOMPSON, P. **A voz do passado**: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

TOMKINS, C. **Duchamp**: uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ZOURABICHVILI, F. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Synergia, 2004.

WEISS, A. **História de vida pessoal e profissional de uma professora do campo**. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2013.

ANEXOS

ANEXO A - MANIFESTE DU RIO NÉGR0, 1978

L'Amazone constitue aujourd'hui sur notre planète l'ultime réservoir refuge de la nature intégrale.

Quel type d'art, quel système de langage peut susciter une telle ambiance exceptionnelle à tous points de vue, exorbitante par rapport au sens commun ? Un naturalisme de type essentialiste et fondamental, qui s'oppose au réalisme et à la continuité de la tradition réaliste, de l'esprit réaliste au-delà de la succession de ses styles et de ses formes. L'esprit du réalisme dans toute l'histoire de l'art n'est pas l'esprit du pur constat, le témoignage de la disponibilité affective. L'esprit du réalisme est la métaphore, le réalisme est la métaphore du pouvoir, pouvoir religieux, pouvoir d'argent à l'époque de la Renaissance, pouvoir politique par la suite, réalisme bourgeois, réalisme socialiste, pouvoir de la société de consommation avec le pop-art.

Le naturalisme n'est pas métaphorique. Il ne traduit aucune volonté de puissance mais bien un autre état de la sensibilité, une ouverture majeure de la conscience. La tendance à l'objectivité du constat traduit une discipline de la perception, une pleine disponibilité au message direct et spontané des données immédiates de la conscience. Du journalisme, mais transféré dans le domaine de la sensibilité pure, l'information sensible sur la nature. Pratiquer cette disponibilité par rapport au donné naturel, c'est admettre la modestie de la perception humaine et ses propres limites, par rapport à un tout qui est une fin en soi. Cette discipline dans la conscience de ses propres limites est la qualité première du bon reporter : c'est ainsi qu'il peut transmettre ce qu'il voit en dénaturant le moins possible les faits. Le naturalisme ainsi conçu implique non seulement la plus grande discipline de la perception, mais aussi la plus grande ouverture humaine. En fin de compte la nature est, et elle nous dépasse dans la perception de sa propre durée. Mais dans l'espace-temps de la vie d'un homme la nature est la mesure de sa conscience et de sa sensibilité.

Le naturalisme intégral est allergique à toute sorte de pouvoir ou de métaphore du pouvoir. Le seul pouvoir qu'il reconnaît n'est pas celui, purificateur et cathartique de l'imagination au service de la sensibilité. Ce naturalisme est d'ordre individuel,

l'option naturaliste opposée à l'option réaliste est le fruit d'un choix qui engage la totalité de la conscience individuelle. Cette option n'est pas seulement critique, elle ne se limite pas à exprimer la crainte de l'homme devant le danger que fait courir à la nature l'excès de civilisation industrielle à la conscience planétaire.

Nous vivons à une époque de double bilan. A la fin du siècle s'ajoute la fin du millénaire, avec tous les transferts de tabous et de paranoïa collective que cette récurrence temporelle implique, à commencer par le transfert de la peur de l'an 1000 sur la peur de l'an 2000, l'atome à la place de la peste.

Nous vivons ainsi une époque de bilan. Bilan de notre passé ouvert sur notre futur. Notre premier Millénaire doit annoncer le Second. Notre civilisation judéo-chrétienne doit préparer sa Seconde Renaissance. Le retour à l'idéalisme en plein XXème siècle super-matérialiste, le regain d'intérêt pour l'histoire des religions et la tradition de l'occultisme, la recherche de plus en plus pressante de nouvelles iconographies symbolistes, tous ces symptômes sont la conséquence d'un processus de dématérialisation de l'objet initié en 1966 et qui est le phénomène majeur de l'histoire de l'art contemporain en Occident.

Après des siècles de » tyrannie de l'objet » et sa culminance dans l'apothéose de l'aventure de l'objet comme langage synthétique de la société de consommation, l'art doute de sa justification matérielle. Il se dématérialise. Il se conceptualise. Les démarches conceptuelles de l'art contemporain n'ont de sens que si elles sont examinées à travers cette optique autocritique.

L'art s'est lui-même mis en position critique. Il s'interroge sur son immanence, sa nécessité, sa fonction.

Le naturalisme intégral est une réponse. Et justement par sa vertu d'intégrisme, c'est-à-dire de généralisation et d'extrémisme de la structure de la perception, soit de planétarisation de la conscience, il se présente aujourd'hui comme une option ouverte, un fil directeur dans le chaos de l'art actuel. Autocritique, dématérialisation, tentation idéaliste, parcours souterrains symbolistes et occultistes : cette apparente confusion s'ordonnera peut-être un jour à partir de la notion de naturalisme, expression de la conscience planétaire.

Cette restructuration perceptive correspond à une véritable mutation et la dématérialisation de l'objet d'art, son interprétation idéaliste, le retour au sens caché des choses et à leur symbologie, constituent un ensemble de phénomènes qui s'inscrivent comme un préambule opérationnel à notre Seconde Renaissance, l'étape nécessaire à la mutation anthropologique finale.

Nous vivons aujourd'hui deux sens de la nature. Celui ancestral du donné planétaire. Celui moderne de l'acquis industriel urbain. On peut opter pour l'un ou pour l'autre, nier l'un au profit de l'autre, l'important C'est que ces deux sens de la nature soient vécus et assumés dans l'intégrité de leur structure ontologique, dans la perspective d'une universalisation de la conscience perceptive. Le Moi embrassant le Monde et ne faisant qu'un avec lui, dans l'accord et l'harmonie de l'émotion assumée comme l'ultime réalité du langage humain.

Le naturalisme comme discipline de la pensée et de la conscience perceptive est un programme ambitieux et exigeant, qui dépasse de loin les perspectives écologiques actuellement

balbutiantes. Il s'agit de lutter beaucoup plus contre la pollution subjective que contre la pollution objective, la pollution des sens et du cerveau, beaucoup plus que celle de l'air ou de l'eau.

Un contexte aussi exceptionnel que l'Amazone suscite l'idée d'un retour à la nature originelle. La nature originelle doit être exaltée comme une hygiène de la perception et un oxygène mental : un naturalisme intégral, gigantesque catalyseur et accélérateur de nos facultés de sentir, dépenser et d'agir. »

Pierre Restany, Haut Rio Negro, jeudi 3 août 1978

En présence de Sepp Baendereck et de Frans Krajcberg.

ANEXO B – MANIFESTO DA CAMPANHA GRITO DE ESPERANÇA PELA AMAZÔNIA, 2011

Ref.: Carta aberta à ONU pela criação do *Ano Internacional da Amazônia*.

A nossa campanha se inaugura com esta carta em que solicitamos à Organização das Nações Unidas que declare o *Ano Internacional da Amazônia*. Trata-se de um gesto de amor.

A nossa iniciativa atende à necessidade do urgentíssimo respeito que a Amazônia clama, diante das ameaças cada dia mais graves a seus povos, suas florestas e suas águas. A Amazônia é a casa de mais de 30 milhões de pessoas, em seus verdes nove países da América do Sul – Bolívia, Brasil, Colômbia, Equador, França (Guiana Francesa), Guiana, Peru, Suriname e Venezuela –, abrigando mais de 400 povos originais, cada qual com a sua cultura e conhecimentos associados à biodiversidade.

Nos últimos 50 anos, aumentou substancialmente a pressão sobre os povos tradicionais e perdemos 1 milhão de km² dos 7 milhões de km² de floresta amazônica (a área desmatada equivale a toda Região Sudeste do Brasil). Quatro quintos do desmatamento e das queimadas resultam do forte crescimento do consumo de carne bovina, o que significou, apenas na Amazônia Brasileira, aumentar o rebanho de 2 milhões a 80 milhões de cabeças. A Ciência afirma faz tempo que a Amazônia desempenha importante papel no equilíbrio climático global e, contudo, poderá entrar em colapso se persistir o processo de exploração desenfreada de seus recursos.

Em menos de 5% da área terrestre, esta nossa última grande floresta tropical do planeta, protege mais de ¼ das águas doces superficiais e 25% da biodiversidade. São mais de um trilhão de árvores que pedem proteção e inumeráveis plantas e animais, muitas ainda desconhecidas, porventura de virtudes preciosas.

Se a Amazônia é reconhecida pela sua relevância ambiental e o potencial econômico de seus recursos naturais, poucos consideram sua diversidade cultural, populações tradicionais e as enormes e crescentes desigualdades sociais. Estas

desigualdades resultam em conflitos culturais, conflitos fundiários, marginalização econômica, desigualdade no acesso a serviços e, principalmente, o que dificulta populações tradicionais amazônicas de tomar decisões sobre suas próprias vidas.

Se a concentração do poder e da riqueza nos nove países amazônicos está entre as maiores do mundo, na Amazônia esta relação é ainda mais injusta e evidente. O isolamento e a falta de segurança territorial da maioria dos mais de 6 milhões de índios, quilombolas e caboclos, e da população rural pobre, aumenta este desequilíbrio.

Não precisamos justificar a proteção da Amazônia: Só a sua valiosa existência já exige extremo cuidado com a sua vida, importante para as presentes e futuras gerações! (Falamos em nome das crianças que ainda vão nascer.) A sua beleza e a sua cultura, resultante de cem séculos de convívio do Homem com a Floresta, são valores que exigem cuidados e a sua conservação.

Este manifesto tem raiz antiga: a dolorosa experiência e a indignação moral pela destruição de milhões de indígenas e a maior parte dos biomas brasileiros, entre os quais se destaca a eliminação de mais de 93% da Mata Atlântica (que já recobriu 1,5 milhão de km² do Brasil). Não podemos aceitar que a floresta amazônica e seus povos tenham o mesmo destino. É preciso dar fim, em nome da vida e da própria grandeza da condição humana, ao perverso desmatamento, às queimadas e à poluição indiscriminada das águas.

Como cidadãos do planeta, sentimo-nos extremamente perplexos com o fato de que a declaração da ONU de 2011 como o *Ano Internacional das Florestas*, haja mobilizado tão poucos brasileiros. Por isso que nos reunimos como signatários desta Campanha, que é também um brado pela conscientização, e para que a ONU estabeleça o *Ano Internacional da Amazônia*.

É preciso que cada ser humano reflita sobre o impacto de nossas ações, fruto da ambição e da cobiça, sobre a Amazônia. Indivíduos, organizações e países, considerem a relevância da responsabilidade nossa, de legarmos às futuras gerações uma Amazônia melhor, mais justa, mais bela e mais querida do que aquela que recebemos.

O *Grito de Esperança pela Amazônia* é um chamado mundial. Vamos dar a nossa voz e gritar pela Esperança. Participe desta campanha e assine a lista abaixo.

5 de novembro de 2011, por ocasião da 3ª Edição do Grito de Frans Krajcberg, pelo Ano Internacional das Florestas, em Nova Viçosa, BA.

ANEXO C – NOUVEAU MANIFESTE DU NATURALISME INTÉGRAL, 2012

Le XXIème siècle n'a toujours pas ouvert la voie à une création artistique résolument engagée au service de l'équilibre de la planète avec son environnement et ses habitants. Nous dénonçons cette impuissance.

Ecrasé par la globalisation des cultures et des économies, l'art perd son sens, tandis que la domination universelle de la finance génère spéculations éhontées et bulles artificielles. Nous dénonçons l'emprise des marchés sur l'art, avec leurs méfaits et leurs impasses.

Nous lançons un cri d'alarme pour que l'art retrouve le sens de la nature, de la mesure et de l'harmonie, et qu'il recouvre sa position d'avant-garde au service de valeurs de liberté, de dignité, de respect.

Nous publions le «Nouveau Manifeste du Naturalisme intégral » pour entraîner un mouvement qui mobilise l'expression d'une conscience planétaire.

Nous reconnaissons dans la nature une source illimitée d'inspirations, de concepts, de recherches et de formes.

Nous revendiquons, en devoir et en droit, la totale diversité des expressions, une laïcité sans compromis, une liberté de création intégrale.

Nous nous adressons aux artistes et aussi aux citoyens du monde qui ne veulent pas rester les spectateurs passifs de la destruction de leur planète.

Plus que jamais l'artiste doit être au cœur de tout projet de civilisation, à la fois artiste et citoyen du monde, intégralement et radicalement.

Pierre Restany terminait le Manifeste du Rio negro par ces mots : « La nature originelle doit être exaltée comme une hygiène de la perception et un oxygène mental... »

1. LES TERMES DU MANIFESTE DU RIO NEGRO DE 1978 DOIVENT ÊTRE RÉAFFIRMÉS ET RADICALISÉS

En 1978, l'écologie balbutiait et le Manifeste du Rio negro était une première prise de conscience du potentiel formidable de la nature dans l'expression artistique. Pour Pierre Restany, il s'agit alors « de lutter beaucoup plus contre la pollution subjective que contre la pollution objective, la pollution des sens et du cerveau... »

Aujourd'hui, la crise de la planète est devenue une réalité évidente appelant des réponses urgentes. La destruction de la forêt Amazonienne est engagée au prix de l'élimination inéluctable, et hélas silencieuse, des peuples indiens. La fonte de la banquise s'accélère, le réchauffement climatique est en marche. L'accroissement de la population mondiale entretient la pauvreté, favorise les guerres et sert de terreau au développement des fanatismes religieux et politiques.

Les droits de l'homme et la laïcité sont de plus en plus bafoués. Les pouvoirs politiques nationaux et internationaux ont abdiqué devant la finance mondiale.

La crise de l'art dénoncée alors par Pierre Restany s'est elle-même amplifiée.

La multiplication des investissements financiers invoqués pour exprimer une marche en avant de la démocratisation des arts aboutit en fait à promouvoir une grande entreprise internationale de divertissement.

2. L'ENGAGEMENT DE L'ARTISTE CONTEMPORAIN EST LA CONDITION DU RENOUVELLEMENT DE LA CRÉATION.

Au moment où l'on n'a jamais autant montré d'art contemporain, il se révèle en fait de plus en plus déconnecté de la réalité sociale, économique et politique. Il se centre sur l'individu et ses attermoissements.

Il n'annonce plus, il illustre. Il n'anticipe plus, il accompagne. Il ne dénonce plus, il dissimule.

Les mouvements intellectuels qui reliaient innovations artistiques et engagements politiques et sociaux, ont disparu. Ils sont devenus sujets d'étude ou d'expositions. La pratique artistique n'est plus un engagement collectif mais une carrière individuelle. Isolés, les artistes sont moins dangereux. Ils ne dirigent plus la scène artistique, ils tentent d'en profiter. L'art n'est plus qu'une marchandise cotée. Il oscille entre spéculation intellectuelle et spéculation marchande. Il devient stratégie de pouvoir. Il perd sa portée critique.

Nous réaffirmons le rôle essentiel de l'artiste, alors qu'il est de plus en plus relégué à celui de simple décorateur dont « les maîtres du monde » attendent qu'il déguise les crises au lieu de les dénoncer.

3. LE NATURALISME INTÉGRAL APPELLE UNE ÉTHIQUE DE LA CRÉATION ARTISTIQUE

Le Naturalisme intégral est non seulement une attitude de combat mais aussi un aiguillon de la pensée. Il s'oppose intégralement à l'exploitation destructrice de la nature et à la transformation de l'œuvre d'art en objet de consommation jetable.

Le Naturalisme intégral se conçoit comme un outil de développement artistique durable. Il s'insère même dans l'espace-temps du cosmos.

Le Naturalisme intégral relie les cultures les plus contemporaines aux plus ancestrales. Il en appelle à la conscience des "Magiciens de la terre".