

UNIVERSIDADE ESTADUAL “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
INSTITUTO DE ARTES  
PÓS-GRADUAÇÃO - MESTRADO

DE EDUCANDO A ARTE-EDUCADOR;  
INFLUÊNCIA DOS MESTRES.

CARLOS ERNESTO TRIGUIS

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Ensino e Aprendizagem.

Orientador: Professora Doutora Rejane Galvão Coutinho.

SÃO PAULO 2007

(VERSO DA FOLHA DE ROSTO)

Triguís, Carlos Ernesto

De educando a arte-educador; influência dos mestres.  
São Paulo, 2007 – 2 v.

Dissertação de mestrado – Instituto de Artes da Universidade  
Estadual “Júlio de Mesquita Filho”.

Orientador: Rejane Galvão Coutinho

1. Arte-educação. 2. Arte: ensino e aprendizagem. 3. Educação  
Artística. 4. Formação do arte-educador. 5. História de vida e  
Formação.

CDU 37  
CDD 372.5

DE EDUCANDO A ARTE-EDUCADOR: UM  
PERCURSO;  
INFLUÊNCIA DOS MESTRES.

CARLOS ERNESTO TRIGUIS

BANCA EXAMINADORA

---

Professora Doutora Rejane Galvão Coutinho

---

Dissertação apresentada e aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/2007

Contando a História do meu Percurso quero dedicar este trabalho a algumas pessoas sem as quais ele não teria sido possível:

Aos meus pais (in memória);

A Regina Célia Mobarah, esposa e companheira de uma grande parte desta jornada, que soube compreender e ajudar esta pesquisa acontecer;

Aos amigos-irmãos Guilherme Rivero de Toledo Santos e Osmar Rodigheri;

Aos Mestres aqui estudados, pelo carinho e dedicação.

Agradecimento Especial a Professora Doutora Rejane Galvão Coutinho, minha orientadora, por compartilhar comigo esta batalha e a certeza de que numa próxima revisão de meu percurso, com certeza ela será um dos Mestres focalizados.

## AGRADECIMENTOS:

- Pelas entrevistas e depoimentos sobre os mestres pesquisados: Ana Isabel da Silva, Augusto de Campos, Célio Bernardes, Débora Serretiello, Flávio Motta, Israel Karlekian, Ivani Di Grazia Costa, Ivone Beltran, José Cerchi Fusari, Lucimar Bello Frange, Luís Ossaka, Maria Amélia Carvalho, Maria Heloísa C. de Toledo Ferraz, Maria Jurema Venceslau de Carvalho, Olívio Tavares de Araújo, Patrícia Pacas, Paula Motta, Selma Daffré, Setsuko Katayama, Suely Cauduro, Tânia Martins e Yolanda Bessa.
- Aos amigos que participaram do jantar em homenagem a Dona Hebe de Carvalho: Ana Mae Barbosa, Augusto Bahia, Cândida Pires de Camargo, Circe Bernardes, Elisabeth Stroeter, Glória Motta, Isabel Bahia, Therezinha Fram, bem como de alguns citados pelas entrevistas.
- A Assistente-Técnico-Pedagógica de Artes da Diretoria Regional Centro-Sul pelo apoio: Regina Célia Kinagawa.
- A funcionária do Departamento Financeiro da Diretoria Regional Centro-Sul: Sueli Coelho de Lima Duarte Nogueira.
- A Diretora da EE “Visconde de Itaúna” por ter permitido a realização de inúmeros projetos durante o tempo que permaneci na Escola: Maria Angélica Cardelli.
- As Professoras do Ciclo I do Ensino Fundamental da EE “Visconde de Itaúna” que souberam compreender e colaborar com minha proposta de trabalho com seus alunos: Célia Regina Armellini, Elisabeth Takeda e Rosângela Telles.

- Aos amigos e companheiros que não mediram esforços na sua colaboração: Ana Angélica Albano Moreira, Antônio Fernando Mobarah, Emília Ikeda, Federico Panizza, Marisa Farah, Rita Bredariolli, Rui Nogueira e Suzana Koll.
- Pelo empréstimo do vídeo por ele realizado de Ubirajara Ribeiro: Professor Doutor Milton Teramitsu Sogabe.
- E as Instituições que colocaram seus arquivos a minha disposição: Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, Centro de Memória da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, EE da Lapa (ex-Experimental), Fundação Fernando Stickel e Núcleo de Aquarelistas da Faculdade Santa Marcelina.

## SUMÁRIO

|                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Resumo .....                                                                        | 15  |
| Abstract .....                                                                      | 16  |
| INTRODUÇÃO .....                                                                    | 17  |
| 1. O INÍCIO DO PERCURSO, ONDE TUDO COMEÇOU .....                                    | 25  |
| 1.1. O Grupo Escolar Experimental da Lapa .....                                     | 25  |
| 1.1.1. Meu Encontro com o Experimental da Lapa .....                                | 38  |
| 1.2. O Processo de Iniciação, minha madrinha: Hebe de Carvalho .....                | 63  |
| 1.2.1. Dados Biográficos .....                                                      | 64  |
| 1.2.2. Clubinho Infantil de Arte .....                                              | 68  |
| 1.2.3. Complexo Psiquiátrico do Juqueri .....                                       | 69  |
| 1.2.4. Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP .....                               | 70  |
| 1.2.5. Grupo Escolar Experimental .....                                             | 75  |
| 1.2.6. Ateliê Infantil de Artes .....                                               | 78  |
| 1.2.7. Ação Metodológica .....                                                      | 80  |
| 1.2.8. Formação de professores .....                                                | 84  |
| 1.2.9. Quarenta anos depois a volta à infância ..... Reencontro com<br>D.Hebe ..... | 85  |
| 2. NO MEIO DO CAMINHO TINHA ALGUMAS PEDRAS, MAS TINHA<br>FLORES TAMBÉM .....        | 90  |
| 2.1. Grupo de Jovens – META .....                                                   | 94  |
| 2.2. Instituto Nobel de Tecnologia .....                                            | 98  |
| 2.3. O Festival de Inverno da UFMG .....                                            | 100 |
| 2.3.1. V Festival de Inverno em Ouro Preto (1971) .....                             | 101 |
| 2.3.2. VI Festival de Inverno em Ouro Preto (1972) .....                            | 110 |
| 2.4. Buscando e trilhando outros caminhos .....                                     | 115 |
| 2.4.1. Iniciando a carreira de professor .....                                      | 117 |
| 2.5. Buscando a Arte por outros caminhos – indo por outros atalhos .....            | 128 |



|                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3. VOLTANDO AO CAMINHO PRINCIPAL .....                                                      | 131 |
| 3.1. FASM: Licenciatura Plena em Artes Plásticas (1987-1989) .....                          | 131 |
| 3.1.1. Um Encontro com a Sensibilidade – Meu Encontro com Ana<br>Maria Netto Nogueira ..... | 135 |
| 3.1.2. Ação Metodológica .....                                                              | 140 |
| 3.2. Um resgate ... o 19º Festival de Inverno em S.João Del Rei .....                       | 145 |
| 3.2.1. Meu Encontro com Carlos Alberto Fajardo: Enfim encontrei o Meu<br>Desenho .....      | 147 |
| 3.2.2. Ação Metodológica .....                                                              | 153 |
| 3.3. Encontro com a disponibilidade: Meu Encontro com Iole Di Natale .....                  | 160 |
| 3.3.1. Ação Metodológica .....                                                              | 173 |
| 3.4. Encontrando “Glorinha de Taubaté”: Ubirajara Motta de Lima Ribeiro ...                 | 177 |
| 4. FLORES E PEDRAS DO CAMINHO PRINCIPAL .....                                               | 186 |
| 4.1. A Volta ao magistério, agora em Educação Artística .....                               | 186 |
| 4.2. Quadro comparativo da atuação dos Mestres .....                                        | 201 |
| 4.3. Minha atuação como Arte-Educador .....                                                 | 207 |
| 4.4. Complementação e análise do Quadro Comparativo .....                                   | 208 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS: A INFLUÊNCIA DOS MESTRES .....                                        | 212 |
| A Voz dos Alunos .....                                                                      | 236 |
| 5. BIBLIOGRAFIA .....                                                                       | 253 |
| 6. ANEXOS – VOLUME 2                                                                        |     |
| 1. GRUPO ESCOLAR EXPERIMENTAL DA LAPA .....                                                 | 4   |
| 1.1. Extrato do relatório de Artes Plásticas de 1967 .....                                  | 4   |
| 1.2. Entrevista do Professor Doutor José Cherchi Fusari .....                               | 7   |
| 2. HEBE DE CARVALHO.....                                                                    | 14  |
| 2.1. Entrevista da Professora Paula Motta .....                                             | 14  |
| 2.2. Entrevista da Professora Maria Amélia Carvalho .....                                   | 23  |
| 2.3. Entrevista do Doutor Célio Bernardes de Andrade .....                                  | 23  |

|                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.4. Entrevista de Malvina Nogueira .....                              | 39  |
| 2.5. Entrevista com Dona Hebe de Carvalho .....                        | 42  |
| 3. ANA MARIA NETTO NOGUEIRA .....                                      | 60  |
| 3.1. Entrevista com a Professora Débora Serretielo .....               | 60  |
| 3.2. 1ª. Entrevista da Professora Doutora Ana Maria Netto Nogueira ... | 65  |
| 3.3. 2ª. Entrevista da Professora Doutora Ana Maria Netto Nogueira ... | 71  |
| 4. FESTIVAL DE INVERNO DA UFMG                                         |     |
| 4.1. Entrevista com a Professora Doutora Lucimar Bello Frange .....    | 79  |
| 5. CARLOS ALBERTO FAJARDO .....                                        | 83  |
| 5.1. Depoimento de Ana Izabel R. dos Santos de Mello .....             | 83  |
| 5.2. Depoimento de Osmar Rodigheri .....                               | 84  |
| 5.3. Entrevista do Professor Doutor Carlos Alberto Fajardo .....       | 86  |
| 6. IOLE DI NATALE                                                      |     |
| 6.1. Entrevista da Professora Ivone Beltran .....                      | 90  |
| 6.2. 1ª entrevista da Professora Iole Di Natale .....                  | 98  |
| 6.3. 2ª entrevista da Professora Iole Di Natale .....                  | 107 |
| 7. UBIRAJARA RIBEIRO .                                                 |     |
| 7.1. Depoimento da Professora Selma Daffré .....                       | 116 |
| 7.2. Depoimento do poeta Augusto de Campos .....                       | 117 |
| 7.3. Entrevista da Professora Yolanda Bessa .....                      | 118 |
| 7.4. Entrevista com a Professora Suely Cauduro .....                   | 122 |

## LISTA DE FIGURAS

| Fig. n.                                                                                                                                          | Pág. |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 1. Fachada do G.E.Experimental “Doutor Edmundo de Carvalho” (1963) .....                                                                         | 26   |
| 2. Aula de ginástica com o pré-primário .....                                                                                                    | 35   |
| Fotos do Experimental de 1959 (3 a 14):                                                                                                          |      |
| 3. Detalhe do prédio .....                                                                                                                       | 41   |
| 4. Vista de trás .....                                                                                                                           | 41   |
| 5. Recreio .....                                                                                                                                 | 42   |
| 6. Aula de trânsito .....                                                                                                                        | 42   |
| 7. Vista a partir da rampa .....                                                                                                                 | 42   |
| 8. Biblioteca do pré .....                                                                                                                       | 43   |
| 9. Consultório Dentário .....                                                                                                                    | 43   |
| 10. Casinha de boneca .....                                                                                                                      | 43   |
| 11. Museu .....                                                                                                                                  | 44   |
| 12. Rampa .....                                                                                                                                  | 44   |
| 13. Professor Ulisses Lombardi (diretor) .....                                                                                                   | 44   |
| 14. Professora Maria José Rangel (vice-diretora) .....                                                                                           | 45   |
| 15. Eu e a Professora Cleire Teixeira Malagoli .....                                                                                             | 50   |
| 16. Dona Hebe de Carvalho .....                                                                                                                  | 63   |
| Algumas fotos do jantar em homenagem a D.Hebe de Carvalho<br>(17 a 21):                                                                          |      |
| 17. D.Hebe de Carvalho, Eu e a Prof <sup>a</sup> . Rejane G. Coutinho .....                                                                      | 87   |
| 18. Eu, D.Hebe de Carvalho e Regina Célia Mobarah .....                                                                                          | 87   |
| 19. Prof <sup>a</sup> . Yolanda Bessa e D.Hebe de Carvalho .....                                                                                 | 88   |
| 20. Glória e Paula Motta, D.Hebe de Carvalho, Prof <sup>a</sup> . Therezinha Fram,<br>Prof <sup>a</sup> . Yolanda Bessa e amigos .....           | 88   |
| 21. Prof <sup>a</sup> . Rejane G. Coutinho, Prof <sup>a</sup> . Ana Mae Barbosa, Prof <sup>a</sup> . Therezinha<br>Fram e Alberto Stroeter ..... | 89   |
| 22. 1 <sup>a</sup> a. série ginásial – Colégio Paes Leme (1964) .....                                                                            | 90   |
| 23. Uma tarde de sábado no META .....                                                                                                            | 94   |
| 24. Caravana de Recife chegando para o Festival .....                                                                                            | 104  |
| 25. Grupo do Festival na porta da Igreja de São Francisco de Paula .....                                                                         | 105  |

|                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------|-----|
| 26. Grupo do Festival com Sinhá Olímpia .....                          | 105 |
| 27. Grupo do Festival na Praça Tiradentes .....                        | 107 |
| 28. Turma do curso de publicidade .....                                | 118 |
| 29. Velório do Corre-Coisa .....                                       | 122 |
| 30. Outro detalhe do velório do Corre-Coisa .....                      | 123 |
| 31. Aula de Metodologia de Integração das Linguagens na FASM .....     | 132 |
| 32. Professora Ana Maria Netto Nogueira .....                          | 135 |
| 33. Mapa Fantástico da Cidade – tecido estampado .....                 | 143 |
| 34. Festa no alojamento do 19º Festival de Inverno .....               | 146 |
| 35. Professor Carlos Alberto Fajardo .....                             | 147 |
| 36. “Preparando a meleca” .....                                        | 150 |
| 37. Fundadores da Escola Brasil .....                                  | 153 |
| 38. Professora Iole Di Natale .....                                    | 160 |
| 39. Sinal de retenção .....                                            | 163 |
| 40. Sinal de expansão .....                                            | 163 |
| 41. Sinal de recolhimento com expansão .....                           | 164 |
| 42. Comemoração na biblioteca do Ateliê Iole .....                     | 168 |
| 43. Painel de ferramentas do Ateliê Iole .....                         | 169 |
| 44. Ateliê Iole .....                                                  | 170 |
| 45. Professora Fernanda Millan trabalhando no Ateliê Iole (1980) ..... | 170 |
| 46. Professor Ubirajara Ribeiro .....                                  | 177 |
| 47. Journal Heternele .....                                            | 178 |
| 48. Obra de “Glorinha de Taubaté” .....                                | 182 |
| 49. Desenho de Gabrielle .....                                         | 217 |
| 50. Desenho de Monique .....                                           | 218 |
| 51. Desenho anônimo .....                                              | 219 |
| 52. Desenho de Raquel .....                                            | 220 |
| 53. Desenho anônimo .....                                              | 221 |
| 54. Desenho de Nathália .....                                          | 222 |
| 55. Desenho e Colagem do Cleber .....                                  | 223 |
| 56. Desenho anônimo .....                                              | 224 |
| 57. Desenho da Letícia .....                                           | 225 |
| 58. Desenho de Eliza Maria .....                                       | 226 |

| Fig. n.                               | Pág. |
|---------------------------------------|------|
| 59. Desenho da Beatriz .....          | 227  |
| 60. Texto de Danielle .....           | 228  |
| 61. Desenho do Edson .....            | 229  |
| 62. Desenho da Gabriela .....         | 230  |
| 63. Texto anônimo .....               | 231  |
| 64. Desenho anônimo .....             | 232  |
| 65. Desenho anônimo .....             | 233  |
| 66. Desenho anônimo .....             | 234  |
| 67. Desenho anônimo .....             | 235  |
| 68. Desenho e colagem da Letícia..... | 236  |
| 69. Desenho anônimo .....             | 237  |
| 70. Desenho anônimo .....             | 238  |
| 71. Desenho de Viviane .....          | 239  |
| 72. Desenho anônimo .....             | 240  |
| 73. Texto do Edson .....              | 241  |
| 74. Texto anônimo .....               | 244  |
| 75. Texto anônimo .....               | 247  |
| 76. Texto Juliana .....               | 250  |

## RESUMO

A dissertação relata e analisa uma História de Vida e Formação, mais especificamente da minha formação artística, num percurso que passa pelo extinto Grupo Escolar Experimental da Lapa, como pano de fundo da descoberta de meus valores educacionais e o encontro com àquela que plantou os alicerces para a construção desse caminho: a Professora Hebe de Carvalho.

Apresento também algumas dificuldades e desvios realizados nesse percurso para conseguir os meus objetivos: a busca de minha própria expressão até tornar-me um Arte-Educador.

No percurso relato e analiso meus encontros com Ana Maria Netto Nogueira, Carlos Alberto Fajardo e Iole Di Natale, assim como minhas passagens pelos Festivais de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais.

O encontro com as idéias de Ubirajara Ribeiro são também relatadas, principalmente as reflexões desencadeadas pelo episódio Glorinha de Taubaté.

A idéia é que esse trabalho possa despertar em outros professores, em especial nos Arte-educadores reflexões e a respectiva tomada de consciência de sua própria formação, e possa contribuir também com informações para a História da Arte-Educação Brasileira.

### Palavras-chave:

- Arte-educação
- Arte: ensino e aprendizagem
- Educação artística
- Formação do arte-educador
- História de vida e formação

## ABSTRACT

This paper relates and analyzes a History of Life and Education, specifically my artistic formation in a route starting at the extinct Grupo Escolar Experimental of Lapa, background of discoveries about my education values and my meeting with the one who gave the foundations to construct this way: the teacher Hebe de Carvalho.

I also present some difficulties and detours in this route to get my purposes: the search for my own expression until become an Art Education.

In this route I relate and analyze the meetings with Ana Maria Netto Nogueira, Carlos Alberto Fajardo and Iole Di Natale as well as my way through Winter Festivals of Minas Gerais Federal University.

My meeting with Ubirajara Ribeiro's ideas are related too, mainly those reflections caused by the event Glorinha de Taubaté.

The idea is that this work may arouse teachers, especially Art Educators, to reflect about and become conscious of their education and finally contribute with the History of Brazilian Art Education.

Key words:

- Art education
- Art: teaching and learning
- Artistic education
- Art educator's formation
- Live history and formation

## INTRODUÇÃO

Como cheguei ao tema?

No início do século 21, talvez por uma necessidade de renascimento de início de século, comecei uma revisão de minha prática pedagógica. Não sabia o que mudar, mas tinha certeza da necessidade da mudança. Não estava satisfeito, alguma coisa na minha atuação me incomodava.

Busquei então fazer um Mestrado na tentativa de encontrar soluções para minhas angústias de Educador.

E que angústias eram essas?

Em primeiro lugar aquelas comuns a todos os educadores: políticas governamentais que não constroem a Educação, desvalorização profissional, cobranças sociais cada vez maiores no sentido de substituição de tarefas até há pouco tempo realizadas pelas famílias; ausência de funcionários administrativos e de apoio e conseqüente aumento de tarefas burocráticas em detrimento das funções pedagógicas, além do aumento da violência também no âmbito escolar.

E as específicas do Arte-Educador: desvalorização da disciplina por grande parte da comunidade escolar, ausência de salas ambientes e de materiais e equipamentos necessários à prática artística.

Como diz Nóvoa:

“... a experiência do universo profissional dos professores nos últimos anos concede-lhes cada vez maior pertinência. Na verdade, os professores estão sujeitos desde o final dos anos oitenta as pressões de dia para dias mais sufocantes. Para além daquelas que estão inscritas na própria matriz da profissão, e que revelam fundamentalmente os aspectos relacionais, os professores tem visto crescer a sua volta uma série de outras pressões que introduzem elementos de grande tensão na vida de cada um. As razões científicas, juntando-se outras pertinências que dão um sentido acrescido, ao desenvolvimento de modalidades de investigação e de formação que cruzam as dimensões pessoais e profissionais.”  
(...)

“É preciso não esquecer a forma desvalorizada como os professores sentem que a sua profissão é vista pela sociedade a nível bastante baixo das suas remunerações sem comparação com as outras atividades que exigem uma formação superior, a degradação



da maior parte de seus locais de trabalho (quantos técnicos com formação superior aceitariam trabalhar sem gabinete, sem secretarias, sem pessoal de apoio, etc) e, sobretudo, o sentimento de que caem sobre eles as críticas principais quanto à situação do ensino.”<sup>1</sup>

Na verdade, no Brasil, desde a metade dos anos sessenta com a implantação da ditadura militar em nosso país, onde se inicia o processo de desmontagem da educação.

Em minha primeira idéia pretendia ter como tema de dissertação o trabalho realizado por projetos, uma vez que sempre fui apaixonado por este trabalho, com resultados em sua maioria bastante positivos daí achar que esse era o caminho.

Busquei a Pontifícia Universidade de São Paulo – PUC, para participar da seleção na área de Educação – Currículo, pretendendo ser orientado pela Professora Doutora Ivani Fazenda, uma das nossas maiores especialistas no assunto.

Infelizmente, o prazo de inscrição para o mesmo além de curto foi em época de férias, e só fiquei sabendo dele com uma semana de antecedência, não tendo portanto, condições de preparar um projeto mais detalhado e embasado em uma metodologia adequada, não sendo então selecionado.

Minha segunda opção era o Instituto de Artes da UNESP. Como o processo de seleção para a pós-graduação só se daria no segundo semestre, resolvi candidatar-me a uma vaga de aluno-especial, uma vez que assim poderia preparar-me melhor para a seleção, pois, já estaria conhecendo um pouco mais sobre a filosofia do Instituto de Artes, travado conhecimento com os professores e também escolher com calma um tema e uma área de pesquisa.

A única possibilidade que tive por problemas de horário foi a disciplina Poéticas Contemporâneas: A Poesia da Era Pós-Verso e suas Relações com as Artes Visuais ministrada pelo Professor Doutor Omar Khouri.

No final do curso tive que preparar uma monografia sobre o assunto; foi quando lembrei-me do artista plástico Ubirajara Ribeiro que utilizava letras, palavras, frases em suas obras, além de sua participação ativa no episódio “Glorinha de Taubaté”, desencadeado por ele durante a realização do I Salão Paulista de Aquarelas da Faculdade Santa Marcelina – FASM de cuja comissão organizadora fui membro.

---

<sup>1</sup> NÓVOA, Antonio (org.). Vidas de professores; prefácio da segunda edição, p.7-8.

A monografia ficou muito boa, tendo sido indicada pelo professor para ser a introdução de uma dissertação de Mestrado sobre o artista plástico.

Resolvi que esta seria uma pesquisa muito interessante para a minha dissertação de Mestrado, uma vez que ainda não tinha decidido o que fazer, deixando para um provável e futuro Doutorado a idéia da pesquisa sobre Projetos Pedagógicos Interdisciplinares. Preparei o projeto sobre Ubirajara e inscrevi-me para o processo de seleção.

Enquanto isso me matriculei novamente na condição de aluno-especial na disciplina Arte Pública no Brasil – Projetos, ministrada pelo Professor Doutor João Spinelli. Durante uma de suas aulas, não me lembro exatamente como, surgiu o assunto sobre Dona Hebe de Carvalho, que ele conhecia e de quem eu tinha sido aluno. Dona Hebe foi a minha madrinha artística, iniciou-me na Arte, e me influenciou na decisão de tornar-me um Arte-Educador.

O Professor Spinelli comentou que Dona Hebe há muito merecia um estudo, uma pesquisa sobre a sua atuação. Talvez, aí tenha nascido a vontade de focalizá-la nesta pesquisa. Porém, o Professor não sabia dar-me nenhuma notícia sobre ela, nem ao menos se estava viva, e em caso positivo como localizá-la. A semente estava lançada, mas o seu cultivo mais uma vez foi adiado.

Fui para o Mestrado na área de Pesquisa: Procedimentos Artísticos, com o projeto intitulado A Poética Obra de Ubirajara Motta de Lima Ribeiro sob a orientação do Professor Doutor Omar Khouri. Lancei-me à pesquisa com verdadeiro furor. Já em Janeiro de 2005, antes mesmo da matrícula no Programa iniciei os contatos, entrevistas e busca de material bibliográfico sobre o artista pesquisado.

Enquanto isso tinha que cursar ainda quatro disciplinas para a complementação obrigatória de créditos, duas obrigatórias: Metodologia da Pesquisa e Seminários de Pesquisa em Artes e mais duas optativas.

Para uma das optativas escolhi cursar uma que tivesse relação com a minha área de atuação na área de Ensino e Aprendizagem: O Ideário Modernista e o Ensino de Arte no Brasil, ministrada pela Professora Doutora Rejane Galvão Coutinho.

Seguia com a minha pesquisa sobre Ubirajara Ribeiro, principalmente com as entrevistas com ex-alunos, colegas professores e colegas artistas e também familiares. Numa dessas entrevistas, fui conversar com a Professora Yolanda Bessa, ex-aluna e ex-esposa do Ubirajara. Mais uma vez, por pura coincidência, ela me

contou, ao falar sobre si mesma, que tinha trabalhado no Ateliê Infantil de Arte da professora Hebe de Carvalho.

Para ser sincero, quase deixei de lado o assunto pelo qual tinha ido entrevistá-la, para passarmos a falar de Dona Hebe. Ela me contou que D.Hebe estava viva, perfeitamente lúcida e vivendo em Salvador, contando com noventa e dois anos de idade. Nossa! Tinha ímpetos de largar toda a pesquisa sobre Ubirajara, encontrar D.Hebe e fazer a minha dissertação sobre ela.

Isso aliado às dificuldades encontradas para a realização da pesquisa sobre Ubirajara Ribeiro, que iam desde a dificuldade para encontrar material bibliográfico sobre ele até a recusa de várias pessoas que conviveram com Ubirajara em dar entrevistas; tais recusas posso hoje avaliar por ter conseguido aprender um pouco mais sobre o artista, se devem à difícil convivência com ele, principalmente por causa de sua personalidade intempestiva.

Cheguei à conclusão que deveria mudar tudo: tema da dissertação, linha de pesquisa, o que acarretaria também em mudança de orientador.

Voltei ao motivo que me levou ao Mestrado – a minha atuação docente que não me deixava satisfeito e o querer reformular. Para isso precisava entender, precisava tornar consciente o meu processo de formação: as crenças, os valores, e as atitudes dos Mestres incorporadas a minha atuação docente.

Refletindo cheguei a conclusão que deveria rever o meu processo de formação, focalizando os Mestres que mais me marcaram, com quem tive grandes experiências que conseguiram despertar o meu lado artístico. Os Mestres que com suas atuações pedagógicas tornaram-se exemplos a serem seguidos: Hebe de Carvalho, Ana Maria Netto Nogueira, Carlos Alberto Fajardo e Iole Di Natale.

Não podia deixar de focalizar também a figura de Ubirajara Ribeiro que de certa forma provocou toda essa implosão, e como não fui seu aluno, resolvi analisar o episódio Glorinha de Taubaté.

Nesse meu percurso não poderia deixar de colocar a importância do Grupo Escolar Experimental da Lapa, onde tudo começou e que foi responsável por grande parte dos valores que hoje carrego além de ter sido responsável pelo encontro com a minha madrinha artística Hebe de Carvalho.

Tive que cuidar para que o trabalho não se tornasse uma dissertação sobre o Experimental, era tanto material, tanta riqueza de experiências educacionais! Tanta importância na minha vida, não somente em termos educacionais.

O Experimental será aqui apresentado inicialmente por uma descrição como era essa Escola maravilhosa, seu funcionamento, para depois adentrar em sua importância para a minha formação e como cenário, como pano de fundo dos principais acontecimentos de minha vida.

Apresento D.Hebe de Carvalho como a minha mentora, aquela que guiou os meus primeiros passos, aquela que sedimentou os alicerces da minha busca pela Arte e o magistério.

E pela sua importância como uma das pioneiras da Arte-Educação em nosso Estado, permito-me apresentá-la de forma mais completa: sua formação, seus principais locais de atuação e sua metodologia.

Seguindo em meu percurso apresento as experiências dos Festivais de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Em seguida às figuras dos Mestres; Ana Maria Netto Nogueira, Carlos Alberto Fajardo e Iole Di Natale.

Ana e Iole são apresentadas inicialmente tendo como cenário a Faculdade Santa Marcelina, onde me licenciiei em Artes Plásticas; com Iole o cenário modifica-se pela minha participação no seu ateliê calcográfico.

Apresento Carlos Fajardo como o responsável pela explosão de meu desenho que tanto buscava.

Com Ana, Iole e Fajardo limitei-me a apresentar o meu encontro com os mesmos e a metodologia individual de cada um.

Finalmente, tento traçar um quadro comparativo dos métodos de todos os Mestres, para a partir daí verificar as principais influências que incorporei em minha atuação pedagógica. Apresento-me como Arte-Educador, dando também “voz” a alguns ex-alunos.

## METODOLOGIA

“... lembrar não é reviver, mas re-fazer. É reflexão,  
compreensão do agora a partir do outrora,  
é sentimento, feito e doído, não a sua mera repetição...”  
Ecléa Bosi

Conhecer-se é errar, e o oráculo que disse  
‘conhece-te’ propôs uma tarefa maior  
que as de Hércules e um enigma  
mais negro que o da Esfinge.  
Desconhecer-se conscientemente, eis o  
caminho.”  
Fernando Pessoa

Toda história individual é também uma história social. Por isso optei por um trabalho autobiográfico sobre minha formação para compreender a minha atuação pedagógica como Arte-Educador.

Segundo o dicionário Aurélio: formação significa o ato de formar; maneira por que se constitui uma mentalidade, um caráter, ou um conhecimento.

A história de formação-vida de Arte-Educador pode segundo Rejane Galvão Coutinho, servir a outros, pois:

“Ela nos revela o que ficou impresso desse aprendizado. Ela nos ajuda a desvelar as proposições de Arte que foram esquecidas, negligenciadas ou rejeitadas para que possam ser reconsiderados e avaliadas em seus contextos efetivos. Hoje, quando estamos absorvidos pelas complexas demandas do cotidiano profissional, é difícil auscultar as alternativas que nos vêm do passado. Ouvir a leitura de uma história de vida com a Arte construída por um colega educador pode ser um momento de troca de alternativas para o presente.”<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> COUTINHO, Rejane Galvão. Vivências e experiências a partir do contato com a arte. In: Educação com arte /Devanil Tozzi, coord. p.145

Essa volta ao passado, buscando os vestígios, os princípios e os valores pelos quais fui formado, de re-memorar fatos, situações muitas vezes esquecidas, num canto qualquer do cérebro, trás a consciência da experiência vivida.

Hoje ao recordar tais fatos, refletindo sobre os mesmos posso torná-los conscientes, e aí sim passarão a ser experiências de vida, devidamente incorporadas que poderão ajudar na minha prática profissional.

Rejane Galvão Coutinho no artigo citado relembra-nos o pensamento da arte-educadora norte americana Diana Korzenik: os professores tendem a ensinar como foram ensinados. E refletindo sobre o mesmo coloca:

“Se acreditarmos que isso é verdade, então, buscar situar nossa história pessoal é uma tarefa que amplia nossa capacidade reflexiva e crítica apontando para possíveis mudanças em nossa prática, pois sabemos que os professores querem mais do que apenas repetir como eles foram ensinados.”<sup>3</sup>

Cada pessoa reage de uma forma ao seu processo de formação, mesmo sendo irmãos, pois cada um é uno, singular, mas ao mesmo tempo trás nesse o processo os princípios sociais vigentes na época, e assim passa a ser uma unidade transmissora do coletivo da sociedade.

Maria da Conceição Motta coloca sobre a metodologia de História de Vida:

“Só uma história de vida permite captar o modo como cada pessoa, permanecendo ela própria, se transforma. Só uma história de vida põe em evidência o modo como cada pessoa mobiliza os seus conhecimentos, os seus valores, as suas energias, para ir dando forma à sua identidade num diálogo com os seus contextos. Numa história de vida pode ser identificar-se as continuidades e rupturas e as coincidências no tempo e no espaço, as ‘transferências’ de preocupações e de interesses, os quadros de referência presentes nos vários espaços de cotidiano.

A abordagem biográfica é neste caso mais do que uma metodologia coerente com a problemática construída. É a via de acesso à sua exploração.”<sup>4</sup>

O caminho escolhido para escrever esta autobiografia foi o da narrativa, onde os leitores possam identificar-se com as situações vividas e compreender os vários métodos diferenciados pelos quais passei em meu percurso de formação.

---

<sup>3</sup> Idem p.149.

<sup>4</sup> MOTTA, Maria da Conceição. Os percursos de formação e transformação. In: NÓVOA, Antonio (org.). Vida de Professores. P.116-117.

Sobre isso, Marie Christine Josso coloca que:

“Elaborar sua narrativa de vida para daí retirar os materiais para uma compreensão do que foi a sua formação, depois trabalhar na construção de uma história, a sua história, que confirma sentido a esses materiais, constitui uma prática de por em cena o sujeito que se autoriza a pensar a sua vida na sua globalidade temporal, nas suas linhas de força, nas suas aquisições do passado e na perspectivação do que está em jogo no presente, entre esse passado e um futuro, numa palavra, na sua existencialidade.

E no decurso deste estado das relações que articulam o presente ao passado e ao futuro, o singular ao plural, que se pode começar a elaborar um projeto em si, considerando um sujeito que orienta a continuação da sua história como uma consciência acrescida dos seus recursos e fragilidades, das suas valorizações e representações, das suas expectativas desejos e projetos, das suas fidelidades e dos seus espaços de liberdade.”<sup>5</sup>

Sempre fui um apaixonado leitor de biografias e agora deveria escrever a minha, ou parte dela. Lembrei-me de um livro lido nas horas de lazer: Os elefantes não esquecem de Agatha Christie, no qual a personagem Miss Marple, ao tentar elucidar um crime, vai ouvir as histórias, as memórias dos habitantes mais velhos e antigos da cidade.

Com essa lembrança percebi que esse deveria ser o caminho, para entender a forma de atuação dos Mestres citados, precisava ouvi-los e aos seus alunos e ex-alunos, para poder principalmente verificar se as minhas recordações traziam informações que se aplicavam a todos ou somente a mim.

Optei por não elaborar um “questionário padrão” para essas entrevistas. Preferi ter algumas perguntas introdutórias e a partir do relato dos entrevistados introduzir questões para melhor elucidar a questão.

A transcrição integral dessas entrevista encontram-se no volume 2 – Anexos da dissertação, revisadas pelos entrevistados, para que possam servir também como fonte de futuras pesquisas.

---

<sup>5</sup> JOSSO, Maria Christine. Experiências de vida e formação. P.163-164.

## O INÍCIO DO PERCURSO, ONDE TUDO COMEÇOU...

### 1.1. O GRUPO ESCOLAR EXPERIMENTAL DA LAPA.

Em 23 de março de 1955, o então Governador do Estado de São Paulo Sr. Jânio da Silva Quadros e sendo Secretário da Educação o Senhor Vicente de Paula Lima, veio a instituir o Grupo Escolar Experimental. Em substituição à Escola de Aplicação ao Ar Livre D.Pedro II, criada em 13 de junho de 1939, de acordo com o decreto 10.307, que funcionou durante 17 anos no Parque Estadual Fernando Costa, conhecido popularmente como Parque da Água Branca.

Já na época de sua criação no final da década de 30, acreditava-se que o ambiente poderia proporcionar à criança maior oportunidade de aprendizagem, em um ambiente natural. Como mediadores do processo de aprendizagem, orientando e estimulando as crianças através de observações, fazendo com que estas adquirissem conhecimentos compatíveis com a sua idade <sup>6</sup>.

Como o nome dizia na Escola de Aplicação ao Ar Livre, a maioria das atividades, inclusive várias aulas eram dadas ao ar livre, como também Educação Física, Música, Dança, jogos e pesquisas. Era ligada ao DEFE – Departamento de Educação Física do Estado. Foi idealizada pelo Doutor Edmundo de Carvalho, um médico que morava na região, talvez inspirado no modelo das Escuelas de Pintura al Aire Libre de México. <sup>7</sup>

Por outro lado, tinha sido extinto o Grupo Escolar “Duque de Caxias” que se localizava na Avenida Tiradentes, tendo sido segundo depoimento do professor Ulysses Lombardi, primeiro diretor do Grupo Escolar Experimental, demolido para as obras de alargamento da avenida.

Suas professoras e funcionários ficaram então à disposição da Delegacia de Ensino (atuais Diretorias Regionais de Ensino), e viriam a tornarem-se funcionários da Escola de Aplicação ao Ar Livre D.Pedro II. <sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> SOUZA, Moutari, CIOCCLETTI de e LOPES, Maurício. Petição ao Exmo. Sr. Juiz de Direito da Vara da Infância e da Juventude do Foro Regional da Lapa, em 19 de fevereiro de 199..

<sup>7</sup> Para maiores informações ver o texto; BARBOSA, Ana Mae. Lãs Escuelas de Pintura al Aire Livre do México: liberdade, forma e cultura. In: PILLAR, Analice Dutra (org.). A educação do olhar no ensino das artes. 3ªed. Porto Alegre: Mediação, 2003.

<sup>8</sup> Depoimento do Professor Ulysses Lombardi em VILELLA , Maria Antonieta Zambroni. “Os Experimentais da Lapa e o ensino de arte – 1969 a 1971 – vistos com olhos de educadores dos na os 90.” Dissertação de Mestrado apresentada a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Vol. I pág.45



FIG.1. FACHADA DO GRUPO ESCOLAR EXPERIMENTAL 'DOUTOR EDMUNDO DE CARVALHO (1963)



FONTE: CENTRO DE MEMÓRIA DA FEU / USP.

Entre 1953 e 1954 a Prefeitura de São Paulo construiu em um amplo terreno cheio de árvores, entre as ruas Faustolo, Clélia, Sabaúna e Tibério, um prédio escolar bem pequeno, onde funcionaria, por convênio com o Governo do Estado, uma escola para ser usada como Escola de Aplicação para o curso de Educação Física. Quando construção ficou pronta, a Escola de Aplicação “Ao Ar Livre D. Pedro II” foi transferida para esse local, sob a direção da Professora Genny Langoni de Andrade.<sup>9</sup>

Em 23/03/1955, o senhor Jânio da Silva Quadros, então Governador do Estado de São Paulo, e tendo como Secretário da Educação o já citado Sr. Vicente

<sup>9</sup> Op.cit. VIVELA, Maira Antonieta Zambroni.p.45

de Paula Lima, aproveitando a abertura dada pela Lei no Decreto nº. 5894 de 1933, combinado com o artigo 244 do Decreto nº. 17.698 de 26/11/1947, que previa a criação de salas e escolas experimentais para campo de estudo e observação dos professores e alunos dos diversos cursos de Escolas Normais e Institutos de Educação da Capital, decretou a criação do Grupo Escolar Experimental à Rua Tibério 145, pelo Decreto nº. 24.430.

Como primeiro corpo de funcionários do Grupo Escolar Experimental, foram comissionadas da Escola ao “Ar Livre Dom Pedro II algumas professoras e serventes, incluindo as que tinham pertencido ao extinto Grupo Escolar “Duque de Caxias”, ocorrendo a sua regulamentação pelo Decreto nº. 25.592 de 9 de março de 1956”.

Essa regulamentação prévia em seu artigo 2º.:

Art. 2º. – O Grupo Escolar Experimental além dos objetivos próprios da Escola Primária e da escola Pré-Primária terá as seguintes finalidades:

1. Realizar experiências de métodos educacionais.
2. Servir de campo de prática, observação e experiência para os alunos das Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras de Institutos de Educação e de Escolas Normais.
3. Proporcionar campos de estudo, possibilitando a indicação dos métodos de ensino e educação mais compatíveis com o nosso meio.
4. Divulgar resultados de experiências, através de publicações, palestras, seminários, a fim de possibilitar sua aplicação em outros setores<sup>10</sup>.

O regimento foi elaborado por uma comissão nomeada pelo Senhor Secretário da Educação, Sr. Vicente de Paula Lima e era composta pelo Professor Olavo de Carvalho Filho, técnico em Educação, por um grupo de Educadores da USP, do Departamento de Educação, e pelo Professor Ulysses Lombardi, diretor da Escola, num total de seis membros.

O regimento previa também uma estrutura diferenciada do restante das escolas da rede: uma Assessoria Didática e uma Assessoria Administrativa, que até aquele momento resumiam-se somente aos cargos de Vice-Diretor, Secretaria, Corpo Docente, pessoal auxiliar menor, serventes e faxineiras.

Uma das principais características do Experimental além da sua autonomia pedagógica, era sem dúvida, a possibilidade de selecionar professores, entre os professores efetivos da rede. Isso possibilitava a seleção de professores realmente comprometidos com a Educação e dispostos a vivenciar novas experiências

<sup>10</sup> VILLELA, Maria Antonieta Zaroni Pereira. Os experimentais da lapa e o ensino da arte – 1969 a 1971 – vistos com olhos de educadores dos anos 90: dissertação de mestrado apresentada a ECA / USP. São Paulo, 1971, p.49 , v.1.

educacionais. Esses professores continuavam efetivos e pertencentes às várias escolas da rede Estadual, comissionados no Experimental, enquanto houvesse interesse de ambas as partes.

Outra inovação importante que possibilitou ao Experimental tornar-se uma escola comunitária foi a demarcação de uma zona limite, para a matrícula dos alunos, para que os futuros alunos fossem crianças das proximidades e por outro lado também haveria uma abertura na escola, nessa zona circular, para atender crianças de todas as classes sociais que morassem perto.

No dia 21 de abril de 1955, o Diário Oficial publicou em sua página 14 a designação do Professor Ulysses Lombardi para se incumbir da instalação e responder pelo expediente da direção do Grupo Escolar Experimental entrando em exercício dia 28/04/1955. Na Vice-Direção e respondendo pela direção do Curso Pré-Primário permaneceu a professora Maria José Rangel.

Dessa época conta-nos a Professora Maria Jurema Venceslau de Carvalho:<sup>11</sup>

“Só ia até o 4º. Primário. E naquela época existiam 4 ou 6 classes, para cada sala de aula. Para cada sala de aula era uma classe. Não tinha manhã e tarde em que se aproveitava o máximo. Era um espaço ocioso porque a professora que era dona da classe era dona da sala também. Então ela podia deixar seus livros e outras coisas para o dia seguinte. A sala era dela. Os armários eram dela. Era ela quem cuidava. Era dona da sala, então tinha poucas salas. Se não me engano eram seis. De 4, 5 e 6 anos. Naquela época já começavam com as professoras, todas com Especialização em Pré-Primário para dar aulas lá, isso era obrigatório.

(...)

E tinha o Jardim que desde essa época já se chamava Jardim de Infância e que tinha um monte de atividades interessantes. Tinha casinha de boneca construída, horta, banda rítmica, faziam excursões, tinha atividade de Artes Plásticas, de recreação. Existiam muitos aparelhos... coisas com corda. Tinham muitas brincadeiras, com meninos e meninas brincando juntos de casinha, na água. Era um jardim da Infância que as crianças adoravam.

E depois, eu me lembro de muita festa que tinha na Escola e que era tudo muito provinciano. A Escola não tinha muro naquela época. Imagine uma escola sem muro. Tinha somente fios de arame. Sabe aqueles presos em pedaços de pau? A criançada brincava de bola no recreio. A bola ia lá para o meio da Rua Faustolo e a nossa preocupação era ir buscar a criançada no meio da rua, a bola ia longe.

E tinha um campo de futebol que a criançada chamava de “campinho”, ficava no lado da rua Sabaúna, todo gramado, e elas se esparramavam. Faziam pesquisas biológicas, pegavam bichinhos, plantinhas, florzinhas.

(...)

Existiam professoras para tudo. Tinha uma que regia a bandinha. Eu mesma tocava piano. Acompanhava a bandinha”.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> VILLELA, Maria Antonieta Zaroni Pereira. Os experimentais da lapa e o ensino da arte – 1969 a 1971 – vistos com olhos de educadores dos anos 90: dissertação de mestrado apresentada a ECA / USP. vol.1 p.49

<sup>12</sup> VILLELA, Maria Antonieta Zaroni Pereira. Os experimentais da lapa e o ensino da arte – 1969 a 1971 – vistos com olhos de educadores dos anos 90: dissertação de mestrado apresentada a ECA / USP. São Paulo, 1971, p.49 , v.1.

Em 31 de agosto de 1959, assume o cargo de Vice-Direção da Escola e a função de Diretora do Curso Pré-Primário e do Jardim a Professora Diva Francisca Sgueglia.

De julho a dezembro de 1960 a professora Diva licencia-se do cargo para fazer um Curso de Especialização em Pré-Escola com bolsa do INEP, no Rio de Janeiro.

A professora aproveitou sua estada na cidade do Rio para tomar contato maior com as novidades em Educação, principalmente no trabalho com Artes, tendo feito curso na Escolinha de Arte do Brasil, entrando também em contato com o trabalho de Lourenço Filho e Heloísa Marinho. Os princípios educacionais com os quais a Professora Diva teve contato no Rio de Janeiro estavam baseados primordialmente nos princípios da Escola Nova, e, em termos de Arte na Escolinha de Arte do Brasil, que seguia a orientação do movimento de Educação Através da Arte de Herbert Read. No seu regresso a São Paulo e, portanto ao Experimental, Dona Diva promoveu uma completa mudança de orientação no Jardim da Infância.

Antes de seu regresso e de assumir as funções de Diretora do Pré e do Jardim da Infância, por exemplo, muitas vezes as classes faziam a mesma coisa, tudo igual, e os painéis com trabalhos das crianças nas áreas internas das salas eram verdadeiras “obras de arte”, ou seja, aquela concepção de painéis perfeitos, preparados pelas professoras, que resultavam em verdadeiras competições entre as mesmas.

“Quando eu entrei começaram as mudanças. Havia uma rivalidade muito grande entre as professoras, o que era atizado de certa maneira. Quanto a idéia de “tudo igual”, eu já pensava diferente, mudei tudo. E quanto aos painéis, por exemplo, eu dizia que quem tinha que fazer era aluno e não o professor.”

Ainda segundo a Professora Diva:

“Antes da minha direção, contava-se sempre uma história, depois se trabalhava a mesma em atividades plásticas: desenho, modelagem, pintura, recorte e colagem, mas sempre baseada na história contada.

Quando das Comemorações da Páscoa e Dia das Mães, era a mesma coisa: tudo igualzinho!

Tudo foi mudado.

No início do ano, eram apresentados trabalhos mais fáceis, que visavam principalmente o conhecimento e a manipulação do material.

As novas técnicas eram gradativamente apresentadas. Quando a criança chegava, via que em cima de cada mesinha havia um material diferente, então ela escolhia com qual queria trabalhar”<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Op. Cit. VILELA, Maria Antonieta Zaroni Pereira. Os experimentais da Lapa e o ensino da arte – 1969 a 1971 – vistos com olhos de educados dos anos 90: dissertação de mestrado apresentada a Eca/USP. v.2, p.58

É interessante observarmos que parece que até hoje, quarenta anos depois, apesar de todo o trabalho de arte-educadores, associações de classe, cursos de orientação técnica oferecidos pelas Oficinas Pedagógicas das Diretorias Regionais de Ensino, em muitas escolas ainda permanece essa visão, além dos painéis montados com os “famigerados” desenhos mimeografados, apenas coloridos pelos alunos e muitas vezes com cores indicadas, roubando dos alunos o desenvolvimento de sua própria expressão, impedindo assim o seu crescimento individual como pessoa e cidadão.

No Pré-Primário do Experimental não se alfabetizava, fazia-se tão somente um trabalho de prontidão para a alfabetização, onde os treinos formais tais como instrução em leitura, escrita ou matemática forneciam uma riqueza de experiências nesses dois campos que preparava a criança para o curso primário.

Essas experiências incluíam vocabulário falado, treino em direção, por meio de enunciação cuidadosa e pronúncia, interesse em livro despertado por meio de histórias ilustradas e gravuras, desenvolvimento do controle dos olhos esquerdo-direita, através da leitura de figuras, através de conjuntos, correspondência, constância, quantidades, estimulação da prontidão para a matemática, através do conjunto, correspondências distância de quantidades, facilitação da escrita por meio de desenhos, círculos, recortes e outras formas de coordenação viso-motora. Esse programa de prontidão era feito por meio de planejamentos flexíveis.<sup>14</sup>

Em 1961 o professor Ulysses Lombardi deixa a direção do Grupo Escolar Experimental para assumir a direção do Colégio Presidente Roosevelt, assumindo a direção da Escola, interinamente, a Professora Diva Sgueglia até a nomeação da professora Therezinha Fram.

Sob a direção do Professor Ulysses, as experiências colocadas em prática foram ainda um pouco tímidas, talvez, principalmente por todo o trabalho que envolveu a elaboração do Regimento próprio, da adequação da infra-estrutura material e pessoal necessários à implantação do Experimental. Como principais realizações desse período pode-se citar:

1. Elaboração do Regimento próprio;
2. Elaboração e implantação do sistema de seleção de alunos;

---

<sup>14</sup> Ver GRUPO ESCOLAR EXPERIMENTAL “DOUTOR EDMUNDO DE CARVALHO”. Relatório de 1967. p.59



3. Seleção de professores e técnicos;
4. A experiência do 4º. Ano primário em bloco (três professores, três áreas);
5. Aplicação de novas metodologias nos cursos do Pré e do Primário e busca de especialistas quando necessário;
6. Aplicação de trabalhos sobre a Prontidão na Alfabetização que estavam sendo iniciados na época;
7. Discussões e implantação em 1960 da Promoção Automática, definindo os objetivos e os fundamentos filosóficos, como os meios de avaliação, para o respaldo do professor da série seguinte;
8. Processo de alfabetização a partir de uma história e sem a utilização da cartilha;
9. Criação de “Classes Intermediárias” que surgiram para servir de reforço para os alunos que ainda não tinham condições de passar direto do 1º. para o 2º.ano, por exemplo. Alcançando uma maturidade e um rendimento maior, eles iriam para os 2os. anos. Nessas classes, professoras muitas bem preparadas é que faziam o trabalho;
10. Mudança do método sintético para o método global;
11. Lanche socializado;
12. Recreio dirigido;
13. A divisão do Jardim da Infância em três graus, etc.

Todas as vezes que era necessário, e isso tornou-se uma tônica do Experimental, as modificações eram comunicadas e discutidas com os pais.

Em 04/7/1961 assume a Direção Geral da Escola a professora Therezinha Fram, tendo início um outro capítulo da história.

Na realidade a professora Therezinha esteve afastada por um período de aproximadamente dezoito meses, com bolsa de estudos nos Estados Unidos permanecendo em seu lugar a Vice-Diretora Diva Francisca Sgueglia. Retornando, a professora Therezinha assume sem se afastar mais até a sua nomeação para o DAP em 1972.

Durante a permanência da professora Diva na direção foi buscado um nome para a Escola que ganhou o nome do criador da Escola Ao Ar Livre: “Doutor Edmundo de Carvalho “em 13/09/1963, pelo Decreto Lei nº. 42.475.

A professora Therezinha Fram foi sem dúvida a pessoa que deu o maior impulso ao Experimental durante a sua permanência na direção da Escola e também após, no Conselho Estadual de Educação e nos órgãos da Secretaria da Educação que dirigiu ou organizou.

O professor Doutor José Cherchi Fusari, ex-professor e técnico do Experimental, e atual professor da Faculdade de Educação da USP, assim se expressa sobre ela, e sobre o experimental:

“... o mérito da Therezinha é muito grande. A Therezinha era uma liderança muito especial; a Therezinha captava o grupo, e conseguia fazer o grupo ficar unido, e é interessante que o Experimental ao mesmo tempo em que conciliava o rigor, o planejamento das atividades, o registro, a racionalidade da atividade do processo ensino-aprendizagem, exigia dos professores trabalhar dentro de uma metodologia científica, fazer da educação uma ciência, uma ciência aplicada, isso era muito claro no planejamento.

A definição da questão do objetivo geral, o objetivo específico, da estratégia, da avaliação, a questão de pensar a área de conhecimento, de três anos e meio até quinze.

... A Therezinha conseguia uma liderança em que a gente estudava muito, a gente buscava o que era mais moderno e revolucionário, para fazer com as crianças; tudo isso era muito discutido, muito estudado, muito fundamentado.

E ela conciliava um outro aspecto que você levantou, a afetividade.

Então, o grupo do Experimental eu vejo hoje, era um grupo muito amigo, muito unido, era muito a idéia de uma grande família, sem os defeitos da mesma, ou sem aqueles defeitos mais graves.

(...)

No Experimental nós éramos muito unidos em festas, em viagens, os professores se freqüentavam, as amizades nasciam, cresciam e davam flores e frutos.”<sup>15</sup>

A partir de 1961, sob a direção da professora Therezinha Fram, o Experimental realmente assumiu o caráter experimental a que se propunha e para o qual foi criado.

A equipe técnica, os serviços comunitários e a participação da comunidade, as experiências e a divulgação dos resultados das mesmas para a rede Estadual expandiram-se vertiginosamente, quer pelo Serviço de Documentação que passou a editar relatórios e material para estudo e reflexão, quer pelo Serviço de Estágios e Visitas que abria as portas da Escola para visitas e estágios orientados, quer pelos cursos e treinamentos dados na Escola ou em Delegacias de Ensino, Prefeituras da Capital e do interior de São Paulo.

O primeiro relatório publicado sobre as atividades desenvolvidas e resultados obtidos datam de 1967, englobando o período de 1955 a 1966 e o planejamento para 1967.

Dele constam os setores em que a Escola era subdividida e que eram:

<sup>15</sup> Entrevista concedida ao autor em 25/04/2006.

“Para a realização de seus objetivos educacionais, o Grupo Experimental sofreu enriquecimento de vários setores de trabalho, no currículo do Curso Pré-Primário e Primário:

- Artes Plásticas
- Artes Domésticas e Industriais
- Música
- Educação Física
- Orientação Educacional
- Orientação Pedagógica
- Psicologia
- Serviço Social
- Ortofonia
- Biblioteca
- Educação Especial
- Educação Sanitária
- Médico
- Dentário
- Pesquisas
- Psicomotricidade
- Estágios e Visitas
- Cursos

A estrutura e articulação desses setores juntamente com a da Administração, Cooperativa, Caixa Escolar, Alimentação, Curso de Educação de Adultos, Escola de Pais, Conselho de Pais e Movimento de Jovens (META)<sup>16</sup>

Todas as pesquisas realizadas, todas as entrevistas feitas, documentos e dissertações consultadas para a elaboração desta dissertação dão conta da importância dos estudos e reflexões sempre presentes na equipe técnica e corpo docente da Escola.

Uma outra característica importante do Experimental era que aos sábados as aulas eram suspensas e toda a equipe técnica e corpo docente participava de reuniões de estudo e reflexão, discussões e análises de resultados além da correção de possíveis distorções e de novos direcionamentos.

Também durante a semana, todos os dias após o período de aulas, uma vez por semana havia reuniões por séries, uma vez por semana cada série, onde eram discutidas e montadas as integrações horizontais e verticais dos currículos.

Parece-nos que aí se encontram as raízes dos atuais Hora de Trabalho Pedagógico Coletivo (HTPC), pena que na grande maioria das escolas o trabalho não siga os objetivos propostos, limitando-se muitas vezes a comunicados gerais e discussões pouco ou nada reflexivas e proveitosas, completamente opostas ao processo de formação continuada em serviço dos professores e técnicos realizados pelo Experimental.

---

<sup>16</sup> GRUPO ESCOLAR EXPERIMENTAL ‘DOUTOR EDMUNDO DE CARVALHO’ RELATÓRIO DE 1967. p.15



Também foi assessor do Experimental o Professor Doutor Joel Martins<sup>17</sup> que impulsionou o estudo dos currículos e dos planejamentos curriculares, uma vez que era especialista em currículos. Ele era o intelectual orgânico que assessorava o que chamamos hoje de Projeto Político Pedagógico do Experimental, e foi também colaborador dos Ginásios Vocacionais e da Escola de Aplicação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, tendo, portanto participado das maiores experiências de escolas experimentais do Estado de São Paulo.

Como no final da década de 60 o professor Joel era professor da área de psicologia no Curso de Pedagogia na PUC, ele indicou vários alunos para a seleção da equipe do Experimental, e vários deles foram aprovados no processo de seleção e fizeram parte da Escola durante vários anos.

O Experimental já pensava num processo de escolarização de 11 anos: 3 de curso Pré-primário, 4 de Primário e 4 de Ginásio, ainda anterior portanto à Lei 5692 de 1971, e já propunha a articulação entre o Primário e o Ginásio sem o Exame de Admissão, já naquela época se pensava em um processo de formação continuada.

Houve também a experiência durante alguns anos de salas de quinto ano primário voltadas principalmente àqueles alunos que o Setor de Orientação Educacional e o Setor de Psicologia da Escola detectassem não terem ainda maturidade suficiente para o Ginásio, logo após a conclusão do quarto ano Primário.

O Professor Fusari em seu depoimento relembrou também que:

“Uma outra surpresa que eu tive, muito grande, foi quando eu fui conhecer a Escola ainda em 1967, e que os alunos, as carteiras eram soltas, cada classe fazia a organização das carteiras de forma diferenciada, de acordo com o momento da aula, então, num momento era em grupo, num momento era em círculo, em outro semicírculo, e em outro momento tudo perfilado a maneira tradicional, eu estranhei muito isso, como é que poderia ter uma escola que tivesse essa mobilidade? O estranhamento foi ampliado, para a forma como os professores davam aulas. Então, a questão do método moderno, neste momento começou a vir em uma ruptura de paradigma, de um paradigma de Escola Renovada, que eram, hoje, fazendo uma leitura, uma neo-escola nova, um movimento de resignificação da Escola Nova, em que em seguida teve toda a influência do Tecnicismo. Esse movimento de pedagogias eu vivi muito. A Escola tinha uma base, que a gente pode chamar de base pedagógica clássica, até com alguns aspectos que hoje chamamos de arcaico, porque era muito leve isso, e tinha uma forte abertura para o novo, que era a Escola Nova e depois para o Movimento da Escola Tecnista mesmo. Reconheço atualmente os cuidados necessários com estas classificações e / ou categorizações. (...)  
E o trabalho de formação contínua em serviço – eu nunca mais ouvi algo de uma Escola Pública parecido com isso.”

<sup>17</sup> O Professor Doutor Joel Martins, já falecido, foi professor e reitor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

A professora Mariazinha Fusari em depoimento a Professora Maria Antonieta Zaroni Pereira Villela<sup>18</sup> nos diz que:

“O objetivo principal, desde que eu entrei lá em 67 / 68, o objetivo era formar crianças a aprender, uma criança que soubesse pensar, aprender a aprender, uma criança que soubesse desenvolver as informações recebidas, colocando num jeito mais amplo, articulado com o currículo.

Então, não era só a sala de aula, cada professor com sua sala. Eu acho que era assim, o que a gente aprendia, estudava lá, não era o professor, mas o grupo de professores, as áreas de estudo, as diferentes áreas: o Português, a Matemática, com as diferentes áreas de estudos e a criança, aprendendo, desenvolvendo atividades nessas áreas.”

O Experimental foi uma das escolas pioneiras, senão a pioneira, a implantar no Ensino Público aulas para o Curso Primário em 1962, de Música, Artes Plásticas e Artes Industriais, e um pouco mais tarde de Educação Física, Expressão Corporal e Artes Cênicas.

As primeiras professoras a trabalhar com Artes no Experimental foram:

- Hebe de Carvalho – Artes Plásticas;
- Ebe Rodrigues e Alzira Lopes – Artes Industriais;
- Sofia Helena Veiga de Oliveira – Música.

Cabe aqui abrir um parêntesis e falar um pouco sobre Sofia Helena Veiga de Oliveira, essa grande arte-educadora da linguagem musical.



FIG. 2. AULA DE GINÁSTICA COM O PRÉ-PRIMÁRIO  
AO PIANO D. SOFIA HELENA VEIGA DE OLIVEIRA (1962)

FONTE: CENTRO DE MEMÓRIA FEU / USP

<sup>18</sup> Op. Cit. VILELA, Maria Antonieta Zaroni Pereira. Os experimentais da Lapa e o ensino da arte – 1969 a 1971 – visto com olhos dos anos 90; dissertação de mestrado apresentada a ECA-USP. anexos v.1 p.1

Dona Sofia iniciou seu trabalho no Experimental em 1962, quando foram acrescentadas ao currículo da escola as áreas de Artes Plásticas, Artes Industriais e Música; na época, a escola possuía apenas o Jardim, Pré-Primário e Primário.

Inicialmente desenvolvia em suas aulas exercícios de ritmo, audição e canto de pequenas músicas, muitas delas compostas por ela própria e que visavam o trabalho de formação de atitudes das crianças, além de músicas folclóricas e de compositores brasileiros.

Em 1963, além das aulas normais de música, divide com a professora e cantora lírica Lenice de Toledo Prioli a criação do grupo de Canto Orfeônico, que realizou inúmeras apresentações internas e externas.

Mas, foi com a criação do Ginásio Estadual Pluricurricular Experimental que a figura de D.Sofia realmente desabrochou como grande líder da arte-educação. Primeiramente ainda com as classes do curso primário realizou um trabalho de execução com “flautonetes” e que com o desenvolvimento do trabalho foi criado o Conjunto de Flautas Doce “Guiomar Novaes” que foi um grande marco. O conjunto existiu durante muitos anos, enquanto D.Sofia permaneceu na Escola. Além disso, custeou com seus próprios recursos a adaptação de uma sala, transformada em Laboratório de Música.

Nessa fase D.Sofia organizou os festivais de Música da escola. Em 1968 ou 69, o segundo festival foi realizado no auditório do Colégio Batista Brasileiro nas Perdizes e teve como ganhadora com um sambinha (conforme a própria compositora declarou) em parceria com seu irmão, a aluna Zuleide, cujo sobrenome não me recordo, mas que viria a tornar-se nos anos 70, cantora profissional usando o nome artístico de “Lady Zu”. Na época do festival ela devia contar com uns doze ou treze anos.

Dona Sofia só deixou o Experimental quando foi obrigada a aposentar-se pela aposentadoria compulsória. Não posso afirmar com absoluta certeza, mas creio que ela prosseguiu durante algum tempo, como voluntária, dando continuidade ao trabalho.

Ao encerrar esse parêntesis gostaria de deixar a indicação de que D.Sofia Helena Veiga de Oliveira há muito merece uma pesquisa mais aprofundada sobre a sua atuação no campo da Arte-educação; uma figura que sem dúvida merece pelo seu trabalho e dedicação fazer parte dos anais da História da Arte-Educação Brasileira.

Retornando...

O material utilizado nas aulas de Artes Plásticas era socializado, ou seja, cada aluno no começo de cada ano letivo contribuía com uma pequena quantia para a Associação de Pais e Mestres e esta se encarregava da compra de todo o material necessário, em quantidade suficiente para todo o ano e de melhor qualidade; esse sistema foi mais tarde expandido também para o setor de Artes Industriais.

Em 1967, é que isso foi possível com a criação do primeiro Ginásio Estadual Pluricurricular Experimental em 1966, houve uma grande transformação:

..."A Escola começa a se abrir a todos, ou quase todos, visando a educação do homem comum, a fim de prepará-lo para as variadíssimas modalidades de trabalho ou ofício da sociedade atual..."<sup>19</sup>

Em 15 de novembro de 1966 o Secretário da Educação do Estado de São Paulo, sugeriu a fusão de dois projetos paralelos o do Colégio Santa Cruz, que a 30 de junho desse mesmo ano propunha ao Governo do Estado, um convênio para instalação de uma escola de grau médio oficial em suas instalações (anteprojetos de 1, 9 e 30 de setembro e de 28 de outubro de 1966) e o do Grupo Escolar Experimental "Doutor Edmundo de Carvalho" que objetivava dar continuidade a sua experiência em nível médio.<sup>20</sup>

Em 20 de dezembro de 1966 o Conselho Estadual de Educação de São Paulo aprovou o anteprojeto de Regimento do Ginásio Estadual Pluricurricular Experimental (CEE, processo nº. 1246 / 66, Parecer nº. 616 / 66 – CREPEM, publicado no Diário Oficial de 31 de janeiro de 1967).

Foi designada Diretora do Ginásio Estadual Pluricurricular Experimental a Professora Therezinha Fram, também diretora do Grupo Escolar Experimental "Doutor Edmundo de Carvalho".

Em fevereiro de 1967, a equipe de professores, orientadores educacionais, psicólogos e alguns voluntários, formados sob a direção da Professora Therezinha Fram elaborou o planejamento do Ginásio para 1967. Após isso foi realizado o processo de inscrição e seleção de alunos, que foi concluído no final do mês de março de 1967, tendo as aulas iniciadas em 5 de abril de 1967.

O regimento próprio do Ginásio foi aprovado pelo Conselho Estadual de Educação, em 20 de dezembro de 1966.

<sup>19</sup> GINÁSIO ESTADUAL PLURRICURRICULAR EXPERIMENTAL – GEPE I . Relatório de Trabalho. P.5

<sup>20</sup> Ibid.p.7

Tem início então, a fase áurea do Experimental que chegou a ter quatro ginásios integrados.

A Professora Therezinha Fram permanece à frente do Grupo e Ginásios Pluricurriculares Experimentais até o início de 1970, quando a convite do Senhor Secretario da Educação, deixa a direção, para assumir a DOP – Divisão de Orientação Pedagógica.

Assumiu então a Direção dos mesmos a Professora e Psicóloga Maria Inês Longhim de Siqueira.

#### 1.1.1.1. MEU ENCONTRO COM O EXPERIMENTAL DA LAPA: 1958 – 1964

Em 1955 fiz uma experiência de freqüentar o Jardim da Infância do Colégio Campos Salles na Lapa, por um curto período. Talvez menos de um mês, porque tive uma insolação, de acordo com a minha mãe, porque o pátio do colégio não tinha cobertura e ficávamos durante muito tempo expostos ao sol.

Em 1956 nos mudamos para a Rua Tibério, esquina com a Rua Clélia, a meia quadra do Experimental da Lapa.

Mas, problemas de saúde adiavam a minha entrada para a escola até que ficasse completamente curado.

Finalmente em 1958 comecei a freqüentar o Jardim da Infância do Grupo Escolar Experimental.

O Jardim da Infância do Experimental era dividido em três graus, o primeiro grau era destinado a crianças a partir de quatro anos e meio, o segundo para aqueles com no mínimo cinco anos completos e o terceiro para crianças com seis anos.

Quando entrei contava com seis anos completos, mas provavelmente como não tinha ainda freqüentado a escola, fui colocado no 2º grau.

Lembro da minha imagem de uniforme: boné, calça curta para o verão e de pernas compridas para o inverno e tênis azulão; a camisa era branca e a calça tinha suspensórios e na frente tínhamos preso aos suspensórios por botões, uma pequena faixa também azul com letras brancas: G.E.E. Fazia parte ainda uma sacola que se encaixava em nossas cadeirinhas, com o nome bordado em sianinha

branca. Tínhamos toalhinhas brancas para enxugar as mãos, o guardanapo azul com as bordas desfiadas para a hora do lanche e um tapete um pouco maior que nossa altura para a hora de descanso.

As salas de aulas ficavam numa área separada do Curso Primário. Possuíam cinco ou mais mesinhas com quatro lugares cada uma. Logo na entrada à direita havia um grande e comprido baú de madeira, onde ficavam guardadas nossas “capinhas” de cadeiras. Logo em seguida na parede havia cabides para pendurarmos nossos bonés. Cada aluno tinha o seu cabide identificado por pequenos cromos, com figuras de animais, o meu era um cachorrinho.

No meio da sala, ficavam as mesinhas com as cadeirinhas e bastante espaço livre entre elas. À direita tínhamos um armário com caixas de papelão azul marinho, individuais, todas iguais onde ficavam guardados os nossos lápis de cera para desenhos, identificadas também com estampas iguais às dos cabides para bonés. Ficavam ainda nesse armário cadernos de desenho espiral grande, onde, em casa, fazíamos tarefas. Geralmente recortes de figuras de animais domésticos, animais selvagens, carros, casas, que eu fazia auxiliado por minha mãe.

Os títulos das lições eram colocados pela professora.

No Jardim do Experimental não havia nenhum tipo de alfabetização, com exceção de prontidão para alfabetização realizada no terceiro grau.

Na entrada da sala, havia uma bateria de pias, onde lavávamos as mãos, escovávamos os dentes e os banheiros. Essas portas eram comuns, mas à direita da sala, ficavam também portas de correr, de moldura de madeira, com vidros e grades de ferro, que davam para um pequeno gramado individual com saída para um amplo tanque de areia à direita.

As salas do jardim e pré eram agrupadas de duas em duas (lado a lado) eram segundo me lembro três conjuntos e eram interligados por um corredor coberto. Entre os conjuntos havia casinhas de bonecas de madeira em tamanho natural onde meninos e meninas brincavam juntos.

Saindo do conjunto de salas do Jardim e Pré, logo em seguida vinha o refeitório, com mesas e bancos onde os alunos do primário tomavam lanche. O Jardim e o pré tomavam o lanche na própria sala. Continuando a subida havia a sala de lanche dos professores, a cozinha, o consultório médico, o consultório odontológico, a sala de direção do pré e Jardim, a biblioteca, as salas de serviço

social e a Cooperativa Escolar. Na frente da porta externa da biblioteca havia um grande pé de café.

Ao fundo, um campinho de futebol (fundos que davam para a Rua Sabaúna), todo gramado rodeados por árvores, plantas e muros brancos. Nos lados dos muros havia morrinhos que adorávamos subir e descer correndo. Na confluência desses morrinhos havia uma bananeira bem alta, que resistiu bravamente durante vários anos.

Do outro lado do campinho entre a divisa do prédio e do refeitório havia um galinheiro, com galinhas, pintinhos, patos e coelhos. Não me lembro se o galinheiro já estava lá quando ingressei na Escola, ou se foi construído mais tarde.

Voltando-se para a sala de lanche dos professores, havia o galpão coberto com um palco ao fundo ladeado por duas pequenas salas (camarins?) e uma sala ao fundo com piano que viria a tornar-se nossa sala de música. Na frente do galpão ficava a quadra de esportes de cimento, ladeada por espaços de terra com plantas e árvores, um trepa-trepa e um gira-gira. No fundo, após o galpão havia as rampas descobertas que davam acesso ao andar superior. Havia também à esquerda da rampa escadas cobertas para os dias de chuva, banheiros, pias e duas pequenas salas.

Subindo pela rampa dávamos em frente à porta da casa da zeladora, onde morava a querida Vó Amélia, que tratava a todos com muito carinho. À esquerda ficava o acesso ao primeiro andar, com um hall onde desembocavam as escadas e duas baterias de banheiros, seguidos pelo corredor com as oito salas de aulas. No fundo do corredor à direita havia ampla sala, que na época funcionava como uma espécie de museu com animais empalhados e um forno para queimar cerâmica desligado. Os funcionários mais antigos diziam que no tempo da Escola Ao Ar Livre, esse forno ficava no pátio e era ligado esporadicamente. Essa sala em 1963 veio a tornar-se a nossa sala de Artes Plásticas. No final do corredor em sentido contrário à sala de Artes, um pequeno lance de escadas dava acesso à sala da direção, secretaria e recepção, além de outras saletas que abrigavam setores técnicos.



FOTOS DO EXPERIMENTAL DATADAS DE 1959, FIGURAS 3 A 14;  
AUTORIA DAS FOTOS DESCONHECIA – ACERVO DO AUTOR.



FIG.3



FIG.4





FIG.5



AULA DE TRÂNSITO

FIG.6



VISTA A PARTIR DA RAMPA

FIG.7



BIBLIOTECA DO PRÉ

FIG.8



CONSULTÓRIO DENTÁRIO

FIG.9



CASINHA DE BONECA

FIG.10



MUSEU (SALA QUE EM 1963 TORNOU-SE NOSSA SALA DE ARTES)  
AO FUNDO O FORNO DE CERÂMICA  
FIG.11



RAMPA  
FIG.12



PROF. ULISSES LOMBARDI  
DIRETOR FIG.13



PROFª. MARIA JOSÉ RANGEL

VICE-DIRETORA

FIG.14

Nossa rotina no Jardim começava às 08h 30 min.

Logo após a entrada, se não estava chovendo, brincávamos no tanque de areia, seguido por um tempo em sala de aula, onde escutávamos histórias, ou aprendíamos músicas e brincávamos de roda. Em seguida, lavávamos as mãos, tomávamos o lanche. O lanche no Experimental era socializado, preparado na própria escola. Pagávamos uma taxa mensal para isso. As crianças carentes não pagavam nada, os recursos saíam da Caixa Escolar formada também por contribuições dos pais.

Após o lanche, tinha o recreio, em seguida escovávamos os dentes, e tinha um tempo de descanso onde, estendíamos nossos tapetinhos pela sala e nos deitávamos.

Para finalizar a manhã, desenhávamos. A maior recordação que tenho é de desenhar com giz de cera em papel jornal tamanho A4. Algumas vezes fazíamos pinturas com tinta guache preparada na própria escola. Não me lembro de trabalhos com recorte e colagem, mas recordo-me que trabalhávamos modelagem com massinha de modelar.<sup>21</sup>

Só tenho recordação de uma única vez, no final do ano, de trabalhar com argila, na construção do presépio.

---

<sup>21</sup> Esta descrição das atividades corresponde também à descrição da Professora Diva Francisca Sguelia, quando ela assumiu a direção do Jardim e do Pré em entrevista a Maria Antonieta Zambroni Vilella, por ocasião da elaboração de sua dissertação de Mestrado apresentada a Escola de Comunicações e Artes da Universidade São Paulo em 1991. Anexo 9 v.2 – Anexos.

Podemos dizer que esses métodos utilizados em 1958 no Experimental, no Jardim da Infância e no Pré, pertenciam a uma interpretação da escola nova; desenhos de forma dirigida por histórias contadas, poucas técnicas diferenciadas, caderno de Artes voltadas para o início de Estudos Sociais (meio).

Bem, voltado às atividades esqueci-me de dizer que na parede logo na entrada da sala havia um painel onde eram expostos os trabalhos desenvolvidos.

Era um daqueles painéis horríveis, ainda hoje existentes em várias escolas, com trabalhos praticamente selecionados, pela professora, todos praticamente iguais, lembrando em muito os painéis de desenhos mimeografados até hoje utilizados.

Foi por causa de um desses painéis que tive uma experiência muito amarga.

A professora distribuiu papel espelho vermelho para todos os alunos. Dobradas as pontas superiores em diagonal para o centro, com o lado branco voltado para cima, formavam um bico como se fosse um telhado vermelho sobre o papel branco, lembrando o telhado de uma casa.

A professora propôs então, que deveríamos desenhar e completar nossas casas com giz de cera.

Fiz o solicitado, mas fui o único na classe toda, que não pintou a parede da casinha de amarelo ou com cores claras, pintei a casinha de marrom.

A professora expôs todas as casinhas no painel, com o título “Minha Casa”. Fui motivo de “chacotas” da sala inteira, enquanto os trabalhos estiveram expostos. Quando vinha alguma visita à nossa sala, os coleguinhas diziam:

“- Ih! Agora eles vão ver a sua casinha marrom.”

Não deixei de fazer as atividades de desenho, pois sabia que essas nunca iam para o painel. Mas, mesmo depois no primário, muitas vezes, para a confecção dos desenhos solicitados, eu pedia ajuda a minha mãe. Isso era um fato usual na época, ou seja, os pais muitas vezes realizando os desenhos para os filhos.

Talvez a minha maior alegria no Jardim fossem as apresentações do Teatrinho de Fantoques realizadas às sextas-feiras, no último horário, no lugar das atividades plásticas. Havia uma grande coleção de bonecos, com os personagens das histórias infantis mais conhecidas: Chapeuzinho Vermelho, A Bela Adormecida, O Patinho Feio, Cinderela, etc.

Provavelmente foi esse o meu primeiro contato com as artes cênicas e com certeza o primeiro com uma paixão que me acompanhou durante toda a minha vida e



permanecem até hoje: os fantoches. Passei anos de infância construindo bonecos, e apresentando historinhas para uma audiência imaginária. Construí um palco usando uma cadeira coberta por uma colcha e passava horas representando.

Ao aproximar-se o final do ano houve um pequeno impasse, já tinha idade suficiente para freqüentar no ano seguinte o 1º ano do curso Primário, mas ainda estava no 2º grau do Jardim. No mesmo caso estava uma coleguinha de classe. Fomos encaminhados ao Instituto de Educação Caetano de Campos para testes. E os testes indicaram que estávamos aptos a cursar o curso Primário. Ensaíamos a formatura do curso Pré-Primário juntamente com o 3º grau.

Nossa formatura foi juntamente com a Festa de Fim de Ano do Jardim no auditório do Instituto de Educação Caetano de Campos. Dançamos o Minueto, todos vestidos de branco, com gravatinha borboleta também branca, enquanto a nossa sala de 2º grau dançou representando uma Festa de Natal onde faziam papéis de brinquedos, com fantasias coloridas de polichinelo, cavalinhos de pau, soldadinhos de chumbo, bailarinas. Que vontade de estar junto, vestido com uma daquelas fantasias coloridas, ao invés de estar todo de branco, dançando o Minueto, em postura de formando.

1959! 1º ano do curso Primário, já não usávamos boné, tínhamos que sentar em carteiras enfileiradas na forma tradicional e não podíamos mais conversar e brincar tanto!

Lições para fazer, lições de casa...

Exercícios e mais exercícios de prontidão.

Não me lembro de desenhos. Lembro que completávamos os exercícios de prontidão, fazendo-os parecer, por exemplo, peixinhos, e os coloríamos com lápis de cor.

Fazíamos continhas usando figuras ao invés de números, que eu adorava repeti-las em casa para colorir as figurinhas.

O deslumbramento das primeiras letras e a alfabetização utilizando a cartilha Upa, Cavalinho, de Lourenço Filho <sup>22</sup>. Enquanto gerações anteriores e posteriores foram alfabetizadas com a cartilha Caminho Suave.

---

<sup>22</sup> Lourenço Filho foi um dos divulgadores da Escola Nova no Brasil.

Upa, Cavalinho de Lourenço Filho, trazia Pedrinho, sua irmã Maria Clara, a boneca Lili e o cavalinho Valete. O primeiro livro foi Pedrinho também de Lourenço Filho, que era uma série continuada que só foi interrompida, no 2º ano primário. No terceiro: Aventuras de Pedrinho e no quarto: Leituras de Pedrinho e Maria Clara.

Ah! E a Festa Junina? As festas do Experimental eram famosas. Com todos vestidos a caráter, cada sala apresentava uma dança. Todas as crianças participavam, não era selecionado, como o eram em várias escolas na época. A quadra era toda cercada por bambus que mantinham a sua imagem, e as entradas de arcos igualmente de bambus e todas aquelas bandeirinhas e enfeites. Os pais compareciam em massa.

No final do ano havia a quermesse. Toda aquela preparação para a arrecadação de prendas, enfeite de Natal, etc. Algumas prendas precisavam ser buriladas, ou então ganhávamos material para a confecção das mesmas, e a Escola inteira se entregava à preparação e à confecção de prendas: alunos, professores, técnicos, funcionários. Tinha barracas de pescaria, pescaria surpresa, coelhinho na toca, bazar, roleta, bigode no gato, rabo no burro: fazíamos muita farra!

Destaco que nunca conheci uma Escola onde tivesse trabalhado ou simplesmente conhecido com tamanha participação da comunidade escolar e do restante da comunidade onde ela estava inserida.

Lembro-me também que em nosso material escolar foram solicitados Cartões de Alinhavo. Eram cartões impressos com figuras estilizadas, subdivididas igualmente, com pontos grandes marcando as subdivisões e eram para serem “bordados”, seguindo as linhas e os pontos marcados serviam para demarcar a entrada e saída da agulha. Não sei dizer realmente se serviriam como exercícios de prontidão ou exercício para a coordenação motora. Esperava curioso o dia de começar a trabalhar ou voltar a fazer os cartões e para mim a demora era uma eternidade.

Tivemos também uma professora de Educação Física, D.Ceci, que não dava aulas regulares, pelo contrário, eram muito esporádicas e não sei dizer até hoje, se ela era uma professora da Escola, ou uma voluntária; vinha de vez em quando ministrar aulas. Mas sempre, pelo menos nos dois primeiros anos do curso, estava presente e nos ensaiando para as danças da Festa Junina.

Outra lembrança, que não sei se era uma prática comum na época em escolas públicas, pelo menos umas três vezes por ano recebíamos a visita de uma

funcionária da Secretaria da Saúde. Ela vinha com uma cesta repleta de tubos de Vacinas BCG (para prevenção da tuberculose), que éramos obrigados a tomar, lembro até hoje daquele gosto horrível...

No final do 1º ano, e somente nesse ano, veio um técnico do Experimental aplicar as provas finais no lugar da professora da classe.

1960 – ano da inauguração de Brasília e o meu segundo ano primário.

Mudança de período, do período matutino, para o período vespertino.

Alguns novos colegas, outros já conhecidos do primeiro ano primário.

Sei hoje que a preocupação maior do Experimental era formar salas para os anos seguintes, procurando manter alunos que já possuíam vínculos de relação, nem que fossem alguns em cada sala.

Revendo minhas recordações e poucas fotos que me restaram, revejo em minha história, rostos de colegas que me acompanharam durante o curso Primário.

O mais marcante durante o segundo ano foi sem dúvida termos tido acesso ao galinheiro da escola, e acompanhado todo o processo de geração dos pintinhos. Construímos dentro do galinheiro uma gaiola fechada para abrigar a galinha com os ovos depois pintinhos. Dá para imaginar a cena: a professora, rodeada por crianças de oito anos, serrando, pregando pregos, preparando a gaiola?

E depois como cuidamos! Íamos às férias alimentar os bichinhos.

Quanto à atividades de arte, lembro-me que se limitava à ilustração de conteúdos aprendidos principalmente em Estudos Sociais, feitos praticamente todos num caderno de desenho grande, chamado na época de caderno de cartografia.

Como já disse anteriormente, vários deles tinham a “mão de gato” da minha mãe.

Na Festa Junina, dançamos “Rancheiras de Carreirinha” do Folclore Gaúcho.

Não sei se era comum na época, mas no primeiro ano e parte do segundo só usávamos lápis para escrever; a partir de um determinado momento, a professora do segundo ano autorizava-nos a utilizar a caneta tinteiro. Parece que isso era feito de acordo com a caligrafia do aluno. Esperei em vão pela autorização para usar a caneta. Finalmente foi sugerida em uma reunião de pais, que aqueles alunos que necessitavam melhorar a caligrafia, contratassem uma professora particular. Formamos um grupo e na própria sala de aula em um horário de 30 minutos não me



recordo com que freqüência, tivemos o curso de Caligrafia Muscular de Lister, muito em voga na época.

Conseguí finalmente a autorização para o uso da caneta e assim conclui mais um ano da minha trajetória.

1961 – Terceiro Ano Primário.

O Professor Ulysses Lombardi deixa a direção do Grupo Escolar Experimental. A comunidade faz abaixo-assinado para a sua permanência. De nada adiantou. Ele é substituído por alguns meses, pela Professora Diva Francisca Sgueglia até a nomeação de seu substituto. Foi nomeada para substituí-lo a professora Therezinha Fram.

Como aluno não me lembro de grandes modificações iniciais apesar de todos os depoimentos consultados darem conta que aí se inicia um novo e mais fecundo período da história do Experimental.



FIG.15 – EU E A PROFESSORA CLEIRE TEIXEIRA MALAGOLI. AUTORIA DA FOTO DESCONHECIDA. ACERVO DO AUTOR

Talvez a ausência de lembranças dessa época de D. Therezinha se deva ao fato dela ter se ausentado algumas vezes para viagens aos Estados Unidos, e numa delas ter permanecido ausente por cerca de dezoito meses, realizando lá um curso de Liderança Comunitária.

Em seu depoimento, a professora Maria Jurema Venceslau de Carvalho <sup>23</sup>, nos conta que as duas idéias principais que a professora Therezinha trouxe com ela em seu regresso eram: Planejamento e Comunidade.

O regresso definitivo de D. Therezinha se deu por volta de 1963, quando eu já estava no 5º ano primário, meu último ano como aluno do Experimental.

Voltando ao terceiro ano acompanhava-nos novamente um livro de leituras de Lourenço Filho: As Aventuras de Pedrinho. Os desenhos continuavam sendo fonte de ilustrações para os conteúdos estudados.

Lembro-me de que estudamos em Estudos Sociais o Município e o Estado de São Paulo. Fizemos um mapa do Estado em cartolina preta, e sobrepúnhamos outros mapas do Estado em papel transparente (papel manteiga), cada um focalizando uma das principais culturas agrícolas do Estado. Num deles, por exemplo, localizamos as cidades onde a principal cultura era a cafeeira, e colávamos grãos de café junto ao nome das cidades produtoras. Em outro, a cultura canavieira, outro a algodoeira, e assim por diante formando como se fosse um álbum da cultura agrícola do Estado.

Tínhamos também afixado na parede do fundo da sala, um mural cronológico histórico, uma linha do tempo, onde anotávamos os principais fatos do período, ilustrados com desenhos que realizávamos ou colagens de estampas históricas que eram compradas prontas em qualquer papelaria, muito usadas na época.

Foi a partir do 3º ano creio que comecei a perder um pouco da vontade de estudar com o afinho que tinha no 1º e 2º anos. Com nove anos de idade, não sei se a precária estrutura familiar começava a tornar-se consciente para mim, só sei que fazia as tarefas correndo, sem capricho, pulava partes da lição, meu caderno de “Lições de Casa” tinha anotações em todas as folhas: “faltaram duas contas”, “pulou um pedaço da cópia”, “fez apenas cinco sentenças, quando o pedido foram dez”, e

assim por diante. Pensando agora, talvez um dos motivos fosse que a Lição de Casa, tinha que ser feita em casa, e eu queria sair de casa....

Fazia tudo correndo e corria para a minha escolinha, para brincar com alguém, ou sozinho, ou ainda, conversar e ajudar os professores e funcionários.

---

<sup>23</sup> Depoimento ao autor em 05/6/2006.

Iniciou-se assim um hábito que perdurou anos a fio, mesmo depois de deixar de ser aluno do Experimental.

Durante um tempo, ainda no terceiro ano, a professora convidou os alunos para participar no período da tarde (tinha voltado ao período da manhã no 3º ano) de um Coro Falado. O texto era a poesia Trem de Ferro de Manoel Bandeira:

“Café com Pão, Café com Pão”,  
Virgem Maria o que foi isto maquinista?  
Aí seu foguista.  
Bota fogo na fornalha que eu preciso..”

Em 2003, já professor efetivo de Educação Artística da Escola Estadual “Visconde de Itaúna”, no projeto de minha autoria denominado “Estação Itaúna”, sugeri e foi integrado ao espetáculo musical que encerrou o projeto, o Coro Falado da poesia de Manoel Bandeira.

Próximo ao final do ano, outros alunos foram convidados a participar do Canto Orfeônico, com uma apresentação marcada para o final do ano. Não houve seleção de vozes, participaram os alunos que quiseram. A apresentação foi composta de uma seleção de canções natalinas.

E chega ao seu final o ano de 1961 e o meu 3º ano primário.

## 1962 – QUARTO ANO PRIMÁRIO

Ano das primeiras grandes mudanças.

O 4º ano era dado em bloco, como já foi dito, três professoras assumiam três áreas distintas: uma Matemática, outra Português e uma terceira para Estudos Sociais e Ciências. As duas primeiras aulas tinham duração de 60 minutos e a terceira e última de 90 minutos. Havia rodízio no horário das matérias, sendo que, a cada dia, uma das matérias caía na última aula, a mais longa. As salas eram salas ambientes, e nós alunos é que, a cada final de aula mudávamos de sala. Eram três turmas, portanto, e cada turma tinha uma das professoras como professora de classe.

Nesse ano também foram introduzidas às disciplinas de Artes Plásticas e Artes Industriais / Economia Doméstica. As aulas para os primeiros e segundos anos eram dadas no período de aulas, enquanto para os terceiros, quartos e quintos

anos, fora do horário normal de aulas. Cada uma das áreas tinha uma aula semanal de 50 minutos para cada turma.

As aulas de Artes Industriais / Economia Doméstica eram dadas por duas professoras: uma para a turma masculina (Artes Industriais) e uma para a turma feminina (Economia Doméstica). A professora da turma masculina era a professora Ebe Rodrigues e da feminina a professora Alzira Lopes.

A professora Hebe de Carvalho, uma das mestras focalizada nesta dissertação, era a professora de Artes Plásticas.

As aulas de Artes Industriais não tinham em 1962 / 1963, uma sala própria, as aulas eram dadas na sala atrás do palco, que tinha sido dividido.

Nosso refeitório perdeu um pequeno pedaço, com uma divisão que se tornou definitiva, e que foi nossa primeira sala de Artes Plásticas. Era uma sala pequena com mesas e bancos do refeitório, com uma pia num dos cantos, onde ficavam os potes de porcelana com o guache que era preparado na escola. Havia portas-ovo de plástico, e cada mesa possuía dois ou mais, com as cores básicas, mas cada aluno podia colocar, ele próprio, mais tinta que quisesse ou necessitasse e fazer as misturas que quisesse experimentar. Tínhamos um armário de duas portas onde ficavam as pastas com os trabalhos de cada sala e os papéis a serem utilizados, e na parede maior um amplo gaveteiro com todo o material disponível. Era ainda uma sala pequena, pelo número de alunos de cada turma, algumas com mais de quarenta alunos. Mas, suficiente, porque como a maioria das turmas era fora do período de aulas, principalmente nesse primeiro ano, nem todos os alunos freqüentavam as aulas.

As aulas de Artes Plásticas serão mais precisamente descritas, quando falarmos da professora Hebe de Carvalho.

As aulas de Artes Industriais eram aulas de trabalhos manuais, separadas por sexo. Diferentemente das aulas de Artes Plásticas, onde pagávamos uma pequena taxa para a Associação de Pais e Mestres que se encarregava da compra de todo o material necessário, o material de Artes Industriais era solicitado separadamente para cada trabalho a ser realizado. Lembro-me muito bem do primeiro trabalho e sei até hoje como executá-lo, foi uma bola de papel de seda, para ser usada como enfeite, semelhante às vistas hoje na Festa Japonesa da Estrela Tanabata, realizada atualmente todos os anos no bairro da Liberdade. Mais tarde, nos anos seguintes o

material de Artes Industriais também passou a ser comprado pela Associação de Pais e Mestres, da mesma forma que para Artes Plásticas.

Apesar de ter muita vontade de aprender trabalhos manuais, tive inúmeras chances, mas poucos trabalhos consegui terminar, talvez por dificuldades motoras, talvez pela ansiedade de ver os trabalhos prontos ou pela ausência da relação de afetividade ou, talvez pela soma dos três fatores.

No quarto ano os problemas com os estudos se agravaram, era excelente aluno em Matemática e sofrível em Português, Estudos Sociais e Ciências.

O Experimental desde que iniciei o curso Primário (1959) já não adotava o sistema de notas numéricas. A avaliação era feita por conceitos: Ótimo, Bom, Regular e Precisa Melhorar, sendo que havia também conceitos intermediários: Quase Ótimo e Quase Bom. Eram também avaliadas com conceitos inúmeras atitudes dos alunos: organização, sociabilidade, respeito, cooperação, etc.

Aproveitando a brecha de ficar na sala de Artes por inúmeras horas, não fazia minhas lições de casa, e cada vez mais só queria desenhar, pintar, modelar, e estar no Experimental, principalmente com D.Hebe de Carvalho.

Resultado final: média Bom em Matemática e Precisa Melhorar em Português e Estudos Sociais e Ciências.

Pelas normas vigentes na Escola na época, eu teria que freqüentar no ano seguinte o quarto ano complementar para poder receber o meu diploma de conclusão do Curso Primário.

Havia também o 5º ano Primário, que era optativo para os alunos que tinham conseguido concluir o quarto ano primário, e recomendado para aqueles que segundo avaliação do Setor de Orientação Educacional, não possuíam ainda maturidade para cursarem o ginásio. Em 1963 não havia um número mínimo de alunos nestas condições para a abertura da sala de 5º ano. A Direção resolveu então formar uma sala de 5º ano com alguns alunos que deveriam fazer o quarto ano complementar. Foi aí, que por um critério que desconheço, fui selecionado para o 5º ano.

Com relação à arte posso afirmar que nos três primeiros anos do curso primário, até a introdução das disciplinas de Artes, com professores especialistas, a Arte era utilizada no Experimental como complemento às outras disciplinas do currículo: Estudos Sociais, Ciências, Português e Matemática, de acordo com

algumas interpretações de Dewey, como afirma BARBOSA em John Dewey e o ensino da arte no Brasil:

“Algumas interpretações de Dewey do conceito de arte como experiência consumatória exerceram grande influência nas escolas primárias no Brasil. A interpretação dada pelos educadores brasileiros a esse conceito é bastante similar à da Escola Progressista dos Estados Unidos, isto é, a arte como meio de ajuda para a formação do conceito e como a fase final de uma experiência Elliot Eisner descreveu a práxis do ensino de arte, desenvolvidas pelas Escolas Progressistas da seguinte maneira:

Quando sugeriam atividades criativas em arte. Estas vinham quase sempre sob a forma de projetos de arte correlacionados ou integrados. O professor era frequentemente solicitado a usar arte em conjunção com seu trabalho em estudos sociais, etc. Em razão de o elemento curricular básico geralmente usado pelos Progressistas ser a unidade – um projeto que explora uma variedade de recursos -, não é de admirar que se considerasse a arte integrada um modo conveniente de trazê-la para a sala de aula. A arte integrada se afigurou aos professores como uma hóspede dos assuntos a serem ensinados. Além disso, os projetos de arte poderiam aclarar os conceitos abstratos que os professores estivessem tentando fazer as crianças aprender. Descrever uma fortaleza medieval era uma coisa, construí-la com papelão e argila era outra bem diferente. Em muitos casos, a arte na sala de aula do primário não era usada como veículo de auto expressão criativa, era colocada a serviço da formação do conceito. “...”.

Este talvez seja um dos conceitos mais arraigadas nos professores PEB-I do Ciclo Fundamental (antigo primário). Até hoje é solicitada a ilustração dos conceitos trabalhados nas aulas, nos demais componentes do conteúdo.

O grande problema está em que essas ilustrações não fazem parte de um projeto maior e limitam-se a simples ilustração e a expressão do aluno fica bastante prejudicada, uma vez que a fidelidade aos conceitos estudados é o objetivo primordial.

Antes de continuar e concluir minhas memórias de aluno do Experimental, para melhor entendimento da continuidade da minha relação com a Escola, devo descrever alguns setores e serviços que a mesma possuía, e que eram de meu conhecimento, tendo ficado gravados em minhas memórias nesses quase quarenta anos:

Serviço Social era formado por uma ou duas assistentes sociais e uma auxiliar executiva. Além de cuidar do acompanhamento familiar daqueles mais carentes, possuía uma Cooperativa Escolar, que nos fornecia o material escolar quase que a preço de custo, uma horta com verduras e hortaliças cultivadas e vendidas pelos próprios alunos na própria escola, além de times de futebol de campo que eram treinados na escola e organizava campeonatos



nos sábados à tarde com cobrança simbólica de ingressos que eram disputados no nosso campinho.

Biblioteca – onde realizávamos pesquisas e cada sala, uma vez por semana, em horários determinados para uma sala, podia retirar livros pelo prazo de uma semana. A Biblioteca assumia também a “Hora do Conto” para as crianças do Jardim e do Pré e a exibição de filmes, geralmente filmes que os consulados emprestavam às escolas, principalmente os consulados canadense e francês.

Serviço Odontológico – comum na época em todas às escolas da rede estadual, todos os alunos eram avaliados e havia alguns serviços odontológicos disponíveis. O serviço odontológico foi extinto em toda a rede estadual no final da década de 90.

Serviço Médico – passávamos ao menos uma vez ao ano pela avaliação médica; havia também um Serviço de Educação Sanitária, que além de noções de higiene e saúde, realizava cursos regulares de Puericultura para as meninas e Primeiros Socorros para os meninos. Tinha também, supervisionado pela Educadora Sanitária, um serviço de alunos plantonistas para atendimento de curativos para os alunos que porventura se machucassem na Escola, principalmente no horário do recreio.

Serviço de Fonoaudiologia para diagnóstico e acompanhamento de alunos com problemas de leitura e escrita ocasionados por problemas fonoaudiológicos.

Serviço de Mimeografia – todo o serviço de reprodução de circulares, provas, textos e exercícios eram realizados neste setor. Ah, que saudades da D.Dalve, a Dada! Quantas e quantas folhas mimeografadas a ajudei a contar, juntar e grampear. Na realidade aprendi e cheguei a executar toda a rotina do setor.

Setor de Pesquisas - responsável pelos levantamentos socioeconômicos da clientela e da comunidade onde a escola estava inserida.

Serviço do Lanche Escolar - responsável pelo acompanhamento da execução do lanche escolar, que era socializado e totalmente preparado na Escola, pelos recebimentos e pagamentos além das compras de material ao funcionamento da escola, e controle e pagamento dos funcionários contratados pela APM.

Associação de Pais e Mestres (APM) – sempre presente a atuante foi sempre um dos grandes alicerces do Experimental.

Escola de Pais – O Experimental foi a primeira Escola da Rede Estadual a possuir cursos e encontros da Escola de Pais, um movimento que teve o seu auge nas décadas de 60 / 70, e iniciou-se em São Paulo nas grandes escolas particulares, como o Sion, e o Santa Cruz.

Setor de Estágios e Visitas – responsável pelas visitas e estágios oferecidos pela Escola.

No início do ano letivo (1963), inscrevi-me para trabalhar no atendimento de início do ano na Cooperativa Escolar. A Cooperativa funcionava mais ou menos assim: no começo do ano pelo movimento e quantidade de material, utilizávamos três salas que pertenciam ao Serviço Social e a Biblioteca onde funcionava a “loja”. Todo atendimento era feito pelos alunos mais velhos e a supervisão e o caixa pela professora Carmem Biancardi do Serviço Social e responsável pela Cooperativa Escolar. Durante o restante do ano a “loja” ia para o seu “habitat” normal, um pequeno corredor com armários enormes e com horário de atendimento pré-determinado. Todo o atendimento era feito por alunos a partir do terceiro ano (porque já sabiam fazer contas) em regime de plantões.

Iniciei o ano trabalhando no Experimental.

Voltado ao 5º ano...

A professora de Artes Industriais não tinha horário para dar aulas para a nossa turma. Resultado: as meninas saíam para ter aulas de Economia Doméstica e nós, os meninos, ficávamos em sala com a professora fazendo exercícios e mais exercícios. Conseguimos finalmente que a Educadora Sanitária ministrasse para os meninos, no mesmo horário em que as meninas tinham a aula de Economia Doméstica, o Curso de Primeiros Socorros.

Fui participar no período da tarde, do esquema de alunos plantonistas (pronto-socorro), para atender os “feridos” durante o horário de aulas, principalmente no recreio. Como ficava elegante, de avental branco, com o nome bordado no bolso, e uma cruz vermelha na manga direita!

E quanto joelho ralado atendi!

Na sala de aula, a professora resolveu aplicar novamente os exames finais do quarto ano para ver como nos saíamos. Ao término de uma prova de redação (na



época chamada de composição), ao entregarmos as provas, veio nos visitar a professora de Português do quarto ano, e começou a ler as composições. Reconheci imediatamente quando ela pegou minha prova para ler. Ao final da leitura, ela com a prova na mão, pergunta a professora:

“E esse aqui?”.

E ela respondeu:

“Esse aí? Esse aí não vai nem com gasolina!”

Ao escrever essas lembranças, relembrei esse fato e pude finalmente entender, que como bom caçula, todas as vezes que fui “desafiado” sempre me superei nos resultados. No final do ano, no Exame de Admissão do Colégio Paes Leme tirei oito em Português, História e Geografia!

E assim aconteceu quando anos mais tarde, o professor de Desenho disse que eu queria descobrir quem inventou o desenho para matá-lo; quando o professor de tapeçaria artística disse que eu nunca iria tecer nada (teci em menos de 6 meses uma tapeçaria de mais ou menos 3 x 2 metros, com todas as técnicas de tapeçaria que me havia sido ensinado e intitulei-a de “Diploma Colorido”!). Toda vez que sou desafiado, consigo ótimos resultados. “Bendita gasolina!”

Voltando, tínhamos as aulas normais de manhã e a aula de Iniciação Musical. As aulas eram ministradas pela professora Sofia Helena Veiga de Oliveira, excelente arte-educadora, que anos mais tarde no Ginásio Estadual Pluricurricular Experimental – Extensão 1 (GEPE 1), e também com a participação dos alunos do primário, organizou os Festivais da Canção do Experimental e o Conjunto de Flautas-doce “Guiomar Novaes”.

À tarde, além do plantão de pronto-socorro, eram inúmeras as idas a sala de Artes Plásticas, e também sempre aos sábados pela manhã, para ajudar D.Hebe.

Na realidade passava o dia inteiro na Escola, cada vez mais o Experimental tornava-se meu refúgio, o meu porto seguro, e todas aquelas pessoas a “minha família”.

Mais ou menos dois meses após o início das aulas ingressa na Escola a Cantora Lírica: Lenice de Toledo Prioli, com as atribuições de dividir com D.Sofia as aulas de Música e criar o Grupo de Canto Orfeônico da Escola <sup>24</sup>. Todos tiveram as

---

<sup>24</sup> (\*concepção de canto orfeônico)

vozes testadas. Pela primeira vez ganhei o rótulo de desafinado e fiquei de fora de uma atividade do Experimental.

Nunca mais consegui cantar. Anos mais tarde, sofri muito nas aulas de Música e Coral na Faculdade Santa Marcelina, e até hoje a minha participação na linguagem limita-se à apreciação. Não consigo entender o que dirá ler, uma única nota musical.

Isso também me prejudica, e muito, na minha atuação como professor polivalente de Educação Artística na rede Estadual de Ensino.

Hoje, apesar de não ser mencionado nos Parâmetros Curriculares Nacionais, em nenhum momento, a obrigatoriedade do ensino das várias linguagens artísticas pelo mesmo professor, isso é exigido pela Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, assim mesmo a mudança de nomenclatura de Educação Artística para Artes não é respeitada, aparecendo ainda em todos os documentos oficiais.

A professora Rosely Ventrella, assessora responsável pela área de Artes do CENP – Centro de Estudos e Normas Pedagógicas da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, participando de mesa redonda do Fórum de Arte-Educação: Conquistas e Desafios, juntamente com o professor Doutor José Cardoso Palma Filho, Diretor do Instituto de Artes da UNESP e membro do Conselho Estadual de Educação e da vice-presidente da AESP – Associação dos Arte-educadores do Estado de São Paulo, afirmou que o Estado como empregador, como patrão, tem o direito de estipular suas condições para a contratação de professores de Educação Artística, e que no caso a exigência era o trabalho polivalente, envolvendo todas as linguagens artísticas.<sup>25</sup>

Retornando ao 5º ano, o mesmo acabou por pressão dos pais tornando-se um curso de admissão ao ginásio. No segundo semestre passei a ter aulas particulares preparatórias para o Exame de Admissão.

Talvez, por influência da professora do 5º ano, inscrevi-me para o exame no Colégio Paes Leme, na Avenida Paulista com a Rua Augusta, onde hoje se situa o prédio do Banco Safra. O Colégio exigiu que para melhor adaptação ao novo ambiente, eu freqüentasse o seu curso preparatório de admissão.

Resultado: de manhã o 5º ano, à tarde admissão no Colégio Paes Leme, e à noite aulas particulares.

---

<sup>25</sup> Fórum Arte-Educação: Conflitos e Desafios pela Unicentro Belas Artes de São Paulo e pela AESP – Associação de Arte-Educadores do Estado de São Paulo em 02, 03 e 04/6/2005, na Unicentro em São Paulo.

O Experimental era um local de um projeto educacional, orgulho de todos os seus participantes. Não havia predominância de influência de uma única Escola. Havia momentos em que havia a predominância de influências de uma ou outra Escola. No relato da minha vivência no Experimental, no recorte estudado, percebemos claramente influências da Escola Nova e após uma mistura da Escola Nova com a Escola Tecnista, conforme atesta o Prof. Fusari em seu depoimento.

Encerra-se o ano de 1963 e com ele, talvez, a melhor etapa da minha formação como cidadão e futuro educador.

Considero-me um privilegiado por ter sido aluno do Grupo Escolar Experimental “Doutor Edmundo de Carvalho”. Tenho plena consciência de que meus ideais de educação, a certeza da possibilidade de uma escola mais democrática, mais participativa, têm aí suas raízes.

Acredito que o Experimental foi um dos pioneiros a trabalhar com a inter / transdisciplinaridade, envolvendo em seu projeto político-pedagógico especialistas de várias áreas do conhecimento humano, visando tornar a criança um cidadão consciente e participativo.

Vejamos pela descrição dos setores de trabalho da Escola, vemos a importância do trabalho comunitário, a Escola era uma Escola comunitária, isso se iniciava no próprio processo de seleção de alunos; eram aceitos alunos pelo critério de proximidade da Escola.

O setor de pesquisa tinha todo um trabalho de pesquisa das características familiares e comunitárias do aluno. Havia todo um trabalho de saúde física e mental do educando, de prevenção, e muitas vezes de acompanhamento, trabalhos estes executados pelos serviços médico, odontológico, psicológico, ortofonia e psicomotricidade.

Além disso, o lanche socializado, o fornecimento de refeições aos mais carentes e o trabalho do serviço social, através da Caixa Escolar, fornecendo gratuitamente o lanche, o uniforme e o material escolar, permitiam aos alunos pelo menos na comunidade escolar a igualdade de condições.

O Experimental foi pioneiro, ou um dos pioneiros, em vários aspectos, por exemplo o trabalho com a comunidade através da Escola de Pais e da Associação de Pais e Mestres que realmente assumia a Escola como alguma coisa que realmente lhes pertencia e a sua colaboração, o seu envolvimento era retribuído na educação de seus filhos. Foi pioneiro também na implantação das áreas de Artes e

Educação Física e da inclusão de crianças com necessidades especiais, além do processo de formação continuada de professores e técnicos em serviço, a progressão continuada, os registros individuais de acompanhamento da vida escolar da criança desde a entrada na escola até a sua saída.

Várias experiências que se iniciaram no Experimental são vistas atualmente sendo implantadas como inovações na Rede Oficial.

O Trabalho no Experimental era feito com amor, garra, envolvimento de toda a comunidade escolar. Não era alguma coisa imposta por Leis, Decretos, ou Resoluções de uma equipe externa. Era algo que brotava da necessidade da criança visando o seu engajamento político-social tornando-o um cidadão perfeitamente inserido e participante ativo em seu meio social.

Os professores, técnicos e funcionários tinham orgulho de participar desse processo, desse projeto, isso lhes dava uma razão e uma função a ser cumprida.

A coordenação da grande educadora Professora Therezinha Fram, sempre presente, ouvindo e fazendo com que todos participassem do processo, mostrando a importância da participação de todos os funcionários: do mais humilde ao técnico mais especializado.

Therezinha Fram era de um carisma invejável, sempre pronta a dar apoio e a permitir qualquer experiência que pudesse auxiliar o desenvolvimento da Escola. Tinha uma posição política de centro, onde todas as correntes de pensamento conviviam eram respeitadas, tendo em vista um objetivo comum. E é por isso que afirmo que o experimental vivia na realidade, um processo democrático e que os ideais de uma escola participativa e democrática que trago comigo tem aí suas raízes.

Tem aí também suas raízes os trabalhos em projetos com a participação do maior número possível de da comunidade escolar.

Pena que só anos mais tarde, em 1967, iniciam-se a experiência com os Ginásios Pluricurriculares Experimentais em que não tive a participação como aluno. Mas acompanhando de perto, como voluntário, sua implantação e desenvolvimento. As leituras recentes de teses que focalizam o Experimental da Lapa dão-me a certeza de que perdi a fase áurea dos Experimentais.

As teses citadas e que podem ser encontradas na bibliografia desta dissertação: Farah, Ferreira e Villela aludem em sua maioria ao período após a criação dos ginásios e muito pouco sobre o que era o Grupo Escolar.

## 1.2. O PROCESSO DE INICIAÇÃO, MINHA MADRINHA HEBE DE CARVALHO.



FIG. 16. D. HEBE DE CARVALHO EM SEU ANIVERSÁRIO DE 92 ANOS  
2006

FOTO CEDIDA POR MARIA AMÉLIA CARVALHO.

A figura mais marcante quando revejo as páginas de recordações da minha infância é sem dúvida daquela senhora de meia-idade, sempre elegantemente vestida, usando suas meias de seda, e seus sapatos altos. Foi esta senhora quem pela primeira vez, de forma sistemática, guiou meus passos por aquela disciplina que seria a minha profissão: A ARTE. Nos meus dez anos não poderia imaginar que isso aconteceria.

Durante todos esses anos relembrei sua figura com carinho e alegria. Foi uma epopéia encontrá-la. Finalmente aconteceu!

Em agosto de 2005, juntamente com sua filha Maria Amélia Carvalho (querida Memélia) organizamos um jantar de reencontro de Dona Hebe comigo, com seus ex-alunos e amigos. Que prazer! Foi um encontro marcante para todas as pessoas que lá estiveram e pude tomar consciência do amor que ela distribuiu a tantos alunos e amigos.

Bem, mas deixando um pouco de lado as fortes emoções que falar de Dona Hebe me trazem, vamos falar dela, de sua obra maior no magistério do ensino de Arte primordialmente voltado para a infância e adolescência e também na formação de arte-educadores.

#### 1.2.1.DADOS BIOGRÁFICOS

Dona Hebe nasceu em Recife-Pernambuco em 1914. Seu pai, engenheiro-arquiteto recém formado foi trabalhar lá num projeto de Saneamento, após já ter feito projetos semelhantes em Santos e em São Paulo. Lá conheceu sua futura esposa que era professora, assim como toda a sua família, de mulheres, também professoras. Trabalhou lá por dois anos e retornou com a família para São Paulo, D.Hebe contava então com dois anos de idade.

Aqui ele se tornou especialista em arquitetura religiosa, construindo igrejas de vários estilos diferentes. Fez por exemplo a Igreja Nossa Senhora do Brasil, e a Capela da Pontifícia Universidade Católica, entre outras. Ele trabalhou com Ramos de Azevedo, e com ele na Estação Sorocabana, no bairro da Luz, hoje transformada na Sala São Paulo, os detalhes, as rosáceas, as colunas foram projetos dele.



Por este início podemos perceber que D.Hebe foi criada sob a influência do pai que também vivia Arte, os trabalhos que ele realizou, aqui citados, são grandes marcos arquitetônicos da nossa Cidade.

Com doze anos de idade, D.Hebe começou a estudar com Theodoro Braga, pintor paraense, apaixonado pela História do Brasil, utilizando a temática em muitas de suas obras. D.Hebe nos conta que Theodoro Braga era uma pessoa muito tranqüila e estudiosa. Ele era colega de seu pai, que nessa época era Professor na Escola de Belas Artes de São Paulo e Theodoro Braga era o diretor.

Numa ocasião eles foram a Campinas, num grupo de educadores com a Secretaria da Educação, nessa época D.Hebe estava morando lá, cursando o quarto ano primário e eles a convidaram para juntamente com eles visitar a Escola Normal de Campinas.

“(...) Eu tinha uma professora que era apaixonada por pintura. Então ela dava para os alunos papel e pastel verdadeiro mesmo para trabalhar. E ela não fornecia, como se usava na época uma imagem já pronta para a criança copiar. Ela colocava, ela fazia uma natureza morta natural, colocava na frente e todas as alunas copiavam.

E o Theodoro Braga olhou o meu trabalho e gostou muito. Então ele disse ao meu pai:

- ‘Olha, essa menina precisa estudar!’

Eu ia fazer doze anos.<sup>26</sup>

D. Hebe retorna a São Paulo e passa a estudar no ateliê do artista que ficava na Avenida São João, esquina com a Avenida Ipiranga

“Eu tinha aulas das sete às nove da noite. Acho que o edifício existe até hoje. Eu era muito bem tratada, principalmente porque eu era a caçula da turma, a convivência era uma delícia, porque ele gostava do meu traço que era super-delicado, e eu tinha muita facilidade para copiar.

Eu fazia retratos muito fiéis, fazia retratos muito bem resolvidos.”<sup>27</sup>

Segundo relato de D.Hebe, Theodoro Braga era um pintor tradicional, clássico. Seu método iniciava-se fazendo gesso, auto-relevo. Não se fazia terceira dimensão, primeiro eram chapas de gesso ou de papelão com folhas de Arkansas e aí se desenhava e modelava o claro-escuro, durante vários meses; daí passava para as figuras de gesso em terceira dimensão, geralmente figuras de guerreiros que se compravam na Michelangelo. Lá também se compravam pés, mãos, braços em gesso para serem copiados.

<sup>26</sup> Entrevista de Dona Hebe de Carvalho dada ao autor em 21/08/2005.

<sup>27</sup> Ibid.

Era copiada aquela montagem toda, isso durante um ano inteiro. Eram aulas duas vezes por semana, de duas horas cada uma. Depois disso, eram dois anos de estudos de desenho, e em seguida passava-se para a figura humana do natural, e D.Hebe levava seus irmãos para posar. Figura humana feminina, ela nunca pintou, porque ele não contratava modelos.

Ela virou retratista de tanto desenhar, lá ficando até os dezoito anos. Em seguida passou a trabalhar com óleo, aquarela, mas raramente saíam do ateliê.

Theodoro Braga trabalhava com os alunos somente natureza morta, e ele especificava os tons a serem utilizados, coibindo assim de certa forma que os alunos criassem algo próprio em seu trabalho. D.Hebe conta-nos que isso a deixou de certa forma muito amarrada à figura.

Por isso, depois quando começou a ensinar, partiu para outra metodologia: primeiro, desenvolver a criatividade.

“Ele mandava viu! Desenhe em casa, mas ele não fazia isso com a gente, não tinha o exemplo, e depois ele era muito tradicional, ele censurava muito a pintura moderna, era um professor muito acadêmico.

Meu pai também era acadêmico. Então eu fui criada num ambiente tradicional. Só quando me casei com vinte e dois anos, foi que eu comecei a ter os olhos abertos para a Pintura Moderna.”

Como relata Maria Amélia Carvalho:

“E hoje ela diz, foi muito bom casar com seu pai, porque ele abriu as portas da Arte de Vanguarda, da Arte Moderna, da Semana de 22, estava aí muita coisa acontecendo, e ela teve momentos bem interessantes com ele, eles eram sócios da Sociedade de Cultura Artística, então eles iam todas as semanas assistir concertos. Meu pai era eclético, intelectual, era muito forte.”<sup>28</sup>

D.Hebe casou-se com o advogado e poeta Pedro Xisto, que pertencia à vanguarda artística e que a apresentou à Arte Moderna. Tiveram quatro filhos, entre eles Maria Amélia Carvalho que se tornou atriz de Teatro de Bonecos<sup>29</sup> e Lia Robatto que se dedicou à dança.

Memélia conta-nos um pouco sobre a vida em família:

“... nós fomos criados nesse meio de arte, a gente fazia muito teatrinho de bonecos, com as crianças, então a gente dançava, fazia teatro, cobrava ingressos isso era constante lá, e na minha casa, a minha mãe deixa adentrar

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Entrevista de Maria Amélia Carvalho dada ao autor em julho de 2005.

todo mundo lá. Deixava todas as crianças entrarem, e fazia lanche e tudo mais.

Porque eu me lembro que nas outras casas, a mãe não deixava: olha não pode abrir para não entrar poeira, essa sala é fechada, porque essa sala é de visitas.

Lá em casa não, era aberta, a vontade, então era um ambiente assim gostoso, de liberdade, não é?

Minha mãe sempre pintando, ela pintava pelo meio da casa, no terraço, fosse onde fosse. Ela não tinha um ateliê dela, então ela nem ligava, e ilustrava livros.

Nessa época ela ilustrou muitos livros, alguns ela mesma que escrevia, ela pegava temas populares transformava aquilo em livros.<sup>30</sup>

A carreira de professora de D.Hebe, segundo suas próprias palavras, começou porque ela pintava, e um pintor quando ele não vende seu trabalho, e precisa ganhar dinheiro, ele vai ser professor, porque é um mercado que está sempre aberto. Ou você entra numa escola para ensinar, ou você põe alunos na sua própria casa.

Em 1950, com trinta e seis anos de idade D.Hebe desquitou-se e necessitou procurar uma escola para trabalhar, para poder completar o orçamento familiar. Ela então foi trabalhar no Mackenzie na Graded School substituindo uma professora durante um ano. As aulas eram dadas em sala de aula com o material que crianças traziam, em geral, um caderno e lápis de cor e D.Hebe tentou introduzir com muita dificuldade, novas técnicas. A professora que a antecedeu usava o sistema de colocar o modelo na pedra desenhando para os alunos copiarem. D.Hebe introduziu o desenho do natural. Ela colocava vasos, flores, objetos, composições com formas geométricas, e ela solicitava que fosse feito o desenho com lápis preto, utilizando só o traço e sombra.

Os alunos estavam na faixa de 8 a 11 anos. Aos poucos ela conseguiu introduzir um número maior de técnicas na medida das possibilidades dos alunos ou da possibilidade dela mesma levar o material para colagens, um pouco de guache, mas era uma sala de aula comum, não aparelhada, o que tornava o trabalho muito difícil.

Ela desinteressou-se pelo trabalho e deixou as aulas mais ou menos um ano e meio depois de tê-las iniciado.

---

<sup>30</sup> A expressão “atriz de teatro de bonecos”, é a forma como M.Amélia se qualifica, e para nosso entendimento pode ser entendida como criadora e manipulador de bonecos.

### 1.2.2. CLUBINHO INFANTIL DE ARTE – MASP.

Dona Hebe freqüentava o Museu de Artes de São Paulo – MASP, no primeiro espaço ocupado pelo mesmo no prédio dos Diários e Emissores Associados, na Rua Sete de Abril, no centro. Lá ela conheceu Suzana Rodrigues que mantinha um Clubinho Infantil de Arte para crianças aos sábados à tarde e era inclusive freqüentado por seus filhos que na época estudavam no Instituto de Educação Caetano de Campos, e iam correndo pela Sete de Abril até o prédio do Museu para as aulas do Clubinho.

O trabalho que Suzana fazia segundo Maria Amélia era muito livre, muito agradável. Podemos encontrar maiores informações sobre o Clubinho Infantil de Arte na dissertação de Rita Bredariolli: *Das lembranças de Suzana Rodrigues*.

Em 1954, Suzana querendo deixar o Museu, chamou D.Hebe para substituí-la. Sobre esse início D.Hebe afirma que:

“Ela quis deixar o Museu e me chamou para substituí-la, eu comecei a trabalhar lá com crianças nesse regime de liberdade total, inclusive o trabalho era um pouco dispersivo, porque não era uma sala só para essa finalidade, então o material tinha que ser levado para a cada vez, os trabalhos das crianças não eram guardados porque não tinham pastas, ficava um trabalho meio caótico, sabe quando conseguimos um lugar melhor? Foi quando o Museu se fundiu com a Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP e passou para o Pacaembu.”<sup>31</sup>

Isto ocorreu em 1955, e o Curso Infantil passou a ser ministrado na FAAP, em uma sala bem grande dentro do jardim, onde havia espaço suficiente para o material ficar todo disposto, a vontade, e as tintas eram preparadas lá mesmo. As crianças começaram a poder produzir livremente.

---

<sup>31</sup> Entrevista de D.Hebe a Ilsa Leal Ferreira, para o Centro de Pesquisa de Arte Brasileira Contemporânea do IDART – Secretaria Municipal de Cultura em 1983.

### 1.2.3. COMPLEXO PSIQUIÁTRICO DO JUQUERI.

Antes de nos aprofundarmos no curso de Arte Infantil do MASP, vamos retornar a 1953, quando Osório César convidou D.Hebe a dirigir as aulas de Arte para internos do Hospital Psiquiátrico. As aulas de Artes haviam sido implantadas por Osório César que era um psiquiatra muito ligado às artes, e tinha sido o companheiro de Tarsila do Amaral pouco depois da separação dela de Oswald de Andrade.<sup>32</sup> A primeira pessoa a lecionar lá foi a pintora Maria Leontina, sendo que D.Hebe a substituiu em 1953. D.Hebe assim descreve a sala onde eram realizadas as aulas:

“A sala era uma sala de uns 5 por 7 metros. Tinha uma mesa oval furada no meio, com lugar suficiente de mais ou menos um metro para eles trabalharem.

E eles já tinham o material disposto, já organizado quando eles chegavam, e cada um tinha o seu lugar e eles gostavam de um lugar fixo. Só havia dois doentes que não tinham lugar fixo.

Uma era uma japonesa, que desenhava muito bem, a moda tradicional daquelas gravuras japonesas, tinha uns traços lindos, soltos e ela fazia as mulheres japonesas com os coques, pentes, com quimono.

Algun orientador que me antecedeu havia dado a ela um cavalete e uma tela vertical onde ela desenhava.”<sup>33</sup>

Dona Hebe conta ainda que houvesse entre 18 e 20 pacientes entre homens e mulheres, mas as mulheres eram em maior número. Os pacientes não se comunicavam entre si e poucos pediam algum tipo de orientação, assim como ela nunca recebeu nenhuma orientação da direção do Hospital, e não sabia como eram selecionados os participantes. O trabalho limitava-se a pintura e um pouco de barro, mas que uma única paciente, muda, apelidada de “mudinha” é quem trabalhava com o barro. Durante todo o tempo de aula, os pacientes ficavam na sala juntamente com duas enfermeiras e dois guardas.

Cansada de duas viagens semanais a Franco da Rocha, e tendo aumentado muito o número de alunos e turmas na FAAP, D.Hebe deixa o trabalho no Hospital Psiquiátrico em 1955.

<sup>32</sup> Para maiores informações sobre o Ateliê de Artes do Juqueri, ver FERRAZ, Maria Eloísa. Arte e loucura: limites do imprevisível.

<sup>33</sup> Entrevista dada ao autor por D.Hebe de Carvalho em 21.08.2005.

#### 1.2.4. FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO – FAAP

Em 1955 o Clubinho Infantil de Arte, juntamente com os outros cursos e o próprio Museu foi transferido para a Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP. E aí foi possível a D.Hebe expandir o número de técnicas e de trabalhos que foram aí testados e a acompanharam no Experimental e no seu próprio Ateliê Infantil de Arte.

“Além de desenho e pintura, trabalhava-se com gravura, argila, madeira, nanquim. Havia muita exigência com relação à técnica, enquanto era incentivado o desenvolvimento da linguagem visual de cada um.”<sup>34</sup>

D.Hebe conta que seu método de trabalho foi adquirido por experimentação desde o Clubinho Infantil de Arte e expandido depois nas aulas da FAAP.

“Naquela época ainda não tinha, um modo geral de estudar arte, não só a criança, mas a família, eles não tinham ainda muita abertura para esta liberdade total, que a criança tem hoje na Arte, tanto os pais como a própria criança queriam aprender, então para você ensinar alguma coisa, eu achava mais fácil partir de um modelo, para depois se a criança quisesse entrava para a criatividade, mas ainda naquela época se falava muito sobre modelo, sabe, principalmente com crianças a partir de dez anos precisa de um modo geral, ela precisa se sentir segura, se ela não tem o hábito de trabalhar com liberdade desde cedo, ela fica muito insegura porque ela não tem confiança na sua expressão, então é preciso que o trabalho tenha muita continuidade e que seja aceito pela produtividade, porque a criança, o pré-adolescente é inseguro, quanto à sua própria expressão.”<sup>35</sup>

Célio Bernardes, que foi aluno de D.Hebe na FAAP durante mais de dez anos, e hoje é médico homeopata, psicodramaticista, nos descreve a sala de Artes como uma sala enorme com mesas grandes mais baixas, com banquinhos pequenos do tamanho dos alunos, onde cabiam três alunos de cada lado, com bastante espaço entre os lugares. A mesa era realmente muito grande, tanto que você não conseguia com a mão alcançar o centro ou o outro lado da mesa, para pegar qualquer coisa, só deitando o corpo em cima dela, você tinha que subir na

<sup>34</sup> FERREIRA, Ilsa Leal Kawall. As escolas experimentais de São Paulo na década de 60, sua contribuição para a formação do cidadão: tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.p.118

<sup>35</sup> Entrevista de Hebe de Carvalho em 1983 a Ilsa Leal Ferreira, pelo Centro de Pesquisa de Arte Contemporânea do IDART – Secretaria Municipal de Cultura.

mesa para pegar uma ou outra coisa. Os lugares não eram totalmente preenchidos e não tinha lugares determinados, você chegava e sentava onde queria.

Quanto à organização da sala, o método de Dona Hebe na FAAP, no Experimental e no Ateliê Infantil de Arte sempre foi o mesmo.

Com exceção do Experimental da Lapa, onde não tinha auxiliares, pelo menos durante o primeiro ano em que lá lecionou, D.Hebe sempre treinou pessoas para essa função.

Quando as crianças chegavam já encontravam o material sobre as mesas, para uma atividade geral, e uma segunda mesa preparada com opções de material diversificados para quando o aluno não estivesse motivado para a atividade geral que se oferecia.

D.Hebe justifica essa organização dizendo que a criança gosta quando se dá uma direção, ela não se sente perdida. Com uma hora ou uma hora e meia de aula, você não consegue controlar mais a criança, ele vai perdendo o interesse pela atividade.

Então quanto maior a diversidade de material e maior facilidade de acesso, mais fácil será para a criança interessar-se por outra atividade, que não seja a principal oferecida no dia.

Em sua entrevista ao autor, D.Hebe assim se expressa sobre essa forma de trabalho, quanto à organização, material e técnicas:

“...quando eu comecei a ver aquela quantidade de material, eu não sabia lidar com aqueles materiais. E ao mesmo tempo, eu fui percebendo que eu precisava dar bastante material, porque com os anos, os alunos iam ficando de um ano para o outro, eu tive alunos que começaram comigo com cinco anos de idade, e saíram depois com doze anos de idade, quando eu já tinha saído da Fundação e aberto a minha Escola. Eu precisava a cada dia criar o maior número de técnicas, para que o aluno se interessasse, porque não estava ainda na idade do aluno criar as coisas por si, ele ia criando através do material, eu acredito muito nisso, que o material influi na criatividade. E não queria deixar o aluno, numa só maneira dele trabalhar. Então, eu precisava dar técnicas diferentes, cada técnica se expressava de uma maneira, por exemplo, eu dava muito linóleo, porque o linóleo leva obrigatoriamente a uma simplificação.

Ou então técnicas de acaso, técnicas de acaso obriga as pessoas a se afirmar, porque toda a classe faz um trabalho mais ou menos igual, então eu sempre procurei muito fazer o desenho e formar, fazer com que a criança trabalhasse bem esse desenho, essa gravura, vamos supor, mas que ela realizasse o melhor possível.

Para realizar o melhor possível figura e fundos. Para ela ficar segura, ela precisava não se sentir influenciada com relação ao colega, então você tem que, uma vez por semana, dar algum trabalho que seja de acaso, que a classe inteira faça igual, que fiquem todos no mesmo nível, porque a criança tem um olho crítico muito grande, ela mesma sabe, quando ela fez um trabalho inferior.

É preciso que você não deixe que um aluno sobrepuje muito o outro. Que todos tenham realizações boas, nem que não seja sempre e não valorize



absolutamente nenhum trabalho. 'Eu nunca elogiei na classe, um trabalho de algum aluno mais que o outro.'

Pelos depoimentos de D.Hebe e de seus alunos na FAAP, Célio Bernardes e Paula Motta, as técnicas na Fundação eram: pintura com guache, nanquim, giz de cera, recorte e colagem, gravura (xilogravura) que tinham aulas especiais, com assistente, por causa das ferramentas, papier machê, argila, técnicas ao acaso (desenho com vela ou giz de cera branco e recoberto por guache bem ralo), e desenho ao ar livre.

A tinta guache como já foi dito era preparada no local, assim como no Experimental, no Hospital Psiquiátrico do Juqueri e depois no Ateliê infantil de Arte. Pela importância da mesma, transcrevo abaixo sua receita fornecida por Malvina Nogueira que foi assistente de D.Hebe no Ateliê Infantil de Arte e responsável pela preparação da tinta:

- Dextrina
- Água
- Lisoforme
- Pó de pintor (pó xadrez)

Dissolver bem três colheres de dextrina com água formando uma pasta grossa e bem consistente e ir colocando a água aos poucos. Depois de a pasta estar pronta ir acrescentando água aos poucos, até a consistência de mingau, e aí acrescentar o pó de pintor e mais água até a consistência que desejar. Para evitar o bolor e o mau cheiro acrescentar uma colher de chá de lisoforme. Para saber se precisa mais dextrina, dê uma pincelada no papel, espere secar e passe o dedo. Se o dedo permanecer limpo, está bom, caso contrário acrescente mais dextrina.

A tinta ficava em potes grandes sobre a pia. Os alunos serviam-se da mesma em porta-ovos plásticos. Eram fornecidas as cores primárias, além do ocre e o lilás (difícil de ser obtido pela simples mistura do azul e vermelho), para que as próprias crianças experimentassem as suas misturas. Essa tinta tem também a vantagem de quando seca no recipiente, ao ser umedecido, volta à consistência original.

As aulas para o curso infantil na FAAP começaram repetindo o horário do Clubinho Infantil de Arte, aos sábados, à tarde. Depois foi havendo procura para aulas durante a semana, e aí foram abertas aulas duas vezes por semana: duas

vezes por semana de manhã, aos sábados continuou sempre, mas passou para o período da manhã.

Paula Motta, ex-aluna na FAAP durante oito anos, e posteriormente colaboradora no Ateliê de Arte Infantil, em seu depoimento ao autor em fevereiro de 2006, assim se expressa sobre o curso e sobre D.Hebe:

“(...) ela ia deixando o aluno ir vendo, sugerindo: você não quer experimentar tal material?

(...) Eu era um xodó especial dela. Tenho uma lembrança de um episódio, quando era ainda lá na casa da Rua Itacoara, não sei porque eu não fiquei na aula e ela resolveu sair comigo pelo Pacaembu para passear, devo ter cansado e me lembro dela me carregando no colo, andando, andando comigo. Onde nós fomos, para mim era um passeio enorme, longe, acho que era ali perto do Estádio do Pacaembu. Lembro de ter ficado com ela aquele dia, não sei o que houve sentia que recebia um tratamento todo especial.

(...) com as outras crianças ela também era ótima. Muito tranquila.

(...) acho que me sentia com muita liberdade para procurar a minha expressão, procurar o meu caminho, e ter a qualquer momento o apoio necessário que eu precisasse.”

Célio Bernardes também ex-aluno da Fundação e considerado “terrível”, por D.Hebe e seus auxiliares, nos diz que:

“(...) Era um lugar que era lúdico para a gente. Não era uma coisa de castigo, não é? Ela tinha um jeito para chamar a gente. Ela não dava bronca, ela tinha um jeito que ela vinha, ela passava o que queria. Educava-te, eu falo assim como eu fui educado por ela também, tem toda uma coisa de educação, de princípios que ela ia passando no cotidiano.

Mas tinha uma coisa afetiva, carinhosa, afetuosa, quando você chamava, ela sempre atendia.

(...) Então, outro dia eu lembrei dela, da D.Hebe e da minha mãe. Tipo assim, eu cheguei aonde cheguei, por causa das duas. Porque tenho aquela história de troca de p pelo b, o s, ss, e ç, era tudo a mesma coisa.

Então teve uma coisa da parte artística, esse desenvolvimento, esse estímulo, dando uma condição de estar fazendo o aprendizado.

(...) eu fui bem pequeno para lá, e tinha essa coisa desse movimento todo como ela, ela sempre junto; ela fala que eu era terrível, mas ela tinha um jeitinho de tratar...

Esse jeitinho era dela propor atividades.

Não me deixava parado para não virar bagunça, o papel que tinha sido jogado no lixo, a gente fazia bola e virava jogo de futebol, então ela entrava e chamava para uma atividade na mesa, ou então a gente bagunçava com a tinta e ela chamava a gente para desenhar com lápis de cera, então ela trazia a coisa da atenção junto com ela, ela propondo uma atividade. Não era a coisa de bronca não. Eu não me lembro de bronca da D.Hebe.

Tinha castigo, dentro da sala, de não sair da mesa e andar pela sala de aula.”

Dona Hebe tinha formação da Escola Normal, mas nunca havia lecionado antes.

Segundo Maria Amélia Carvalho ela se dedicou muito e profundamente ao ensino da Arte e sempre a partir de suas próprias experiências, embora ela lesse muito sobre todos os movimentos, mas era uma artista plástica ensinando; ela criou o seu próprio método calcado na sua experiência do dia a dia.

Ela lia muito e citou em sua entrevista ter lido ViKtor Lowenfeld, Herbert Read, Arno Stern e Franz Cizek, cujo livro encontrou uma vez, em português na Michelangelo.

Explicando seus métodos, D.Hebe diz que procurava eliminar práticas muito utilizadas na época, que ela considerava pouco criativas, tais como: simples preenchimento de espaços, uso de fórmulas abstratas bonitas, mas convencionais, e que não faziam parte do universo infantil. D.Hebe dizia que a criança compreende e trabalha com o figurativo, o abstrato só vai começar a fazer sentido um pouco mais tarde.

Ela exigia um pouco a utilização correta da técnica, dependendo da possibilidade da criança, sempre visando certo desenvolvimento técnico para que ela pudesse através dele se aprimorar, expressando-se melhor. Quanto a forma da criança criar era totalmente livre, mesmo quando se colocava um modelo para que a criança trabalhasse.

“as crianças conseguiam uma maneira própria de trabalhar cada um, nós reconhecíamos o trabalho de cada criança então significava que cada um estava dando a sua contribuição pessoal, em cor, forma, em maneira de enfocar o assunto, cada um desenvolvia o seu jeito próprio, a sua individualidade, a medida que ela vai tendo maior contato com o material.”<sup>36</sup>

D.Hebe afirma que chegou à conclusão de que o aluno, a criança, tem que sentir alegria naquilo que está fazendo, o professor é mais um estímulo, um apoio para que ele se sinta valorizado. O professor precisa estimular a criança e D.Hebe acredita que isso se faz justamente utilizando a maior diversidade de material e técnicas. Porque ela conquista o novo material, descobrindo, conquistando cada vez mais a sua própria expressão. Para o professor conseguir que a criança tenha interesse, ele tem que sentir a criança e ver o que é importante para ela, ela não pode sentir-se guiada. A criança tem que sentir que está progredindo.

---

<sup>36</sup> Entrevista de Hebe de Carvalho em 1983 a Ilsa Leal Ferreira, pelo Centro de Pesquisa de Arte Contemporânea do IDART – Secretaria Municipal de Cultura.

“Você pode estimular a cada dia. Você procura uma coisa nova, você traz uma flor diferente; você exalta aquilo, você conta uma história, você põe uma música. Você inventa uma maneira diferente de usar o papel, você não dá sempre igual. Um dia você dá maior, outro dia você dá menor. Um dia você dá uma folha amarela, outro dia você dá uma folha branca. Um dia você dá jornal, outro dia você dá recorte.

Você precisa ver alguma coisa que há tempo você não dá, para não deixar muito tempo sem dar, porque ela cria uma rotina de trabalho, que daí a uma semana ela possa dar continuidade e aí aprimorar, sem se enfastiar.

Você vai estimular para que ela recrie, mas se ela está há muito tempo sem repetir formas, você vai recriar através de uma história, de um objeto, de um pensamento, de uma atividade.”<sup>37</sup>

Indagada sobre mostrar reproduções de obras de arte para as crianças, D.Hebe diz que apresentava, mas não acha que isso seja importante, por ser isso mais uma questão referente à ampliação de conhecimentos da História da Arte, o que por sua vez amplia a cultura geral dos educandos.

Ela colocava os seus livros de Arte à disposição das crianças, e também acha que uma visita correndo a um Museu não leva a nada, é gostoso, o professor pode fazer isso uma vez ou outra, com crianças acima de dez anos, porque segundo ela, antes dessa idade a criança não está preparada para entender. Você pode fazer isso uma vez ou outra, para estimular e ir fazendo com que a criança vá adquirindo o gosto e a maturidade de observação de obras de arte aos poucos, até que chegue o momento que ela procure por conta própria.

#### 1.2.5. GRUPO ESCOLAR EXPERIMENTAL

Dona Hebe diz não recordar como foi o convite para trabalhar no Experimental, mas acredita que foi procurada pela Professora Therezinha Fram que lhe fez o convite. Isso deve ter acontecido no final de 1961, ou bem no início de 1962, pois no início do ano letivo de 1962 ela já estava lá trabalhando.

A intenção de D.Hebe ao aceitar o convite era o de fazer uma experiência, para saber se conseguiria o mesmo resultado que obtinha com as crianças da FAAP, que era composta por crianças da classe média alta e alta, cujos pais tinham optado por colocá-las num curso de Arte e a clientela da Escola Experimental, uma escola de ensino regular onde a disciplina seria oferecida como disciplina complementar à formação, cujo objetivo era desenvolver o entendimento e

<sup>37</sup> Entrevista da Professora Hebe de carvalho ao autor em 21/08/2005.

expressão em linguagem visual e cuja clientela era composta por filhos de classe média baixa e baixa. Ela acabou ficando lá por cinco anos, acompanhando os alunos do 1º ao 5º ano.

Os alunos do Experimental apesar de serem de classe média, da classe operária eram segundo avaliação de D.Hebe de famílias bem organizadas. E ela recorda também que nunca trabalhou com crianças abandonadas ou crianças realmente carentes.

No Experimental, juntamente com a coordenação criou o primeiro ateliê de Artes Plásticas numa Escola da Rede Oficial de Ensino. Era uma sala grande com várias mesas e banquinhos, com pia e um tanque que era utilizado para armazenar argila. Havia um gaveteiro enorme com todo o material necessário e que os alunos tinham livre acesso. Existia também um armário para guardar os papéis de vários tipos e as pastas com trabalhos dos alunos.

Tínhamos três tipos de pincéis redondos: fino, médio e grosso. A tinta era preparada lá, com a mesma receita já explicada anteriormente. A organização das aulas e a diversidade de técnicas obedeciam aos mesmos moldes das aulas dadas na Fundação.

“Havia dificuldades que eu não enfrentava na FAAP. Não tinha ninguém para me auxiliar e as turmas eram numerosas, algumas com mais de quarenta alunos e eu tinha apenas dez minutos entre uma aula e outra para preparar o material para a aula seguinte.”

“Quando eu cheguei ao Experimental, eu tinha crianças com quatorze ou quinze anos, eram repetentes. Foi terrível, porque eles nunca tinham tido aulas de Artes. Então, eles não sabiam o que fazer com as mãos. Então eles não tinham absolutamente confiança no que faziam, eles só queriam fazer desordem e bagunça. Agora aquele que tinha começado cedo, você via que ele tinha confiança no trabalho dele. Ele já não precisava mais que você desse esse suporte. Se você tem uma criança durante muitos anos, ela tem que sentir que ela evoluiu em alguma coisa, ela não tem parâmetro, então a evolução se dá no campo da Arte Figurativa. Mas ele tem que saber copiar, então você tem que ensiná-lo a ver, a fazer a perspectiva, a fazer a perspectiva linear, porque ela não acredita na arte pura.”<sup>38</sup>

D.Hebe, assim como na FAAP, a cada aula no Experimental trabalhava com uma única técnica, mas havia sempre uma mesa de opções, para aquelas crianças que não se adaptavam à técnica proposta para a aula. Em geral, no início da aula ela dava algum tipo de motivação para que a criança não se sentisse perdida, mas acredita que a criança do ateliê era mais confiante na sua própria expressão e ia

---

<sup>38</sup> Entrevista dada por D.Hebe ao autor em 21/08/2005.

adquirindo um ritmo próprio de trabalho, não necessitando mais esse tipo de motivação.

No Experimental houve a dificuldade inicial com os alunos mais velhos do 5º ano.

“Eles nunca tinham feito Arte de uma maneira séria e sistemática, eles não respeitavam o material, nem seu próprio desenho, nem a sua própria expressão, eles não tinham confiança na sua própria expressão... depois de toda essa experiência foi esse o resultado, ver o respeito que eles tinham também; na hora em que eu cheguei lá, no 1º ano havia em geral uma ou duas bem dotadas da classe, e isto depois acabou, esse preconceito acabou no fim de quatro anos, então todas as crianças desenhavam, todas elas tinham seus trabalhos valorizados, colocados nas paredes cada fim de aula, todos igualmente valorizados, e aquela criança que não produzia, e a maneira que ele poderia conseguir produzir, havia um menino por exemplo, que durante todas as aulas, este menino ficou muito gravado na minha lembrança, porque ele era um menino tremendo, ele brincava com taxinhas, punha as crianças sentadas em cima das mesmas, e não fazia nada, nada, a aula toda, era um menino de oito anos mais ou menos, oito para nove anos, era uma criança rejeitada em casa porque ele era um filho homem, numa família que desejava uma mulher, então este menino nunca foi aceito na casa dele, ele era feinho, mesquinho, muito tímido, mas que fazia muita peraltice; um dia depois dele fazer muita desordem na classe, eu dei a ele um volume muito grande de papel e mandei ele riscar com toda força, como ele quisesse com lápis de cera; depois que ele riscou todo o papel com cera, então eu disse para ele o que ele poderia fazer de bonito ali em cima colocando tinta, e de maneira organizada fazer quadrados de tinta ali em cima um de cada cor, você vai ver o que vai ficar. Ele ficou tão encantado com resultado final que foi um trabalho bonito, alegre, que ele começou a desenhar e depois de uns meses a mãe me procurou e me disse: “O que aconteceu com meu filho, que ele agora quer desenhar todos os dias dentro de casa?” Ele me pede lápis e papel, e ele que não gostava de trabalhar, agora ele quer desenhar todos os dias, e aí ele começou a ter um amor tão grande pelo ateliê”<sup>39</sup>

Além do grande número de alunos por sala, o outro problema no Experimental para a D.Hebe foi a avaliação, da qual ela discordava:

...” esse foi um ponto que nós nunca chegamos a entrar num acordo, porque eu queria a extinção total da avaliação e eles achavam a avaliação necessária, eu acho que a avaliação pode ser necessária, mas, eu acho que nós não temos condições de fazer avaliação quando se trabalha com seiscentas crianças por semana e apenas uma professora, ela não tem tempo de fazer uma avaliação correta, porque a avaliação aí no caso não é o produto final do trabalho, é sobretudo a maneira da criança trabalhar, é o progresso em relação a si mesma, as suas limitações, então é muito difícil de você fazer uma avaliação correta, que não seja convencional, que não seja falsa ... eu considero até este tipo de avaliação desonesto, quer dizer o professor está querendo se enquadrar dentro de uma imposição que lhe é feita em virtude de sua função, mas que ela não tem condições de preencher. Não há um produto comum para se avaliar, quer dizer, matematicamente tem,

<sup>39</sup> Entrevista concedida a Ilsa Leal Ferreira em 1983, para o IDART da Secretaria Municipal de Cultura – Centro de Pesquisa de Arte Brasileira Contemporânea.

a criança acerta um problema, ou não acerta, porque existe um padrão, o resultado é o mesmo para todos, quer dizer o problema deu o número tal, então se avalia em função do número tal que é igual.

Você vai fazer uma avaliação de Arte de acordo com seus padrões?”<sup>40</sup>

### 1.2.6.ATELIÊ INFANTIL DE ARTE

Em 1965 como já foi dito, D.Hebe deixa o Experimental e a FAAP, para abrir a sua própria escola. O Ateliê de Arte Infantil, inicialmente na Avenida Paulista, num conjunto comercial, todo envidraçado com uma bela vista.

Mas ela sempre achou que a criança precisava de mais espaço em volta, para que ela pudesse sair da sala um pouco e se expandir, correr um pouco, ver plantas, árvores, respirar ar, ver o sol... então alugou uma casa na Alameda Santos próxima ao Parque Trianon, onde foi sem dúvida o apogeu do ateliê e um marco na História da Arte-educação. Aí teve a liberdade total de material e organização, que era basicamente o mesmo que ela implantou na FAAP e no Experimental. A clientela era de alunos advindos da classe média alta, com algumas exceções para alunos bolsistas, de idade variável entre três e dezesseis anos. Para os adolescentes ela desenvolvia muita gravura, escultura com arame, serigrafia, além de trabalho com bico-de-pena, óleo, etc.

“Uma das exigências do ateliê era que desde que a criança começasse um trabalho, era preciso terminá-lo, mas, às vezes ela precisava ser um pouquinho dirigida para que fizesse todas as técnicas, senão ele às vezes ficaria no preciosismo, perdendo um pouquinho a vontade de fazer um trabalho solto, mais livre...”

Jamais uma criança tinha o direito de estragar o trabalho que ela tinha feito, rasgar, picar, ela procurava terminar aquilo da melhor maneira possível, se não gostasse ele punha depois de lado, mais depois de esgotar todas as possibilidades, de realizar melhor aquele trabalho, então aí entrava o professor procurando ajudar, para que não fosse uma experiência frustrada.<sup>41</sup>

Segundo Paula Motta, ex-aluna e posteriormente professora do Ateliê a idéia era ter um belíssimo ateliê, o melhor ambiente de trabalho e tudo ao alcance das crianças, com liberdade para ela crescer.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Entrevista concedida a Ilsa Leal Ferreira em 1983, para o IDART da Secretaria Municipal de Cultura – Centro de Pesquisa de Arte Brasileira Contemporânea.



“Então havia um pote de pincéis em cima da mesa, de todos os tamanhos, potes com lápis de cor, etc. Aquilo ficava em cima da mesa, e na FAAP também era assim.

A criança chegava, decidia se ela ia pintar, se ia desenhar, se desenhava misturando tintas.

E havia uma conversa ali: como você está o que você está pensando hoje, o que viu, o que você gosta, você já experimentou tal papel, você quer trabalhar com tais cores?

A criança pegava um porta-ovo e colhia as cores que queria usar. Ela era orientada no cuidado com o excesso, para não ficar sujando as cores, atento à questão do desperdício, a criança aprende a trabalhar, a respeitar o suporte, o material, o funcionário e o ambiente.

As turmas no Ateliê eram divididas por idades com oito a dez crianças por turma, em diversos horários.

D.Hebe fazia um aquecimento inicial com as crianças, e após as aulas, discutia os trabalhos com as professoras, a parte da composição principalmente.

D.Hebe em aula era muito sutil nas suas orientações. Por exemplo, como controlar a questão da água quando pintava, a invasão de uma cor pela outra.

Quando necessário, com a maior delicadeza e sem ser invasiva, ela fazia demonstrações na utilização adequada dos instrumentos e materiais.”<sup>42</sup>

Durante o tempo que permaneceu como professora no Ateliê Infantil, Paula Motta foi fazer um estágio na Escola de Arte de Fanny Abramovitch, e são muito interessantes as suas comparações entre ambas as orientações: D.Hebe a de Fanny:

“O ambiente lá na Escola da Fanny era bem diferente. Primeiro tinham várias atividades simultâneas, era nas concepções atuais um ambiente mais multimídia, mais voltado para o teatro, com muitos jogos dramáticos, e a orientação era deixar a criança fazer o que quisesse, o que valia para ela era o processo, não o produto. D.Hebe valorizava o produto, ela achava importante o resultado e que a criança concluísse alguma coisa por si própria.

Na verdade, acredito que ela deixava a questão do resultado não como demonstração para os pais, mas, para a criança refletir sobre sua própria realização. Por isso quando ela sugeria alguma coisa era sempre muito sutil, chegando a resultados determinados.

E, na época, lá na Fanny, a coisa era assim um ‘oba-oba’ de experimentação.

De repente, havia crianças que passavam a tarde, derretendo giz de cera para brincar com fogo, por exemplo. Ele não ia fazer encáustica, ou alguma coisa assim.

E trabalhava muito com sucata. Na D.Hebe éramos muito criteriosos na colocação e uso da sucata.

---

<sup>42</sup> Entrevista de Paula Motta ao autor em 15/03/06.

Dona Hebe era meio vista, naquele momento, quer dizer, para alguém olhava da Fanny, uma senhora muito burguesa, aristocrata, enquanto que a Fanny era liberdade total.

Na D.Hebe a criança era orientada, acompanhada e muito respeitada, uma coisa de mãe mesmo.<sup>43</sup>

A orientação que D.Hebe fornecia as professoras era igual para todas, acompanhar o trabalho sem interferir. Ela estava sempre buscando novidades para aplicar na Escola, quando viajava trazia sempre na bagagem, técnicas novas para seus alunos. Ela orientava as professoras principalmente como aplicar cada técnica e com quem, e observar o que fazia e só em caso da criança ter dúvidas, interferir apenas no esclarecimento das mesmas.

Sobre o Ateliê, D.Hebe afirma ainda que:

“Eu sempre procurei fazer com que a criança respeitasse o trabalho do outro, e cuidasse da limpeza e arrumação do seu ambiente de trabalho. Eu sempre procurei manter isso, porque eu acho que se não houver isto eu estou apenas, fazendo um trabalho de liberação, mas aí já não é nossa área, aí seria uma área para um psicólogo trabalhar. Com a orientação adequada e com determinada finalidade, para ela depois retornar conforme o caso se ela achar necessário, agora dentro do ponto de vista da educação, eu Acho que ele tem que preparar a criança mentalmente para uma determinada atividade, que foi especificamente estipulada, se comprometeu, a fazer aquilo, então você tem que dar condições de certa ordem, de certa disciplina mental, a criança não pode progredir, então o que eu estou dizendo seria de estar deseducando para a sua própria atitude perante a vida, perante si mesmo, perante o seu desenvolvimento.”<sup>44</sup>

#### 1.2.7.AÇÃO METODOLÓGICA

Dona Hebe tem a Arte praticamente como herança genética, uma vez que seu pai era um grande artista da arquitetura, e as obras que realizou ou daquelas que participou são verdadeiros ícones da história da Arquitetura em São Paulo; com ele ela aprendeu o gosto pela Arte.

Teve toda uma formação acadêmica clássica com o pintor Theodoro Braga, mas foi seu marido o poeta concretista Pedro Xisto, quem a levou a ter contato e a apreciar o Modernismo.

<sup>43</sup> Entrevista de Paula Motta ao autor em 15/03/2006.

<sup>44</sup> Entrevista ao autor em 21/08/2005.

Como professora, inicialmente levada por uma necessidade de sobrevivência após o seu desquite, o fez de uma forma incrível, transformando a necessidade em uma função para sua vida no Universo.

Desenvolveu um método próprio de ensino para crianças e adolescentes com origens na Escola Nova, mais precisamente no Movimento de Educação através da Arte, cujo principal teórico foi Herbert Read. Através das leituras de Cizek, Read e Lowenfeld, desenvolveu seu método sem se deixar levar pelo “laissez-faire” do tudo é permitido e a supervalorização do processo sem levar em conta o produto final.

O método da livre expressão foi interpretado no Brasil equivocadamente como uma total não condução do processo, o famoso “laissez-faire”, deixar a criança em total liberdade, para fazer o que bem entendesse as famosas aulas de Educação Artística, principalmente nas décadas de 1970 / 1980 de “Desenho Livre”;

Na realidade não era isto que era proposto por Cizek.

“Katherine S. Dewey (1974) e Arthur D. Efland (1976) estão entre os teóricos que afirmam que a falta de orientação não era uma constante nas aulas de Cizek. Efland diz: Os pais de minha esposa nasceram e foram educados em Viena, e minha sogra estudou com Cizek na Escola de Arte (...), mas os métodos de ensino que esta descreveu nada tinha a ver com aqueles de Papa Cizek, conforme foram detalhadamente descritos por Wilhelm Viola em seu livro Arte Infantil. Os métodos, segundo o depoimento da minha sogra, envolviam uma pesquisa rigorosa e exigente de elementos e princípios de desenho, mais ligados ao enfoque sintético de Dow que ao da livre expressão.

Katherine Dewey diz que mesmo uma leitura mais profunda do livro de Viola mostra que havia alguma orientação presidindo suas aulas.

Entretanto, os métodos de Cizek eram inferidos de seus slogans e não de uma análise mais acurada de sua ação pedagógica. Uma má interpretação de suas práticas difundiu a idéia de que, para desenvolver a expressão infantil, o professor deve impedir influências externas e prevenir a contaminação.”<sup>45</sup>

Faço aqui uma comparação entre os métodos de D.Hebe e de Cizek que sofreram interpretações, de ambos que muitas vezes confundido com a total liberdade de criação e expressão, quando não era o que acontecia de fato.

D.Hebe na maioria das vezes fazia uma proposta de trabalho, sugeria um tema, propunha uma técnica diferente. A liberdade, a não interferência residia na não intervenção direta no trabalho do aluno enquanto o mesmo o estivesse executando e não solicitasse o seu auxílio.

---

<sup>45</sup> BARBOSA, Ana Mae. John Dewey e o ensino de arte no Brasil. p.81

Isso aparentemente levava a uma ilusão de liberdade total. Mas, mesmo quando o tema não era sugerido, havia uma conversa preparatória com as crianças que as levasse a ativar sua memória e poder realizar o trabalho; outras vezes, a técnica conduzia o trabalho aos objetivos esperados.

Tinha um método de organização próprio que a acompanhou em sua trajetória de arte-educadora, principalmente em suas atuações nos cursos livres na Fundação Armando Álvares Penteado, do Grupo Escolar Experimental “Doutor Edmundo de Carvalho” e no seu Ateliê de Arte Infantil.

Volta a enfatizar que D.Hebe não foi adepta do espontaneísmo livre, como no caso do Movimento preconizado pela Escolinha de Arte do Brasil, mas um método de organização e respeito ao trabalho das crianças em todas as suas fases, ao material e à organização.

Entendo que esse tão propalado espontaneísmo transmitido pelo Movimento das Escolinhas de Arte do Brasil, também não foi bem compreendido. Em depoimento informal ao autor, Suzana Kohl <sup>46</sup>, que trabalhou como professora na Escolinha de Arte do Brasil no Rio de Janeiro junto ao professor Augusto Rodrigues e a professora Noemia Varella e aos professores Ilo Krugli e Marília Rodrigues entre outros, contou que ia pessoalmente aos consulados e embaixadas buscando filmes de arte, principalmente sobre a vida e a obra de artistas consagrados. Esses filmes eram permanentemente exibidos na Escolinha com ou sem público, para quem quisesse ver.

Havia também livros de Arte aos quais os alunos tinham acesso. Portanto, havia sim informações à disposição dos alunos; o que não havia era a obrigatoriedade de consultá-las.

No sentido do espontaneísmo e organização do trabalho, parece-me que a Escola de Arte da professora Fanny Abramovitch (citada pela Paula Motta), tinha mais relação com a Escolinha de Arte do Brasil do que com a metodologia aplicada por D.Hebe em suas aulas.

A síntese do pensamento filosófico que norteava a sua atuação pode ser dada como:

- A criança necessita ser estimulada a cada dia; para tanto você traz uma flor diferente, você exalta aquilo, você conta uma história, põe

---

<sup>46</sup> Na época Suzana Coutinho.

uma música. Você inventa uma forma diferente de usar o papel, uma cor de papel diferente, tamanhos diversos.

- Devem-se variar as atividades sempre. Um dia você dá pintura com guache, outro desenho com lápis de cera, outro recorte e colagem. Você procura alguma coisa que há muito tempo não dá, em que a criança vai criando uma rotina de trabalho, que na aula seguinte ela possa dar continuidade e se aprimorar, sem se enfastiar.
- Você deve estimular para que ela crie, mas, se ela está há muito tempo sem repetir formas, você vai recriar através de uma história, de um objeto, de um pensamento, de uma atividade.
- D.Hebe afirma que a criança precisa se sentir segura, ela gosta quando se dá uma direção, ela não se sente perdida.
- Paras isso eu precisava a cada dia criar o maior número de técnicas, para que o aluno se interessasse, porque não estava ainda na idade do aluno criar o maior número de técnicas por si, ele ia criando através do material.

Na linguagem da Arte o matérico, o material e a técnica somados, representam o “alfabeto”, representam as “palavras” que as crianças vão usando. Com o uso irão criando novas formas de utilização que levam à progressão de sua livre expressão.

Dona Hebe acredita que para tudo isso acontecer você necessita de um local amplo, bonito e bem organizado.

Em todos os locais em que lecionou essa organização era fundamental. A cada aula a criança encontrava as mesas preparadas com material para uma determinada atividade, porém, mais como uma sugestão, pois se a criança não quisesse tinha uma mesa preparada com opções de atividades e ainda livre acesso a todo o material do ateliê, principalmente no Experimental da Lapa onde criou o primeiro ateliê de Artes numa Escola da Rede Oficial.

D.Hebe iniciava a aula com uma motivação, ouvia as crianças sobre o que tinham feito desde a aula passada e dava as explicações necessárias de forma carinhosa e afável.

Não interferia e não permitia, no caso dos outros professores quando no seu Ateliê, a interferência no processo de criação. A interferência só se dava quando

solicitada pelo aluno, e assim mesmo com relação à utilização correta da técnica (quantidade de água adicionada a tinta, não invasão de uma cor pela outra, etc.)

D.Hebe é dona de um carisma invejável, ela tinha todo um “jeitinho de propor”, as atividades, e também nas conversas passava carinhosamente uma coisa de educação, de princípios.

Mas, o principal, que eu posso apontar era a RELAÇÃO que Dona Hebe desenvolvia com todos: atenção, carinho, presença constante, geração de clima, segurança e ludicidade.

#### 1.2.8. FORMAÇÃO DE PROFESSORES

D.Hebe também ministrou vários cursos de formação para professores e treinou muitos auxiliares; sobre isso enfatiza que a sua pretensão não era impor princípios ou dogmas, ou uma central a que todo mundo tivesse que recorrer como foi o caso da Escolinha de Artes do Brasil.

“Augusto Rodrigues chegou a conseguir leis, que o professor não podia Ensinar Arte se ele não tivesse cursado o Curso Infantil na Escolinha de Arte do Brasil no Rio de Janeiro.”<sup>47</sup>

O curso de D.Hebe era um curso técnico, não abrangia a psicologia de forma explícita, mas ela é sem dúvida uma psicóloga nata, sabia através de a sua apurada sensibilidade conhecer, entender a criança e a forma de conduzi-la sem invadir, sem determinar, deixando sempre a criança escolher o seu caminho; o que era enfatizado era o professor como agente.

“O professor tem que ter maleabilidade e a adaptabilidade ao ambiente, e aos recursos de que dispõe. Ao ambiente, ao interesse do grupo que você vai trabalhar. Você tem que satisfazer a quem o está empregando, você tem que satisfazer para poder trabalhar.

O professor tem que dar o seu tom, tem que ser benevolente, compreensivo, tem que ser dócil, mas sem perder a condução e ser enérgico quando necessário.

Você tem que deixar claro para o que veio e o que você espera dos alunos.”<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Entrevista de D.Hebe ao autor em 21/08/2005.

<sup>48</sup> Idem.

No Ateliê Infantil, discutia com suas professoras os resultados alcançados levando-as a perceber o desenvolvimento de cada criança, buscando estratégias que pudessem auxiliá-los em sua formação.

#### 1.2.9. QUARENTA ANOS DEPOIS, À VOLTA A INFÂNCIA... REENCONTRO COM DONA HEBE

Em 19 de agosto de 2005, quando organizamos um jantar de confraternização para D.Hebe, onde participamos juntamente com ex-alunos e amigos; o clima gerado, a alegria das pessoas ao reencontrá-la e poder relembrar os momentos felizes vividos, foi algo muito marcante para todos os participantes.

Dona Hebe foi a responsável pela formação artística de muitas crianças e adolescentes e também pela formação de muitos professores e auxiliares. Mesmo aqueles que não seguiram os caminhos da Arte, tiveram seus passos marcados por ela em sua vida profissional.

A idéia de reunir um grupo de amigos (ex-alunos, pessoas que tinham convivido com D.Hebe e pessoas que gostariam de conhecê-la), surgiu na casa de sua filha Maria Amélia Carvalho durante a entrevista que fiz com ela, sobre sua mãe, D.Hebe de Carvalho.

Queríamos reunir um pequeno grupo que pudesse resgatar as lembranças de convívio com D.Hebe, num ambiente acolhedor em que pudéssemos reviver essas experiências, claro que de outra maneira, num outro momento e dar àqueles que não a conheciam a oportunidade de fazê-lo.

Para tanto era fundamental que não fosse um grupo muito grande, em primeiro lugar pela dificuldade de encontrarmos um lugar para abrigar muitas pessoas, e em segundo lugar, um grupo grande dificultaria o relacionamento entre as pessoas, além de dificultar também o contato de todos com Dona Hebe.

Maria Amélia ficou encarregada de “descobrir” esse local e de convidar, alguns ex-alunos e amigos a quem ela tinha acesso e eu convidaria outros amigos e aqueles que desejavam conhecê-la.

M.Amélia escolheu uma pizzaria que possuía salas reservadas para grupos, além de contar com a possibilidade de montarmos uma mesa circular onde todos



pudessem ter a visão de todos, o que facilitaria a relação, principalmente de Dona Hebe com todos os participantes.

Éramos no total dezesseis pessoas: Therezinha Fram (ex-diretora do Experimental da Lapa), Circe e Célio Bernardes (ex-alunos), Paula e Glória Motta (ex-alunas e Paula também ex-professora do Ateliê Infantil de Arte), Yolanda Bessa (também ex-professora do Ateliê), Rejane Galvão Coutinho (minha orientadora), Ana Mae Barbosa, Regina Célia Mobarah (minha esposa), Augusto e Isabel Bahia (amigos) Elizabeth Stroeter (também amiga) e Cândida Pires Camargo (que lecionou com D.Hebe na FAAP), além de M.Amélia, Dona Hebe e eu.

O local escolhido foi uma pizzaria situada num amplo casarão na esquina da Rua Dona Veridiana com General Jardim no bairro de Vila Buarque em São Paulo.

O local possui em seu subsolo diversas salas reservadas onde foi possível mantermos um ambiente mais reservado e aconchegante, que possibilitou um clima gostoso e descontraído. E aconteceu!

Foi um encontro inesquecível e emocionante em que o principal foi a disponibilidade das pessoas para um reencontro do passado no presente. Em poucas horas revivemos as emoções do passado trazendo-as para o presente. Tive a sensação de “missão cumprida”, e que quarenta anos tiveram a duração de quatro horas, é como se a separação física com D.Hebe tivesse tido a duração de poucas horas e as pessoas que não a conheciam tiveram a sensação de sempre havê-la conhecido.

D.Hebe dividiu suas atenções com todos da mesma forma como sempre o fez em suas aulas, nos diversos locais onde lecionou. Com todos tinha algo para falar, contar e recordar.

É muito difícil descrever toda a emoção proporcionada por esse reencontro, que foi durante dias comentado e recordado por todos os participantes.

Sua delicadeza, sensibilidade e vitalidade marcaram a todos. A mim em especial que quis transmitir a ela a emoção do reencontro após quarenta anos com algo que a representasse. Alguma coisa que fosse delicada como ela, que possuísse a sua sensibilidade. Resolvi buscar um buquê de miosótis, a flor pequena, mimosa e delicada, que consegui encontrar na Feira de flores do Arouche.

ALGUMAS FOTOS DO JANTAR: FIGURAS 17 A 21.  
FOTOS CEDIDAS POR MARIA AMÉLIA CARVALHO, ACERVO DO AUTOR.



FIG. 17. EU, D.HEBE CARVALHO E A PROFESSORA REJANE GALVÃO COUTINHO



FIG.18. EU, D.HEBE CARVALHO E REGINA CÉLIA MOBARAH



FIG. 19. PROFESSORA YOLANDA BESSA E D. HEBE DE CARVALHO



FIG. 20. DA ESQUERDA PARA A DIREITA : GLÓRIA E PAULA MOTTA, D. HEBE DE CARVALHO, PROFESSORA THEREZINHA FRAM E PROFESORA YOLANDA BESSA E AMIGOS.



FIG.21. PROFESSORA REJANE COUTINHO, PROFESSORA ANA MAE BARBOSA, PROFESSORA THEREZINHA FRAM E ALBERTO STROETER



2. NO MEIO DO CAMINHO TINHA ALGUMAS PEDRAS,  
MAS TINHA FLORES TAMBÉM...



FIG.22. 1ªA. SÉRIE GINASIAL – PAES LEME 1964  
AUTORIA DA FOTO DESCONHECIDA; ACERVO DO AUTOR.

Fui estudar no Colégio Paes Leme que se situava na Avenida Paulista esquina com a rua Augusta, a rua mais badalada dos anos 60., onde hoje fica o prédio do Banco Safra.

A Avenida Paulista na época ainda trazia resquícios da Avenida dos Barões do Café, com antigos casarões e ainda não tinha sido alargada. O Colégio ficava em frente ao Conjunto Nacional, de frente para o Colégio o Restaurante Fasano, ocupando praticamente uma grande parte do térreo, em cujas calçadas enormes (o dobro da atual) ficavam uma grande parte das mesas.

O Paes Leme era o primeiro colégio de São Paulo a oferecer aos seus alunos a prática de natação nas aulas de Educação Física, piscina com água e ambiente

aquecido. Tinha circuito interno de TV e semi-internato. Os alunos eram filhos da classe média alta e alta, totalmente fora do padrão social a que eu pertencia.

Cursei lá da 1ª. a 3ª. Série do curso ginasial. Foi talvez a época mais sofrida da minha vida. Freqüentava uma escola de classe média alta / alta, mas sem poder manter os padrões da mesma, como por exemplo, vestir calças Lee importadas, grife em moda na época, ou comprar sapatos feitos à mão pelo Spinelli, cuja loja e ateliê ficavam na Rua Augusta próxima à Escola. Não tinha amigos, não ficava no pátio durante o recreio e sim nos corredores das salas de aula, que eram abertos e davam visão para o pátio interno e ficava olhando e sonhando com o Experimental. O pátio bem como a maioria das turmas era separado por sexo.

As aulas do Paes Leme seguiam a Pedagogia Tradicional.

A única lembrança de uma aula diferente que tive nos três anos que lá permaneci foi de uma aula de Ciências onde a professora fez a dissecação de uma cobaia. Não me lembro de uma única vez ter assistido à reprodução de um filme, de alguma aula ilustrada, ainda que por um simples mapa, de nenhuma excursão, e a única vez que houve a produção de um programa televisivo com a participação de alunos, não fui selecionado e faltei no dia da apresentação, não me lembro por qual motivo.

Enfim todo aquele ambiente familiar conhecido e amado do Experimental, com uma nova surpresa a cada dia tinham sido substituídos por um ambiente frio e hostil, ao qual nunca consegui me adaptar. Aprendi na pele o que significava a expressão “preconceito de classe”, coisa que antes do Paes Leme não havia experimentado, ou pelo menos não havia tomado consciência.

Com relação à área de Artes, nós tínhamos aulas de Desenho, Artes Industriais e Educação Artística, em três disciplinas e professores distintos, sem que

houvesse salas ambiente. As aulas de Educação Artística uma aula semanal de 45 minutos, que se limitavam à teoria e à visualização de ilustrações da Enciclopédia da Civilização e da Arte, projetadas diretamente dos livros, com o auxílio de um episcópio. Na 2ª série ginasial, tivemos um pouco de Folclore, de forma bem superficial, e foi solicitado um trabalho sobre o Folclore Brasileiro. Levei quase dois meses preparando um álbum, com fotos e textos, sem entender direito o que significava Folclore.

As aulas de Artes Industriais, duas aulas semanais num total de 90 minutos, limitavam-se à confecção de gráficos e de algumas peças simples de dobraduras (origamis). Como não havia sala ambiente e tínhamos que apresentar um trabalho para a exposição de fim-de-ano, era obrigado a fazer em casa, a montagem de um kit da Rewell, que eram cópias miniaturizadas de aviões, navios, carros, etc., como se os mesmos tivessem sido confeccionados em sala. Na segunda série o título das aulas continuava como Artes Industriais, mas uma das aulas era transformada em aula de exercícios de Matemática.

E as aulas de Desenho?

Eram ministrados pelo mesmo professor que dava as aulas de Ciências. Era um português grande, forte, que andava sempre com uma régua na mão, e que em sala de aula era bradada para obrigar-nos a sentar com as pernas embaixo da mesa, e depois sobre a mesa do professor para solicitar silêncio. Eram aulas de Desenho Artístico, com figuras e objetos desenhados na lousa pelo professor, copiados de um livro, e que, copiávamos em nossos cadernos de desenho tendo por nossa conta o acabamento dos mesmos. Durante os três anos que permaneci no Colégio essas foram as minhas aulas de Desenho, cópias de desenhos de paisagens e ornatos, copiados da lousa e uma única vez cópia do natural: uma arara



empalhada. Tanto nas aulas de Desenho quanto nas de Educação Artística nunca foram discutidos ou apresentados às demais linguagens artísticas. As únicas reproduções que vimos eram de livros e lembro apenas de fotos de obras da Arte Grega e Egípcia.

Nunca vimos ou estudamos os demais períodos da História da Arte, nem um artista plástico. Nunca nos foi mostrado, nem ao menos recomendada a assistência a uma peça teatral, audição musical, nem nunca foi tocado no assunto das demais linguagens artísticas. Nenhuma técnica diferenciada em Artes Plásticas nos foi apresentada, e se algumas vezes, as usávamos, era por conhecimento anterior, o que era a concepção de ensino da Arte tradicional vigente na época.

Para quem amava desenhar, experimentar materiais diferentes, acostumado a usar giz de cera, tinta guache, carvão, giz colorido, recorte e colagem, impressão, monotipia, etc. foi um duro golpe em sua expressão artística.

E o Experimental?

Bem, minhas aulas no Paes Leme eram à tarde, entrava às 13h15min e saía às 16h45min, e contando o tempo de deslocamento entre minha casa e o Colégio, que era de 60 a 90 minutos, pouco tempo restava. Mesmo assim nas poucas horas livres da manhã, sacrificando o estudo e trabalhos escolares, largava tudo e ia para a minha amada escolinha.

Enquanto D. Hebe lá esteve, estava eu sempre na sala de Artes. Desenhando, pintando, “ajudando”. Com a saída de Dona Hebe. A sala de Artes perdeu o encantamento, passei a ser voluntário na Cooperativa, biblioteca, Lanche Escolar, e em todos os lugares onde conseguia espaço.

Nunca fui proibido, ou mesmo questionado sobre o que ia lá fazer, sempre fui recebido de braços abertos.

## 2.1. GRUPO DE JOVENS – META



FIG. 23. UMA TARDE DE SÁBADO NO META  
FOTO E ACERVO DO AUTOR.

Em 1966, procurei Dona Therezinha Fram, e disse-lhe que nós ex-alunos não agüentávamos mais as saudades do Experimental e lhe propus que criássemos uma Associação de Ex-Alunos. A Idéia foi aplaudida e prontamente aceita. Inicialmente faríamos uma reunião de ex-alunos onde a proposta seria apresentada. Ela foi marcada e me pus a trabalhar no levantamento dos ex-alunos, telefones, cartazes, circulares, um trabalho enorme.

No ano anterior em 31 de maio de 1965, havia sido criado no Experimental o META – Centro de Orientação Educativa, por Therezinha Fram (presidente), Thèrése Tollegan (psicóloga), Dalva Coelho e Margarida Moura (pedagogas) e Antônio Carlos Egypto (acadêmico de Ciências Sociais), todos voluntários.

O META propunha-se a ampliar os trabalhos comunitários do Experimental numa faixa que até então não era atendida, a dos adolescentes da comunidade, pois até então o Ginásio Experimental, apesar de já ser discutido, ainda não existia.

A primeira atividade colocada em ação pelo META, foi um Programa de Férias, durante duas ou três semanas, nas férias escolares de janeiro, oferecendo atividades esportivas, sociais e culturais para jovens de 14 a 18 anos. Esse programa expandiu-se para “Orientação do Lazer”, onde adolescentes reuniam-se todos os sábados das 15 às 19 horas no Experimental, divididos em Clubes por faixas etárias ou de interesses. Cada Clube tinha um coordenador, vice-coordenador e um técnico como orientador, planejavam suas atividades para os sábados, como por exemplo: esportes, rodas de violão, debates, bailes, idas ao cinema e teatro (no caso em horário diferentes), etc. Acontece que uma das idéias para a Associação de Ex-Alunos era justamente se reunir nos horários ociosos da Escola, para as suas atividades.

D. Therezinha viaja para os Estados Unidos em data que englobava a reunião de ex-alunos. Deixou uma professora encarregada de juntamente comigo organizar a reunião. Dona Diva Sgueglia permanece na direção da Escola, e usando o pretexto de que a Associação de Ex-Alunos iria de encontro aos objetivos e a utilização da Escola pelo META, praticamente suspendeu a reunião momentos antes dela acontecer, a sensação de frustração e trabalho perdido foi enorme.

Em seu regresso, Dona Therezinha propôs que o META expandisse o atendimento anterior dado a adolescentes de 14 a 18 anos, para jovens de 11 a 18 anos e englobasse assim o pequeno grupo de ex-alunos que havia comparecido à frustrada reunião.

E foi isso que aconteceu.

O META através da sua programação de Orientação de Lazer, e depois ampliada com Cursos para Adolescentes, com palestras e debates sobre os problemas enfrentados pelos jovens, e Estudo Dirigido, que procurava fazer com que o adolescente criasse métodos próprios de estudos, ajudou-me a enfrentar a traumática fase da adolescência, agravada por conflitos familiares.

Foi com o META que aprendi o que era um debate, a deixar minha timidez de lado e expor minhas idéias, voltei a cantar em rodas de violão, a conseguir amigos, a participar de bailes e programar o meu lazer. Foi também graças ao META que adquiri o gosto pela Música Popular Brasileira, a freqüentar teatros e a discutir assuntos que de alguma maneira afetavam a nossa fase.

Em 1968, o prédio do Experimental entra em reforma e não há espaço para o META continuar suas atividades. Isso, aliado a uma necessidade de sobrevivência dos técnicos, fez com que fosse feita uma experiência de se conseguir uma sede própria onde o META pudesse ampliar suas atividades, e sem abandonar sua antiga sede, constituir-se em uma instituição ligada, mais independente do Experimental. Foi alugado um pequeno sobrado na Rua Clélia, a duas quadras da Escola. Para obtenção de fundos foi criada uma associação de sócios mantenedores. Agora tínhamos uma sede própria, podíamos ter atividades durante a semana toda.

Mas, a casa pequena, os problemas para mantê-la, a ausência de quadra de esportes e as dificuldades financeiras para o pagamento do aluguel e de um pró-labore que proporcionasse aos seus técnicos a dedicação necessária, fizeram com que o mesmo encerrasse suas atividades no início de 1969. Os técnicos, que trabalhavam com a Orientação ao Lazer, transferiram-se para a Colméia – Instituição a Serviço da Juventude, até hoje existente e fundada pela educadora professora

Marina Cintra. A Colméia trabalhava praticamente nos mesmos moldes que o META, e eu junto com mais três ou quatro amigos também nos transferimos para lá.

Quanto ao Colégio Campos Salles, para onde me transferi em 1967, nada digno de nota a relatar. A única observação a ser feita era que era um colégio tradicional, e as aulas de desenho eram aulas de Desenho Geométrico.

Como comecei a trabalhar, e estudar a noite, a vantagem era que tinha algumas horas livres entre a saída do trabalho e o início das aulas, e assim tinha tempo para voltar ao Experimental e freqüentar também as atividades do META.

Em 1967 consegui meu primeiro emprego como contínuo, no Banco Sotomaior, que na época era associado ao grupo Banco Nacional de Minas Gerais, posteriormente Banco Nacional, hoje extinto.

Foi Therezinha Fram quem me apresentou para fazer os testes e consegui. Trabalhava das 8 às 14h00min horas e, corria, como já foi dito, para o Experimental; a partir de 1967 esse tempo foi dividido com o META.

Vivíamos desde 1964 uma Ditadura Militar no Brasil, da qual muito pouco sabia ou tinha consciência. Mas, por outro lado, a repressão e a censura levavam a um desenvolvimento das Artes que trabalhavam basicamente por metáforas. Sem dúvida, foi à época mais fértil de desenvolvimento cultural que já vivi.

E o META ensinou-me a ver e entender toda essa efervescência cultural.

‘Nunca havia ido a um teatro, e fui pela primeira vez através do META, em 1966, aos quatorze anos de idade. A primeira peça que assisti foi O & A de Roberto Freire montado pelo TUCA – Teatro da Universidade Católica. Tenho que confessar que foi difícil entender a mensagem que o autor queria passar. Assisti à peça três vezes, seguida de debates, antes de começar a compreender alguma coisa.

Foi, portanto o META que me iniciou na paixão pelo teatro. Assisti a montagens memoráveis: “I Feira Paulista de Opinião”, “Cordélia Brasil” de Antonio Bivar, “Dois Perdidos numa Noite Suja” de Plínio Marcos, “Missa Leiga”, “O Balcão”, “Galileu Galilei”, entre várias outras.

Um dos meus orientadores do Grupo de Jovens, Antonio Carlos Egypto, na época acadêmico de Ciências Sociais na USP, e muito engajado no movimento estudantil, era apaixonado por Música Popular Brasileira e através dele, e com a

ajuda das rodas de violão, lideradas por Marga Moura, outra técnica do META , e que anos mais tarde viria a tornar-se esposa do Egypto, é que iniciei contato com a Música Popular Brasileira, e, acabei me apaixonando por ela também, numa época que a juventude curti Beatles e os Rolling Stones e a “Jovem Guarda” era liderada por Roberto Carlos.

Acompanhei todos os memoráveis Festivais da Música Popular Brasileira. Vi nascer astros como: Ellis Regina, Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Gal Costa, Maria Bethânia, e tantos outros. Tive o privilégio de torcer pela “Banda” de Chico Buarque, interpretada por Nara Leão; “Disparada” de Théo de Barros e Geraldo Vandré, “Domingo no Parque” de Gilberto Gil e “Pra não dizer que não falei das flores” (Caminhando) de Vandré.

## 2.2. INSTITUTO NOBEL DE TECNOLOGIA.

Em 1970 conclui o Curso Científico, no Colégio Campos Salles. Tinha passado a freqüentar a Colméia com os mesmos orientadores, pois o META havia encerrado suas atividades. A distância de minha residência até a Colméia, impedia-me de freqüentá-la além dos sábados à tarde.

Agora tinha maior tempo livre, pois havia terminado o ensino médio, e ainda não havia decidido qual profissão seguiria.

Resolvi buscar meu antigo sonho um curso de Desenho. Fui buscar uma escola de desenho dentro das minhas possibilidades. Só encontrei o Instituto Nobel de Tecnologia, que oferecia um curso de Desenho Publicitário dividido em dois anos, sendo o primeiro de desenho artístico e o segundo específico de desenho publicitário.

Como uma das possibilidades profissionais que eu tinha na época era a Publicidade resolvi fazer o curso. Éramos uma turma pequena, uns dez alunos dispostos em círculo, cada um de frente para um cavalete onde afixávamos o papel para desenhar. No meio, do círculo era colocado um ou mais objetos dispostos para que todos desenhassem. Numa primeira etapa trabalhávamos somente com lápis 6B, depois com aguadas de guache e posteriormente com guache puro, mas não cheguei até esse ponto. O método de ensino era o modelo das academias, não

havia orientações gerais, a orientação era dada individualmente pelo professor, “corrigindo” e refazendo nossos desenhos.

Permaneci no Instituto Nobel durante uns seis meses. Não era aquilo que eu esperava, faltava algo, não me contentava simplesmente em ficar aula após aula, a desenhar algo que me era imposto e utilizando sempre o mesmo material. Hoje, após o início desta dissertação, descobri do que eu sentia falta, era daquilo que tinha aprendido com D.Hebe no Experimental, técnicas e material diferenciado. Mais uma vez, adiei meu sonho.

No início de 1970, a equipe técnica da Colméia resolveu diversificar as atividades e extinguiu a Orientação ao Lazer nos moldes que tínhamos aos sábados à tarde.

Aos sábados foi criado um Grupo Teatral, sob a orientação de Cida Campos. Quantas tardes passamos, inicialmente na leitura de peças para a escolha de uma peça para ser montada pelo grupo e posteriormente após a escolha do texto, intermináveis seções de leituras do texto, seguidos de ensaios e mais ensaios. Montamos uma adaptação do texto “Um Paroquiano Inevitável” de Hermillo Borba Filho; nossa estréia se deu em 15 de novembro de 1970 no teatro da Biblioteca Infantil do Itaim, e também participamos da seleção para o Festival de Teatro Amador do SESC, que era realizado todos os anos, mas não fomos selecionados.

Foi uma grande experiência, mas aquela não era a minha linguagem artística. Amo o teatro como expectador e não como ator, ou outro elemento envolvido na montagem teatral.

Foi Cida Campos que me contou sobre o Festival de Inverno da UFMG, realizado todos os anos em Ouro Preto. Sugeriu-me que participasse do Curso de Teatro do Festival. Essa era a idéia, e não sosseguei enquanto não consegui todas as informações, organizei as férias no Banco e me inscrevi no Festival.

Mas... quando os folhetos chegaram e comecei a folheá-los e ver as opções de cursos, o curso de Desenho I, um dos poucos a serem oferecidos a iniciantes, falou mais alto e me matriculei no mesmo.



### 2.3. O FESTIVAL DE INVERNO DA UFMG

O Festival de Inverno foi criado em 1967 pelo Conselho de Extensão da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, com a participação da Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte, que na época era dirigida pela Professora Berenice Menegale, e tinha como principal objetivo proporcionar cursos de iniciação e especialização em música.

De acordo com a professora e Doutora Lucimar Bello Frange, estagiária na época do Conselho de Extensão da Universidade e participante também como aluna e membro da organização do 1º ao 12º Festival:

“A proposta na minha visão de estagiária na época, era a universidade abrir-se como uma instituição de ensino e reflexão de e sobre a Arte no país, concentrando todas as suas ações em Ouro Preto. Cada aluno vivia uma imersão de oito horas de trabalho; as programações culturais eram intensas e em todas as noites nas diversas áreas (da arte). O aluno matriculava-se num curso de gravura, de desenho, ou de outra área das Artes Visuais, ou de outras linguagens artísticas, e de noite, se ele fosse aluno do Festival de Inverno tinha direito às programações culturais: teatro, cinema, concertos, festivais de desenho animado, exposições, corais, etc.

No I Festival estudava-se o tempo inteiro e ficamos todos os participantes juntos, em Saramenha, subgrupos de estudantes, professores e técnicos administrativos. Andávamos no mesmo ônibus para descer até o centro da cidade, e depois voltarmos todos conversando sobre os acontecimentos do dia. A Partir do II Festival, que cresceu muito, começamos a ficar em pequenos grupos, em repúblicas de estudantes universitários porque os alunos da Escola de Minas e da Faculdade de Farmácia de Ouro Preto estavam de férias. Mas mesmo assim, eram pessoas ligadas aos cursos que habitavam, por um mês, essas repúblicas.

Você convivia e falava de Arte o dia inteiro, essa era a idéia da UFMG, expandir visões e ações na arte, cultura, educação, pensamentos inquietos e proposições.

Nessa época eram os professores das Belas Artes da UFMG e alguns artistas-professores convidados, de diferentes lugares do Brasil. Muitos foram alunos do Guignard, houve uma grande força para a Escola Guignard, e outros não, como por exemplo, Haroldo Mattos. Na gestão de Juscelino Kubitscheck, houve um grande impulso para a Escola Guignard (do Parque Municipal). Professores, alunos e artistas ficavam transitando entre a Escola do Parque e a UFMG.

Esses primeiros Festivais foram muito importantes, das primeiras gerações existem hoje, muitos atuando como artistas, professores universitários e pesquisadores.

E para mim foi muito importante, o meu curso superior durou quatro anos, mas fiz do 1º ao 12º Festivais de Inverno de Ouro Preto, o que eu fazia num mês inteiro no Festival era mais do que eu fazia no ano inteiro em Belo Horizonte. Além dessa imersão, de ficar com o pensamento voltado para as questões da Arte, as conversas e os debates eram sobre a arte e as culturas.

... Mas eu acho que a proposta vista do meu lado de estagiária, fazia-me perceber a UFMG querendo uma universidade ampliada, não no sentido de um “campus avançado”, mas no sentido de mergulho fundo na complexidade da Arte. Em meados dos anos 60, o I Festival (1967), foi um dos movimentos

de respiração, de criação, de poder agregar pessoas num único lugar (em plena ditadura militar).<sup>49</sup>

### 2.3.1. V FESTIVAL DE INVERNO EM OURO PRETO (1971)

Até onde posso lembrar, estes eram os cursos na área de Artes Plásticas oferecidos e respectivos professores::

Desenho nível I - Eduardo de Paula (UFMG-MG) – Escola de Belas Artes;

Teresa Norma Borges de Oliveira (UFES-Vitória-ES).

Desenho Nível II – José Alberto Nemer e Júlio Espíndola (UFMG- MG- Escola de Belas Artes.

Desenho nível II – Álvaro Brandão Apocalyse (UFMG-MG-Escola de Belas Artes.

Xilogravura – Yara Tupinambá (UFMG-MG-Escola de Belas Artes)

Gravura em Metal – Marília Rodrigues (RJ).

Litogravura – João Quaglia (UFMG-MG – Escola de Belas Artes)

Pintura I – Haroldo Mattos (MG).

Pintura II – Ado Malagoli (RS)

História da Arte (obrigatória para os cursos de Desenho I e II e facultativo para os demais) –Pierre Santos - UFMG-MG-Escola de Belas Artes.

Modelo Vivo (obrigatório para os cursos de Desenho nível I e II e facultativo para os demais) - Jarbas Juarez e Júlio Espíndola - UFMG- Escola de Belas Artes.

Além disso, houve a Semana de Ataíde, série de conferências sobre o artista, cada uma delas ministrada por um especialista, entre eles Orlandino de Seitas Fernandes, museólogo, na época diretor do Museu da Inconfidência de Ouro Preto.

A programação cultural era diária, sendo concentrada no período noturno nos dias de semana, e em vários períodos nos fins de semana, posso destacar o Festival de Corais em Minas, concertos de música com grupos estrangeiros

---

<sup>49</sup> Entrevista ao autor em 29/07/2005.

especialistas em música Barroca, concertos de alunos e professores do Festival, peças teatrais por grupos de profissionais e amadores, destacando-se entre elas “Um Uísque para o Rei Saul” com Glauce Rocha (que viria a falecer pouco tempo depois do Festival), exposições, etc.

O mais notável é que todas as apresentações musicais se deram na Igreja de São Francisco de Assis e as de teatro na Casa da Ópera de Ouro Preto.

Os homens ficaram hospedados no Grupo Escolar Marília de Dirceu, casa onde ela viveu, e, as mulheres nas dependências da Escola de Minas em Saramenha.

O alojamento na casa de Marília foi em salas de aulas transformadas em dormitórios e cada sala tinha aproximadamente dez camas. As aulas de Artes Plásticas eram em sua maioria na Escola de Minas e as de Música, Teatro e Dança na Escola de Farmácia, onde também funcionava a Secretaria do Festival.

Era impressionante, a Fundação de Educação Artística e a Escola de Belas Artes da UFMG, transportavam-se para Ouro Preto. Isso incluía pianos, cravos, prensas, cavaletes, enfim as duas escolas mudavam de endereço e de cidade, durante todo o mês de julho.

Na realidade, o Festival tomava de “assalto” Ouro Preto durante todo o mês de julho.

Ah, esqueci de comentar, que todos, inclusive professores e funcionários faziam suas refeições no “bandejão” do Centro Acadêmico da Escola de Minas.

Na ida para Ouro Preto, acompanhado por uma amiga que também faria o Festival, lembro-me que minha amiga adormeceu ao meu lado durante a viagem. Eu apesar de cansado não consegui adormecer. Estava ansioso demais... Pela primeira vez, em dezenove anos de existência, iria permanecer por trinta dias fora de casa, com a responsabilidade de controlar sozinho minhas finanças, cuidar de minhas roupas e de mim.

Se fechar os olhos, consigo rever novamente a cena, com riqueza de detalhes. Quando o ônibus acabou de fazer uma curva, repentinamente vislumbrei Ouro Preto, tive a sensação que tinha entrado num túnel do tempo e regredido, voltado no tempo uns duzentos anos. Tudo era novo e antigo, tudo era extraordinário para mim, e os telhados?....

Dirigimo-nos na chegada à Secretaria do Festival que ficava atrás do Museu da Inconfidência, na Escola de Farmácia, que tinha acesso por uma pequena ladeira

do lado esquerdo do Museu. Recordo-me que usava um sapato bico-fino, em moda em São Paulo na época, e que querendo ser cavalheiro, peguei a minha mala e a da minha amiga e dispus-me a descer a ladeira; as ruas de Ouro Preto são calçadas com pedras, se não me engano chamadas de pé-de-moleque, encontrava-me ainda no início da ladeira, quando o bico do sapato prendeu-se numa fenda entre as pedras e rolei ladeira abaixo, segurando as duas malas! Foi o meu batismo em Ouro Preto.

Na chegada à Secretaria do Festival, novas surpresas: recebemos um crachá com foto, nosso passaporte para a frequência livre a todas as dependências de funcionamento do Festival, aulas e programação cultural, além de um talão de tickets para alimentação, e fomos informados que em caso de perda, os mesmos não seriam substituídos... mais uma preocupação.

Soubemos também que as aulas só teriam início na segunda-feira dia 5. Teríamos, portanto quatro dias, em que teríamos praticamente todo o tempo livre, só com programação cultural noturna, e que poderíamos aproveitar para fazer turismo na cidade.

Mas, ficar a porta da Escola de Farmácia, já era uma grande diversão. A todo o momento chegavam grupos e mais grupos de pessoas, do Brasil e do exterior: Minas, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Paraná, Rio Grande do Sul, Pernambuco, Argentina; era como se estivéssemos na porta de um aeroporto ou Rodoviária em época de alta-estação.



FIG. 24. CARAVANA DE RECIFE CHEGANDO PARA O FESTIVAL  
AUTORIA DA FOTO DESCONHECIDA; ACERVO DO AUTOR.

Sáímos em grupo passeando por Ouro Preto. Lembro que no meu grupo havia pessoas de Pernambuco, Belo Horizonte, e São Paulo. No primeiro dia tive o prazer de conhecer a já falecida Sinhá Olímpia, e fiquei impressionado com os anúncios fúnebres afixados nas portas dos estabelecimentos comerciais. Outra coisa que recordo ter ficado impressionado, foi o interior das igrejas com orifícios numerados no chão que fiquei sabendo tratar-se de túmulos, e também com as imagens de santos barrocos que possuíam cabelos humanos, que fiquei também posteriormente sabendo tratar-se de cabelos doados pelos habitantes da cidade.



FIG. 25. NA PORTA DA IGREJA DE  
SÃO FRANCISCO DE PAULA; FOTO DE ELISABETH NELLI; ACERVO DO AUTOR.



FIG.26. COM SINHÁ OLÍMPIA  
FOTO DE ELISABETH NELLI; ACERVO DO AUTOR.



E o deslumbramento com as igrejas, sobretudo com a Igreja de São Francisco de Assis, popularmente chamada de São Chico de baixo, em virtude de, na parte alta da cidade, existir a igreja de São Francisco de Paula, a São Chico de cima. Assistíamos concertos de música barroca na São Francisco de baixo, a grande obra arquitetônica do Mestre Aleijadinho e o teto da nave central pintado por Mestre Ataíde. Tudo parecia um sonho!

Além dos alunos do Festival, dos turistas, Ouro Preto também foi invadida por integrantes do movimento “hippie”, que nós chamávamos de Festival Paralelo. Seus integrantes invadiam o “bandejão”, sentavam-se a nossa frente e pediam para que deixássemos um pouco de nossa comida. Confesso que normalmente dava-lhes a bandeja e não comia mais.

O material utilizado era simples: lápis HB, bloco de papel A3, borracha e uma prancha de madeira. Sentávamos no chão e passávamos toda a manhã desenhando, cantando, rindo enquanto os professores iam um a um ajudando, mostrando, corrigindo.

Ao meio-dia encerravam-se as aulas da manhã. Almoço no REMOP e logo depois sentávamos todos aos pés da estátua de Tiradentes, na praça e conversávamos, discutíamos e respirávamos Arte. O período da tarde iniciava-se às 14:00 horas e seguia até as 17:30-18:00 horas.





FIG. 27. NA PRAÇA TIRADENTES NO INTERVALO DE ALMOÇO  
AUTORIA DA FOTO DESCONHECIDA. ACERVO DO AUTOR.

Jantávamos e o programa era ir correndo para a fila na porta de entrada da Igreja de São Francisco ou para a porta da Casa da Ópera, conforme a programação. As 22:00 ou 22:30, encerrava-se a programação e esticávamos nos inúmeros barzinhos da cidade até altas madrugadas. O que atrapalhava um pouco nossa programação era que o último ônibus para o alojamento feminino saía às 23:00 horas, se o perdessem, as meninas tinham que ir a pé ou de táxi para o seu alojamento.

O frio era intenso, e a única forma de suportá-lo, além dos agasalhos eram as famosas batidas ouro-pretanas; a relação entre os participantes era intensa, curtimos durante trinta dias pessoas, com quem dificilmente teríamos condições de nos relacionar em outras circunstâncias.

Nosso curso compreendia aulas pela manhã e à tarde. Tínhamos à tarde, aulas teóricas de História da Arte e práticas de modelo vivo duas vezes por semana e duas de História da Arte. As outras tardes eram aulas também de Desenho.

A tônica do curso era ditada pela Escola de Belas Artes da UFMG e a ênfase era o estudo da perspectiva e da paisagem. Tivemos uma aula inaugural com explicações gerais sobre a perspectiva, com a célebre aula dos cubos, vistos em

diferentes ângulos, e em seguida partíamos para o desenho “in loco” ao ar livre pelas ruas de Ouro Preto.

O único material permitido era o lápis HB. Iniciamos os estudos por detalhes do casario barroco, portas, janelas, telhados, beirais, etc. Normalmente os detalhes ainda que não fossem iguais para todos, eram normalmente escolhidos pelos professores.

Iniciávamos os desenhos e os professores revezavam-se ajudando, mostrando como realizar os desenhos solicitados. Creio que a maior dificuldade era a heterogeneidade dos alunos. Éramos uma turma de aproximadamente vinte alunos. Vários, totalmente iniciantes e, outros, já estudantes de Artes Plásticas ou Arquitetura e outros ainda preparando-se para o vestibular nessas áreas.

A necessidade da perfeição do desenho era para alguns entre os quais me incluía, em verdadeiro tormento. Não conseguia inicialmente nem ao menos traçar uma reta a mão livre. Passei o mês inteiro cobrando dos professores exercícios que me auxiliassem na coordenação motora para conseguir traçar as linhas retas e técnicas diferenciadas que me possibilitassem realizar alguma coisa, que obtivesse êxito num processo artístico e se possível num produto artístico.

Isso infelizmente não ocorreu, os alunos que no prazo de uma semana ou dez dias não conseguiram resultados julgados satisfatórios pelos professores foram apartados dos demais, os professores também se dividiram. A turma que apelidamos de “Desenho Zero”, passou a ter aulas de perspectiva em sala de aula, enquanto que os demais continuavam a tê-las pelas ladeiras.

Esse pessoal mais adiantado, também começou a trabalhar com nanquim, bico-de-pena, utilizando a pena propriamente dita ou caneta nanquim.

As aulas de modelo vivo, não tinham modelo. Os professores desenhavam na lousa detalhes da anatomia e nós treinávamos copiando-os em nossos blocos, utilizando basicamente lápis 6B.

Lógico que com essa divisão, com essas dificuldades, acabaram levando a minha turma a praticamente desistir dos trabalhos.

Mas volto a afirmar que a compensação a tudo isso, era a relação com os novos amigos, a sensação de liberdade total que desfrutávamos livres dos compromissos escolares, familiares e profissionais.

Finalmente, um dia em sala, consegui desenhar observando pela janela uma casa, pela perspectiva correta, a mesma estava completamente fora de propósito,

mas consegui um efeito visual muito interessante que empolgou o professor. Ele ensinou-me a repetir em seqüência a mesma forma, copiando várias vezes o mesmo desenho formando uma seqüência. Fui elogiadíssimo e empolguei-me e passei a tentar repetir a mesma técnica em outros trabalhos, afinal, havia marcado um tento.

Consegui resultados que me agradaram, mas, isso não aconteceu com os professores.

Por volta da penúltima semana de curso, os professores passaram a selecionar os trabalhos para a Exposição Final dos cursos de Artes Plásticas. Claro que não fui selecionado, mas aí apareceram, ou melhor, foram ensinadas algumas técnicas para melhorar os trabalhos que seriam apresentados. Finalmente pude realizar por minha conta outras técnicas, e retornar com elas para casa.

Bem, como aprendizagem o que posso dizer sobre minha participação no V Festival? Na aprendizagem do desenho, creio que o mais forte foi novamente a frustração. Mais uma vez sentia-me incapaz. Mas, em termos de relação, convivência, fui diplomado com louvor. Na nossa festa de despedida, fizemos um concurso, fiquei em 2º lugar “O mais aparecido do V Festival”. Era conhecido carinhosamente por “gordo”, e se esse apelido tanto me fez sofrer na infância e adolescência, era agora motivo de orgulho.

Não posso dizer que não houve aprendizagem artística. Aprendi mais sobre Arte do que havia aprendido em toda a minha vida; aprendi a apreciar música clássica, a apaixonar-me ainda mais pelo teatro, a identificar instrumentos musicais de que nunca antes havia ouvido falar.

Retornei a São Paulo, onde sentia-me um peixe fora d’água, só falava, pensava e sonhava com Ouro Preto. Ligava quase que diariamente para Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Mantive uma intensa correspondência... cheguei a receber sete cartas num único dia.

Passava meus dias contando os que faltavam para o próximo festival. Todo o feriado prolongado ia para Belo Horizonte rever amigos e o assunto era sempre o mesmo, os dias passados no Festival e os sonhos para o próximo.

Iniciei meu cursinho preparatório para o vestibular. Pretendia prestar o vestibular para Comunicações, e como comecei a fazer o cursinho semi-intensivo tinha aulas todas às noites e aos sábado e domingo o dia todo.

Tanta efervescência mental acabou por atrapalhar minhas atividades profissionais e acabei sendo demitido. Também não pude prestar o vestibular, minha documentação não foi aceita. Por quê?

Bem, acontece que ao tentar regularizar minha situação e fazer meus documentos é que descobri que pela Constituição Brasileira, tendo nascido no Paraguai, mas sendo filho de mãe brasileira e tendo vindo a residir no Brasil antes de atingir a maioridade, era um caso de dupla nacionalidade. Tinha antes de tudo que entrar com um processo de Opção pela Nacionalidade Brasileira na Justiça Federal.

Esse processo durou dois anos, e durante todo esse tempo fiquei sem documentos, e sem poder estudar ou trabalhar.

Voltando, fui demitido, isso no começo de Janeiro de 1972, faltando cinco meses para julho e o VI Festival de Inverno.

Logo após a minha saída do Banco fiquei sabendo, por amigos de Recife que eu tinha conhecido em Ouro Preto, que estavam organizando um Festival de Verão em Olinda, no mês de janeiro, nos mesmos moldes do da UFMG. Não é preciso dizer que não pensei duas vezes, arrumei as malas e fui para Recife.

Lá chegando, após inúmeras peripécias, no dia seguinte logo cedo dirigi-me ao Teatro Princesa Isabel onde deveria estar instalada a Secretaria do Festival. Mas as surpresas não haviam acabado. Por uma polêmica entre a Prefeitura Municipal de Recife e o Ministério da Cultura, o festival tinha sido cancelado! Não sabia o que fazer! Praticamente todos os meus amigos estavam fora de Recife, em férias.!. Acabei ficando uma semana e retornando a São Paulo.

Consegui um emprego temporário e julho finalmente chegou.

### 2.3.2. VI FESTIVAL DE INVERNO DA UFMG EM OURO PRETO - 1972

Matriculei-me no curso de Desenho II, ministrado pela professora e artista plástica Liliane Dardot, além dos cursos obrigatórios de História da Arte novamente com o Professor Pierre Santos e Composição e Cor com Irene Abreu de Paula, todos de Minas Gerais e pertencentes à Escola de Belas Artes da UFMG.

Liliane tinha um método mais amplo. Partia de exercícios de sensibilização e solicitava-nos que produzíssemos as sensações no papel, com liberdade de material. Era a primeira vez que participava de um curso desse tipo. A liberdade que tanto queria explorar, finalmente acontecia.

Lembro da proposta, todos os alunos enfileirados na horizontal começavam a caminhar em direção oposta e Liliane andava em linhas curvas entre os alunos como se fosse um obstáculo, obrigando-nos a parar ou desviar o caminho.

Liliane enfatizava muito a confecção de diversos croquis de trabalho, comentava todos individualmente, comentando as possibilidades de cada um, até que o próprio aluno chegasse à conclusão sobre qual seria melhor, qual daria o melhor resultado final.

Lembro de ter realizado um trabalho utilizando somente lápis preto HB e 6B, com sombras, com cada elemento do trabalho, retângulos maiores, menores, finos, grossos tinham uma característica de tom e sombra que o diferenciava dos demais, em diversas alturas do plano, representando os vários participantes do exercício, cortados por uma grande linha curva horizontal, também em diferentes tonalidades representando o movimento e a intensidade do mesmo, dado pela professora.

Liliane sugeriu que eu trabalhasse o mesmo com aguadas de nanquim sobre papel Fabriano. Aliás, essa era a tônica do trabalho proposto pela professora, para cada aluno uma técnica e um processo diferente que era discutido com o aluno. Recordo-me que alguns até partiram para realizar seus trabalhos nos demais ateliês de gravura ou pintura.

Minha dificuldade maior era a financeira e o preço da folha do papel Fabriano era proibitivo, e não pude realizar o trabalho.

No Curso de Composição e Cor, a proposta inicial foi de realizar uma roda de cores, a partir das cores primárias e com as misturas chegar as outras cores com guache Tallens, e posteriormente a escolha de uma cor e trabalhar a gama de degrados da mesma.

Posteriormente nos foi proposto, recortes de cores de revistas, e com eles elaborarmos um trabalho. Concluída a colagem, o mesmo deveria ser reproduzido utilizando o guache e buscando as mesmas tonalidades do recorte original.

Bem, enfim, começava a entrar em contato com a esperada multiplicidade de técnicas e materiais estava finalmente acontecendo;

Mas, como sustentar isso sem dinheiro?

Sentia-me insatisfeito. Não consegui na época perceber que o que estava faltando era o relacionamento humano, uma vez que dos amigos do V Festival, pouquíssimos retornaram para o VI Festival. E não consegui entrosar-me com os novos, talvez pela grande expectativa gerada para esse VI Festival.

Voltando ao curso...

Hoje percebo após rememorar todas aquelas experiências e refletir sobre as mesmas, percebo que o continuar aquele curso até o final teria me dado a instrumentalização para o que buscava há tempos, os passos continuados dos primeiros trilhados no Experimental com D.Hebe, para enfim conseguir obter de forma mais rápida a minha expressão artística.

Mas sentia-me só, terrivelmente só. Hoje sei que a solidão, a sensação de se estar sozinho, é um início da tomada da vida, de nosso caminho que por mais que esteja cercado por amigos, pessoas queridas, somos sós: você e o universo (e o seu próprio caminho).

Acontece que o curso no qual estava inscrito estava com excesso de alunos. Os organizadores estiveram em nossa classe e perguntaram se alguns de nós gostaríamos de ir para o curso de Desenho nível I, e eu sem muito refletir, sem parar para pensar um pouco mais, me propus a ir. Naquele momento a decisão foi tomada pensando mais na falta de condições financeiras para sustentar as experimentações propostas e também na busca de encontrar novamente um nível intenso de relacionamento com as pessoas como o que tinha tido no V Festival.

A diferença estava que enquanto em 1971, Thereza Norma ficava com a turma adiantada, agora ele ficava com a turma do “Desenho Zero”.

E adivinhem onde me colocaram?

Na turma do Desenho Zero, é claro!

Parece que Thereza Norma reservou-me uma carga de recuperação intensiva, um tipo de 1º ano intermediário como o que existia no Experimental, ou as atuais salas de correção de fluxo! Talvez se aproveitando da “minha solidão” me fez desenhar, desenhar, desenhar e desenhar. Lógico que utilizando às regras da perspectiva, o ponto de fuga, a linha do horizonte... Revi a célebre aula dos cubos no espaço.. Tenho tanto horror a essa aula, que nunca em dez anos de magistério de Artes eu consegui transmiti-la.

Particularmente, comecei a sentir que estava tendo progressos, estava conseguindo desenhar, pasmem, utilizando a perspectiva linear. O problema era que



nunca estava bom o suficiente, o progresso não era no ritmo desejado... Mais uma vez!

Diferente de 1971, no V Festival, quando tivemos um frio intenso e seco, em 1972, no sexto Festival, teve frio úmido com uma boa parte do tempo com chuvas intensas. Isso nos proibia de desenhar na rua, e obrigava-nos a trabalhos em sala de aula, tendo como modelo peças emprestadas pelo comércio local.

Sabe quantas vezes tive que repetir o desenho de um castiçal? Praticamente um bloco inteiro de Canson. Mas havia progresso, lento demais para o ritmo do Festival, ou melhor, dos professores do Curso de Desenho I.

Comecei a trabalhar com bico-de-pena, com uma caneta de nanquim emprestada pela professora. Numa manhã, ela pediu a caneta de volta, porque uma outra aluna queria usá-la. Devolvi-lhe a caneta e fiquei esperando a colega terminar para eu continuar o trabalho que havia começado.

Fui violentamente repreendido pela professora. Foi a gota d'água. Peguei meu material e retirei-me da sala, para nunca mais voltar. Devia faltar uns quatro ou cinco dias para o final do curso.

O que posso depreender dos fatos aqui relatados é que pelo menos o Curso de Desenho I tinha uma concepção acadêmica tradicional, em que o produto final, o resultado é que era valorizado, com desenhos basicamente de paisagens, agravado pela premência de tempo de duração do curso e uma necessidade imperiosa de mostrar o resultado, o produto final do curso em uma exposição.

Hoje acredito que era a filosofia que imperava na Escola de Belas Artes da UFMG, dos quais a direção e professores do Curso de Artes Plásticas eram oriundos e uma grande parte dos mesmos advindos ainda da Escola Guignard.

Parece que somente uns poucos cursos no nível de especialização é que possuíam um pouco mais de abertura.

Vejamos o que nos diz a professora Dra. Lucimar Bello, ex-estagiária do Conselho de Extensão da UFMG e participante do 1º ao 12º Festivais de Inverno<sup>50</sup>:

“O grupo de professores dos primeiros festivais (ainda penso assim), estava buscando e propondo uma linha estrutural do pensamento, enfatizando a linha do desenho. Essa linha pode ir para o espaço, sem problemas, mas era linear. Não linear no sentido da continuidade, mas no sentido da linha no espaço e no tempo. O Amílcar de Castro, por mais escultórico que seja, ele fez um quadrado, e abre esse quadrado. Ele, o tempo inteiro, trabalho o corte, o amplia, o expande. O plano vira volume. Muitas vezes, os planos são abertos e surgem deslocamentos a partir dessas fendas. Franz Werssman

<sup>50</sup> Entrevista dada ao autor em 20/07/2005.



também trabalha com planos que vão gerando módulos, que vão gerando situações diferentes, principalmente movimentos. O próprio Guignard, por mais pictórico que fosse, por mais cromatismo que houvesse, é sempre desenho (na minha maneira de pensar o desenho). Um alicerce forte da arte em Minas Gerais tem berço e base no desenho.

Nos Festivais de Inverno isso sempre foi muito presente. Não que você não pudesse fazer um desenho mais experimental, podia. Mas naquela época isso não estava em discussão. Mas, no final dos anos 60, o que estava acontecendo no mundo?

Eram movimentos de expansão dos conceitos tradicionais de arte, inúmeros manifestos (inclusive na primeira metade do século), intervenções, performances, mas, discussões ainda muito comedidas sobre os movimentos de determinados grupos ligados a cultura dos manifestos.

(...)

Penso que não era somente no Festival era a própria situação da Arte no Brasil e no mundo, como ela estava sendo produzida, criada, entendida. Por mais que houvesse essa experimentação como a “Bolha” inflada do Marcelo Nitsche, havia aceitação por uns, e negação por outros, Hélio Oiticica e Lygia Clark, estavam em franca produção, mas o trabalho dos dois começa e ganhar força e reconhecimento somente em momentos posteriores.”

A exceção, infelizmente pouco vivenciada evidentemente por mim foi o curso de Desenho II no VI Festival de Inverno ministrado por Liliane Dardot.

A ênfase se dava no processo, na vivência e experimentação, no estudo de possibilidades através da execução de croquis. E a diversidade e ampliação da técnica, se não era realizada no próprio ateliê, abria a possibilidade para a busca e realização nos outros ateliês dos cursos do Festival.

A própria proposta de aulas, através de exercícios de sensibilização era algo novo dentro do Festival para um curso de desenvolvimento do desenho, haja visto que no V Festival, o curso de Desenho nível II, ministrado por José Alberto Nemer e Júlio Espíndola, teve também como ênfase o estudo da paisagem, proposta idêntica portanto a do Desenho I.

Infelizmente perdi a primeira chance real de realizar um trabalho que talvez pudesse ter proporcionado um desenvolvimento e mudado os rumos dessa história, desse percurso.

Concluindo, ao rever essas memórias e refletindo sobre as mesmas com a vivência e experimentação do processo artístico que hoje possuo, posso entender o que realmente buscava: a experimentação do matérico da arte, a vivência e incorporação das experiências que possibilitassem um leque de opções para que a minha expressão fosse alcançada. Que com esse leque de opções pudesse desenvolver a experimentação e aprofundamento de técnicas diferenciadas, de entendimento das mesmas, para que as utilizando pudesse finalmente alcançar a minha expressão.

Processo esse que sem compreender havia sido iniciado com D.Hebe, mas que havia também, por todos os fatores já relatados, sido interrompido sem a devida consciência. Mas, será que um adolescente de quatorze anos teria naquela época condições de ter essa consciência?

O que também fica claro para mim é que as concepções artísticas, os conceitos predominantes na organização dos Festivais de Inverno pela Escola de Belas Artes da UFMG, ainda eram conceitos tradicionais de Arte, apesar dos mesmos já acontecerem numa época em que já acontecem na Arte Brasileira, experimentos de performances, instalações, etc, haja visto os trabalhos de Hélio Oiticica e Lúcia Clark, entre outros.

Esses conceitos estavam incorporados nos primeiros festivais, e não sei dizer até que momento. O que sei é que no meu retorno aos festivais, no 19º Festival de Inverno, agora em São João Del Rei em Minas Gerais, 15 anos após a minha participação no VI Festival, como veremos adiante, as concepções de ensino e práticas da Arte Contemporânea já eram dominantes.

O Curso de Desenho II, com Liliane Dardot no VI Festival, já era uma ruptura com os conceitos tradicionais da Escola de Belas Artes. A não ruptura permanecia muito fortemente nos cursos de Desenho I – Iniciação, e em outros cursos da área de Artes Plásticas como: Pintura, Modelo Vivo, Composição e Cor e também nos cursos de Gravura..

## 2.4. BUSCANDO E TRILHANDO OUTROS CAMINHOS

Retornei a São Paulo vindo de Ouro Preto, onde tinha participado do VI Festival de Inverno. Que retorno diferente! Ao invés de lágrimas, suspiros de alívio. Tinha colocado na cabeça que, definitivamente, a Arte não era o meu caminho.

Chegando em casa, rasguei e queimei todos os trabalhos do Festival... Os guaches importados Talens foram atirados em um canto escondido do armário e lá permaneceram por uns três anos. Quando já estava no 2º ano da Faculdade de Turismo usei-os para pintar os calouros...

Não queria nem ouvir falar em desenhar ou pintar, joguei essas lembranças num cantinho de meu cérebro e lá ficaram guardadas por um bom tempo.

Dediquei-me de corpo e alma aos preparatórios para o Vestibular. Ainda pensava na área de comunicações, e, no meio do caminho, descobri que haviam sido abertas duas Faculdades que ofereciam pela primeira vez o Curso de Turismo: Ibero Americana e Morumbi; o Curso de Turismo na Escola de Comunicações e Artes da USP só foi aberto um ano mais tarde, no final de 1973.

Prestei o vestibular nas duas faculdades recém abertas. Fui aprovado em ambas, sendo na Ibero Americana em primeiro lugar! Que emoção ao abrir ansiosamente o jornal e o primeiro nome da lista de aprovados ser o meu!

Durante os quatro anos da Faculdade, fui aluno exemplar, estando sempre entre os primeiros colocados na classe, destacando-me nos trabalhos que envolviam pesquisa, principalmente aquelas que necessitavam de pesquisa de campo.

Em 1975, organizei uma caravana com um grupo de amigos da Faculdade, para Ouro Preto e Cidades Históricas Mineiras, justamente durante o mês de julho quando estava ocorrendo o VII Festival de Inverno. Foi o único contato maior que tive com a Arte no período.

No final de 1976 conclui meu curso e tornei-me Bacharel em Turismo. Havia conseguido um emprego numa agência de turismo, e acreditava já estar profissionalmente encaminhado.

Mas....

Em fevereiro de 1977, quando completei vinte e cinco anos, os meus documentos que tinham sido fornecidos com nacionalidade brasileira de forma provisória até completar 25 anos necessitavam de nova solicitação de nacionalidade, agora de forma definitiva.

Perdi o emprego também.

Estava como dizia a música:

“Caminhando contra o vento,

Sem lenço e sem documento “...

Resultado: sem emprego, sem documentos, sem saber o que fazer.

Resolvi tentar voltar ao meu país de origem: o Paraguai. Lá residiam e ainda reside toda a minha família paterna. Consegui ficar lá por dois meses, tendo inclusive trabalhado na Dirección General Del Turismo, como Licenciado Triguis. Ainda não havia o Curso de Turismo por lá, apesar de haver o Curso de Comunicações, nível superior.

Dois meses vendo diariamente aquele outdoor: “Aqui hay paz, tranquilidad y trabajo con Stroessner en el poder”.

Não agüentei as diferenças culturais, a pressão familiar e resolvi voltar.

Continuei sem trabalho e sem poder exercer ou fazer qualquer coisa que dependesse da apresentação de documentos.

E assim terminei o ano de 1977.

“Caminhando contra o vento, sem lenço e sem documento”.. (e claro sem dinheiro também!).

E foi dessa forma que iniciei também o ano de 1978.

#### 2.4.1. INICIANDO A CARREIRA DE PROFESSOR

No início de 1978, uma ex-colega da Faculdade de Turismo convidou-me a lecionar no Instituto de Educação Nove de Julho em Guarulhos, hoje extinto.

O ensino técnico havia sido implantado em todo o Estado em substituição aos antigos cursos de ensino médio: Clássico e Científico, sob a égide da famosa Lei 5692/71. A Escola era particular, em instalações um pouco precárias, e possuía diversos cursos técnicos, entre eles: Turismo, Jornalismo e Publicidade e Propaganda.

A estrutura dos cursos também era precária, como todos os cursos e escolas criadas ou adaptadas em curto prazo para atender as exigências da nova legislação.

Apesar de ser formado em Turismo, não havia vagas para professores de Turismo. Fui contratado para lecionar Publicidade e Propaganda para o curso técnico de Publicidade e História dos Meios de Comunicação e Problemas Sociais e Econômicos Contemporâneos para o curso técnico de Jornalismo.

Era um verdadeiro desafio, mas resolvi enfrentá-lo. Precisava trabalhar. Havia tido as matérias na Faculdade, mas não fazia a mínima idéia por onde começar. Além do mais, na época morava no Bairro da Lapa e, levava mais de duas horas para chegar na escola. Mas, o desafio e a necessidade de trabalhar além da Escola (tão organizada!) não perceber em meus documentos a anotação de que perderiam a validade em 1977!...

As turmas eram do 1º, 2º, e 3º ano do Curso Técnico. As aulas do núcleo comum (Português, Matemática, História, Geografia, etc) eram dadas em conjunto para cada série, e as técnicas eram separadas por curso.

Não foi fácil, mas a turma de publicidade, eu consegui facilmente conquistar, tendo dificuldades maiores com a turma de 3º jornalismo. Eles não se conformavam em ter um professor formado em Turismo.



FIG.28. TURMA DO CURSO DE PUBLICIDADE.  
FOTO DE LALY DE OLIVEIRA DIOTTO; ACERVO DO AUTOR.

Estava iniciada assim a minha carreira no magistério....

Fui também convidado por outra colega para lecionar na Escola Estadual “Professor Ataliba de Oliveira”, a disciplina “Organização e Administração de Empresas de Turismo” para o 3º ano do curso técnico de Turismo, eram três turmas duas à noite, e uma de manhã. A escola, que fica no bairro de São João Clímaco, era tão distante de minha casa que não tinha tempo entre as aulas da manhã e da noite para voltar em casa. Ficava na escola das 10 da manhã às 11 da noite. Assim

dividia meu tempo entre Guarulhos (terças, quartas, quintas e sábados) e São João Clímaco (as sextas-feiras).

A relação com os alunos em ambas as escolas era ótima, com exceção da turma do 3º jornalismo em Guarulhos, em que os problemas eram constantes.

Nunca vou esquecer meu primeiro dia de aula. Quando entrei na sala correndo e fui parar no meio dela porque se parasse para pensar, creio que não entraria nunca.

No mês de outubro, o Nove de Julho organizava uma semana cultural, e todas as salas tinham que apresentar um trabalho prático, durante essa semana.

Lembrei-me então de uma experiência da qual havia participado no V Festival de Inverno em Ouro Preto. A Experiência foi executada pelo artista plástico Jorge Helt, durante o Festival.

Durante o mês de julho, Helt que trabalhou na administração como secretário da área de Artes Plásticas, em todas as oportunidades, lançava-nos uma frase: “Corre Odila”. Nos almoços no “bandejão” havia o jornal falado “Corre Odila”; na distribuição de cartas aos participantes, era o correio “Corre Odila”.

Próximo ao final do Festival, Jorge reuniu os interessados em conhecer o “Corre Odila” num dos auditórios da Escola de Minas. Antes porém, solicitou-nos que respondêssemos um questionário com questões sobre o que imaginávamos a respeito do “Corre Odila”: “O que é “Corre Odila”, “Pra que serve?”, Qual a sua cor?”, “Tamanho”, etc.

Após isso Helt relatava que “Corre Odila” na realidade não era nada, era uma frase inventada, cujo objetivo era provar a força da comunicação, em especial a comunicação publicitária.

Contei aos alunos do 3º publicidade sobre a experiência e todos acharam incrível, e quiseram experimentar, se bem que não acreditavam que a influência da comunicação pudesse ser tão forte. Desafiei-os a comprovar por eles mesmos, e a sugestão foi aceita.

Expliquei aos alunos que numa comunidade fechada como a escola, para a experiência dar resultado era necessário sigilo absoluto. Consegui também autorização da direção pedagógica para a realização do trabalho. Além de mim e dos alunos só a Diretora Pedagógica e a minha amiga (que me tinha conseguido as aulas) sabiam do projeto.

Fiz os alunos escolherem uma frase diferente e a frase escolhida foi “Corre Coisa”.

A escola somente funcionava nos períodos matutinos e noturnos o que facilitava o nosso trabalho.

Iniciamos com alguns cartazes colocados em pontos estratégicos da Escola, com a frase escolhida. Todos colocados bem antes do início do período de forma que ninguém soubesse quem os estava colocando. E havia uma ordem clara: se algum cartaz fosse retirado ou destruído, em seu lugar deveriam ser colocados três. Tudo isso começou uns dez dias antes da Semana Cultural e a idéia era revelar o “segredo” no início da Semana.

Nos dias subseqüentes fomos dobrando, triplicando o número de cartazes até o ponto de alguém entrar nos banheiros, fechar a porta e atrás dela ter um cartaz com a frase “Corre Coisa”. Ao levantar a tampa do vaso sanitário também a encontrava.

Mais ou menos no quarto dia, ao comprar um lanche na cantina do Colégio, os alunos recebiam-no em um saco de papel com o carimbo “Corre Coisa”, e ao receber seu troco recebiam junto com o mesmo uma filipeta com a frase.

Paralelamente, na sala dos professores eu e a outra professora nos revezamos colocando cartazes nos banheiros, filipetas em todas as folhas do livro de ponto, e em todos os armários.

A Escola possuía dois andares pelos quais se tinham acesso por dois lances de escadas; A frase “Corre Coisa” foi escrita com giz em todos os degraus, nas lousas de todas as salas, e filipetas eram deixadas em todas as carteiras, além da manutenção de todos os passos anteriores, e também na entrada todos os alunos passavam por uma roleta, e tinham que mostrar a carteira de estudante. Nesse momento recebiam uma filipeta com a frase.

A idéia era criar numa comunidade fechada, um “bombardeamento” de informação como aquelas com que somos bombardeados, principalmente quando do lançamento de um novo produto.

Na Escola, não se falava em outra coisa... todos se perguntavam o que era “Corre Coisa”. Mas não imaginávamos que fosse tanto, como veremos na continuação.



Após esse período inicial de “bombardeamento” que deve ter levado aproximadamente uma semana, os alunos receberam durante as aulas, uma pesquisa a ser respondida com questões tais como:

Você já ouviu falar em “Corre Coisa”?

O que você acha que é “Corre Coisa”?

Qual a cor do “Corre Coisa”?

Qual o tamanho do “Corre Coisa”?

Quanto você pagaria pelo “Corre Coisa”?

Você votaria no “Corre Coisa nas próximas eleições”?

Mas, Afinal, o que você acha que é “Corre Coisa”?

Após a tabulação das respostas, construímos gráficos com as respostas obtidas. Interessante notar que as respostas sobre o que era “Corre Coisa” correspondiam muitas vezes às expectativas que os alunos tinham de atividades que gostariam de encontrar na Escola: um grupo teatral, um jornal, uma peça que ia ser apresentada...

A idéia inicial era na abertura da semana apresentar os gráficos com as conclusões da pesquisa e um dos alunos prepararia uma aula sobre Comunicação e como ela era utilizada pela Publicidade para gerar expectativas, curiosidade, gerando necessidade de obtenção do produto, para finalmente revelar que “Corre Coisa” era simplesmente uma frase criada por nós, e todo o trabalho feito com ela era justamente para provar tudo o que tinha sido explicado.

Mas, os alunos levantaram uma questão:

- Professor, se no primeiro dia da Semana Cultural, apresentarmos as conclusões da pesquisa e revelarmos o “segredo”, o que acontecerá no restante da semana?

Após discutirmos o assunto, resolvemos matar o “Corre Coisa”. Todos os cartazes, filipetas, etc, tiveram acrescentado a palavra “Adeus”, e na sala de aula onde deveríamos apresentar o trabalho de Publicidade, montamos um velório, com direito ao caixão e um cartaz onde se lia:

“Corre Coisa faleceu  
No último fim-de-semana.  
Seus pais, consternados solicitam  
O obséquio de ninguém nos perguntar: O que é ‘Corre Coisa?’  
E informam que na sexta-feira  
Às 20 horas fará realizar nesta  
Mesma sala a Missa de Sétimo Dia,  
Onde finalmente revelaremos  
O que é ‘Corre coisa’”



FIG. 29. VELÓRIO DO CORRE-COISA  
AUTORIA DA FOTO DESCONHECIDA; ACERVO DO AUTOR.



FIG. 30. OUTRO DETALHE DO VELÓRIO  
AUTORIA DA FOTO DESCONHECIDA; ACERVO DO AUTOR.

Os professores e alunos e pessoas que conhecem a rotina de uma escola sabem que a frequência a aulas do Curso Noturno nas sextas-feiras à noite, diminuem consideravelmente.

O que imaginar então de uma sexta-feira à noite, após terem passado uma semana sem aulas, só com a Semana Cultural, e que todos já haviam visto?

Nossa sala era pequena, cabiam no máximo trinta pessoas além de nós e o “caixão”.

A sala foi arrumada com as cadeiras enfileiradas separadas dos alunos de Publicidade pelo “Caixão” agora colocado na horizontal.

Esperávamos quando muito lotar a sala uma única vez...

Qual não foi o nosso espanto quando ao chegarmos na Escola na sexta-feira e encontrarmos na porta da sala, uma fila com aproximadamente duzentas pessoas, formada por alunos, professores e funcionários da Escola?

Tivemos que fazer mais de dez sessões para darmos conta de explicar a todos.

Fizemos assim:

As pessoas entravam, sentavam-se.

Um dos alunos que tinha preparado dava uma verdadeira aula sobre Comunicação e sua utilização na Publicidade. Pouquíssimas pessoas conseguiam perceber algo! Todos ansiosos esperavam o momento de saber finalmente o que era o “Corre Coisa”, e começavam a impacientar-se.

Fazíamos então uma encenação: anunciávamos que íamos revelar o que era “Corre Coisa”. As luzes se apagavam, os outros alunos davam gritos fantasmagóricos, voltávamos a acender as luzes e o aluno que havia dado a aula dizia:

“- ‘Corre Coisa’ não é nada! ‘Corre Coisa’ foi uma frase que nos inventamos para provar para vocês tudo àquilo que acabamos de explicar.”

A surpresa era enorme! Uns falavam mal, outros se levantavam dizendo “que besteira”, outros, no entanto, vinham nos parabenizar. Por outro lado, solicitados a não contar aos outros que esperavam na fila, assim o fizeram.

Sem saber claramente, sem nunca ter participado, estudado ou lido a respeito, tinha executado um projeto. Com objetivo definido e cujos passos foram sendo criados e adaptados passo a passo, com alguns resultados até mesmo inesperados. Trabalhamos diretamente com o meio, com a comunidade escolar, que foi diretamente envolvida no trabalho.

Mas o principal resultado, este realmente inesperado, relato agora como forma de ilustração.

Vivíamos ainda em plena ditadura militar; o bipartidarismo: ARENA (Aliança Renovadora Nacional) o partido da situação e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), que englobava toda a oposição, a vigência dos Atos Institucionais, principalmente o AI-5.

O Instituto de Educação Nove de Julho pertencia a um conhecido vereador do Município de Guarulhos, pertencente à ARENA, que era também o seu Diretor Geral. Todos os cargos diretivos, com exceção da diretoria pedagógica, pertenciam à sua família. Vários professores e funcionários eram militares.

Havia um objetivo maior a ser alcançado: transformar a Escola em uma Faculdade e posteriormente em Universidade. Para tanto precisavam de um grande apoio político.

Pouco tempo antes de pensarmos no “Corre Coisa” houve uma reunião geral de professores, onde foi explicitado o objetivo a ser alcançado e o caminho para tal.

Estávamos a uns três meses das eleições para deputados estaduais, federais e senadores. As únicas permitidas na época.

A Escola estava apoiando a reeleição de um conhecido Deputado Federal por São Paulo, claro que pertencente a ARENA. O deputado em questão havia combinado que se a Escola trabalhasse a favor de sua candidatura e ele obtivesse em Guarulhos certo número de votos, trabalharia a favor para conseguir a autorização para a abertura da Faculdade.

Na reunião foi ainda solicitado o empenho de todos, e aqueles que porventura não concordassem que ao menos não atrapalhassem.

Foi criado na Escola um Centro Cívico Escolar que levou o nome do Deputado. Eleito um presidente para o mesmo sem eleições, e que participava em nome da Escola em comemorações, jantares de adesão à candidatura do Deputado, sessões solenes na Câmara Municipal de Guarulhos, enfim a Escola engajada com tudo na campanha eleitoral.

Tudo isso estou relatando para dizer que algumas semanas depois disso, o “Corre Coisa” passou a acontecer, e fez cinco vezes ou mais sucesso do que a Campanha do Deputado. Resultado: o candidato não conseguiu em Guarulhos nem um terço dos votos solicitados, e o melhor ainda, não conseguiu se reeleger!

Alguns tempo depois, analisando os fatos é que conseguimos perceber que o “Corre Coisa” tinha abafado a campanha a favor do Deputado e quem tinha sido eleito tinha sido o “Corre Coisa”!

Por outro lado, na E.E. “Professor Ataliba de Oliveira”, juntamente com a professora de Teoria e Técnica do Turismo, desenvolvemos um projeto de criação de um posto de informações turísticas na Escola, que poderia servir como uma espécie de estágio para os alunos, porém infelizmente a direção não permitiu por problemas de estrutura do Ensino Oficial.

No final do ano, nova Reforma Educacional.

Os Cursos Técnicos foram extintos. E voltamos ao colegial, agora voltados para o mercado de trabalho dividindo-o em três setores, os mesmos da Economia: Primário, Secundário e Terciário.

Não queria mais abandonar o magistério e a única forma foi lecionar as disciplinas que haviam sido implantadas, exceção de Relações Humanas que não me permitiram, e que talvez fosse a que mais me interessasse.

Fui um professor que obrigava à reflexão, e fazia com que eles pesquisassem. Tive desse período inúmeros “feed-baks” positivos por parte dos alunos, colegas e direção das escolas.

Como a carga horária das matérias era de apenas duas aulas por semana em cada disciplina, para sobreviver, era obrigado em alguns anos, a lecionar em quatro ou cinco Escolas Estaduais diferentes, uma vez que deixei as aulas no Nove de Julho em Guarulhos.

Como ilustração, relaciono as Escolas Estaduais pelas quais passei no período de 1979 a 1985: <sup>51</sup> Professor Mauro de Oliveira, Guilherme Kuhlmann, Alexandre Von Humboldt, Zuleika de Barros Martins Ferreira, Thomaz Galhardo e Di Cavalcanti.

Na Escola Estadual “Professor Mauro de Oliveira”, a única onde permaneci todo esse período, repeti a experiência do “Corre Coisa”, agora denominado “Corre Grilo”, também com bastante repercussão.

No último ano de magistério desse período, combinei com os alunos de organizar um evento prático dentro da disciplina de Organização e Normas.

Lembrei-me do “Curso de Juventude” do META, onde especialistas convidados ministravam palestras sobre assuntos de interesse dos adolescentes, seguido de debates: adolescência, sexo, amizade e namoro, etc.

No Mauro de Oliveira denominamos o evento com o título de “Papo Livre”, com temas escolhidos pelos alunos que foram: Adolescência, Sexo e Amizade e Namoro. Os alunos enviaram antecipadamente questões aos especialistas, que além das palestras respondiam as questões.

No último dia foi feita em conjunto com a professora de Educação Artística, Maria Therezinha Telles Guerra, com quem tive a honra de trabalhar, uma avaliação da semana, utilizando uma das linguagens artísticas: plástica, cênica e música.

---

<sup>51</sup> Todas da 12ª Delegacia de Ensino. As Delegacias de Ensino, anos mais tarde, em 1999 foram agrupadas em Diretorias Regionais, formato que permaneceu até os dias atuais.

Pela primeira vez na Escola conseguimos que os alunos do curso Colegial tivessem as aulas suspensas para que pudessem participar da semana, e um fato inédito para época, que a frequência fosse livre, de forma que participassem aqueles que realmente queriam.

A repercussão não tardou a acontecer.

Recebi inúmeros telefonemas de escolas que nem conhecia, consultando-me se seria possível organizar o mesmo evento em suas escolas. Infelizmente não foi possível.

Mas, repeti a experiência na Escola Estadual “Alexandre Von Humboldt”, com alguns temas modificados de acordo com a escolha dos alunos; foram acrescentados os problemas das drogas e uma discussão sobre a política brasileira.

Novamente a repercussão não poderia ter sido melhor. Um ano depois, quando já não estava mais na escola, soube que os alunos haviam feito um abaixo-assinado solicitando que fosse realizada mais uma Semana Cultural, no mesmo nível da que tinha sido realizada no ano anterior.

No final de 1984 nova reforma educacional. As matérias profissionalizantes foram extintas e a Delegacia de Ensino impediu a minha inscrição para ministrar aulas, alegando que eu não era professor.

Havia prestado concurso público para trabalhar no BANESPA, aprovado, resolvi assumir o cargo por um tempo, enquanto isso teria tempo de cursar uma licenciatura e voltar a lecionar.

A título de curiosidade, e para demonstrar o valor que é dado ao professor e consequentemente à Educação pelos nossos governantes, quero dizer que o meu salário inicial no BANESPA por seis horas de trabalho diárias, no cargo de escriturário, era o equivalente ao que eu ganhava por aproximadamente 20 aulas semanais. Quatro anos depois, o salário do banco era no mínimo quatro vezes maior. Foi esse o principal motivo que me obrigou a adiar a volta ao magistério por doze anos.



## 2.5.BUSCANDO A ARTE POR OUTROS CAMINHOS – INDO POR OUTROS ATALHOS.

Já nos últimos anos dessa primeira fase do magistério e nos primeiros anos de trabalho no BANESPA, resolvi buscar cursos que me reapproximassem de alguma forma da Arte.

Busquei primeiramente trabalhar com artesanato, coletando receitas em livros e apostilas, sem freqüentar cursos. Bastou alguns trabalhos para eu perceber o mecanismo básico dos trabalhos e começar a mudar os “ingredientes” das “receitas” e experimentar, experimentar e experimentar, criando em cima, buscando materiais alternativos, misturando técnicas.

Finalmente encontrava alguma coisa onde um leque de opções técnicas se abria e eu apesar de não ser, um artista, como já havia escutado inúmeras vezes, agora podia experimentar, fazer, pesquisar sem o compromisso de ter um resultado bonito, afinal, era simples artesanato.

O primeiro curso que busquei, após essa fase com o artesanato, foi nas Oficinas do SESC – Fábrica da Pompéia, o de Tapeçaria e Tecelagem com o Professor Juan Ojeas.

Juan explicava somente a técnica da tapeçaria / tecelagem e a partir daí dava total liberdade ao aluno para trabalhar, sem nenhuma interferência de sua parte; ensinava as técnicas, os pontos básicos e a partir daí era a criatividade de cada um.

Costumava dizer que o avesso do trabalho, com o qual só nós preocupávamos no final, na hora dos arremates, era a parte mais sensível e interessante do trabalho propriamente dito onde o sensível se manifestava fortemente.

Nunca vou esquecer uma vez que cometi um erro e solicitei sua ajuda de como poderia consertar o erro, lembro-me de suas palavras:

“- Carlos, um erro é um erro se você julgá-lo como tal. Se você olhar e achar que é um erro desmanche e faça novamente, agora, se você olhar e resolver incorporar, ele deixa de ser um erro e passa a ser um acerto e parte integrante do seu trabalho.”

Juan acompanhava nossos trabalhos a distância, somente interferindo se solicitado. Após as explicações técnicas deixava-nos trabalhar livremente.

Com a tapeçaria / tecelagem desenvolvi a paciência e baixei a ansiedade em ver o trabalho pronto. Cedo entendi que por mais que tecesse não ia ver o trabalho pronto em horas.

E aquilo que começou como hobby acabou virando um ateliê de tapeçaria e tecelagem onde era executado todo o processo, desde lavar, cardar, fiar e tingir a lã até o produto final. De todo o processo que até hoje não realizei foi à tosquia da lã.

Realizei vários outros cursos de tecelagem, entre eles a da tapeçaria artística com Henrique Schuchmann. Ele costumava me dizer que eu nunca conseguiria tecer; ele lançou o desafio, e eu mais uma vez mostrei que quando sou desafiado, aí é que as coisas acontecem.

Levei seis meses tecendo uma tapeçaria de mais ou menos dois metros por um, com todas as técnicas que conhecia e outras que fui pesquisar, e teci uma tapeçaria a que dei o nome de “Diploma Colorido” que participou de várias exposições (como é bom ser caçula!).

Outro curso que fui buscar que também tinha suas raízes na infância, na paixão pelos livros e que sempre tive vontade de aprender foi o de encadernação.

Busquei o curso no Centro Cultural do Liceu de Artes e Ofícios com outra grande mestra da minha vida: Thereza Brandão Teixeira, que anos mais tarde criaria a ABER – Associação Brasileira de Encadernação e Restauro se tornando a sua primeira presidente.

O Curso de Encadernação é um curso mais técnico, em que cada passo tem que ser explicado separado e individualmente, no momento em que o aluno conclui uma etapa.

Thereza pacientemente atendia a cada um, individualmente, mostrava, fazia, ela conseguia ensinar diretamente tipos de encadernações avançadas, sem necessariamente passar por tipos de encadernações mais simples.

Levava e trazia pessoalmente nossos livros para douração, ensinava-nos os truques que a sua prática lhe tinha ensinado, e não se preocupava em esperar um determinado momento para fornecer informações, pelo contrário, dava-as quando solicitadas ou quando relatava suas experiências.

Era uma época em que a encadernação manual tinha sido desprezada em favor da encadernação feita por máquinas, e era muito difícil, encontrar ferramentas e material próprios.

Thereza era incansável. Procurava, pesquisava, mandava fazer e nos trazia as informações e muita vez mandava fabricar e nos trazia as ferramentas necessárias, ou então buscava quem pudesse fabricá-las.

Suas aulas e informações não se limitavam ao curso de encadernação. Ensinava-nos a decorar papéis, tingir o couro, técnicas de restauro de livros e documentos, lavagem de livros.

Thereza transmitia aos seus alunos a paixão pelos livros e pela encadernação, com ela fiz posteriormente já na ABER, vários outros cursos, inclusive a repetição do primeiro que tinha feito, uma vez que seu curso nunca era igual, tinha sempre novidades, sempre alguma coisa a mais para ensinar, comentar ou contar.

Ela desenvolvia com cada aluno em particular uma relação profunda de amizade.

Como a encadernação necessitava uma atenção especial, sem ser possível, explicar-nos as técnicas e depois deixar criar, estava sempre atenta e quando cometíamos algum engano, fazia o possível para nos ajudar a consertá-lo, sempre incentivando, sempre ajudando o aluno a crescer.

Assim, encerra-se o pequeno desvio no caminho, e que como veremos adiante me ajudou sobremaneira na retomada do caminho principal.

### 3. VOLTANDO AO CAMINHO PRINCIPAL

#### 3.1.FASM: LICENCIATURA PLENA ARTES PLÁSTICAS (1987-1989)

Em 1987 decidi buscar uma Licenciatura para poder voltar ao magistério, Decidi fazer o curso de Educação Artística por ser na época, uma das licenciaturas mais curtas: em dois anos teria a licenciatura curta e em três a plena. Na realidade essa foi uma desculpa que arrumei para mim mesmo, pois na verdade, além do Magistério, o que eu queria era voltar à Arte.

Escolhi a Faculdade Santa Marcelina por sua proximidade com a agência do BANESPA em que trabalhava o que facilitaria o meu deslocamento.

A Faculdade Santa Marcelina na época em que iniciei o curso estava iniciando o curso de Desenho de Moda que viria a tornar-se o carro-chefe da Faculdade projetando-a como instituição educacional de vanguarda.

O curso de Educação Artística era dividido em duas posturas: uma de vanguarda e uma outra tradicional.

De vanguarda possuíamos as disciplinas:

- Artes Plásticas I e II ministrada pelas professoras Miriam Celeste Martins Dias Ferreira (que também era a coordenadora do curso) e Ana Maria Netto Nogueira;
- Artes Cênicas I e II – Professora Sandra Chacra;
- Expressão Corporal: Professora Vera
- Laboratório Integrado (Plástica, música, e cênicas) – Professora Maria Aparecida Bento;
- Metodologia de Integração das Artes – essa disciplina era ministrada por três professoras simultaneamente, buscando o trabalho com as três linguagens: Artes Plásticas – Miriam Celeste Dias Martins Ferreira; Artes Cênicas – Sandra Chacra; e Música – Professora Marina Célia Moraes Dias.
- Didática – Professora Marina Célia Moraes Dias;
- Aquarela – Professora Iole Di Natale;

- Xilogravura – também ministrada pela Professora Iole Di Natale;
- Técnicas de Composição – Professor Antonio Valentim Lino;
- Serigrafia – Professora Salete Mulin;
- Desenho – Professor Sérgio Lima;
- Prática de Ensino e Projeto Educativo – Professora Miriam Celeste Dias Martins Ferreira. A disciplina de Projeto Educativo, onde cada aluno apresentava o seu projeto e o aplicava em Sala, substituída o estágio supervisionado.



FIG. 31. AULA DE METODOLOGIA DE INTEGRAÇÃO DAS LINGUAGENS  
AUTORIA DA FOTO DESCONHECIDA; ACERVO DO AUTOR.

E as disciplinas que foram dadas de forma mais tradicional e que criavam um forte contraste com as disciplinas acima:

- Problemas Filosóficos e Teológicos do Homem Contemporâneo;<sup>52</sup>
- Estética e História da Arte I e II;
- Folclore Brasileiro;
- Música I e II;
- Coral aplicado à Educação;
- Desenho Geométrico I e II;

<sup>52</sup> Disciplina obrigatória comum às Faculdades dirigidas por Irmandades e Congregações de religião Católica.

- Fundamentos de Geometria I e II;
- Estudo de Problemas Brasileiros;
- Psicologia da Educação;
- Estrutura e Funcionamento de I e II graus;
- Pintura;
- Escultura.

Claro que as disciplinas pertencentes ao núcleo de Artes Plásticas eram as minhas preferidas.

Com Miriam Celeste descobri um mundo de técnicas e também seu livro Temas e Técnicas em Artes Plásticas um verdadeiro manual de alquimista. A recomendação que ela fazia sobre essas técnicas era principalmente quanto elas não se tornarem um simples receituário, mas sim um instrumento de auxílio ao desenvolvimento da expressão individual.

Finalmente descobri o mapa da mina, deixando vir à tona o meu lado alquimista comecei a experimentar todas as técnicas, principalmente aquelas que até então eram desconhecidas para mim.

Num segundo momento, comecei a experimentar a aplicação, no papel, de técnicas artesanais que havia aplicado a outros materiais: craquelês, técnicas de acaso e de efeito, de reação entre materiais, envelhecimento, etc. Foi aí que descobri que alguns materiais ou eram incompatíveis para aplicação em papel, ou os tornava duros, quebradiços, transformando-os em películas plásticas. Da mesma maneira tentei aplicar às técnicas artesanais, as técnicas plásticas no couro, para Aplicá-los à encadernação.

Quantas horas de trabalho! Quanto material “perdido”!

Porém, o importante é que hoje quando penso em um trabalho artístico, ou em propor atividades em aula, não tenho nenhum preconceito em experimentar, e consigo ter uma grande variedade de opções sem dúvida ajudou a desenvolver toda essa experimentação, minha expressão pessoal, possibilitou o conhecimento de materiais, outras aplicações diferenciadas, a substituição de materiais similares, etc.

Miriam propunha temas para serem trabalhados plasticamente, e também textos teóricos para serem lidos e fichados. Graças a ela reencontrei a Ana Angélica Albano Moreira, através do seu texto “Em busca do Desenho”, do livro “O espaço do

desenho: a educação do educador”, que eu já a conhecia e admirava de palestras que a mesma realizou na Colméia.

Com Miriam descobri também o processo de auto-avaliação que passei a aplicar nas minhas aulas quando comecei a lecionar Educação Artística

Miriam também lecionava juntamente com Sandra Chacra e Marina Célia Moraes Dias a disciplina “Metodologia de Integração das Artes”, cujo objetivo era criar projetos que trabalhassem a integração das linguagens artísticas.

Era uma posição inovadora na forma de preparar o aluno para o exercício da polivalência. Três especialistas ministrando juntas uma única disciplina.

Na época a posição vigente nos cursos de Educação Artística era em dois anos preparar um especialista para a polivalência nas três linguagens artísticas, no magistério de 1º grau (licenciatura curta) e um ano optativo de especialização em uma das linguagens (licenciatura plena). Essa posição sempre foi contestada, e hoje, várias faculdades já não mais possuem o curso assim estruturado, oferecendo o curso de licenciatura em uma única linguagem e com duração de quatro anos.

Recordo-me com enorme carinho as pesquisas e trabalhos realizados. Sem dúvida foi esse trabalho em conjunto que me fez perceber que eu já fazia os trabalhos utilizando a integração das linguagens artísticas, e já fazia parte da minha postura profissional como professor, conforme relatado nos projetos do “Corre-Coisa” e “Papo Livre” e que me acompanham até hoje, e serão comentados na minha atuação como Arte-Educador, no capítulo final dessa dissertação.

Não cabe neste trabalho estender-se na descrição da metodologia de todas as matérias e professores do curso, mas, gostaria ainda de ressaltar a figura do Professor Antônio Valentim Lino que muito me ajudou a descobrir um mundo de possibilidades composicionais e a do Professor Cuoco, que apesar do seu estilo acadêmico, possui uma grande paixão por aquilo que faz.

Com ele descobri a minha aversão a tinta à óleo e a facilidade de trabalhar com tintas à base d’água e respectivos suportes.

Propositalmente deixei de fora nessa pequena introdução ao Curso de Educação Artística da FASM as professoras Ana Maria Netto Nogueira e Iole Di Natale e suas respectivas disciplinas de Artes Plásticas, Aquarela e Xilogravura por elas e suas atuações pedagógicas serão a partir de agora analisadas detalhadamente.



### 3.1.1. UM ENCONTRO COM A SENSIBILIDADE... MEU ENCONTRO COM ANA MARIA NETTO NOGUEIRA.



FIG. 32. PROFESSORA ANA MARIA NOGUEIRA.  
AUTORIA DA FOTO DESCONHECIDA. FOTO CEDIDA POR RUI NOGUEIRA.

Encontrei com Ana Maria Netto Nogueira quando cursava o primeiro ano da Faculdade Santa Marcelina. Ana era uma das professoras de Artes Plásticas, tínhamos duas aulas semanais com ela e duas com a Miriam Celeste.

Ana e Miriam no início do curso trabalhavam os elementos básicos do desenho: ponto, linha e plano; as duas trabalhavam de forma bastante diferenciada, enquanto Miriam praticamente a cada aula propunha uma atividade diferente, Ana ia mais lentamente, propondo questões, discutindo problemas, propondo a execução de croquis, até o momento da execução final do trabalho.

Ela não interferia diretamente na execução das propostas, mas perante nossos esboços, nossas idéias, colocava questões para reflexão o que muitas vezes mudava totalmente o rumo do trabalho que estava sendo executado, outras vezes, propunha-nos a utilização de materiais e técnicas que podiam ser utilizadas em cima das soluções que estávamos pesquisando.

Num primeiro momento senti dificuldades com a sua forma de propostas de trabalho, era assim uma “sensação de estranheza”, algo difícil de descrever, mas sempre consegui chegar a resultados que me satisfaziam e minhas avaliações com ela eram melhores do que as que obtinha com a Miriam.

Lembro que com o ponto construí monstrinhos que lembravam “ets”, mas não conseguia resolver o problema do fundo do trabalho.

Ela então sugeriu que eu poderia utilizar nanquim sobre papel couchê, e trabalhar raspando o nanquim. Adorei a idéia, uma vez que como sempre me apaixonava experimentar novas técnicas. Mas, continuava ainda com o problema do fundo: como resolver?

Lembrei-me dos trabalhos de pesquisa, de técnicas artesanais sobre papel, e pensei: e se esses monstros surgissem de uma explosão de um choque de um asteróide com um planeta ou outro corpo qualquer do universo? Como poderia representar isso?

Preparei o papel couchê com o nanquim cobrindo todo o papel e bem no centro utilizando o recurso da raspagem, construí os monstros, deixando como fundo das figuras o nanquim intacto e de forma circular; no restante do papel apliquei a técnica de craquelê com guache, que representaram os fragmentos do choque dos astros, e ao fundo apareciam como que surgindo de uma cratera as figuras imaginárias.

O resultado geral não me agradou tanto, mas a experiência, o processo de experimentar alguma coisa, para mim inovadora foi muito positivo em minha avaliação.

Quando fomos trabalhar o elemento plano, Ana propôs inicialmente uma pesquisa de formas, que poderiam ser formas geométricas, formas de objetos que poderiam ser encontrados em casa, na escola, etc., e com elas construíssemos um caderno, um pequeno álbum com as formas desenhadas.

Optei por formas de instrumentos e utensílios utilizados na confecção de trabalhos em Artes Plásticas: palheta, pincel, lápis, apontador, e preparei um álbum em forma de palheta oval de tintas.

Essa pesquisa das formas, desenho e confecção do álbum levou algumas aulas, Ana sempre observava o andamento dos trabalhos, fazia observações, propunha questões que muitas vezes obrigava-nos a reformulações, a mudar o percurso, a reiniciar o trabalho.

Finalmente chegou o dia da apresentação dos resultados. Ana olhou cada um dos trabalhos, comentou e levou-nos a comentar os resultados obtidos. Em seguida, propôs que escolhêssemos três entre as formas pesquisadas que mais nos agradavam.

Feito isso, Ana solicitou-nos que ampliássemos as formas escolhidas e as construíssemos novamente e fizéssemos um suporte no verso, de forma que as mesmas pudessem ficar em pé. Com as formas assim trabalhadas criamos uma composição sobre papel branco e jogamos sobre ela um foco de luz, de forma que os objetos colocados em pé produzissem sombras sobre o papel branco, de maior e menor intensidade.

Em seguida, solicitou que reproduzíssemos simplesmente com linhas os objetos e produzíssemos as sombras projetadas com aguadas de nanquim.

Escolhi as formas da palheta, do vidro de nanquim e do pincel, utilizando para as linhas caneta e nanquim, e pincel e aguadas de nanquim para as diversas tonalidades de sombras produzidas.

Antes de realizar o trabalho final, produzimos diversos croquis com possibilidades diversas e com variações nas posições da luz.

Realizar principalmente esta última parte do trabalho em etapas, desconhecendo as etapas seguintes e o prazer de experimentar, de pesquisar a que o método da Ana me levava causava-me profunda satisfação, se bem que ainda nessa fase, um prazer muito maior no processo do que nos resultados. Mas a cada proposta, a cada resultado, sentia também que passava mais e mais a apreciar os resultados, e começava a expandir os meus limites.

No segundo semestre do primeiro ano do curso, já tendo participado nas férias do 19º Festival de Inverno e feito a Oficina de Desenho de Observação com Fajardo, voltei com idéias embaralhadas pelas experiências vividas e sentindo enorme prazer em trabalhar com o nu feminino.

Ana havia solicitado que realizássemos um trabalho de pintura utilizando apenas duas cores contrastantes entre si. Realizei um nu utilizando apenas o azul e o ocre. Apesar de não o ter mais, guardo-o perfeitamente em minha memória.

Ao término da proposta Ana Maria solicitou que como conclusão dos trabalhos fizéssemos uma poesia sobre a experiência.

Protestos generalizados: eu não sei fazer poesias.. Eu nunca fiz isso! Não sei nem por onde começar! Nada adiantou.

Hoje, descrevendo essas experiências, vasculhando meus cadernos de anotações encontrei a poesia que fiz:

### Nu Azul

Eu e o azul  
 Eu e o lápis  
 Força, garra  
 Delicadeza, sutileza  
 A trama azul  
 Cria a forma  
 Eu e ela  
 Eu em relação.  
 Quebra interrupção,  
 Pausa  
 Retomada, reformulação  
 Afinação, namoro  
 Fechamento.

Fiquei me perguntado, porque será que não guardei a pintura, mas guardei a poesia? A resposta talvez esteja no depoimento de Ana Nogueira:

...."a linguagem é a forma que nós manifestamos o pensamento....

Se formos manifestar o pensamento através de uma coisa racional, de perguntas e respostas, você reduz o significado. Isso eu tenho observado.

Mesmo quando trabalhamos na perspectiva da observação, enquanto a pessoa está vendo, logo é necessário perguntar: o que é que evoca? E isso daí, como te satisfaz como te gratifica, e isto trás

a oportunidade para você abordar a questão da poética mesmo, que é essa manifestação construtiva, de qualidade. Se você for só trabalhar apenas em termos dos elementos construtivos ou informativos, você vai pegar o bagaço. E nós queremos que as pessoas aproveitem o suco, não é? Como uma experiência de vida.

Você tem que se apropriar, quer dizer, eu acho que o trabalho do professor é um trabalho complicado, quer dizer, o trabalho não pode ficar na minha mão, tem que ficar na tua mão.

Dessa forma, você se apropria desse sentimento, dessa maravilha, e também se apropria com todas as qualidades, que tem: estéticas, éticas, formais, tudo, tudo aparece, não é? E assim podemos estabelecer elos poéticos.”<sup>53</sup>

Numa quarta-feira à noite, Ana chegou no ateliê e nos solicitou que afastássemos as mesas, abrindo espaço livre para a locomoção de todos. Em seguida, pediu-nos que caminhássemos pela sala, nos encostássemos às paredes, nos esfregando, sentindo o contato do corpo nas paredes, rolássemos deitados pelo chão, encostássemos e sentíssemos os móveis, abrísssemos a torneira deixando a água escorrer sobre as mãos, molhássemos o rosto, e guardássemos todas as sensações sentidas...

Terminado o exercício solicitou que representássemos no papel as sensações que tínhamos tido. Entrei em pane, chegando até a não conseguir tornar consciente as sensações que tinha vivenciado.

Não consegui naquele momento fazer absolutamente nada! Não sabia ao menos por onde começar!

Voltei para casa, mas o problema não saía da minha cabeça; como representar a sensação que senti ao esfregar-me nas paredes ou no chão? Como representar o que senti quando a água escorreu através de minhas mãos, e após ao levá-la ao rosto?

Não consegui dormir. A experiência, o problema não me saía da cabeça.

No dia seguinte decidi: se não conseguia transformar as sensações em algo visual, iria vê-las. Separei folhas de papel craft, preparei uma mistura de pó xadrez e goma arábica e solicitando ajuda a minha mãe, pedi que me pintasse e literalmente carimbei-me no papel.

O resultado foram manchas, com formas das partes do corpo, com maior intensidade de acordo com a pressão feita, e com o relevo do corpo.

Com elas montei o formato do corpo, e apareciam-me outros problemas: o corpo esticado tomava muito espaço, porque correspondia a minha altura; as formas

<sup>53</sup> Entrevista ao autor em 12/09/2006.

das mãos e dos pés ficavam mais interessantes quando reproduzia as manchas das palmas.

Resolvi que deveria montar o corpo em curva, com as plantas das mãos e dos pés, por alguma força, viradas ao contrário. O resultado ficou como se eu estivesse escorregando, caindo.

Denominei-o então: “Auto-retrato: um tombo”.

Uma vez resolvido o formato, pensei melhor nas nuances provocadas pela pressão ao “carimbar-me” no papel e pelo relevo do corpo, decidi-me pela técnica de guache preparado lavado.<sup>54</sup>

Utilizei pincel, esponjas, buchas, pente, etc, para pintar as manchas.

O trabalho foi selecionado para participar do Salão Universitário da FASM.

Talvez tenha sido essa a experiência mais “suada” e difícil de ser resolvida, mas, sem dúvida a mais marcante até aquele momento.

Consegui tornar consciente todo o processo que a Ana havia despertado a nível sensível. Ela deixou uma chama com a experiência e as propostas colocadas. Essa chama provocou outra experiência que vivenciada, resolvida fez-me incorporá-la de forma a perceber que por mais difícil que seja quanto mais reflexão provoque, melhor será o resultado e a sua conseqüente apropriação da experiência para aqueles que dela participaram.

Concluído o segundo ano, não tive mais oportunidades de participar como aluno de Ana Maria Netto Nogueira, mas tive a grata satisfação de tê-la como companheira e amiga, sempre com sua sensibilidade provocando através de sua postura uma comunicação que sempre se dá muito mais ao nível intuitivo-sensitivo do que no nível verbal.

### 3.1.2. AÇÃO METODOLÓGICA

Tão logo concluiu a Licenciatura em Desenho na Faculdade Santa Marcelina, Ana inscreveu-se para o processo de seleção e foi aceita para ser professora dos Ginásios Vocacionais do Estado.

---

<sup>54</sup> Acrescenta-se ao guache carbonato de cálcio para dar maior corpo a tinta, e para que ela não perca a adesividade com o acréscimo da carga, adiciona-se também uma pequena quantidade de goma arábica. Depois de seco o guache, cobre-se toda a superfície com nanquim e uma vez seco esse, lava-se a pintura em água corrente; onde existe guache, o nanquim “estoura” deixando livre a visualização do guache.

Sobre a experiência dos Vocacionais, Ana Maria afirma que:

“O Sistema de Ensino Vocacional nasceu do esforço do Governo do Estado de São Paulo em realizar uma experiência educativa, inovadora e científica que, visando a formação crítica e o sentido de engajamento social dos jovens, permitisse também à escola exercitar métodos e procedimentos de trabalho, descobrir novas posturas e encaminhamentos, implementar valores e ideais educacionais que, se avaliados positivamente, poderiam ser difundidos por toda a Rede de Ensino do Estado.  
(...)

A proposta educativa fundamentado do Sistema de Ensino Vocacional, partiu do ‘homem concreto situado no contexto social’. Estabelecer ‘como conteúdo a realidade social; como método, a dialética sobre os dados da realidade através do diálogo e da crítica, e como objetivo primordial, a participação do Homem no processo de transformação da natureza.’<sup>55</sup>

Existem muitas semelhanças entre o trabalho educacional realizado no Sistema Vocacional e no Experimental da Lapa. O treinamento em Serviço, o foco centrado no aluno, a preocupação em formar cidadãos críticos e conscientes, eram comuns a ambos.

O Vocacional proporcionou aos professores que nele trabalharam uma experiência única assim como àqueles do Experimental.

Ilustrando o que acabamos de dizer, transcrevemos o que diz Ana Nogueira sobre a experiência de ter trabalhado nos Vocacionais de Americana (1º grau) e de São Paulo (2º grau):

“O princípio dessa forma de experiência é a possibilidade de se pertencer a um grupo de iguais, isto é, no mínimo descontentes com a situação vigente e esperançosos em fazer alguma coisa, para mudar. Ao mesmo tempo, a possibilidade de se estar livre, em tempo integral, para estar ali presente e diante da realidade: o aluno em processo de desenvolvimento vivendo conosco num mesmo tempo e lugar. A possibilidade de ficar observando o que está acontecendo, vivendo a a-letheia, entendida como o des-ocultar-se, re-ve-lar-se, o manifestar-se de tudo o que está latente. E a gente como grupo, cúmplice e testemunha do mistério, que ao se revelar se esconde, que ao se configurar não se esgota, começa a refletir, a discutir e a agir sobre o que está acontecendo. Nisso o grupo passa a encontrar uma grande satisfação; nessa troca de idéias de infinitas formas de ação, os laços entre as pessoas se fortalecem e o grupo se sente

<sup>55</sup> NOGUEIRA, Ana Maria Netto e GODOY, Maria Cristina Ribeiro. 1º grau: 5ª a 8ª séries. – O conhecimento de si mesmo e o estudo do meio. In: CAMARGO, Luís (org.) Arte-educação da pré-escola à universidade. São Paulo: Novel, 1989. P.95



com poder, o poder de a esperança ser explicitada, de a face do mundo ser transfigurada”

As aulas de Arte no Vocacional não eram trabalhos individualmente, eram sempre com mais de um professor. E tinham umas questões que iam sendo colocadas a partir da comunidade. Essas questões eram problemas, como por exemplo: porque os americanos vieram para Americana? Eram temas definidos como problemas dentro dos limites da comunidade escolar.

Em 1968 no Ginásio Vocacional João XXIII de Americana (1º grau), Ana coordenou um trabalho partindo de uma questão referente ao estudo do meio, solicitando aos alunos das primeiras séries do ginásio um mapa fantástico da cidade.

O mapa foi utilizado pela Indústria Têxtil Distal em estampagem de tecido em sua linha de produção e a Indústria Citran, uma série de motivos das colagens para composição e estampagem de lenços de cabeça.

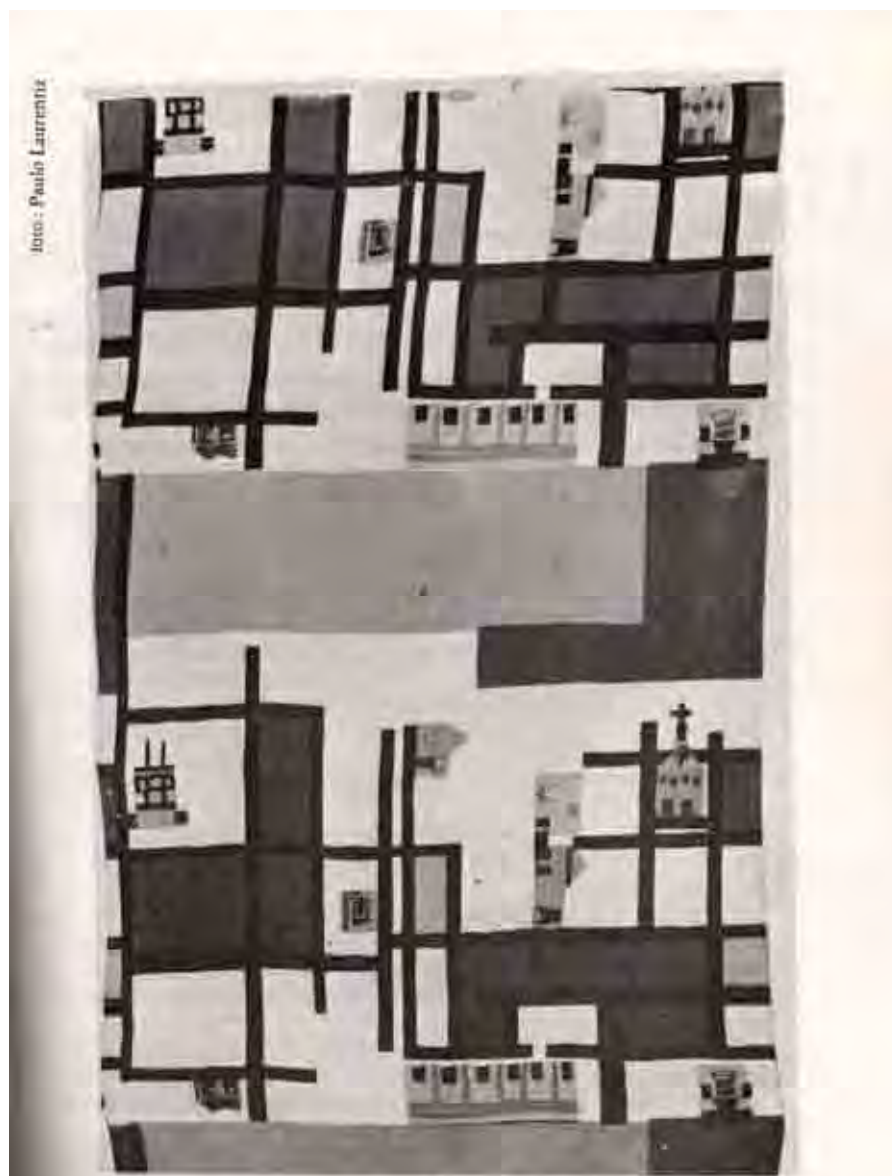


FIG. 33. MAPA FANTÁSTICO DA CIDADE. TECIDO ESPAMPADO

RETALHO: 117,5 X 58,5

FONTE: NOGUEIRA, Ana Maria Netto e GODOY, Maria Cristina Ribeiro. 1º grau: 5ª a 8ª série  
In CAMARGO, Luís. Arte-educação da pré-escola à Universidade. p.99

Como se chegou a esse produto final?

Quando chegaram à Escola, no 1º bimestre os alunos tiveram a própria escola como universo de estudo. No segundo bimestre isso foi se ampliando para o estudo da comunidade, onde todas as disciplinas trabalhavam de forma conjunta, alunos e professores.

Foram realizadas excursões as indústrias para que os alunos observassem o processo de estampagem industrial. A essas visitas seguiu-se um processo de conscientização e incorporação das informações obtidas.

A avaliação era feita iniciando-se pela apropriação dos próprios trabalhos, com uma atitude de seriedade e respeito, e a ela eram acrescentadas as observações dos professores, as avaliações do grupo, onde os critérios eram selecionados de comum acordo entre os alunos e os professores e ainda com a orientação dos orientadores educacionais.

Esses princípios do Vocacional foram incorporados por Ana Nogueira e seguiram seus passos por toda a sua vida profissional no magistério, em todos os níveis: do primeiro grau à pós-graduação.

Sempre iniciando cada etapa com uma questão que provocasse a reflexão, a pesquisa, sobre o que realizar, até o material e a técnica a utilizar, aliado a um trabalho de provocar e trazer à tona a sensibilidade do educando. Tanto que os alunos acostumados a utilizar apenas o raciocínio, ou seja, aqueles mais racionais os menos sensíveis tinham muitas dificuldades principalmente no início a adaptarem-se ao seu método de ensino.

Ela amplia muito as questões propostas dando a elas um significado de relação entre pensamento e ação, num exercício de intervenção na realidade, exercendo uma experiência pessoal e única, propiciando o desenvolvimento da liberdade, da autonomia, da tomada de decisão propiciando a realização pessoal.

Débora Serretiello, ex-aluna e ex-orientanda de Ana Nogueira num curso de Especialização de Arte Integrativa ministrada para profissionais advindos de diferentes áreas, assim define Ana:

“Ah, ela é ótima, ela é o ‘caos’.

O ‘caos criativo, porque tem a história dela que é linda, o trabalho todo que ela fez nos anos sessenta, e aí ela propõe uma coisa, por exemplo, como professora, que é a liberdade total. Ela amplia muito.

Vamos supor, ela propõe uma tarefa, essa tarefa pode ser feita de uma maneira abrangente, muito ampla, e é muito legal, porque saem coisas ótimas, não é?”<sup>56</sup>

Débora continua colocando sobre a Metodologia da Ana Maria:

“Primeiro a maneira como ela falava, ela falava de várias coisas, ela não tinha uma cronologia. Ela comentava as coisas que ela fazia nos anos sessenta, coisas atuais, então ela era atual e histórica ao mesmo tempo.

<sup>56</sup> Entrevista ao autor em 05/12/2006.

Ela deixava a gente criar abertamente, você podia fazer qualquer tipo de experiência, ela sempre achava válida.

E a forma como ela avaliava o resultado disso que saiu naquela experiência. Ela deixava todo mundo falar, e depois ela falava... sempre fazendo uma observação pertinente...

Essa observação era mais a nível sensível, baseada na experiência dela.<sup>57</sup>

### 3.2. UM RESGATE... O 19º FESTIVAL DE INVERNO EM SÃO JOÃO DEL REI

Em Julho de 1987 nas férias do 1º ano do curso da FASM, resolvi realizar outro resgate: à volta aos Festivais de Inverno depois de quatorze anos de ausência como aluno.

O Festival tinha se tornado itinerante e já havia passado por Diamantina e agora pela segunda vez em São João Del Rei – MG.

A estrutura de alojamento, alimentação e programação cultural eram as mesmas, que eu já conhecia desde Ouro Preto. A mudança havia ocorrido na proposta pedagógica. Os cursos oferecidos na área de Artes Visuais, agora se voltavam para a contemporaneidade. Havia cursos de dança, fotografia e ao invés das linguagens da gravura antes divididas em técnicas, agora se concentrava em técnicas alternativas na gravura. A proposta havia mudado, não era mais uma orientação das belas-artes, mas uma proposta de contemporaneidade, o que já se nos revelava próprios cursos oferecidos.

Além do mais, havia dois cursos de um projeto do CECOR (Centro de Conservação e Restauro da Escola de Belas Artes): “Introdução a conservação e restauro de pinturas de cavalete” e “Introdução a conservação e restauro de papel”.

Minha esposa na época trabalhava no Acervo Artístico dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo e interessou-se pelo curso de restauro de pinturas.

Unimos o útil ao agradável; fomos os dois. Eu me matriculei no curso de “Desenho de Observação” com Carlos Alberto Fajardo. Não conhecia o Fajardo, na época, mas era o único curso de desenho do 19º Festival e não exigia nenhum pré-requisito, o que me fizeram optar por ele.

---

<sup>57</sup> Idem.

Nós, os participantes do Festival concentram-se próximos à Universidade de São João Del Rei, do lado da Igreja de São Francisco de Assis, uma vez que as aulas, alojamentos, e programação cultural concentravam-se naquela área da cidade, diferentemente de quando o Festival ocorria em Ouro Preto em que tomávamos a cidade toda de assalto.

Depois desse Festival participei ainda de mais dois: o 20º em Poços de Caldas e o 21º em Belo Horizonte, quando resolvi aposentar-me dos festivais, pelo menos como aluno, uma vez que hoje a estrutura mudou completamente. Não há mais cursos com a duração mensal, foi transformado em Oficinas de curta duração e não ocorrem simultaneamente. Então a rica vivência do Festival que era a troca, o clima artístico vinte horas ao dia, deixou de existir, e com isso o espírito do Festival modificou-se completamente.



FIG. 34. FESTA NO ALOJAMENTO DO FESTIVAL "BAR DO SARGENTO".  
AUTORIA DA FOTO DESCONHECIDA. ACERVO DO AUTOR.

### 3.2.1. MEU ENCONTRO COM CARLOS ALBERTO FAJARDO: ENFIM ENCONTREI O MEU DESENHO!



FIG.35. PROFESSOR CARLOS ALBERTO FAJARDO.  
AUTORIA DA FOTO DESCONHECIDA.

Meu encontro com o Fajardo se deu pela primeira vez no 19º Festival de Inverno em São João Del Rei em julho de 1987, quando eu cursava o primeiro ano da Faculdade Santa Marcelina.

Até aquele momento só tinha tido aulas na FASM com Miriam Celeste e Ana Maria Nogueira e estávamos ainda num momento inicial do curso, fazendo exercícios com os pontos básicos do desenho: ponto, linha e plano.

Qual então não foi a minha surpresa, quando me vi desenhando juntamente com um número muito grande de outros alunos, de idades, origens, níveis de estudos e tendências completamente diferenciadas. A outra surpresa era o desenho com modelo vivo (duas modelos), uma que posava nua e outra vestida, pois se recusava a tirar a roupa para posar.

Fajardo inicialmente não falou nada sobre material, ou sobre técnicas de representação. Falou somente sobre a questão do aprender a olhar, observar, ou seja sobre a educação do olhar.

Partimos para exercícios a primeira proposta foi de desenhar uma das modelos, a livre escolha. Terminado primeira série partimos para exercícios de

representação rápida, as modelos fizeram oito posições diferentes, mudando a cada minuto. Surpresa e protestos generalizados.

Após concluirmos os exercícios: Fajardo pediu-nos que colocássemos os dois trabalhos no chão, e em seguida perguntava-nos em qual desenho realizado (o primeiro, ou o segundo das oito posições em oito minutos), o traço era mais sensível e rebuscado e a partir daí tecia uma trama de relações e exemplos na História da Arte.

Confesso que fiquei deslumbrado com as suas considerações. Aliás, todos da sala, desde o primeiro momento não acreditávamos no que víamos e sentíamos.

Para coraborar esta minha afirmação vejamos o depoimento por e-mail de Osmar Rodigheri de Porto Alegre-RS, na época acadêmico de Artes Plásticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: URGs:

“A turma era bastante heterogênea, tanto quanto à idade como quanto ao perfil das pessoas: adolescentes, adultos, veteranos, iniciantes. Dos mais atrelados ao maneirismo das antigas Belas Artes, aos mais desprendidos de conceitos ou fundamentos básicos.

Havia os que acreditavam ter nascido artistas e os que viam a Arte como produto operário, fruto de muita observação e até coragem (dentre os quais eu me incluía).

Cada uma dessas cabeças, com suas próprias expectativas, alguns dos quais, não querendo abrir mão de conceitos ou “fórmulas” que já lhes proporcionavam algum tipo de ganhos ou lucros.

E o professor Carlos Fajardo com desenvoltura e espontaneidade e, até algum senso de humor, foi “costurando daqui e dali no que eu batizei de ‘didática dos acertos, sem desperdiçar tempo com os erros. Incendiou o ambiente com uma efervescente e salutar polêmica, a qual infalivelmente levávamos para os alojamentos e mesas de bar, ao fim de cada dia de aula.”

A nossa rotina diária durante o curso pode ser assim descrita: na parte da manhã trabalhávamos sozinhos na conclusão dos trabalhos em resposta às questões feitas à tarde do dia anterior. Fajardo aparecia somente uma hora antes, mais ou menos, do final do período: fazia alguns comentários sobre os trabalhos individuais, ou se os trabalhos estivessem prontos, fazia os comentários sobre como tinham sido às respostas as questões propostas.

À tarde, com as modelos, novas colocações do mestre que se retirava e deixava-nos trabalhar sem a sua interferência.

E as propostas eram para mim e meus colegas verdadeiramente enlouquecedoras:



- Desenhar sem olhar para o papel;
- Um rádio tocando, mas não podendo usar a simbologia das notas musicais, para representar isso;
- Buscar e usar um suporte não convencional para o desenho;
- Desenhar utilizando materiais não utilizados normalmente com essa finalidade, etc.

Em menos de uma semana, eu que estava acostumado a trabalhar timidamente, com desenhos ou pinturas com no máximo o tamanho de uma folha de papel A1, agora trabalhava com quatro ou mais folhas de papel craft emendadas e afixadas na parede.

Aumentei meu repertório gestual, ampliando-o, não me preocupava tanto com o resultado, mas curti como nunca o processo; o dar pinceladas grandes e amplas, trabalhando para isso com o corpo inteiro.

Não havia levado praticamente nenhum material para o Festival, voltei com uns doze volumes que fui obrigado a despachar pelo correio.

Ana Izabel Ribeiro dos Santos de São Paulo, que na época cursava o 1º ano na Escola de Belas Artes de São Paulo, dá o seu depoimento por carta, sobre a oficina:

“Na oficina, que duraria todo o mês de julho, havia alunos de todos os níveis: artistas que começavam a se destacar no meio, estudantes como eu, no auge dos meus vinte e um anos, e adolescentes que estavam ali por acaso: apenas queriam participar de um Festival de Inverno, das festas e atrações, mas, meia hora depois de ter começado a falar, Fajardo já detinha completamente a atenção de todos os ouvintes.

Quinze dias depois, eu, que só fazia alguns rabiscos – e sempre os mesmos – em meia folha de sulfite e em preto e branco, já fazia grandes desenhos coloridos, procurava materiais alternativos e achava maravilhoso um cubo de espuma – não por ser um cubo e de espuma, mas porque começava a entender o universo do artista. Aprendi a ver a Arte e, sobretudo o ser humano. Aprendi a enxergar. Eduquei olhos e sentimentos.

Falando de forma simples e com olhar sincero, Fajardo valorizava a todos, indistintamente, ao mesmo tempo em que nos “construía”. Ninguém ali terminou o mês sentindo-se maior ou menor, mas todos saíam com a certeza de que cada pessoa tem um potencial imenso, mas, e de que cada um é único como ser humano.

Fajardo provocou uma mudança muito grande em mim, em todos meus conceitos e pré-conceitos, e em toda minha forma de ver as coisas.”

Reportando-me a proposta da utilização de matérias para a confecção do trabalho com materiais nunca antes utilizados para tal finalidade (talvez a proposta que mais nos enlouqueceu), tenho a dizer que foi divertidíssimo de se ver. Eu e Osmar Rodigheri adentramos ao supermercado num verdadeiro ataque às prateleiras. Saímos de lá com mostarda, ketchup, pasta de dente, graxa de sapato, açafraão em pó, colorau, baunilha, uma verdadeira salada mista.



FIG. 36. "PREPARANDO A MELECA"  
AUTORIA DA FOTO DESCONHECIDA; ACERVO DO AUTOR.

Outros corriam pelas ruas como loucos buscando materiais.

Na utilização desse material todo no desenho, tive uma verdadeira catarse, comecei a passar mal, ter enjôos, e lembrei-me de cenas da infância onde minha mãe dizia para não fazer "meleca".

Uma parte muito importante da Oficina era o momento em que o Fajardo nos levava a comentar os trabalhos e fazia seus comentários sempre traçando paralelos, sempre havia em cada trabalho um ponto a ressaltar...

Era um momento mágico. Ninguém ousava perdê-lo. Fajardo ampliava nossos horizontes teóricos, incutia-nos confiança em nossas produções, a vontade

de tentar mais e mais. Devagar começávamos a enxergar nas nossas obras e nas dos colegas, pontos a serem ressaltados, questões novas a serem discutidas.

Sobre esses momentos, Osmar Rodigheri coloca em seu depoimento:

“E o mestre Fajardo lá, no centro da sala, trabalhos no chão, indistintamente, como cartas soltas de baralho, não se sabendo quem era quem a primeira vista, com um olho agudíssimo, apontava pontos positivos, traçando relações e correlações com uma fluência, um senso de orientação no espaço formal, e uma memória visual que me deixava boquiaberto e ao mesmo tempo entusiasmado.

Isto tudo enquanto salientava alguns pontos fundamentais na consistência da obra artística. Eram, três ou quatro itens os quais, após tanto tempo, nem me lembro mais exatamente. Acredito que nem ele próprio lembre (risos) pois o artista, está sempre experimentando novas técnicas, e o educador novas didáticas. Se não me engano, tinha a ver com a síntese e a síntese e a clareza do discurso. O que interessa é que fazia sentido, e funcionou, maravilhosamente, na minha ótica.”

Voltei para São Paulo com um rolo de trabalhos de dimensões para mim colossais, resultado da emenda de no mínimo quatro folhas de papel craft, e em perfeito estado de êxtase. Tinha resgatado a minha experiência nos Festivais de Inverno e encontrado o meu desenho, que tanto buscava.

E o que era isso afinal? Qual era esse desenho que buscava?

Antes da Oficina com o Fajardo acreditava que era aquele desenho socialmente aceito, bonito, realista, fotográfico e realizado em termos acadêmicos. Agora, sabia que era o desfrutar o prazer de realizar, não importando tanto qual era o tema realizado nem o material utilizado. O produto final sempre traria alguma coisa, um ponto positivo a ser observado, e aqueles porventura “negativos” podem ser transformados em positivos em termos de aprendizado, em cima de novas reflexões e buscas.

Comecei a ver a realidade não mais somente com o olhar de antes, mas com uma nova postura, uma nova forma de olhar, que de repente era percebido apenas em um pequeno detalhe do meu trabalho.

Ampliei meu repertório teórico, o meu gestual, a minha confiança em mim e na minha expressão.

Posso hoje dizer, revendo todas as lembranças de minha formação que foi a partir daí que assumi a Arte como minha profissão. Minha postura na Faculdade mudou completamente, passei a buscar cada vez mais a diversidade do material; Eu que antes da experiência utilizava em meus trabalhos um único tipo de material por

vez, comecei a misturá-los, a explorar texturas, a diversificar formatos de suportes como também experimentar suportes diferenciados.

A não ter medo de experimentar com medo do resultado final que daí poderia advir. Coloquei-me também a produzir papel artesanal na cozinha de casa, cozinhando fibras em soda cáustica. A inventar, experimentar!

Sentia urgência; era como se de repente tivesse que recuperar o tempo parado.

Um mês após a minha volta, busquei Fajardo em seu ateliê na Rua Pamplona e pedi a ele que me aceitasse como seu aluno.

As aulas eram as quintas-feiras à noite, iniciavam-se às 19 horas e muitas vezes terminavam por volta de 23h30min ou meia noite. Carregava para lá a cada aula um verdadeiro arsenal: papel canson ou papel Craft tamanho A1, lápis integral, lápis sanguínea, sépia, pincéis em sua maioria grossos e largos e tinta acrílica, pois a secagem era mais rápida.

Ri muito quando li nos depoimentos dos ex-alunos da Escola Brasil que eles eram chamados de “garotos Liquitex”, e pensei que eu devia ser o “garoto Acrilex” porque usava a tinta Acrilex por ser mais barata.

O Ateliê do Fajardo era um espaço amplo na rua Pamplona no térreo do edifício onde ele morava na época. Era um amplo salão com um pé direito bem alto, logo na entrada havia uma biblioteca, separada do resto do ateliê por uma estrutura de madeira com as suas obras e uma prancheta onde ele fazia os projetos, o aparelho de som e logo depois mesas com bancos para os alunos.

Quinzenalmente trabalhávamos com modelo vivo, e nas outras semanas com outros tipos de propostas. As propostas eram colocadas e eram semelhantes as que tinha visto em São João del Rei. O formato das aulas era idêntico. Fajardo fazia a proposta, colocava a questão, e retirava-se deixando-nos trabalhar sozinhos. Retornava após umas três horas e comentava e levava-nos a comentar e refletir sobre os trabalhos, sempre levando em conta o individual, a maneira como cada um havia resolvido a questão.

Permaneci no ateliê do Fajardo por uns dois anos e creio que isso abriu muito os meus horizontes.

### 3.2.2. AÇÃO METODOLÓGICA

A atuação pedagógica do Fajardo e a sua metodologia têm tudo haver com o seu processo de formação no curso de desenho de Wesley Duke Lee e que foi utilizado e adaptado por ele e seus amigos do curso: Frederico Nasser, Luiz Paulo Baravelli e José Rezende na montagem da Escola Brasil na década de 70.

Pela importância da Escola Brasil na formação de vários artistas paulistas e que é reconhecida por muitos como um marco da Arte-Educação, principalmente em nosso Estado, farei uma breve introdução sobre a mesma com alguns depoimentos dos fundadores e de alguns ex-alunos e outros julgados pertinentes neste momento.



FIG. 37.OS QUATRO AMIGOS, FUNDADORES DA ESCOLA BRASIL, EM FOTO DA ÉPOCA..  
AUTORIA DA FOTO DESCONHECIDA.

Depoimento de Carlos Alberto Fajardo em entrevista de 12/05/2006, sobre o surgimento da Escola Brasil:

“A Escola surgiu exatamente porque o Curso do Wesley era muito mais dinâmico do que aquilo que as escolas de arte ofereciam. A FAAP naquele momento, tinha uma visão de ensino muito mais baseada em técnicas, em formas de produção. Como por exemplo, técnicas de pintura e gravura, ou seja, mais preocupada com os repertórios do que em desenvolver as tendências individuais.

Nós poderíamos inverter a questão do ensino, olhando o que o Wesley nos havia apresentado que era mais um aprendizado, ao invés de ensinar alguma coisa, a pessoa aprende com você.

A idéia seria estimular a pessoa a desenvolver um discurso e não

ampliar um repertório, dar ao aluno a condição de desenvolver seu conhecimento a partir da própria experimentação. Sem passar para ele um repertório conhecido, isto é, começar pelo discurso e não ao contrário.”

Por esse depoimento podemos perceber um dos objetivos da Escola: o seu método de trabalho.

O objetivo seria ao invés de fornecer teorias já conhecidas ou não (o repertório que o aluno trazia, mais as que poderiam ser fornecidas), era fazer com que o aluno ampliasse o seu discurso, ou seja, ampliasse a sua forma de expressão artística, criando um repertório isomórfico, ou seja, de igual forma, que a teoria corresponda à prática, e não ao contrário, em que a maioria das escolas atua, ampliando o repertório teórico do aluno e nem sempre experimentado na prática, e que com isso não são na realidade incorporados, ficam apenas a nível de informação simbólica, e por não serem acompanhados de uma nova práxis advinda dessa teoria, desse repertório conhecido, não se apropria do mesmo em sua prática.

Fajardo continuando seu depoimento também coloca que:

A Escola Brasil tinha um caráter muito interessante, ela não era uma Escola de Arte no sentido de formar artistas, ela estava muito mais preocupada em dar às pessoas condições de desenvolverem uma prática pessoal independente de se tornarem artistas ou não, mas se habilitarem no campo em que iriam atuar.”

É interessante notar e refletir neste trecho do depoimento do Fajardo: enquanto a maioria dos cursos livres, faculdades e outros cursos regulares estão preocupados, ou pelo menos vendem essa idéia, de formar profissionais que irão atuar diretamente com a Arte, a Escola Brasil preocupava-se em aumentar o discurso individual, independente da área em que esse discurso seria aplicado.

A Escola Brasil situava-se na Avenida Santo Amaro em São Paulo, num prédio de um antigo laboratório farmacêutico; tinha um grande salão de dez por cinquenta metros, com o teto e o porão aproveitáveis. Paralelamente ao prédio principal havia uma série de salas menores, com quarto de casal de caseiros, uma sala de professores, secretaria, biblioteca<sup>58</sup>, sala de gravura e banheiros.

---

<sup>58</sup> O acervo da biblioteca foi formado pela reunião dos livros de Arte dos professores, e alguns que faltavam foram comprados.

Entre esses dois prédios, um espaço calçado e ajardinado de uns sete metros de largura para circulação e, na frente, um estacionamento para uns oito carros. Ao fundo, a oficina com uns cem metros quadrados.<sup>59</sup>

A título de informação e reflexão que demonstram a filosofia da Escola, transcrevemos abaixo um fragmento do catálogo da Escola Brasil publicado na Revista de Artes Visuais nº26 de outubro de 1984:

“Das propostas:

A Escola de Arte Brasil formada por (...) é um centro de experimentação artística dedicado a desenvolver a capacidade criativa do indivíduo.

A Escola parte do princípio de que toda pessoa possui um potencial criativo próprio que pode ser aproveitado e desenvolvido.

Embora a Escola se proponha a auxiliar as pessoas a conseguirem o desenvolvimento de suas possibilidades de criação através da experimentação artística e, mais particularmente, através das artes visuais, ela se destina também àqueles que queiram ou necessitem desta capacidade criativa em atividades não especificamente artísticas.

A nosso ver, a educação nas escolas de arte existentes é extremamente acadêmica e fragmentária.

É acadêmica na medida em que a relação professor-aluno é autoritária: o aluno aprende o que o professor ensina, não o que precisa ou desejaria saber. O aluno acaba vendo a realidade através dos olhos de seu professor, o aluno acaba assimilando imperfeitamente a experiência-modelo de seu professor. O aluno nunca é incentivado a inventar, mas a repetir com pequenas variações e superficiais alterações alguns dos modelos já presentes no repertório do professor. Este tipo de educação é tão confortável para o professor quanto estéril para o aluno.

É fragmentada porque os complicados currículos, ao desmembrarem a experiência artística em cadeiras e matérias estanques, destroem a visão de que o processo criativo é um todo, contínuo. A divisão da educação artística causa danos ao aluno dificultando e prolongando a possibilidade de apreensão do todo, da estrutura, das relações. A departamentalização da arte é a própria negação da arte.

O currículo da maior parte das escolas de arte de hoje torna fácil ao estudante conseguir um diploma de arte, mas o que realmente lhe é dado é uma influência superficial sobre as matérias fragmentadas e sobre as linguagens do ‘gosto artístico’, mas não a possibilidade de formular trabalhos de maior significado e profundidade.

As condições nas qual o aluno vai desenvolver seu trabalho são muito importantes para nós. Assim, quando procuramos um local para a escola, duas foram as condições básicas: que existissem espaços bastante grandes e que as condições do local permitissem uma grande flexibilidade de situações. Isto porque para nós, a escola deve ter possibilidades de propiciar estímulos físicos, visuais e intelectuais sempre novos. A escola, que num determinado sentido, deve poder ser um grande salão de jogos. Para nós todo trabalho criativo é uma forma de jogo.”

<sup>59</sup> Descrição dada por Baravelli na Revista de Artes Visuais nº26 de outubro de 1984



Na mesma publicação (Revista de Artes Visuais nº26 de outubro de 1984), podemos recolher alguns depoimentos de ex-professores e de ex-alunos sobre a Escola Brasil:

Baravelli:

“Aprender o que você precisa ou o que deseja saber, era um dos princípios da Escola Brasil. Invertendo: o que você, enquanto artista, desejava quando se propõe a trabalhar com pessoas na Escola?”

Essa frase indica, para mim, dos princípios básicos da Escola, uma disponibilidade e uma ênfase na pessoa. É uma transposição simples: em vez da pessoa cumprir um currículo estabelecido, o currículo ‘cumpre’ uma pessoa que já está num processo quando entra na escola.

Minha ambição pessoal era em vez de acertar uma epistemologia da Arte pré-estabelecida e hierárquica, redefini-la em termos pessoais.”

“O que queríamos era permitir acesso por vários caminhos (por pessoas não socialmente preparadas) ao mistério inerente à arte e à sua criação.”

Carlos Fajardo:

“A idéia de um curso de desenho surgiu naturalmente. Separadamente nós já dávamos aulas, por outro lado o curso muito estimulante com o Wesley e ao contrário, as aulas nas faculdades – acadêmicas, mistificadoras sempre privilegiando talento e o ensino de técnicas e oficinas artesanais, não desenvolvendo o raciocínio, nos indicaram um espaço vazio a ser ocupado.

Se eu vou pensar em termos de princípios de ensino, me ocorre o seguinte: não se tratava de ensino, mas de aprendizado; isto é, você desloca o pólo de atuação do professor para o aluno. É ele o responsável pela operação do aprendizado. Se o professor ensina, ele está passando, junto com seus conhecimentos, sua forma de raciocínio, o que é péssimo para o aluno que vai se limitar ao repertório do professor.

A idéia de experimentação se liga à questão de aprendizado se o professor não está ensinando, como o aluno está aprendendo? A função do professor era colocar estímulos comuns para os alunos e discutir com eles os resultados. Essa discussão relacionava sempre os resultados que eles obtinham. Assim, o repertório era algo que os alunos desenvolveram pela própria experimentação

Num curso desse tipo as deficiências do professor apareciam nas suas colocações durante a discussão. Em minha opinião, deficiências são muitas mais facilmente encobertas num ensino técnico. O ensino do uso de um material desloca, por exemplo, a discussão para fora do trabalho feito. Para uma aula desse tipo, você não precisa de professor. Precisa de um manual de instruções.”

Frederico Nasser coloca que:

“A Escola procurava estimular o aluno a descobrir. Tinha uma série de atividades diferentes e o aluno ia enchendo sua mesa de coisas que ele mais tarde poderia usar. A Escola não tinha preocupação pedagógica, não era uma escola de ensinar. Era um ‘workshop’, uma oficina de trabalho, um lugar de informação e estímulo.”

“A minha idéia era fazer perceber que a Arte é uma linguagem que opera em todos os níveis (consciente, inconsciente, subconsciente, mental, sensorial, etc.). A partir dessa percepção, cada um escolhia seu caminho, sua especialização. Era importante mostrar a arte como atividade ligada à vida. Era preciso conversar enquanto se fazia, ou ainda (ou principalmente) para que alguém percebesse que não queria conversar.”

“A Escola foi produto de um trabalho de boa fé, empreendido por pessoas inteligentes e criativas, e fez o que podia fazer. As coisas existem, depois acabam e se torna necessário fazer outra coisa.”

Jeanette Mussatti (ex-aluna) recorda:

“Cobrir o desenho que estava sendo feito com uma folha de papel. Era olhar com olho real o modelo e com o outro olho (o da percepção) sentir o traço. Era medir a ação, e o resultado era sempre surpreendente.”

Francisco M.D. Leão (ex-aluno):

“A Escola jamais interferiu no meu trabalho em si, como tema, estímulo, conteúdo. Sugeriu melhoras no que estava expresso.”

Regina Boni (ex-aluna):

“Lá eu aprendi a conhecer a Arte, a desenvolver meu processo instrutivo, a conhecer profundamente a produção de minha época, a me apaixonar e aceitar a Arte nela mesma, desenvolvendo uma dedicação profunda e quase servil à produção de alguns artistas. Aprendi a ver a Arte no seu sentido verdadeiro (como se eu tivesse um terceiro olho...), a desenvolver esta visão, e mais do que tudo, objetivar meu espírito e minha ação crítica.”

Fernando Stickel (ex-aluno):

“Na Escola Brasil a técnica era então vista como decorrência de uma idéia.”

Ju Corte Real (ex-aluna):

“... ninguém ensina ninguém a sentir prazer. E a Brasil não era nenhuma escola de fino acabamento, de falseamento da realidade. Era Arte pura. Informação e intuição, talvez tenha sido isso que, em resumo a Escola transmitiu.”

Boi (ex-aluno e também ex-professor):

“A Escola foi a minha escola, a única. Participei da formação e também do fim. Durante o período de existência, fiz parte ora como aluno, ora como professor vivi o professor. Era alguma proposta, ora a viabilidade, ora a impossibilidade. Havia no convívio uma realimentação, como havia certas quintas-feiras à noite, aula com modelo (ao vivo), painel, que foi a obra mais importante da qual participei. Todos da Escola participavam.”

A Escola Brasil funcionou cerca de quatro anos, de 1969 até o início de 1974, tendo tido nesse período por volta de quinhentos alunos. Não havia uma matéria desenvolvida por cada professor, cada um atuava a partir de sua produção artística ou do seu interesse naquele momento. Pode-se afirmar que o eixo do curso tinha a ver com o Desenho de Observação.

Vejamos o depoimento do Fajardo sobre os motivos que levaram ao fechamento da Escola:

“A Escola fechou por vários motivos. Mas, eu diria que o mais importante foi uma daquelas mudanças trágicas da economia do Brasil, que aumentou o aluguel do local que nós usávamos, e mais:

Nós estávamos com pouco mais de vinte anos de idade, a dinâmica de cada um era muito rápida, cada um pensava a Arte, pensava as relações produtivas de uma maneira diversa.

Então, depois de quatro anos cada um estava com uma projeção de perspectivas futuras completamente pessoais.

Então, eu acho que a Escola de Artes não terminou, porque o procedimento dela na relação comum que nós tínhamos, terminou.”

A partir do fechamento da Escola Brasil, Fajardo continuou a lecionar apenas no Curso Universitário. O que é confirmado na sua entrevista de 12/05/2006:

“Eu nunca parei de dar aulas, em nenhum momento. Eu na época do cursinho dava aulas na Escola Brasil, dava aulas no IADE, que acabou, dava aulas na Arquitetura do Mackenzie, e dava aulas no meu ateliê.

Eu sou anfíbio, ao mesmo tempo em que eu desenvolvi a minha profissão de artista, eu tenho muito interesse na questão do aprendizado em arte.”

Retornando a metodologia do Fajardo.

Não há nessa metodologia a sistematização do aprendizado como o encontrado nas Universidades e Escolas de Arte em geral. O objetivo não é formar artistas e sim dar condições dos alunos desenvolverem uma práxis pessoal independente que os habilite a utilizarem-na no campo em que irão atuar.

Parte dos princípios que toda a pessoa possui um potencial criativo e que pode ser aproveitada e a observação da realidade através dos próprios olhos do aluno e não na do professor.

Fajardo coloca que:

“Se o professor ensina, ele está passando junto com seu conhecimento, sua forma de raciocínio, o que é péssimo para o aluno que vai se limitar ao repertório do professor.”<sup>60</sup>

Na prática, suas aulas iniciam-se com uma questão comum a todos os alunos que segundo Fajardo, não funcionam como problemas a serem resolvidos, mas como estímulos.

“... por exemplo, eu dei uma xérox para cada aluno, da última paginado livro *Ulisses* de James Joyce, traduzida por Antonio Houaiss e pedia para os alunos cortarem as palavras e construírem um novo texto, aí se propunham várias questões: a colagem, a prática do novo texto dado, etc.”<sup>61</sup>

No caso da substituição do suporte ou dos instrumentos:

“A pintura, o desenho, têm uma materialidade dada: pincéis, tela, lápis, papel: o que acontece quando se substitui um desses elementos? No desenho, por exemplo, a substituição do papel por, digamos, uma folha de bananeira vou colocar novas possibilidades na relação tradicional, física, do atrito do lápis sobre o papel, o que utilizar com a vegetal?”<sup>62</sup>

Atualmente, Fajardo leciona na graduação e pós-graduação em Artes Visuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde sua

<sup>60</sup> Entrevista ao autor em 12/05/2006.

<sup>61</sup> Idem.

<sup>62</sup> Idem.

atuação é também bastante diferenciada. Segundo basicamente os mesmos princípios já vistos.

### 3.3.ENCONTRO COM A DISPONIBILIDADE: MEU ENCONTRO COM IOLE DI NATALE.



FIG. 38.. FOTO DA PROFESSORA IOLE DI NATALE.  
FOTO DE LUÍS BAIANA - ACERVO IOLE DI NATALE.

Em 1987 quando cursava o 1º ano de Educação Artística da FASM, vi afixado um convite para uma exposição da Iole num dos painéis havia um convite com a reprodução de uma de suas obras. Confesso que na época a obra não me impressionou.

Como estudava à noite e Iole somente lecionava na parte da manhã, não havia cruzado com ela ainda.

Foi no mês de setembro, creio eu, quando foi realizada uma semana cultural na Faculdade, que Iole nos deu uma palestra. Fiquei verdadeiramente impressionado com sua história.

Ela estava acompanhada pelo Federico, a quem carinhosamente chamou de “meu mecenas”. As palavras de Iole marcaram-me e passei, a partir daquela data, a buscar maiores informações sobre a sua trajetória artística.

No mês seguinte houve uma exposição dos participantes do Curso Livre de Aquarelas. Lembro-me que uma das coisas que me chamou muita atenção foi que as etiquetas de identificação das obras, além das informações de praxe, como o nome dos artistas e dimensões da obra trazia também o tempo de experiência do artista na técnica.

E as obras da Iole? As obras da Iole são monumentais, esculturais; a sensação que elas me transmitem é que a qualquer momento vão sair do quadro, da moldura para tornarem-se esculturas.

As nuances das aquarelas, as manchas, a trajetória marcada do pincel, a leveza, e a sua transparência fizeram eu me apaixonar pela Aquarela. Lembrei-me da minha infância onde por duas ou três vezes ganhei de presente de meu irmão estojos de aquarelas em pastilhas. Não tive dúvidas matriculei-me no curso no mesmo dia, e a primeira aula foi no dia seguinte.

O Curso Livre de Aquarelas em 1987 tinha inúmeros alunos, o que havia obrigado Iole a dividir o curso entre iniciantes e avançados, ela havia chamado para

ser sua assistente e acompanhar a turma de iniciantes a Professora e sua ex-aluna Ivani Ranieri Dias de Castilho.

Então, minha iniciação na Aquarela foi dada pela Ivani, mas sempre que era possível fugia para a sala da Iole para bisbilhotar, afinal a experiência de fugir e ir buscar o que eu queria, eu já tinha exercitado no Experimental!

Iole exercia sobre mim um grande carisma, uma atração energética, pela sua forma de explicar, o seu tom de voz..

Bem, voltemos ao curso...

No primeiro momento o que me impressionou foi o pincel japonês utilizado no sumiê e na caligrafia oriental. Trabalhávamos em pé, para ter mobilidade com os braços e o corpo, com o papel apoiado sobre a mesa, no início com aguadas de nanquim sobre o papel jornal.

Nosso espaço de trabalho continha um prato raso de porcelana branca com a aguada de nanquim à direita; no centro o papel com dois recipientes com água: um com água limpa e outro com água para lavar o pincel, além de um apoio para o pincel permanecer inclinado com a ponta para baixo, quando não estivesse sendo utilizado e papel absorvente para secar e limpar o pincel.

Era exigido que a cada toque do pincel no papel, o mesmo fosse lavado e seco para só então ser molhado novamente na tinta e fazer novo sinal do papel.

Os sinais foram desenvolvidos pela Iole a partir dos sinais da caligrafia oriental, conforme ilustrações abaixo:



## RETENÇÃO



FIG. 39. SINAL DE RETENÇÃO; ELABORADO POR IOLE DI NATALE.  
AUTORIA DA FOTO DESCONHECIDA. ACERVO IOLE DI NATALE.

## EXPANSÃO

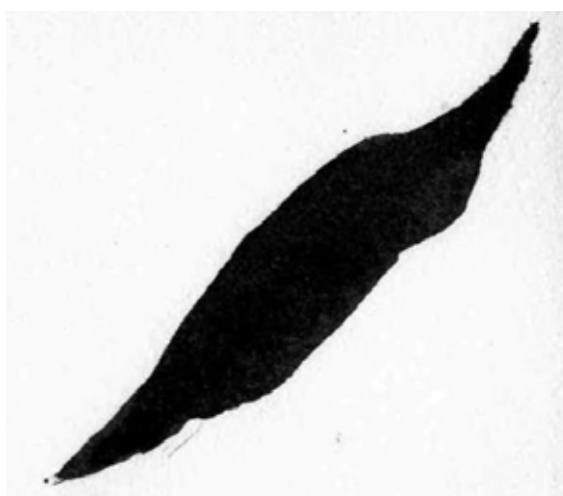


FIG. 40.. SINAL DE EXPANSÃO ELABORADO POR IOLE DI NATALE.  
AUTORIA DA FOTO DESCONHECIDA; ACERVO IOLE DI NATALE.

## RECOLHIMENTO COM EXPANSÃO

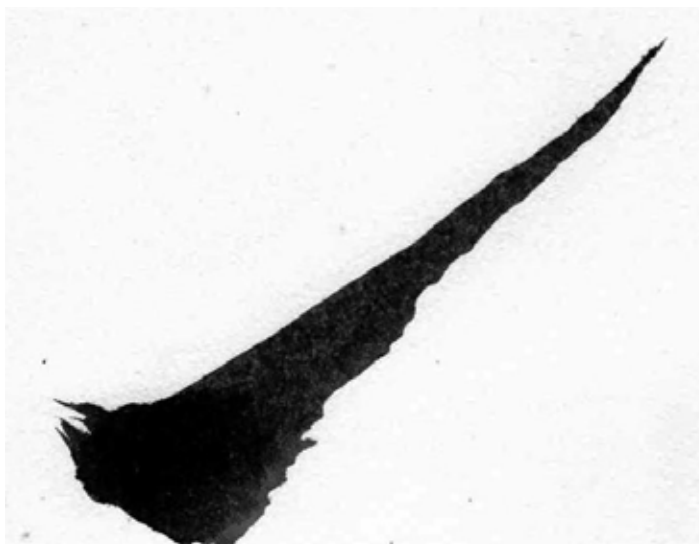


FIG.41 – SINAL DE RECOLHIAMENTO COM EXPANSÃO ELABORADO POR IOLE DI NATALE.  
AUTORIA DA FOTO DESCONHECIDA; ACERVO IOLE DI NATALE.

:

Repetíamos os sinais até que conseguíamos realizá-los com o êxito. Passávamos então para camadas sobrepostas de sinais, após a secagem anterior. Nunca vou esquecer da Ivani dizendo: dezesseis camadas! Assim, além do manejo do pincel e da mobilidade do corpo exercitávamos nossa visão na sobreposição das manchas próprias da técnica da Aquarela.

Após a conclusão dos exercícios com sinais recebíamos xérox de reproduções de desenhos de Turner em bico-de-pena, os quais possuem um rico trabalho de massas compostas por sinais, representando nuvens. Era recomendado que lembrássemos de um sinal próprio<sup>63</sup> para com eles executar uma releitura das massas, utilizando caneta esferográfica preta.

---

<sup>63</sup> No dizer de Ubirajara Ribeiro, cada um possui um sinal próprio que o identifica como se fosse uma impressão digitak deixada no trabalho.

Em seguida, já tendo os diversos tons das massas, utilizando papel celofane<sup>64</sup> de diversas cores, fazíamos um trabalho de colagem sobrepondo pedaços de celofane de mesma cor ou de cores diferentes.

Nova parte técnica: aprendíamos a esticar o papel molhado sobre pranchas de eucatex afixados com fita colante.

Conforme o caso trabalhava sobre o papel seco ou molhado. Experimentávamos as duas formas, e decidíamos se trabalharíamos sobre o papel seco ou molhado e tentávamos, tendo como modelo a colagem, repeti-lo agora com as tintas para Aquarela. Era nossa introdução à cor.

Partíamos então para o trabalho individual. Nunca era sugerido um tema, lembro que o meu sempre foi a figura humana, principalmente o nu feminino; outros trabalhavam com flores, paisagens, peixes, etc. A orientação era que de vez em quando interrompêssemos nossos trabalhos para observar os trabalhos dos colegas e tentar perceber a forma de cada um pintar.

Pouco tempo antes de completar um ano de curso, passei a fazer parte da turma da Iole. Lembro-me claramente que a imagem que me ficou era dela chegando com sacolas carregadas de livros ilustrados. Os livros eram abertos no chão, em determinadas obras para as quais Iole queria chamar nossa atenção.

O incrível é que sempre havia o que mostrar para um determinado aluno, ou seja, ela preocupava-se em trazer alguma coisa a ser mostrada especificamente para um aluno, e outros livros a serem mostrados no geral. Esse hábito da Iole era comum a todas as suas aulas na graduação, tanto nas aulas de gravura quanto nas de Aquarela e algumas vezes nas reuniões do Núcleo de Aquarelistas.

Após a explanação inicial e a discussão das reproduções trazidas, cada um iniciava o seu trabalho. Iole atendia àqueles que a solicitavam, mas circulava por todos, fazendo observações, elogiava resultados, fazia alguma sugestão, mas

---

<sup>64</sup> O papel celofane era utilizado por propiciar a transparência necessária que a Aquarela possui.

sempre quanto à parte técnica que não chegava a ser uma interferência e sim uma orientação.

Normalmente realizávamos dois trabalhos simultaneamente, porque tínhamos que aguardar a secagem de uma camada de cor, antes de colocar a outra.

A sala da FASM onde eram dadas as aulas era bem espaçosa, com várias mesas, o que nos deixava com bastante espaço para trabalhar e um pouco distantes uns dos outros.

Numa determinada aula, Iole percorrendo o grupo, como sempre fazia, parou e olhando para o trabalho que eu estava executando, disse bem alto, para todos ouvirem:

- “Nossa, o homem enlouqueceu!”

E saiu rapidamente de perto.

Eu fiquei estupefato! Parado, olhando para ela, para as pinturas e não entendia nada. Todos os colegas largaram seus trabalhos e vieram ver o meu trabalho e não fizeram comentários. Iole observava de longe. Quando todos retornaram ao seu trabalho, Iole veio mansinho... chegou bem próximo à minha mesa e disse, agora bem baixinho, de forma que só eu escutasse:

- “Enlouquece mais!”

Passei muito tempo sem entender a atitude dela. Hoje percebo que Iole estava autorizando-me a experimentar mais, a arriscar! E indiretamente aos outros alunos também.

Acho que enlouqueci. Minhas aquarelas não têm nada a ver com as aquarelas tradicionais: leves, cores puras, claras, pelo contrário, as minhas são fortes, de colorido e misturas intensas. As aquarelas da Iole também são assim: coloridas, densas, escultóricas, se bem que em estilos completamente diferentes. A temática, ou melhor, a poética em ambas é a sensualidade...

A memória que tenho da Iole, da época da Faculdade, é esta do Curso Livre que se repetem no terceiro ano da graduação, no ano da Licenciatura Plena em Artes Plásticas, onde Iole lecionou gravura (xilogravura de topo) e Aquarela.

Mas as impressões mais fortes ocorreram após a conclusão do curso e que passo agora a relatar.

Terminei a Faculdade e continuei ainda algum tempo, no Curso Livre de Aquarela.

Iole tem um ateliê calcográfico, o Ateliê Iole, que até aquele momento só era aberto para pessoas que já tinham iniciação nas técnicas de gravura em metal, além do mais o ateliê só funcionava durante o período vespertino.

Queria participar do ateliê, mas, não podia freqüentá-lo no período da tarde, pois era o horário em que trabalhava no Banespa e também não tinha nenhum conhecimento de calcogravura, uma vez que também a disciplina na Faculdade só era oferecida para os alunos do Bacharelado.

Iole me aceitou, fez mais do que isso: colocou uma integrante do Ateliê (Nilmar Silveira) para iniciar-me na técnica da calcogravura e abriu-me as portas do seu ateliê no período noturno. Fui o primeiro integrante do ateliê sem nenhum conhecimento prévio da gravura em metal e a inaugurar um período novo.

O Ateliê Iole é um primor em termos de organização. Para cada etapa da preparação da placa existe um local, um espaço determinado. Alguns vernizes são preparados lá mesmo pelos integrantes. Cada participante possui uma gaveta para guardar seu material, todas as placas e cópias são registradas e cada um deve deixar para arquivo do ateliê uma cópia de cada gravura lá desenvolvida.

O ateliê possui uma biblioteca que na época era apenas sobre gravura e hoje contém também bibliografia da Aquarela. É um dos maiores acervo sobre gravura de São Paulo, e vários livros com técnicas da calcogravura. Claro que meu lado de pesquisador falou mais alto e fiquei fascinado por esses livros.



FIG. 42. COMEMORAÇÃO NA BIBLIOTECA DO ATELIÊ IOLE  
DA ESQUERDA PARA A DIREITA: FRANCISCA CAROLINA DO VAL, CARLA MENEGHELLI, IVONE BELTRAN E IOLE  
DI NATALE.  
AUTOORIA DA FOTO DESCONHECIDA; ACERVO ATELIÊ IOLE

Além das instalações completas o Ateliê possui uma enorme coleção de instrumentos: buris, pontas-secas, berceaux, roletes, etc.



FIG. 43. PAINEL DE FERRAMENTAS DO ATELÊ  
IOLE  
AUTORIA DA FOTO DESCONHECIDA. ACERVO ATELÊ IOLE.

A regra principal para a utilização do Ateliê é que cada um deve deixá-lo como o encontrou, ou seja, limpo e arrumado.





FIG.44. ATELIÊ CALCOGRÁFICO IOLE.  
AUTORIA DA FOTO DESCONHECIDA; ACERVO ATELIÊ IOLE.

Bom, sentia-me um rei, tinha o ateliê só para mim.



FIG.45. PROFESSORA FERNANDA MILLÁN TRABALHANDO  
NO ATELIÊ IOLE  
NA ÉPOCA DA INAUGURAÇÃO 1980.  
AUTORIA DA FOTO DESCONHECIDA; ACERVO ATELIÊ IOLE.

Iole e Nilmar elaboraram juntas, um programa para a minha iniciação; em termos de técnicas iniciei pelas técnicas indiretas: água-forte e água-tinta e as diretas: ponta seca e berceaux; além disso fui colocado a par do funcionamento de todos os espaços e equipamentos.

Após mais ou menos um ano de trabalho, Nilmar, por problemas particulares, teve que afastar-se do ateliê. Iole toma seu lugar como minha “instrutora”.

Para ela foi um grande sacrifício. Iole deita-se muito cedo e levanta-se bem cedo, quando não durante a madrugada, para ler, escrever, pintar, tecer. Então permanecer até dez ou onze horas da noite comigo, ensinando, acompanhando-me, era para ela um verdadeiro sacrifício.

Segundo suas próprias palavras só consegui agüentar porque eu tive um daqueles “ataques alquímicos” que me persegue, que me faz esquecer de todo o restante. Consultando os manuais de técnicas da biblioteca, fui buscar aquelas em desuso ou pouco utilizadas.

Mandei preparar mordente holandês, e preparei uma tabela de água-tinta utilizando o mordente. Tentei diversas formas de obter um craquelê na gravura (na preparação da placa, mas que fosse reproduzido na gravura), trabalhei com pasta de enxofre, preparei papiers-colle<sup>65</sup> e testei-os sobre as placas de cobre, além de testar outros materiais e técnicas.

A cada semana era uma surpresa diferente ou uma decepção por não ter conseguido o resultado que esperava.

A “cozinha” da gravura me fascina, o que dizer então de uma “culinária” pouco utilizada.

Após um período de um ano e meio, tendo mudado meu horário de serviço passei a freqüentar o ateliê no período da tarde juntamente com os demais membros.

A experiência de troca foi muito grande, mas, por outro lado, sempre tive dificuldades de trabalhar ao mesmo tempo com outras pessoas, mesmo na Faculdade ou no curso de encadernação, observava e fazia meus trabalhos em casa.

Logo depois tive um problema sério nas mãos, tive L.E.R. (Lesões por efeitos repetitivos) e fiquei afastado do banco por um período de mais de dois anos.

---

<sup>65</sup> Nome usado nos papéis de transportes utilizados na litogravura.

Por outro lado, também não podia gravar e imprimir.

Passava às tardes dos dias de ateliê (na época segundas e quartas) conversando com Iole.

Aliás, Iole sempre esteve presente nos dias reservados a abertura do ateliê. Permanecia na biblioteca, não interferia nos trabalhos, mas, permanecia de plantão para qualquer dúvida ou necessidade de alguns dos membros. Iole fazia suas gravuras em outros momentos, mas, participava ativamente e coordenava os projetos coletivos do ateliê, fosse à edição de gravuras, fosse à preparação ou participação em exposições coletivas.

Em 1993 Iole prepara um projeto de Curso de Especialização “Latus Sensu” de Pintura em Aquarela a ser dado em dois anos e apresenta-o à Faculdade Santa Marcelina. O projeto foi aceito. Convida Ana Maria Netto Nogueira, Evandro Carlos Jardim, Rubens Matuck, Sérgio Lima, Ricardo Hage de Matos, Maria Stella Orsini e a mim para participarmos e elaborarmos o projeto definitivo do curso a ser apresentado ao MEC.

Trabalhamos durante mais de dois meses preparando, discutindo, analisando. O projeto foi aprovado e em Agosto do mesmo ano inicia-se a primeira turma do curso.

Eu e Ana Maria Nogueira dividíamos a disciplina de Instrumentos e Técnicas da Aquarela. Eu fiquei responsável pela parte do suporte, isto é, o papel: história do papel, papéis utilizados na Aquarela, sua constituição e conservação e papel artesanal e Ana Nogueira trabalhava com a questão dos pincéis, e técnicas da Aquarela.

Da turma inicial que elaborou o projeto, Rubens Matuck e Evandro Carlos Jardim retiraram-se do projeto e para o lugar deles integram-se Ermelindo Nardim e Alice Brill.

Eu, Sérgio Lima e Ana Maria Nogueira fomos os responsáveis pelas entrevistas de seleção dos alunos, compostos em sua grande maioria, nessa primeira turma, por integrantes do Núcleo de Aquarelistas, ex-alunos da Iole na graduação, no Curso Livre de Aquarelas e alguns integrantes do ateliê calcográfico.

### 3.3.1. AÇÃO METODOLÓGICA

Você conquista tudo aquilo a que você se dedica.

Iole Di Natale

Nas palavras de Ivone Beltran, ex-aluna do curso de graduação e dos Cursos Livre de Aquarelas e Especialização em pintura: Aquarela da FASM, membro do Ateliê Iole e do Núcleo de Aquarelistas:

“Iole é regrada, ela tem um modo europeu, tem uma linha de trabalho que é da Europa.

(...)

Ela tem uma coisa que facilita o nosso entendimento, nós até brincamos: ‘nossa, isso parece bruxaria’, porque é um encantamento, independente de sexo, idade, Iole encanta.”

(...)

“Ela sempre acha um ponto positivo no seu trabalho mesmo que não esteja de acordo, ela acha alguma coisa interessante.”

(...)

“Ela não formou ou forma seguidores, ela forma adeptos.”

O trabalho pedagógico de Iole Di Natale se deu basicamente em três espaços: no Ginásio Vocacional no início, na Faculdade Santa Marcelina e no seu Ateliê Calcográfico onde continua sua atuação.

É muito difícil, separar sua atuação pedagógica da sua atuação artística. Elas ocorrem simultaneamente; estão intimamente entrelaçadas.

A sua prática como professora deriva da sua prática artística, uma não existe sem a outra; nenhuma delas avança se a outra também não avançar.

Iole possui elevado senso de organização e apurado rigor técnico que transmite com paixão aos seus discípulos de uma forma que realmente provoca um “encantamento”.

Iole vive, respira, comunica com todo o seu ser o seu encantamento com a vida. E a vida é para ela, o deslumbramento, o seu envolvimento com a Arte, principalmente com as duas técnicas que escolheu para a sua forma de expressão: a gravura e a Aquarela. Mas, também os seus desenhos, tapeçarias, pinturas a óleo, demonstram esse primor organizativo e rigor técnico.

Iole pesquisa, estuda, busca, e disponibiliza, divide todas as suas descobertas com os alunos, com as pessoas que a procuram.

Seu Ateliê Calcográfico está sempre de portas abertas e a sua vida como diz aquela frase popular: “um livro aberto”. Sua vida é mostrada a todos através de sua obra que a retrata a sua vida, a sua sensibilidade, e até mesmo a sua intimidade.

Iole possui uma verdadeira coleção de cadernos onde tudo que lhe é importante é registrado: sonhos, desenhos, frases, observações, reflexões, das quais muitos são transformados em trabalhos artísticos.

Em muitos de seus trabalhos Iole mescla elementos: a paisagem de Ouro Preto, junto com ela e Federico (que ela conheceu depois de suas idas e vindas a Ouro Preto), com o buril, com a prensa calcográfica.

Tanto na Aquarela quanto na gravura seus trabalhos são feitos em séries: “Álbum Ouro Preto”, “O Pássaro Piii”, “Mitologia”, “Eros”, “Intimidade”, que acredito que são as fases vivenciadas, algumas já vividas, outras acontecendo.

Como professora Iole trás da sua formação o clássico europeu iniciada aos dois ou três anos, no colo de seu pai, folheando a Divina Comédia ilustrada por Gustavo Doré e pelas pinturas e trabalhos do seu pai.

Logo no começo de sua carreira no magistério Iole participa de uma das maiores experiências educacionais já realizadas em São Paulo: os Colégios Vocacionais, que trazem idéias da pedagogia progressista. O trabalho em grupo, o estudo do meio, a interdisciplinaridade, a formação continuada e em serviço que carrega consigo para os outros espaços onde atuou ou atua atualmente.

Mas, qualquer aspecto que digamos, com maior ou menor facilidade, quando a pessoa está ligada à Arte, se não existe o fator de grande disciplina, as coisas não saem.

(....)

... a primeira coisa que a gravura vai dar é uma disciplina, onde se aproveita tudo.

... as pessoas gravam porque sentem a necessidade de talhar, de furar, de atacar, de deixar o seu registro.”<sup>66</sup>

Indagada na entrevista se havia lido e estudado livros sobre métodos de ensino, ou se possuía algum em sua biblioteca Iole afirma que não possui e que nunca leu nada a respeito.

<sup>66</sup> Entrevista de Iole Di Natale ao autor em 07/04/2006.

Ela acredita que quem quer alcançar resultados em Arte e quer ter bons resultados, tem que consultar, tem que ver, pesquisar livros da grande tradição em Arte.

Como já foi dito Iole não sugere temas para os alunos trabalharem. Aliás, para ela isso na Faculdade é um problema, pois os alunos que ela recebe a partir do 3º ano, já trazem os contatos com outros professores, e de um 2º ano onde se trabalha principalmente a figura humana com modelo vivo. Então, grande parte dos alunos repete as fórmulas aceitas pelos outros professores e a grande maioria quer continuar com os trabalhos com o nu, e é para ela um grande desafio mostrar que existem outras possibilidades e que cada um deve buscar na sua vida, no seu próprio caminho, as suas próprias inspirações.

Um outro aspecto que a torna uma grande arte-educadora é a sua disponibilidade de compartilhar, de dividir as informações. Como já citei, uma das coisas que me marcou foi ela sempre chegar para as aulas carregada de livros, sobre isso ela afirma em sua entrevista:

“... eu acredito que o livro é a coisa mais democrática que existe. A informação você tem que disponibilizar, você sabe que todos esses livros grandes aqui da biblioteca foi uma viagem minha? Eu trazia na mão. Naquela época eram só vinte quilos de bagagem.

Então, eu acredito que a cultura tem que ser disponibilizada. Eu acredito que o que a gente sabe que não tira para fora, que não é passado, que é sonogado, apodrece dentro de nós e ocupa espaço.

Ao invés, se você disponibilizar, você se amplifica, até hoje, antes de você chegar, eu já peguei os meus livros para as aulas de segunda-feira, eu estou lá em casa, com três ou quatro quilos.

... na verdade eu carrego na cabeça, depois de cada aula, aqueles que estão germinando alguma coisa, que serve na verdade, naquele exato momento, para determinado aluno, eu pego o autor e o livro certo para ele.

Esclarecendo melhor, você sabe o que é um psicodrama, psicodrama é aquele naquele momento que tem mais necessidade, são essas coisas que acontecem, acontecem primeiro por um amor incondicional ao prazer de ver o outro crescer, e não é o amor-sentimento, mas o amor-comportamento, aquele que você dá indistintamente, ou seja, eu olho para você, olho para o outro, e isso me faz captar determinadas coisas, que você alia com a informação.”

Iole afirma que acredita que para dar uma boa aula, existem condições que você tem que criar. Precisa é estar assim totalmente relacionado ligado com aquelas pessoas, com aquela energia que está fluindo naquele momento, obviamente ela acredita que a aula deve ser preparada antes, com os pontos fundamentais da Arte.

Iole coloca como fundamental a postura do educador, que posso afirmar ela tem, eu busquei traduzir esta dimensão quando falei sobre a RELAÇÃO propiciada por Dona Hebe, aos seus alunos.

Continuando o pensamento de Iole sobre a postura e atitudes que acha necessárias. a um educador, ela diz:

“Eu acredito que a primeira postura é uma atitude amorosa. Eu acho que já coloquei que não é o amor-sentimento, mas o amor-ação, o que o amor faz, ou seja, você tem que querer o bem dos outros. Se não tem isso, já meio caminho é bloqueado.

Depois, eu acho que você tem que ter alguma experiência teórica, não precisa muito, mas a experiência plástica e teórica, eu acho que é fundamental.

... é fundamental porque aí você tem o conhecimento.

Posso também enxergar e caminhar, e depois o conhecimento do humano, como amplificado com experiências em outros campos, não sei se te falei que eu fiz expressão corporal, e expressão corporal é a base do movimento, vem do Laban, vem da Bauhaus, é uma reflexão da vida do movimento humano, que é usado hoje em dia, ao invés da ginástica na Inglaterra, eles fazem expressão corporal que é mais criativa.

Eu acho que a variedade de experiências que você tem é fundamental. Eu não sei até que ponto, essas pessoas que vão dar aulas de Arte, têm uma experiência variada.

Depois é importante você se conhecer como pessoa, se você não se conhece como pessoa, como é possível estar trabalhando com os outros?

E não ter ansiedade de querer ver o outro produzir; dar tempo ao tempo, cada um tem um tempo.

Quer dizer a coisa não acontece no mesmo instante para todos. ”<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Entrevista de Iole Di Natale em 07/04/2006.



### 3.5. ENCONTRANDO “GLORINHA DE TAUBATÉ”: UBIRAJARA MOTTA DE LIMA RIBEIRO.



FIG. 46. PROFESSOR UBIRAJARA RIBEIRO  
AUTORIA DA FOTO DESCONHECIDA.

Durante a realização do I Salão Nacional de Aquarelas da FASM, em 1988 eu cursava o 2ºano do Curso de Educação Artística naquela Faculdade, onde também havia iniciado o curso paralelo de Aquarela; cheguei a enviar trabalhos para seleção, mas não fui selecionado.

Porém, acompanhei à distância todos os passos para a realização do evento através do Núcleo de Aquarelistas. O Salão foi composto por artistas convidados, que foram indicados ou instituições ligadas às Artes Plásticas e por artistas selecionados por júri.

Ubirajara Ribeiro fez parte do Salão como artista convidado, tendo sido indicado pela crítica de Arte Radha Abramo, então Curadora do acervo Artístico dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

Uma das obras apresentadas por Ubirajara foi “Jornal Heternelle” que me impressionou sobremaneira, acredito inclusive que foi ela a primeira obra dele, das que eu conhecia que me impressionou.



FIG. 47. JOURNAL HETERNELLE 29,7 X 41 1989  
AUTORIA DA FOTO DESCONHECIDA. ACERVO NÚCLEO DE AQUARELISTAS  
DA FASM.

Durante a realização do Salão, tendo em vista que um de seus objetivos era um panorama de como se encontrava a situação da Aquarela em nosso país, a

Professora Ana Maria Netto Nogueira coordenou uma pesquisa entre os participantes.

A pesquisa contemplava basicamente informações sobre os materiais utilizados, as técnicas e uma das questões buscavam saber com quem o artista havia iniciado os seus estudos de pintura em Aquarela.

Em 1992, o Núcleo de Aquarelistas resolve realizar um segundo Salão, mas tendo em vistas as dificuldades encontradas para a realização do primeiro, resolveu limitar a sua abrangência ao Estado de São Paulo, nascendo assim o I Salão Paulista de Aquarelas, que foi realizado em 1993. Participei como membro da comissão organizadora, artista convidado e autor do logotipo.

A comissão organizadora resolveu ampliar o evento realizado dessa vez três salas: além da Sala de artistas convidados e a sala de artistas selecionados, a Sala dos Mestres Aquarelistas, indicados como tal, na pesquisa realizada durante o I Salão Nacional de Aquarelas.

A Sala dos Mestres foi assim constituída:

Década de 1960:

- Nelson Nóbrega
- Yoshiya Takaoka

Década de 1970:

- Samson Flexor
- Renina Katz

Década de 1980:

- Iole Di Natale
- Ubirajara Ribeiro

Contatado pela organização do Salão, Ubirajara recusou-se a participar alegando não ser Mestre e afirmando que a obra de Arte extinguia-se no momento do término de sua confecção.

Após nossos insistentes pedidos, aceitou gravar um vídeo, juntamente com suas alunas no qual realizava uma pintura em aquarela. Terminada a pintura rasgou a obra.

A coordenadora da “Sala dos Mestres”, Professora Doutora Ana Maria Netto Nogueira propôs então expor os retalhos da obra picada, reforçando assim a tese exposta pelo artista, e ele aceitou. As alunas que participaram da elaboração da pintura e do vídeo são Setsuko Katayama e Mônica Barth.

E assim foi feito.

O vídeo em questão foi gentilmente cedido pelo Núcleo de Aquarelistas e a transcrição do mesmo foi feita por Tânia Martins Teixeira.

Voltando ao Salão...

Preparávamos a inscrição e seleção dos trabalhos para o Salão. Não nos causou surpresa, a inscrição de duas aquarelas em nome de uma suposta aquarelista “Glorinha de Taubaté”.

A estranheza só começou quando o júri, presidido por Alice Brill (artista plástica e professora), e tendo como membros Evandro Carlos Jardim (artista plástico: aquarelista e gravador, e também professor), José Roberto Teixeira Leite (crítico de Arte), Robert Bornhueter (professor e artista plástico da Universidade de Dekalbi nos Estados Unidos) e uma representante da Secretaria Municipal de Cultura, premiou a obra de Glorinha de Taubaté com o 1º lugar do Salão e ainda observou que se recomendasse a artista um nome mais apropriado à magnitude de sua obra artística.

A seleção ocorreu aproximadamente cinquenta dias antes da realização do Salão, e ao visitarmos um de nossos possíveis patrocinadores, mais especificamente “A Casa do Artista”, na loja que se localizava no Largo da Batata em Pinheiros, fomos surpreendidos com a colocação da gerente da loja de que não dariam o patrocínio, pois nosso Salão não era um evento sério; porque Ubirajara Ribeiro tinha estado na loja pouco depois do resultado da seleção e “as gargalhadas” contara que tinha ganhado o primeiro lugar utilizando o pseudônimo de “Glorinha de Taubaté”.

Ficamos completamente sem ação, dois anos de trabalho, além da credibilidade do Núcleo de Aquarelistas, bem como da própria Faculdade estavam em jogo. Os demais participantes e o público acreditariam que realmente a organização do evento desconhecia a manobra?

Resolvemos investigar, e realmente constatamos que o endereço fornecido não existia. Resolvemos então aguardar a abertura do evento e o momento da premiação, para saber o que aconteceria.

.Na tarde do dia previsto para a abertura do Salão, recebemos um telegrama assinado por “Glorinha de Taubaté” avisando estar impossibilitada de comparecer e receber seu prêmio, por estar adoentada, e que seria representada por um das alunas do Professor Ubirajara Ribeiro.

Seguimos com a história, como se realmente desconhecêssemos o assunto, e quando da retirada das obras informamos à pessoa que veio retirá-las em nome da artista, que só as devolveríamos se “Glorinha de Taubaté”, comparecesse pessoalmente para retirá-la.

Ubirajara, não teve, então, outra alternativa senão a de comparecer e revelar a verdade.

Abaixo reproduzimos a foto da obra de “Glorinha de Taubaté”:





FIG.48. OBRA DE 'GLORINHA DE TAUBATÉ'.  
AUTORIA DA FOTO DESCONHECIDA. ACERVO DO NÚCLEO DE AQUARELISTAS  
DA FASM.

Vejamos algumas opiniões sobre o episódio:

“Partindo dele era de se esperar só mesmo rindo dessa irônica situação. Ele interviu no sistema de uma maneira primorosa. Pretendemos sentir pelo relato do vídeo a despeito dele quanto aos marchand, às galerias, aos salões. Por isso, uma de suas alternativas foi sempre expor em locais paralelos aos circuitos de Arte, o que também não deixa de ser um modo de provocar o circuito cultural.”<sup>68</sup>

“Olha, eu acho que sempre dei muita risada com relação a isso.

<sup>68</sup> TEIXEIRA, Tânia Martins Barbosa. Atitudes conceituais na obra de Ubirajara Ribeiro: monografia de conclusão do XI Curso de História da Arte da FAAP. São Paulo: 2005.

Uma atitude irreverente que só nos serviu, ou seja, vi naquela época, e continuo vendo hoje, como uma forma de nos mantermos alertas, e isso é muito bom.

Quando dizemos 'o teu inimigo está a frente', você olha o movimento dele e para não errar e não atrapalhar, então eu vejo que o Ubirajara foi uma pessoa que nos deixou crescer e muito, porque estávamos sempre atentos para não fazer nenhuma burrada, de que a coisa podia ser a melhor possível.

Recordo-me naquela época, quando eu voltei da Itália, a Orihuela<sup>69</sup> disse me que era provável, que ele viesse a fazer uma performance, mas eu estava muito tranqüila e serena.

Eu estava ali para entregar o prêmio, eu não estava de maneira nenhuma ansiosa, então as coisas só ajudaram para que nós crescêssemos.

Então eu sempre vi esse contraponto como uma forma da gente ser melhor.

Na hora em que ela veio trazer a carta, eu mostrei para ele as cartas, de 1960 que eu tinha da Real Associação Inglesa dos Aquarelistas, que eu tinha entrado em contato com eles porque eu queria um material sobre o Turner.

Olha, nós não somos os primeiros chegados na aquarela. Há muito tempo à gente pinta, lida com isso, e nessas circunstâncias quando ele justificou e veio de presença...

Nessa altura, ele soltou, ele disse que gostaria de um dia ser presidente do Núcleo de Aquarelistas, eu fiquei assim surpresa e ao mesmo tempo eu fiquei felizmente surpresa, ele admira o Núcleo, certo?

Então, eu vi que todas as molecagens dele, de certa forma era para dizer: "olha eu estou aqui, vocês me chamam para esse lugar?"<sup>70</sup>

"Eu acho que ele usou todos os instrumentos para poder estar ali junto. A gente tinha aquele lado da escolha dele como Mestre dos Aquarelistas que ele não aceitou, então ele queria ver como que ia ser o processo de seleção, sabe, eu acho que ele queria de certa maneira testar, e ele testou, e eu acho que ele não ficou nem encabulado e nem aborrecido com isso.

- Então, como ele iria testar? Ele se propôs um pseudônimo e fez aí o jogo. Isso de certa maneira foi um jogo para a organização, não é?

Eu acho que o fato dele ter assim se apresentado como alguém para uma seleção, e ter sido destacado no valor dele mesmo, não é? Ninguém teve dúvidas quanto à posição que ele ocupava dentro do cenário daqueles que estavam pleiteando o prêmio que o Salão destinava então eu vejo assim como o uso de instrumentos bem importantes.

E se a gente pensar que ele desconfiava, ele tinha todo o direito de desconfiar, de uma organização no Brasil, onde tudo é meio complicado e em relações políticas que estão permeando as estruturas, a relação mesmo.

Foi uma forma de ele testar toda a organização do evento. "<sup>71</sup>

<sup>69</sup> Maria Isabel Orihuela coordenadora do I Salão Paulista de Aquarelas.

<sup>70</sup> Iole Di Natale em entrevista em 31/03/2006.

<sup>71</sup> Entrevista ao autor em 12/09/2006.



Hoje, refletindo sobre o fato e tendo estudado um pouco mais sobre o artista, sua obra e as críticas que lhe foram feitas, percebo que esse fato foi mais uma prova, da irreverência e humor que caracterizou toda a sua trajetória artística, sem descartar o depoimento da Professora Ana Nogueira, uma vez que realmente foi um teste, o testar nossa organização, nossos objetivos, mas o fez de uma forma inusitada com humor e ironia.

Creio ter sido Ubirajara com esse episódio, o autor de um “Cartum” real, uma charge que nos obrigasse a refletir sobre o assunto e autonomia da Arte após a criação.

Nossa tese foi confirmada pela artista plástica Setsuko Katayama em depoimento informal ao autor, quando da confecção da primeira monografia sobre Ubirajara como conclusão da disciplina Poética contemporânea e visualidade do Professor Doutor Omar Khouri. Setsuko concordou com a nossa metáfora de Ubirajara ter realizado um “Cartum” e com ele obrigado as pessoas a pensar sob a forma de apresentação e a forma de realização de Salões e participação neles, uma vez que como vimos pelos depoimentos esse era um grande questionamento do artista.

Essa preocupação com os formatos de Salões de Arte também era uma preocupação do Núcleo de Aquarelistas.

No evento seguinte realizado pelo Núcleo denominado “Evento FASM”, onde todos os participantes formaram grupos por área de interesses e afinidades, a apresentaram projetos, que não foram selecionados, mas sim assessorados por um conselho.

Além da irreverência, do humor, do teste à organização e ao próprio evento, Ubirajara deixa claro também uma característica que o acompanhou por todo o seu percurso quanto à ambigüidade. Como pudemos observar no texto de transcrição do vídeo para o Salão, Ubirajara coloca que a obra, o produto final, não importa, não é para ser emoldurada e exposta e destrói ao seu trabalho em conjunto com as alunas.

Não aceita a sua participação como Mestre, com lugar de destaque reservado, mas envia uma aquarela, que não devia existir (segundo ele) para uma seleção, valendo-se da utilização de um pseudônimo, sabendo de antemão, com certeza que seria um dos premiados, e se tal falta não ocorresse, teria argumentos suficientes para o questionar à organização do evento.

Mas, ele conseguiu atingir com essa intervenção vários objetivos, uma vez que a sua inclusão neste trabalho deve-se primordialmente a esse fato, e foi motivo de comentários, discussões e de processos de reflexão, de todos os que tomaram conhecimento do episódio na época, e continuam a ser até o momento.

Toda essa propalada forma de ser do artista, seu temperamento, sempre acabaram me afastando de Ubirajara Ribeiro. Tinha um grande receio de me aproximar e conversar com ele temendo sua reação. “Assisti a todos os fatos a distância, olhando e observando dos ‘bastidores”.

Quis a sorte, que nossos caminhos se cruzassem novamente, quando da minha participação em Salões de Arte onde Ubirajara fez parte da comissão de seleção e premiação; soube da sua defesa e apreciação dos meus trabalhos, sem ligar o artista que assinava as obras a um dos organizadores do I Salão Paulista de Aquarelas.

No “vernissage” do Salão Universitário da FASM, onde uma das minhas aquarelas foi premiada, Ubirajara havia participado do júri, e também no lançamento de um calendário do Ateliê Calcográfico Iole, observei-o mais uma vez à distância, examinando atentamente e tecendo elogios aos meus trabalhos.

Hoje, refletindo sobre os fatos, visto que não me encorajei em questioná-lo na ocasião sobre a sua opinião sobre os meus trabalhos, fico imaginando o que poderia ter despertado o seu interesse.

A única explicação que encontro é que a minha pincelada, ou mesmo o gesto de gravação tem muito a ver com formas que lembram ideogramas, assim como também aparecem em seus trabalhos. Se foi realmente isso, creio que, infelizmente, jamais saberei.

#### 4. FLORES E PEDRAS DO CAMINHO PRINCIPAL.

O começo é sempre difícil, Cordélia Brasil, vamos tentar novamente...

Antonio Bivar

##### 4.1. A VOLTA AO MAGISTÉRIO, AGORA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA.

Mil novecentos e noventa, finalmente tenho minha licenciatura em Artes Plásticas e estou “autorizado” a ser Arte-educador. No entanto, mais sete anos se passariam antes de abandonar o BANESPA e reiniciar minha carreira no magistério, doze anos após ter lecionado pela última vez.

Durante esse tempo que ainda permaneci depois de formado até o regresso ao magistério estive afastado do banco por dois anos, por problemas de saúde já relatados.

Aproveitei esse tempo para dedicar-me ao meu ateliê, participar do Ateliê Iole, dedicar-me à aquarela e fazer um curso de Restauro de Pinturas de Cavalete e posteriormente de livros e documentos e obras de Arte sobre papel.

Tive durante esse período alguns alunos particulares em meu ateliê, de encadernação, restauro e aquarela.

Em 1995 finalmente tomei a decisão e me demiti do BANESPA. Mas, somente em 1997 volto à carreira do magistério, agora em Educação Artística. A volta se deu na Escola Estadual “Major Arcy” em turmas de quintas e sextas séries do Ensino Fundamental no período vespertino e nos primeiros anos do Ensino Médio no período noturno.

Foi um verdadeiro baque! Em doze anos o sistema de ensino oficial e a sociedade davam mostras claras de deterioração e descaso governamental. O sistema estava completamente modificado: do sistema de avaliação ao do controle

de frequência à relação professor-aluno, e a relação com os colegas de outras disciplinas e a direção da Escola.

A disciplina de Educação Artística por uma série de fatores somados, mas talvez principalmente pela própria formação recebida pelos professores, era uma verdadeira colcha de retalhos que incluía aulas de tricô e artesanato até as famosas aulas de desenho livre, sem conteúdo e sem continuidade. Havia também aqueles que adotavam livros didáticos com conteúdos sofríveis e desatualizados.

Um desses motivos foi a necessidade de serem aproveitados os professores de Artes Industriais e Economia Doméstica, efetivos da Rede, e que com a Reforma perderam suas aulas tendo sido elas substituídas por Educação Artística.

Sentia-me completamente perdido. Não sabia por onde começar, quais conteúdos ensinar, nem como ensinar. Não tinha sala ambiente, nem ao menos uma sala apropriada, as aulas eram dadas na mesma sala das demais disciplinas com carteiras comuns e com pias distantes.

Não havia material; e se solicitados aos alunos eles não os traziam, uns por desinteresse com a própria disciplina, e outros por não terem realmente condições; não era uma matéria importante, pois não reprovava ninguém, seu conteúdo não era exigido no vestibular, um preconceito que perdura ainda não só entre os alunos, mas também entre muitos professores das demais áreas e pelas próprias famílias.

Percebi claramente que seria mais fácil para mim começar com os menores, que no caso eram os da quinta série.

Procurei uma atividade que envolvesse a todos no processo, que exigisse criatividade, que os fizesse despertar para a experimentação, para o fazer com um objetivo claro e definido, e que se fosse possível os fizesse aguardar as aulas ansiosos, pois essa seria sempre uma surpresa agradável como aquelas que havia tido com Dona Hebe.

Lembrei-me dos fantoches, que tanto prazer tinham me proporcionado na minha infância e resolvi tentar; o objetivo era principalmente interessá-los por alguma atividade.

Perguntava se as crianças em 1997 teriam com os bonecos o mesmo interesse que eu tive na minha infância, trinta anos antes?

Desde o primeiro momento entendi que uma simples proposta não iria interessá-los, era preciso que eles vivenciassem uma experiência, e se sentissem motivados para a proposta de construção dos bonecos.

Resolvi levar fantoches e marionetes para eles explorarem, manipularem. Passei uma semana trancado em meu ateliê construindo os bonecos de todos os tipos: marionetes, fantoches de dedos, de vara, de papietagem, de papier-machê, de meia.

Quando apareci na sala com uma caixa cheia de bonecos, foi uma verdadeira loucura, todos queriam manipulá-los saber como eram feitos brincar... Deixei-os a vontade, durante toda uma aula, descobrindo os bonecos. Alguns nunca os tinham visto ou brincado com eles.

Na aula seguinte, indaguei se eles gostariam de fazer seus próprios fantoches, para uma história que eles criassem, escolhendo o tipo de fantoche que iriam trabalhar e que eles construiriam.

A aceitação foi unânime!

Propus então que eles se dividissem em pequenos grupos e inventassem uma história, em seguida, foram realizadas as seguintes etapas de trabalho:

- Desenho dos personagens com todas as suas características;
- Desenho da história com os locais onde ela se passava;
- Desenho do cenário para a apresentação;
- Discussão sobre a apresentação incluiria ou não músicas, e em caso positivo, quais seriam;
- Levantamento do material necessário para a confecção do tipo de fantoche escolhido e para a caracterização dos personagens;

Foi uma verdadeira loucura! As salas se transformaram num misto de ateliê e confusão total: lã, barbante, cola, jornal, cartolinas, tesouras, guache, retalhos de tecidos, não sabia a quem atendia primeiro, mas tinha conseguido interessá-los finalmente por alguma coisa.

Cada grupo apresentou sua história, usando a mesa do professor como palco. Alguns grupos construíram cenários, outros também colocaram músicas.

Diante de tais apresentações compreendi que os alunos apreciaram muito mais o processo de criação das histórias e confecção dos bonecos do que propriamente da apresentação dos trabalhos, talvez até por nunca terem assistido a uma apresentação de fantoches.

Minhas aulas com as quintas e também com as sextas séries passaram a ter sempre um estímulo inicial buscando a motivação para o desenvolvimento das atividades. Em algumas turmas o trabalho passou a fluir mais facilmente, ficando as dificuldades maiores para aquelas turmas com maiores problemas disciplinares.

Refletindo sobre essa experiência percebo que estruturei nesse período relatado, um modelo a partir do modelo de Dona Hebe trabalhar, gerando sempre um estímulo inicial para a motivação e dando uma direção à criança. Quanto a divisão do trabalho em etapas, seguindo uma etapa a cada aula, percebo a influência da Ana Maria Nogueira.

Com o Ensino Médio noturno passei a questionar o que poderia motivá-los, e cheguei à conclusão que faltava a eles a apreciação e ampliação do repertório de obras artísticas, demonstrando que essas obras faziam parte, eram frutos de uma determinada época e refletiam a forma de pensar e viver dessa época.

Apresentei imagens de reproduções de obras artísticas de livros, de várias épocas. Expliquei, questionei, deixei-os fazerem seus depoimentos. Percebi que muitos dos alunos nunca ou poucas vezes tinham parado para apreciar, discutir e questionar uma obra artística e que descobriram um lado da Arte que desconheciam e se interessaram por ele.

Em algumas aulas passei a exhibir essas reproduções e consegui um interesse bem maior. Os alunos começaram a perceber o lado dos artistas, como os artistas construíam suas obras e iniciaram um aprendizado de crítica artística.

Final de ano, professor contratado, perda das aulas, nova atribuição!

Fui lecionar na Escola Estadual “Visconde de Itaúna”, no bairro do Ipiranga. O Itaúna é uma escola tradicional e completou no ano de 2005, setenta e cinco anos de fundação. Possui um prédio datado de 1939, bastante imponente e com um grande hall de entrada, com um pé direito de aproximadamente oito metros de altura, utilizado principalmente para as exposições e comemorações de eventos.

A Escola possui também uma sala de multimídia, informática, biblioteca com memorial histórico, laboratório e na época não possuía sala-ambiente de Educação Artística.

Conseguí aulas no Ensino Fundamental e Médio. As turmas do segundo ano eram numerosas sendo que uma das salas tinha sessenta e cinco alunos e a sala era equipada com carteiras universitárias.

Em uma reunião de HTPC (Horário de Trabalho Prático Comum), logo no início do ano letivo, surgiu a idéia de um projeto para o Ensino Médio, que focalizasse os anos recentes da História do Brasil, em seus vários aspectos histórico-social, literário e artístico.

Fui encarregado de elaborar e apresentar o projeto para discussão.

Denominei-o de Anos Dourados / Anos Rebeldes tendo como objetivo o estudo desse período da História brasileira. Os Anos Dourados foram incluídos como contraponto para que melhor para melhor compreensão dos Anos Rebeldes.

A proposta era para todos os professores procurassem formas de trabalhar o projeto, dentro do conteúdo de suas disciplinas, e eu faria a integração.

Iniciei com aulas teóricas sobre os aspectos histórico-sociais dos Anos Dourados, e com os fatos que culminaram com a queda do regime democrático e a tomada do poder pelos militares. Apresentei uma visão sobre a Arte em suas diversas linguagens, mostrando as diferenças entre os dois períodos.

Apresentei músicas de tango, bolero, samba, samba-canção. Trabalhei e apresentei músicas da bossa-nova e dos ritmos internacionais em voga naquele momento: rock e twist, o aparecimento dos Beatles e conseqüente sucesso e do movimento da Jovem Guarda no Brasil.

Relatei como era o movimento teatral, a moda e os costumes. Debates sobre as mudanças de mentalidade na passagem dos Anos Dourados para os Anos Rebeldes: a questão da liberdade sexual com o aparecimento da pílula anticoncepcional, o comportamento da juventude, as principais mudanças ocorridas.

Trabalhamos as músicas de protesto dos Anos Rebeldes, com apresentação e análise das músicas. Os Festivais de Música Popular Brasileira, além das transformações ocorridas nas Artes Cênicas e Artes Plásticas, mostrando a Arte como principal meio de denúncia do que estava ocorrendo no período.

Com o objetivo de dar testemunho de uma visão da época dos Anos Rebeldes, organizei uma mesa-redonda com militantes políticos, inclusive professores da escola, o que serviu também para uma maior aproximação na relação professor – aluno.

Durante o 1º semestre, desenvolveram-se as pesquisas, os alunos assistiram também as mini-séries produzidas pela Rede Globo: Anos Dourados e Anos Rebeldes e também a exibição do filme Eles não usam black-tie, baseado na peça de mesmo nome de Gianfrancesco Guarnieri.



Os alunos dividiram-se em grupos e escolheram livremente os temas de pesquisas, subdivididos ainda pelos períodos. Os temas foram: Artes Plásticas, Cinema Nacional e Internacional, Música Popular Brasileira e Música Internacional, Teatro, Esportes e principais acontecimentos político-sociais que foram apresentados em aulas em forma de seminários.

A partir desses temas foram escolhidos os assuntos moda, cinema e artes plásticas para uma exposição final com bonecas vestindo roupas em moda de época, cartazes e fotos de filmes e releituras de obras, além de uma apresentação musical com as músicas da época selecionada pelos próprios alunos.

A idéia inicial era finalizar o projeto com dois bailes temáticos ambientados nos dois períodos, mas que por inúmeras dificuldades acabaram não se realizando.

O projeto durante todo um semestre mobilizou alunos, professores e funcionários, tendo alcançado praticamente todos os objetivos.

Esse projeto acima relatado foi realizado com os alunos dos segundos. anos do Ensino Médio. Enquanto isso com os primeiros anos preparei e executei um projeto denominado Publicidade e Propaganda.

O objetivo principal do projeto era integrar num único processo as linguagens artísticas: visuais, música e cênicas, trabalhando também os principais conceitos de publicidade e propaganda, permitindo-lhes uma visão da aplicação prática da Arte em nossas vidas, e discutindo a influência da mesma em nossa sociedade.

Intercalada com aulas teóricas sobre os principais conceitos, os alunos em grupos realizavam as seguintes práticas:

- Criação de um produto ou serviço que não existisse, ou se existisse possuísse um aspecto diferencial dos demais, bem relevante;
- Descrição por escrito do produto ou serviço; em caso de produto realizavam também um desenho do mesmo;
- Criação de uma marca, de acordo com os princípios estudados;
- Desenho de embalagem se o produto assim necessitasse uma embalagem, utilizando principalmente cores para atrair os possíveis clientes;

- Composição de um “jingle”;
- Apresentação do comercial pronto para o restante da sala;
- Avaliação grupal de todos os trabalhos apresentados.

Esse projeto foi um pouco mais abrangente em termos de conteúdo e resultados do que o projeto “Corre Coisa” já relatado, embora os resultados alcançados pelo “Corre Coisa” tenham tido maior impacto na comunidade.

Por outro lado consegui que uma amiga arquiteta realizasse graciosamente o projeto da sala ambiente de artes, mas não consegui que fosse instalada uma pia no local. Como éramos três professores de Educação Artística, uma das colegas consultadas solicitou que ao invés de mesas fossem construídas bancadas com os tampos reclinados, normalmente utilizados para desenho técnico. Mas, a verba não foi suficiente para comprar bancos para essas bancadas e essas não eram em número suficiente para abrigar uma turma completa.

Resultado: até hoje a sala só pode ser utilizada em grupos pequenos e esporadicamente, uma vez que não possui infra-estrutura suficiente para todos os alunos de uma mesma turma.

No ano seguinte, continuei no Visconde de Itaúna e completei meu número de aulas na Escola Estadual Fernão Dias no bairro de Pinheiros; passava mais tempo dentro de ônibus deslocando-me de uma escola para outra, do que efetivamente trabalhando nas escolas.

No Fernão Dias reeditei o projeto de Publicidade e Propaganda, mais uma vez com as turmas dos primeiros anos do Ensino Médio e os resultados obtidos também foram bons.

No Itaúna, resolvi trabalhar em conjunto com os professores de História e Geografia num projeto sobre o bairro do Ipiranga.

O objetivo era um levantamento histórico-geográfico do bairro, suas atrações turísticas e de lazer, etc.

Hoje, após esse trabalho percebo que na realidade foi realizado um estudo do meio, com o objetivo de conhecer melhor a comunidade em que a Escola está inserida, herança dos Ginásios Vocacionais, transmitida por Ana Maria Nogueira.

Iniciei o projeto com uma exibição do vídeo do programa da TV Cultura: Memória em Pedacos, uma série de programas apresentados pela repórter Maria Cristina Polli que focalizava a cada programa a história de um bairro de São Paulo,

no caso, o programa sobre o Ipiranga, para servir de estímulo à pesquisa para os alunos, ao mesmo tempo em que fornecia os primeiros dados sobre o que pesquisar.

Como o desenvolvimento industrial do bairro está ligado à indústria têxtil, e esse foi alavancado pela Família Jafet, imigrantes libaneses e seus descendentes, levei um deles o Doutor Paulo Jafet para dar uma palestra aos alunos sobre a história do bairro e do desenvolvimento industrial.

Além dos trabalhos escritos, os alunos produziram fotos do bairro, realizaram entrevistas com antigos moradores e personalidades do bairro, e produziram um vídeo apresentando o Museu do Ipiranga, entrevistando também seus freqüentadores.

No final de 1999, tendo sido aprovado em Concurso, fomos convocados para a escolha de vagas, infelizmente não consegui escolher uma vaga no Itaúna, e acabei escolhendo uma escola próxima a ele, mas que eu não conhecia: Escola Estadual Theotônio Alves Pereira.

Era uma escola completamente diferente do Itaúna em todos os sentidos: escola pequena, poucas salas, direção omissa, alunos em sua maioria advindos de bairros da periferia. As instalações da Escola também estavam em estado bastante precário, havia salas em que o reboco do teto tinha desabado totalmente.

Quando fui conhecer a Escola, vi uma exposição de trabalhos de Educação Artística: cópias de obras famosas, trabalhos com sucatas, tudo mal feito, mal acabado e a própria montagem da exposição era de gosto duvidoso, creio que comecei aí a perceber o que ia encontrar pela frente.

Conseguí iniciar o processo de reversão desse quadro com a remontagem do Projeto Anos Dourados / Anos Rebeldes, de forma bastante simplificada adaptada às condições da Escola e da clientela.

Outro projeto partiu do estudo das Pinturas Rupestres e tecendo relações com os atuais grafites, os alunos sugeriram grafitar os muros da Escola com grafites desenvolvidos por eles.

Escolhemos para iniciar os muros dos fundos da Escola voltados para Avenida Ricardo Jafet. Os alunos em grupos escolheram seus temas, cotizaram-se para a compra do material necessário, elaboraram os moldes. Minha única interferência se deu tão somente, quando necessário, na ajuda quanto à parte

técnica de elaboração dos grafites. O curioso é que todos exploraram o lado irônico e humorístico.

De acordo com o relato dos professores, mais antigos, eles nunca tinham visto na Escola os alunos tão envolvidos e motivados com uma atividade escolar como foi nesse trabalho.

A direção não nos incentivou nem colaborou em momento algum, nem nos ajudou na compra do material, ao contrário, fez inúmeras críticas aos grafites alegando que preferia que os painéis focalizassem temas ecológicos.

Tudo isso no curto espaço de um semestre.

Porque um semestre? Porque pelas dificuldades encontradas e a vontade de retornar de vez ao Itaúna, tinha me inscrito no Concurso de Remoção. Sonhava às vezes em conseguir lecionar no Experimental da Lapa, mas naquele momento o Itaúna estava mais próximo e a única coisa que queria era poder voltar para lá. Por isso inscrevi-me no Concurso de Remoção, na tentativa de voltar agora como efetivo. E caso não conseguisse teria a chance de uma outra escola, onde poderia exercer minha profissão da maneira como acreditava.

Sem entender porque, a Secretaria da Educação resolveu promover a remoção no meio do ano, desalojando professores, deixando muitos professores contratados sem aulas e sem saber o que fazer para sobreviver. Mais uma prova de desrespeito e descaso para com a Educação.

Não consegui remover-me para o Itaúna, removi-me para a Escola Estadual “Fidelino de Figueiredo” no bairro de Santa Cecília, ex-Escola de Aplicação da USP, pertencente a outra Diretoria Regional.

Eu, e a outra professora de Artes, que também se removeu para o Fidelino, fomos recebidos “com uma pedra em cada mão”, pela direção, alunos e demais professores, afinal tínhamos “tirado o emprego”, ou parte dele, de dois professores.

Essa professora, é a Arte-Educadora Emília Ikeda que foi muito mais do que uma colega de área, foi uma verdadeira amiga.

Foi no Fidelino que descobri que existia uma Oficina Pedagógica em cada Diretoria de Ensino, composta por assistentes técnico-pedagógicos, especialistas em cada disciplina, e que tinham como objetivo orientar, promover ciclos de atualização, treinamentos, para todos os professores de cada Diretoria Regional.

Pela primeira vez, como Arte-Educador, como professor do Estado, tinha conhecimento do fato e não podia deixar de pensar: a isso foi reduzido todo o

trabalho vivenciado no Experimental da Lapa? Aonde, como vimos havia uma grande quantidade de técnicos especialistas para apoio aos professores da Escola.

Particpei durante dois anos do projeto denominado de Salas de Aceleração e posteriormente de Correção de Fluxo que eram salas criadas para abrigar os alunos que ao final do Ensino Fundamental não tinham tido desempenho satisfatório.

Cheguei a ter encontros bimestrais de uma semana em tempo integral, com um material pedagógico de excelente qualidade.

Mas, o melhor dessas Oficinas Pedagógicas era o encontro de iguais, o conhecimento de outros Arte-Educadores, da troca de experiências, da possibilidade de entendermos que as nossas dificuldades eram comuns, e esses encontros podiam provocar a nossa identificação como pessoas e como profissionais, não como adversários que disputam aulas e espaços de trabalho.

Se aqui apresento estas angústias, estas desilusões é somente com o intuito de melhor esclarecer a questão que me levou ao Mestrado: minhas angústias como Arte-Educador.

Voltando ao Fidelino...

Os cursos de formação continuada, como prefiro chamar os denominados treinamentos de capacitação, uma vez que capacitar envolve a idéia de incapacidade, fazendo entender que os professores precisam ser capacitados por não possuírem capacidade suficiente. Esses cursos ou treinamentos para as Salas de Aceleração na realidade não funcionaram como era esperado. E por quê? Acredito que em primeiro lugar pela recusa dos setores técnicos do Ensino Oficial em perceberem a diversidade encontrada em cada Escola, que muitas vezes exigem um tratamento diferenciado.

Cada Escola é uma realidade diferente. As diferenças de infra-estrutura, os hábitos arraigados dos grupos docentes e discentes, refratários a mudanças, na maioria das vezes o trabalho pedagógico tende a uma homogeneização de realidades complexas e com características diversas.

Será que podemos dar o mesmo tratamento ao trabalho pedagógico sem levar em conta o meio social e a clientela atendida em cada Escola?

Vejamos o exemplo da Diretoria Regional Centro-Sul à qual pertenço atualmente que abrange escolas do bairro da Liberdade, Aclimação, Vila Mariana, Ipiranga, São João Clímaco, Mooca, Vila Alpina. Será que os alunos dessas

unidades de ensino têm condições de receber o mesmo tratamento pedagógico sem as devidas adaptações características de cada comunidade?

Outra razão é que quando estamos recebendo esses treinamentos de formação continuada em serviço, estamos juntos, numa equipe unida por laços frágeis, mas onde os participantes têm uma vontade, uma garra para tentar melhorar a situação educacional, talvez nem sempre consciente. No entanto, ao regressarmos às nossas escolas, à nossa realidade individual, nos sentimos impotentes para enfrentarmos só o rolo compressor.

O projeto de Salas de aceleração ou posteriormente Correção de Fluxo previa um trabalho de polivalência, integrando as linguagens artísticas, um espaço, uma sala-ambiente onde os alunos pudessem realizar as atividades sem atrapalhar a dinâmica da Escola.

No Fidelino essa sala existia, era uma sala com um palco improvisado, e equipada com TV, vídeo e cadeiras empilháveis.

Acontece que lá as Artes Cênicas eram trabalhada como uma linguagem a parte, por uma professora de Português ex-atriz profissional com um grupo de alunos selecionados e chegava a montar até duas peças por ano.

Durante a fase de ensaios, que normalmente duravam um semestre, nenhum outro professor podia utilizar a sala, por ordem da Direção, ou seja, a sala passava a ser exclusividade do grupo teatral e as demais turmas privadas de seu uso, inclusive para exibição de vídeos.

Isso me impediu de realizar várias atividades previstas no Projeto, possibilitando apenas a execução daquelas que poderiam ser realizadas em salas comuns, sem acarretar outros problemas.

No Fidelino reeditei mais uma vez o Projetos Anos Dourados e Anos Rebeldes, tendo como trabalhos práticos o desfile de modas, um “telejornal” dramatizado nos moldes do Repórter Esso tão famoso na época, com notícias que foram manchetes nacionais e internacionais; ensaios e apresentações de danças com ritmos da época, samba, tango, bolero, twist, rock, etc.

O trabalho mais importante que considero ter realizado no Fidelino foi o de visitação a Exposições Artísticas na Fundação Armando Álvares Penteado e ao Centro Cultural da FIESP, dada a proximidade da Escola, onde o trajeto podia ser feito a pé (FAAP) ou de transporte coletivo (FIESP).

Como nossos alunos eram em sua maioria compostos de jovens advindos de uma população de emigrantes do norte e nordeste do país, pertencentes à classe baixa, uma parte deles moradores dos prédios da Avenida São João, cuja única visão é o Elevado Costa e Silva, o popular minhocão. Poucos tinham tido acesso a programações artísticas, ou o tiveram de forma reduzida.

Então, o objetivo principal era aumentar o repertório visual dos educandos gerando neles o hábito de visitação a Exposições Artísticas. Tinha também como objetivo a apreciação das diversas representações artísticas de diferentes épocas, que os alunos poderiam experimentar na confecção de seus trabalhos. Diversidade essa que serviria como base para os alunos em seus trabalhos, ao aumentarem as informações de conteúdo artístico e cultural.

Iniciei as visitas orientadas sozinho, e em seguida com a Professora Emília Ikeda; o processo acabou se tornando uma parceria informal, principalmente com a FAAP.

Iniciei o projeto timidamente levando a princípio algumas turmas de alunos mais velhos, que estavam trabalhando conteúdos relativos aos temas das exposições, até chegar a levar a Escola inteira em dias e períodos diferentes. Na Exposição sobre o Antigo Egito, somente eu levei dezoito turmas fora as outras turmas que foram com a professora Emília. Cheguei a acompanhar três turmas em períodos diferentes num mesmo dia.

Durante dois anos e meio realizamos esse processo, tendo levado os alunos e visitarem entre outras; Retratos de Reis e Rainhas e Famílias Nobres quando Crianças, Dona Olívia Penteado e o Modernismo no Brasil, Anita Malfatti, Retratos e Auto-Retratos, Ismael Nery, Otto Dix e Lasar Segall, A Arte no Antigo Egito.

Fazíamos uma preparação dos alunos com o conteúdo a ser visto que servia também de estímulo inicial. Após as visitas solicitávamos além de relatórios escritos, composições plásticas com elementos observados nas obras integrantes da mostra, estimulando assim o aumento do repertório visual em novas experimentações.



As visitas se sucediam. As turmas ou alunos, com grandes problemas de disciplina, comportavam-se de forma exemplar. Atentos, interessados, perguntavam, ouviam e observavam.

Os educadores da FAAP e da FIESP chegavam a disputar qual deles iria atender nossas turmas. Não acreditavam no início tratar-se de alunos de Escola Estadual. O processo foi aumentando cada vez mais, e com isso as dificuldades começaram a aparecer.

Tanto a FAAP quanto a FIESP exigiam um professor acompanhante para cada grupo de vinte alunos; como as turmas tinham em média quarenta alunos, tínhamos que deslocar um segundo professor ou funcionário para o acompanhamento.

Era uma verdadeira loucura, poucos professores se dispunham a isso. Além disso, como nem sempre era possível coincidir nossas idas no mesmo horário em que as turmas teriam aulas conosco, outras salas ficavam sem professor, obrigando a direção a lançar mão de professores eventuais ou dispensar salas. Não demoraram a aparecer insinuações por parte da direção, coordenação e dos demais professores, de que adorávamos “matar aulas” para passear com os alunos.

Cansados de tantos problemas surgidos, resolvemos no final de 2002 cancelar nossa agenda de visitas e não saímos mais com os alunos. Eles protestaram, fizeram relatórios sobre a importância das visitas, a FAAP enviou uma carta à direção da Escola lamentando o final da parceria.

Tempos depois, quando já não estava mais na Escola, num final de semana ao ir ver uma exposição na FAAP, encontrei-me com ex-alunos visitando a mostra e pude compreender que tinha conseguido interessá-los e fazê-los criar o hábito da frequência a exposições, sem ser uma obrigação escolar. Meu objetivo e o da Professora Emília, que ainda continua na Escola e que retomou as visitas, foi alcançado e hoje compreendo que isso que é importante, dar a oportunidade a todos.

Ainda no Fidelino realizei mais dois trabalhos que merecem ser citados pelos resultados alcançados.

No primeiro a proposta era um trabalho tendo como tema a problemática da emigração para São Paulo, e suas consequências.

O objetivo do trabalho era discutir um tema atual inerente à vida da comunidade escolar e utilizando uma das linguagens artísticas para fazerem um trabalho prático.

Inicialmente apresentei o vídeo do especial da Globo; Morte e Vida Severina de João Cabral de Mello Netto e Chico Buarque e posteriormente a audição do CD do show Opinião com Nara Leão e Zé Ketti.

Assistindo o vídeo e escutando as músicas fizemos a ligação com a atualidade: o problema dos sem-teto, os sem-terra, o desemprego e a marginalidade.

Propus então que os grupos realizassem um trabalho prático usando uma ou mais linguagens artísticas e que o apresentassem para o restante da sala. Os resultados foram muito bons: cenas teatrais entremeadas de músicas, composição de pequenas músicas, e um vídeo realizado por eles focalizando favelas, moradores de rua, entrevistas com moradores de rua e da comunidade, autoridades e com professores da Escola.

Na segunda proposta a que me referi acima, senti a necessidade de preencher uma lacuna comum, pelo menos na época, de se estudar a Arte Contemporânea, porque normalmente não conseguimos chegar a estudar os dias atuais, a contemporaneidade artística.

Usei como estímulo inicial o vídeo do Itaú Cultural: Isto é Arte? E a partir daí discutimos as novas propostas que a contemporaneidade artística trás: instalações e performances, Arte Conceitual, e experiências com Música, vídeo, fotografia, etc.

Após essas discussões solicitei pesquisas sobre o assunto e os grupos apresentaram seminários.

O passo seguinte foi através de votação os alunos escolheram o que focar da Arte Contemporânea em um trabalho prático. O resultado foi trabalharem com instalações e performances Na semana cultural da Escola, que aconteceu em seguida, os alunos escolheram temas livremente e a forma de trabalhá-los (instalação ou performance).

As instalações foram montadas pelos corredores, de forma que todos os alunos, professores e funcionários fossem obrigados a passar pelo meio delas. Quanto as performances, os grupos invadiam as salas de outras matérias de surpresa e apresentavam os seus trabalhos.

Os temas trabalhados foram: controle ao tabagismo, aborto, violência, sexo, drogas e programas de TV.

No final de 2002, finalmente consegui a remoção para o Visconde de Itaúna. Voltei para lá no início de 2003, coincidindo com a implantação do projeto da Secretaria da Educação de aulas de Educação Artística e Educação Física para as crianças do Ciclo Fundamental I (1ª a 4ª séries).

.Escolhi três segundas séries, e completei as aulas da minha jornada com sétimas, e oitavas séries do Ensino Fundamental e as demais com os primeiros e segundos anos do Ensino Médio.

Quanta diferença, enquanto as crianças recebiam-me com sorrisos, beijos e adoravam tudo o que lhes era proposto, os mais velhos das 7ªs. e 8ªs, e Ensino Médio já traziam consigo os problemas disciplinares e até mesmo os preconceitos adquiridos com relação à disciplina.

No planejamento de 2003, no meu regresso, foi solicitado a nós professores sugestões de projetos para o ano letivo.

Lembrei-me de um projeto para as Salas de Aceleração que tinha como eixo a linguagem musical, mais precisamente na música Trenzinho do Caipira de Villa Lobos, que posteriormente teve uma letra elaborada pelo poeta Ferreira Gullar.

Pensei que poderíamos adaptar o projeto com o objetivo do estudo do transporte ferroviário no Brasil e sua importância para o desenvolvimento econômico brasileiro, complementado com a elaboração de trabalhos artísticos.

A idéia foi prontamente aceita pelo corpo docente, coordenação e direção, e resolvemos que todas as disciplinas deveriam trabalhar o tema, que envolveria a Escola nos níveis Fundamental (incluindo o ciclo I) e Médio e que culminaria com um espetáculo musical.

Resolvemos denominar o projeto de Estação Itaúna.

Ficou também acertado que a parte musical (e ensaio de coral) seria coordenado por uma professora com formação musical que já há vários anos era responsável pelo coral da Escola, e, a expressão corporal a cargo das professoras de Educação Física.

Para a seleção musical, pesquisei e gravei dois CDs com músicas que tratavam do tema trens. Levei cópias do poema Trem de Ferro de Manuel Bandeira para a elaboração de um coro falado.

O espetáculo foi montado com dez músicas além do Trenzinho Caipira, o poema Trem de Ferro e um texto, um diálogo entre dois maquinistas, escrito por um dos professores; um número de expressão corporal: um trem cujo corpo era o corpo das pessoas e números de dança.

Levei todos os meus alunos a pesquisar, desenhar e construir maquetes de trens antigos e modernos com sucatas e outros materiais, assim como de estações ferroviárias antigas; a preparação do espetáculo iniciou-se no final de abril e foi apresentada na semana do colégio em outubro.

Durante esse tempo preparei:

- 12 aquarelas sendo uma fachada da Escola e uma placa Estação Itaúna e onze outras estações ferroviárias antigas;
- 20 cartões individuais de convites para autoridades com aquarelas de trens antigos;
- 100 marcadores de livros com trenzinhos confeccionados na técnica quilling com os dizeres Estação Itaúna, doados à Escola para serem vendidos e a verba arrecadada utilizada nas despesas com os materiais para o projeto.

Para o dia da apresentação montei na Escola toda uma Exposição com os trabalhos dos alunos incluindo o saguão; à porta do teatro foi montado um cenário de sala de espera de estação ferroviária com mobiliário das décadas de 1930 / 1940, as aquarelas e algumas maquetes de trens e estações.

O espetáculo teatral teve uma duração de aproximadamente cinquenta minutos e foi um verdadeiro sucesso.

Senti-me profundamente gratificado, um projeto que elaborei, acompanhei e com o qual me envolvi e levei os alunos a se envolverem tinha sido realizado com êxito e superando as expectativas.

Para comemorar, preparei para uma árvore seca que fica no saguão da Escola com aproximadamente dois metros de altura, cerca de cem cordões com

tsurus (cegonhas) em origamis entremeados com cristais coloridos, e enfeitei toda a árvore.

Pode parecer que assumi as expectativas da grande maioria das Escolas, as expectativas de que os professores de Educação Artística sejam os “decoradores da Escola” ou ao menos “decoradores de eventos”. Somente aparência, pois não me senti assim e posso afirmar que a intenção foi criar um ambiente receptivo para as pessoas verem e participarem do projeto. Senti-me participante ativo, e integrante de um projeto que idealizei e que fazia parte de um projeto maior, o de tornar a Escola um ambiente agradável onde a comunidade envolvida pudesse sentir-se integrada a um processo educacional diferenciado.

Em 2005 a Secretaria da Educação institui um concurso para as Escolas apresentarem trabalhos práticos nas linguagens musical e cênica. O Itaúna resolveu inscrever o Estação Itaúna, fazendo algumas adaptações do primeiro espetáculo.

Mais alguns meses de envolvimento com ensaios e adaptações. Conseguimos vencer como representantes da Diretoria Regional, mas não como representantes do município.

Em 2006 decidi ficar somente com as turmas do ciclo Fundamental I pela primeira vez com as turmas de 1<sup>as</sup>. a 4<sup>as</sup>. Séries.

Desde a implantação da disciplina de Educação Artística para os alunos do ciclo I, tivemos encontros de formação continuada organizados pelas Oficinas Pedagógicas. O material fornecido nesses encontros é de muito boa qualidade, preparado por especialistas bastante reconhecidos, tendo sempre uma das linguagens artísticas interagindo com as demais.

Porém, novamente se apresentaram os problemas de não se levar em conta as características próprias de cada Escola. Mas, por outro lado, pela primeira vez, ficou claro que havia também outras dificuldades envolvidas.

A dificuldade dos professores em aceitar mudanças, mudar os hábitos arraigados e ainda ligados a uma formação insatisfatória, me fez perceber que realmente poucos Arte-educadores colocaram em prática os projetos, e muitos nem ao menos tentaram adapta-los à sua realidade.

Procurei na minha prática com as crianças propor as atividades sugeridas adaptando-as quando necessário à realidade de cada turma, e quando não era possível, propunha outras atividades mais simples, mas sempre com a intenção primordial do desenvolvimento da própria expressão plástica dos educandos.

Como tinha uma limitação de material, não podia variar as atividades e técnicas como era a minha vontade, variava então os temas, as propostas, os estímulos.

Com os menores (1ºs. e 2ºs. anos) a ênfase era na aquisição e desenvolvimento da sua própria expressão plástica.

Propunha uma série de atividades de desenho de objetos pessoais, fazendo-os arrumarem em cima de suas carteiras esses objetos, da forma que quisessem desenhá-los. Fazia-os buscarem na mochila seus pertences e só depois dos mesmos arrumados, é que pedia o desenho.

E também fazia:

- Releitura de obras, fazendo sua contextualização como se estivesse contando uma história e pedia que as crianças selecionassem um pedaço da obra, acrescentassem pessoas, animais e objetos, engordassem ou emagrecessem os personagens retratados, etc.
- Recorte e colagem de revistas ou de papel espelho com ou sem auxílio de tesoura (corte com as mãos) para melhoria da coordenação motora;
- Confecção de modelos de origami mais simples, com ênfase no conhecimento das figuras geométricas formadas. Utilizava para os origamis papel sulfite, para que pudessem criar sua própria decoração e colá-lo no caderno, completando com o desenho a paisagem ao fundo;
- Estudo de simetria com a utilização de carbono ou recortes de papel espelho dobrado;
- Pesquisa e exploração de texturas.

Com as turmas mais velhas, de 3ªas. e 4ªas. séries, realizava as mesmas atividades citadas, com maior nível de exigência e maiores informações, dando ênfase maior ao desenvolvimento expressivo., também:

- Releitura plástica de poemas de poetas brasileiros: apreciação e discussão de pequenos poemas e desenho das imagens;
- Estudo da representação da figura humana em diferentes períodos da História da Arte. Foram apresentadas e discutidas representações da

figura humana no Egito Antigo, no Impressionismo e no Modernismo; Discutimos e em pequenos grupos, uma das crianças deitada sobre o papel teve seu contorno desenhado. Esse contorno foi então trabalhado com as características de um dos períodos, utilizando a técnica de pintura ou recorte e colagem;

- Dentro do projeto de Educando para a Igualdade, após falar-lhes sobre as diferenças, os preconceitos, as diferentes culturas, apresentei três artistas plásticos brasileiros que possuem forte influência da cultura africana: Rubem Valentim, Di Cavalcanti e Vicente do Rego Monteiro, levando-os a pesquisar imagens fazer releituras de obras escolhidas por eles, com a utilização de outras técnicas.
- Aproveitando as obras de Rubem Valentim estudamos simetria e utilizando recorte e colagem levei-os a montarem suas próprias obras simétricas;
- Consegui com os 4<sup>os</sup>. anos que eles realizassem em pequenos grupos a técnica de vitrais com tema livre.

Consegui pela primeira vez que na Escola fosse montada uma Exposição no saguão da Escola com trabalhos de alunos do Ciclo I. Claro, que tive que conviver com os desenhos mimeografados dados pelas professoras das classes e também com as intromissões delas em minhas aulas, principalmente com noções estereotipadas.

Minha relação com a grande maioria das crianças era ótima apesar de ser bastante exigente no sentido principalmente de realizarem seus trabalhos até o final. Era abraçado, beijado, cumprimentado pelos corredores e arredores da Escola, e conseguia quase sempre fazê-los trabalhar com vontade e disposição.

Apesar de não ter uma sala-ambiente para nossas aulas, sempre procurei implantar um sistema de organização, mesas somente com o material que ia ser utilizado e todos os outros cadernos guardados.

Emocionava-me ver as crianças, a minha entrada guardar o material, deixando sobre a mesa simplesmente o material de aula, e aguardando as instruções.

Em outubro de 2006 em uma das turmas de 4<sup>o</sup> ano, eu e o professor de Educação Física e a professora da sala, resolvemos preparar para os alunos uma



festa surpresa pelo Dia das Crianças; Preparamos saquinhos individuais com balas e doces e saímos os três distribuindo pela sala.

Um dos alunos, um menino de dez anos que se esforçava para realizar seus trabalhos da melhor maneira possível, recusou-se a receber o seu presente das mãos do outro professor.

Indagado o porquê ele respondeu:

“- Quero receber o meu das mãos do Professor Carlos, do meu Professor de Educação Artística, pois por causa dele, eu decidi que quero ser um professor de Artes como ele.”

Emocionei-me as lágrimas, pois lembrei que na idade dele eu encontrei D. Hebe de Carvalho que me despertou a vontade de ser um Arte-Educador.

Nessa mesma turma tínhamos outro aluno: o Edson. Ele tinha quinze anos e era advindo de Sala Especial. Sua altura destoava dos demais alunos, sentava-se ao fundo da sala, e pouco falava.

Nas primeiras aulas que teve comigo colocava o caderno de desenho sobre as pernas e desenhava. Indaguei se ele se sentia bem assim, desenhando naquela posição. E ele me respondeu que sim. Disse que ele então trabalhasse da forma que se sentisse melhor.

Edson a cada aula a cada proposta, a cada incentivo ia se modificando, rindo, brincando, começando timidamente a participar da aula.

Seu desenho era muito expressivo. Cheguei a solicitar a sua mãe, que se houvesse oportunidade o colocasse numa Escolinha de Arte.

No final do ano, além dos seus trabalhos sobressaírem aos demais, perguntava, questionava e fazia críticas aos trabalhos próprios e dos demais colegas, como se tivesse feito isso por toda a sua vida.

| MESTRES                  | PRINCÍPIOS FILOSÓFICOS                                                                                                                                                                                                                                                               | ESTÍMULOS                                                                                                                                                                                            | MÉTODOS                                                                                                                                                                                                                                                                                             | ORGANIZAÇÃO                                                                                                                                                                                        |
|--------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| HEBE DE CARVALHO         | RESPEITO À CRIANÇA.                                                                                                                                                                                                                                                                  | ESTÍMULOS DIFERENCIADOS A CADA ALUNA, VISANDO A CRIAÇÃO E A RECRIAÇÃO: MÚSICAS, OBJETOS DIFERENCIADOS, HISTÓRIAS, MATERIALIDADE<br>VALORIZAÇÃO DO PROCESSO E DO PRODUTO.<br>DAR DIREÇÃO ÀS CRIANÇAS. | DIVERSIFICAÇÃO DE ATIVIDADES À CADA ALUNA.<br>APRESENTAÇÃO DE DIFERENTES TÉCNICAS E MATERIAIS.<br>SUTILIDADE NAS ORIENTAÇÕES.<br>UTILIZAÇÃO CORRETA DE TÉCNICAS E MATERIAIS.<br>NÃO INTERFERÊNCIA.                                                                                                  | TREINAMENTO DE AUXILIARES.<br>MATERIAL PREPARADO ANTES DAS CRIANÇAS CHEGAREM.<br>MESA DE OPÇÕES COM MATERIAIS DIVERSIFICADOS.<br>LIVROS DE ARTE À DISPOSIÇÃO, MAS SEM OBRIGATORIEDADE DE CONSULTA. |
| ANA MARIA NETTO NOGUEIRA | ESTUDO DO MEIO → CONTEXTO SOCIAL<br>PARTICIPAÇÃO DO HOMEM NO PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO DA NATUREZA.                                                                                                                                                                                  | PROPOSTAS – QUESTÕES PROBLEMAS QUE OBRIGAM A REFLEXÃO, SEMPRE ENVOLVENDO O MEIO SOCIAL.<br>TRABALHO EXPLORATÓRIO PROVOCANDO SENSACIONES<br>PESQUISA.                                                 | AVANÇO MAIS LENTO, CADA TRABALHO COMPOSTO DE VÁRIAS ETAPAS.<br>NÃO INTERFERÊNCIA DIRETA.<br>PESQUISA E ATENDIMENTO À COMUNIDADE<br>AVALIAÇÃO CONJUNTA GRUPO E PROFESSORES, COM PRODUÇÃO DE TEXTO INDIVIDUAL (PROSA OU VERSO) – DESPERTAR O SENSÍVEL.<br>VALORIZAÇÃO DO PROCESSO E DO PRODUTO.       | DENTRO DO AMBIENTE DEIXA O GRUPO CRIAR A SUA PRÓPRIA ORGANIZAÇÃO.                                                                                                                                  |
| CARLOS ALBERTO FAJARDO   | INVERSÃO DA QUESTÃO DO ENSINO – DESENVOLVIMENTO DE UM DISCURSO E NÃO DO REPERTÓRIO<br><br>OBJETIVO PRINCIPAL NÃO É O DE FORMAR ARTISTAS, MAS DAR ÀS PESSOAS CONDIÇÕES DE DESENVOLVER UMA PRÁTICA PESSOAL INDEPENDENTE HABILITANDO-AS PARA ATUAR NO CAMPO EM QUE ATUAM OU IRÃO ATUAR. | PROPOSTAS INUSITADAS.<br>UTILIZAÇÃO DE MODELO VIVO.<br><br>MATERIALIDADE – PESQUISA DE MATERIAIS                                                                                                     | ÊNFASE NO PROCESSO, SEM NENHUMA INTERFERÊNCIA.<br>QUEBRA DE FÓRMULAS TRADICIONAIS.<br>ATRAVÉS DA MATERIALIDADE E DA EXPERIMENTAÇÃO, PROPICIANDO A DESCOBERTA.<br>RESSALTA SEMPRE UM ASPECTO DE CADA TRABALHO.<br>AVALIAÇÃO EM GRUPO DOS TRABALHOS RELACIONANDO-OS COM QUESTÕES DA HISTÓRIA DA ARTE. | TURMAS HETEROGÊNEAS (IDADE, NÍVEL DE ESCOLARIDADE, ORIGENS)<br>AULAS COM DIVISÕES SEM DEMARCADAS E SEMPRE NA MESMA ORDEM.                                                                          |
| IOLE DI NATALE           | ATITUDE AMOROSA: NÃO É O AMOR – AÇÃO, OU SEJA, VOCÊ TEM QUE QUERER O BEM DOS OUTROS.<br>NÃO TER ANSIEDADE DE VER O ALUNO PRODUZIR, CADA UM TEM O SEU PRÓPRIO TEMPO.                                                                                                                  | APRECIÇÃO DE REPRODUÇÕES DE OBRAS DE ARTE ESPECIALMENTE SELECIONADAS                                                                                                                                 | INCENTIVO À BUSCA NA FORMA DE REPRESENTAÇÃO. DISPONIBILIZAÇÃO DE INFORMAÇÕES. DEMONSTRAÇÃO DO MANEJO DOS INSTRUMENTOS INCLUINDO A MOBILIDADE DO CORPO.<br>INTERFERÊNCIA SÓ QUANDO SOLICITADA.<br>NÃO SUGESTÃO DE TEMAS, RIGOR TÉCNICO.                                                              | ORGANIZAÇÃO DE ACORDO COM A TÉCNICA, COM NÍVEL DE EXIGÊNCIA BASTANTE ELEVADO, DE ACORDO COM A EXIGÊNCIA DE RIGOR TÉCNICO.                                                                          |

#### 4.3. SÍNTESE DE MINHA ATUAÇÃO COMO ARTE-EDUCADOR.

##### 1. Quanto aos princípios:

- Respeito à criança;
- Objetivo principal de desenvolver a própria expressão artística dos educandos;
- Extrapolação dos limites da escola para o meio social em que o aluno está inserido;
- Relação agradável e carinhosa visando através da relação o crescimento do educando como indivíduo;

##### 2. Quanto aos estímulos:

- Estímulos diferenciados a cada aula;
- Manter a direção do trabalho em minhas mãos;
- Pesquisa;
- Propostas diferenciadas que desenvolvam a capacidade de reflexão, e algumas vezes inusitadas;
- Apreciação de obras de Arte.

##### 3. Métodos:

- Atividades diferentes a cada aula;
- Não interferência no processo de criação;
- Trabalhos compostos por várias etapas (nas turmas maiores);
- Avaliação conjunta dos trabalhos;
- Ênfase no processo e no produto.
- Instruções claras e precisas.

##### 4. Organização:

- Carteiras organizadas apenas com os materiais que serão utilizados

#### 4.4. COMPLEMENTAÇÃO E ANÁLISE DO QUADRO COMPARATIVO.

Os dois Mestres que explicitam nos princípios filosóficos a importância relação com o aluno, são Dona Hebe de Carvalho e Iole Di Natale, porém a relação está presente de forma implícita em todos eles.

Ana Maria na liberdade de criação, nas propostas, avaliações e conclusões que despertam a sensibilidade dos educandos; Fajardo na preocupação em desenvolver a expressão artística do aluno e não em formar artistas, apesar de que naqueles em que ele sentia uma inclinação para a sua forma de trabalho, era incentivado por várias ações a trilharem esse caminho.

Creio que aqui há que se fazer uma distinção, pois os Mestres estudados trabalharam com agrupamentos distintos em diferentes fases, ou permaneceram fiéis a um único grupo.

Dona Hebe durante toda a sua vida, teve uma forte atuação com crianças e pré-adolescentes. Fajardo mesmo atuando sem distinção de faixas etárias, nível de estudos, escolaridade, teve sua atuação fortemente ligada a grupos de jovens que buscavam o desenvolvimento de sua expressão artística ou para utilizar o desenvolvimento artístico em outras áreas de atuação.

Ana Maria teve inicialmente forte atuação em escolas de 1º e 2º graus do Sistema Vocacional de Ensino, e posteriormente na rede comum. Num segundo momento passa a atuar no terceiro grau formando profissionais que irão atuar diretamente como arte-educadores ou de pedagogos que também deverão de alguma forma estimular o fazer artístico.

Quanto a Iole, apesar de na Faculdade Santa Marcelina, lecionar também para o curso de formação de arte-educadores, tem sua maior contribuição na formação de aquarelistas e gravadores.

Tais diferenças nas áreas de atuação, nos objetivos e nas clientela atendidas fazem com que os níveis de exigência, o aprofundamento em técnicas e questões, sejam diferenciados de acordo com o público atendido ou a ser atendido.

Esse foco da questão deve ser levado em conta em todos os aspectos contemplados no quadro.

Todos os Mestres estimulam os alunos, se bem que de forma diferenciadas. O aspecto mais comum é o da experimentação, presente em todos e que pode também ser considerado como parte integrante de uma pesquisa.

Essa pesquisa com Fajardo, Ana e Iole extrapola a experimentação, para responder a questões teóricas ou extrapolar o fazer artístico, situando a Arte enquanto texto e relacionado outros aspectos sociais, que são cruciais para entender o desenvolvimento do processo artístico.

A diversidade de materiais está presente mais fortemente em Dona Hebe quando a cada aula apresenta uma atividade diferenciada, uma mesa de opções matéricas e usa isso como estímulo e direção às crianças.

Ana Maria está também presente na forma de conduzir as suas aulas, na liberdade de uso de técnicas e materiais na confecção dos trabalhos que Ana Maria dá aos seus alunos. De forma mais restrita, talvez, na Iole, que necessita apresentar inicialmente de uma forma mais tradicional e técnica nas linguagens da aquarela e gravura, se bem que não impeça a pesquisa e experimentação como o foi no meu caso.

A materialidade está presente como um dos principais pontos nas aulas do Fajardo, quando as próprias propostas de trabalhos assim o exigem, como nas questões de utilização de suporte não convencionalmente utilizado, ou de materiais não ou pouco utilizados no fazer artístico.

Os Mestres sempre disponibilizaram ou colocaram à disposição dos alunos livros de Arte ou informações que os conduzissem a elas. Iole é a que mais disponibiliza essas informações, pois transporta a cada aula para a FASM, seus livros de Arte, alguns específicos, relacionados com os trabalhos individuais de cada aluno e outros para o grupo como um todo visando o aumento do repertório visual, de possibilidades criativas e outras informações.

Quanto aos métodos podemos perceber pelo quadro que Dona Hebe era a que tinha maior preocupação quanto à diferenciação de atividades a cada aula, principalmente por sua clientela, uma vez que a criança sempre exige um maior leque de opções para não se desestimular.

Com Ana Maria temos uma diversidade das atividades na medida em que cada proposta é realizada em etapas, uma etapa a cada encontro, e são essas etapas que levam à diversidade.

Fajardo com seu método próprio e diferenciado dos demais, faz com que suas propostas levem a processos e resultados muitas vezes inesperados para os alunos.

Enquanto isso D.Hebe apresenta técnicas e materiais para a criança poder experimentar e através dessa experimentação aumentar o seu repertório e a sua

capacidade de opções para se expressar; Ana Maria deixa o aluno praticamente livre, fazendo algumas sugestões quanto a possibilidade de materiais, quando solicitado ou quando percebe que essa decisão estava se tornando um impasse que entrava o processo e a continuidade.

Fajardo jamais sugere o uso de técnicas ou materiais, enquanto Iole com a responsabilidade de repassar a técnica mostra os materiais, instrumentos e técnicas tradicionais, deixando a pesquisa de materiais e técnica alternativos para aqueles que sentirem necessidade.

Nenhum dos Mestres estudados interfere no processo de realização das atividades. Algumas vezes, com sutileza colocam algumas questões que possam ajudar seu desenvolvimento.

Dona Hebe tratava todos os trabalhos de forma idêntica, de acordo com sua filosofia de trabalho de não valorizar perante os alunos um trabalho específico e não deixar que nenhuma criança se sobressaia em relação às demais. Os resultados eram avaliados somente pela equipe de professores conjuntamente, quando ela chamava a atenção dos mesmos para o desenvolvimento individual dos alunos.

Iole, Fajardo e Ana levavam os alunos a uma avaliação grupal, ressaltando sempre os aspectos positivo e relevantes de cada um, mostrando e levando o grupo a indicar outras possibilidades de resolução, outros caminhos, levando ao crescimento artístico do educando, e de certa forma instigando-os a trilharem esses novos rumos apresentados.

Dona Hebe e Iole têm um nível de organização mais exigente e aparente. Enquanto uma está no início da formação, nos alicerces, a outra está na reta final de preparação de profissionais.

Ana, como coloca Débora Serretiello é um caos artístico, pois permite a desorganização total, a abertura sem limites, até o momento em que ajuda o aluno a pinçar um caminho, ou uma solução e se organizar para isso. O mesmo ocorre com Fajardo que com suas propostas inusitadas e incentivo a experimentação da materialidade provoca essa “desorganização”. Mas, ambos trabalham com uma estrutura física nos locais de trabalho, que não impede esse “caos”, tudo pode ser desmontado, remontado, todos os espaços ocupados, de todas as maneiras possíveis. Eles são donos de um carisma pessoal muito forte, incentivam a descoberta e a pesquisa e a experimentação, seja ela matériaca ou conceitual. Esse carisma, faz com que tenham diversos aprendizes a sua volta e não seguidores.

Esses aspectos apontados são importantes num processo relacional, que é constituído de respeito ao outro, traduzido nas palavras de Iole Di Natale por uma atitude amorosa, não o do amor-ação, mas de querer o bem dos alunos, de não ter ansiedade de ver o aluno produzir, de respeito ao tempo-espaço de cada um.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS: A INFLUÊNCIA DOS MESTRES.

Somadas às influências dos mestres deve-se elevar em conta na minha atuação a interferência das modificações sofridas pela sociedade perante a globalidade às quais precisei adaptar-me a interferência do Estado com projetos impostos, advindos de cima para baixo, o que muitas vezes obriga-nos a interromper um trabalho ou projeto que está sendo realizado, para se dedicar aos projetos solicitados.

A origem dos princípios filosóficos que trago comigo, advêm do Experimental da Lapa; pois acredito que uma das soluções para a problemática de nossa sociedade está na Educação.

No Experimental havia profissionais de várias áreas das ciências tais como: médicos, sanitaristas, assistente-sociais, psicólogos, pesquisadores, fonoaudiólogos envolvidos com o processo educacional.

Aprendi o respeito à criança e ao seu desenvolvimento como cidadão consciente e participativo, percebendo que quando o objetivo é realmente a Educação, a mudança social é possível de acontecer.

E lá era um lugar de amor, amor a função social dentro da rede escolar; amor a ver o aluno crescer e desenvolver o seu tempo e espaço, e evoluir no seu desenvolvimento pessoal e social.

Entendi também que para isso há a necessidade de uma coordenação carismática, eficiente, firme, mas ao mesmo tempo amorosa. E o Experimental teve essa coordenação na pessoa da Professora Therezinha Fram.

Causa-me tristeza saber que essa educadora foi obrigada a exonerar-se da Rede Oficial de Ensino por discordar do rumo que a Educação tomava em nosso Estado / País.

Uma Educadora que foi a principal responsável pela reforma educacional que implantou o atual Ensino Fundamental em oito anos consecutivos e acabou com o antigo Exame de Admissão que dividia o Ensino Primário e Ginásial, e que teve sob seu comando quatro ginásios onde se desenvolveu a experiência para a obrigatoriedade e implantação da escolaridade mínima em oito anos, uma das pioneiras na implantação das linguagens artísticas no currículo oficial.

Essa mesma educadora que foi obrigada, para fazer jus à sua merecida aposentadoria, a voltar para a sala de aula e lecionar novamente.

O que se dirá então do incêndio, talvez criminoso, que destruiu toda a documentação de mais de trinta anos de pesquisa e experimentação na década de 1980? Essa mesma documentação que está hoje reduzida e espalhada em alguns privilegiados arquivos que por ironia, talvez propositalmente, não pertençam e nem sejam ligados a Secretaria de Estado da Educação.

Mas, essas Escolas (os quatro Ginásios Estaduais Pluricurriculares Experimentais) foram responsáveis pela formação de toda uma geração de educandos e educadores que ainda não conseguiram ser extintos. Muitos de seus ex-educadores continuam na ativa lutando ainda pela Educação, e com isso os princípios continuam vivos, alguns em estado de latência, outros em plena atividade.

E foi no experimental que encontrei Dona Hebe de Carvalho, que construiu passo a passo com carinho, respeito, amor e compreensão meus alicerces artísticos e que de tão fortes resistiram às várias intempéries relatadas nesta pesquisa.

Foi durante esta pesquisa que tomei consciência, das maiores influências incorporadas à minha vida e conseqüentemente à minha atuação como educador.

Um profundo respeito pela criança ligado a um carinho especial cuja retribuição tive a felicidade de sentir com as crianças do Ensino Fundamental I do Visconde de Itaúna.

Percebo que tenho muito mais facilidade e disponibilidade com os pequenos, do que com os adolescentes, talvez por eles já trazerem marcas muito fortes de uma formação educacional deficitária, em particular a artística.

De Dona Hebe trago além da relação com as crianças, o desejo de ter uma sala-ambiente onde possa ter uma mesa de opções de atividades e independentemente da sala, materiais diversificados.

Procurei sanar essa deficiência a cada aula, inventando temas, colocando problemas, buscando a experimentação de novas formas de utilização dos materiais de que dispúnhamos.

Com os alunos do Ciclo II e Ensino Médio onde as dificuldades de materiais eram maiores, procurei diferenciar as atividades através de pesquisas teóricas; propostas aplicadas à prática; a uma forte contextualização das obras apresentadas para releituras; e propondo atualização de técnicas diferenciadas para a realização das mesmas ou a utilização de elementos encontradas nas obras, na produção de trabalhos.

Em todos os níveis em que atuei, procurei sempre variar as atividades e raramente propunha o Desenho Livre, e quando o fazia era por notar que alguns alunos sentiam a necessidade de se expressar livremente, ou para verificar como ia o desenvolvimento da expressão gráfica individual.

Algumas crianças pelos seus próprios depoimentos sentiam-se perdidas com a proposta de desenho livre, sem direção, como diz D.Hebe “a criança necessita de uma direção”. Outras, entretanto, o solicitavam. Para procurar sanar esse problema, fazia sempre uma proposta, dando uma direção, e como a maioria terminava a atividade proposta antes do término das aulas, eles já sabiam que tinham esse tempo reservado para se expressar livremente.

Do conjunto dos Mestres adquiri o gosto pela pesquisa e experimentação que ia desde o funcionamento de instrumentos e materiais, até a utilização alternativa dos mesmos, o uso de técnicas com materiais tradicionais, em outras, a tentativa de substituição dos mesmos e até mesmo de sua fabricação como no caso do pastel seco, tinta guache, tinta para aquarela, pincéis artesanais, tinta para sumiê, adesivos, vernizes, papel artesanal, etc.

Tenho em meu ateliê um verdadeiro laboratório...

Isso claro aliado a horas de pesquisas e preparação de materiais didáticos.

Do conjunto dos Mestres incorporei também a não interferências ou quando necessário uma interferência mínima somente naqueles casos em que o aluno se via diante de um impasse e não conseguia sair sozinho sem uma pequena orientação ou quanto à utilização correta das técnicas e materiais.

Vejo que trago da Ana Maria a extrapolação dos limites das pesquisas para fora dos muros da Escola, para a comunidade social onde ela está inserida.

Atraia-me sobremaneira poder propor em determinadas ocasiões questões “inusitadas” como o fazia Fajardo e Ana Nogueira.

Quanto a Fajardo ele teve um papel fundamental no incentivo a expansão da minha própria experimentação, questão que procuro estimular nos educandos.

A ênfase maior que procuro dar é no processo, deixando o produto para avaliação do grupo, com colocações finais, como também o faziam Ana e Fajardo.

Creio que o gosto pelo trabalho em projetos já advém do Experimental da Lapa, complementado pelos Mestres, uma vez que o trabalho em projetos proporciona a pesquisa, a experimentação e a diversificação de trabalhos. As outras

questões (diversidade de técnicas e materiais) são pelas razões já expostas, limitadas, mas de um jeito ou de outro utilizado sempre que possível.

Aprendi a ser organizado em minhas aulas, as crianças me recebem com o material organizado, sempre procuro estimular os alunos, criando um clima propício a criação, propondo questões que sirvam de estímulo, e deixo em seguida os alunos trabalharem livremente, mas estou presente, circulando pela sala, respondendo as dúvidas, incentivando a continuidade, ressaltando pontos positivos dos trabalhos.

Quando do meu primeiro contato com a Proposta Triangular de Ana Mae Barbosa verifiquei que já realizava a contextualização das obras e dos artistas, além de propiciar a maior diversidade de apreciação possível.

Além das pastas produzidas pela Secretaria da Educação comuns a todas as Escolas da Rede, possuo um arquivo bastante considerável de material didático e reproduções com material adquirido em cursos de formação das oficinas Pedagógicas, assim como do material produzido pelo Instituto Arte na Escola (Arte BR), junto com os recebidos nos encontros de professores e Arte-Educadores da FAAP, MAM e Pinacoteca do Estado, que são meus companheiros constantes em aulas, e também daqueles que eu mesmo preparo com auxílio da Internet.

Bem, também tenho minhas dificuldades, talvez a maior delas seja a encontrada com o Ensino Médio e sétimas e oitavas séries do Ensino Fundamental, dificuldades de enfrentar o descaso dos alunos com a disciplina, e a indisciplina com a qual tenho que lidar.

Esse foi um dos motivos que me levou a optar pelo trabalho com as crianças. Quando iniciei o trabalho com elas, não acreditava que o trabalho fluiria da forma como fluiu e o prazer e a satisfação que esse trabalho me traria; foi isso que me fez em 2006 optar pelo trabalho com o Ensino Fundamental de primeira e quarta séries.

Um dos méritos desta pesquisa é sem dúvida a descoberta de que o fundamental realmente são os alicerces. Tenho que investir nas crianças.

Agora tenho um novo sonho: o de ter ou trabalhar num ateliê infantil de arte; será que na atualidade, isso poderia funcionar como funcionou para D.Hebe? Mais um ponto para reflexão.

Ao concluir,este trabalho creio que o mais forte de tudo foi o tomada de consciência da minha forma de atuação e as influências dos Mestres em meu processo de trabalho.

O próximo passo deve ser a continuidade das reflexões com vistas a uma mudança de atitudes e busca de novas soluções.

Considero-me um privilegiado por ter sido aluno do Experimental da Lapa, por ter podido conviver e trabalhar com os Mestres focalizados e ter tido uma instigadora Glorinha de Taubaté passando rapidamente por minha vida.

#### 4.6. A VOZ DOS ALUNOS.

No meu Exame de Qualificação, a banca sugeriu que além de dar nesta pesquisa voz aos Mestres e seus alunos e ex-alunos, deveria dar voz aos meus alunos. Infelizmente não é possível reproduzir todas as opiniões dos alunos sobre minha pessoa e as minhas aulas, por isso apresento uma amostragem dos mesmos.

Em respeito ao Estatuto do Menor, os alunos são identificados apenas pelo primeiro nome, ou não são identificados.

Quando fizeram esses depoimentos as crianças já sabiam que eu não ia continuar na Escola, havia solicitado minha remoção para a EE “Antônio Alcântara Machado”, onde encontro-me atualmente.

Como diz a música:.... mais uma vez recomeçar...

Fig.49 – DESENHO DA GABRIELLE





Fig.50 – DESENHO DA MONIQUE





FIG.51 – DESENHO ANÔNIMO



nome \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ Feliz Natal

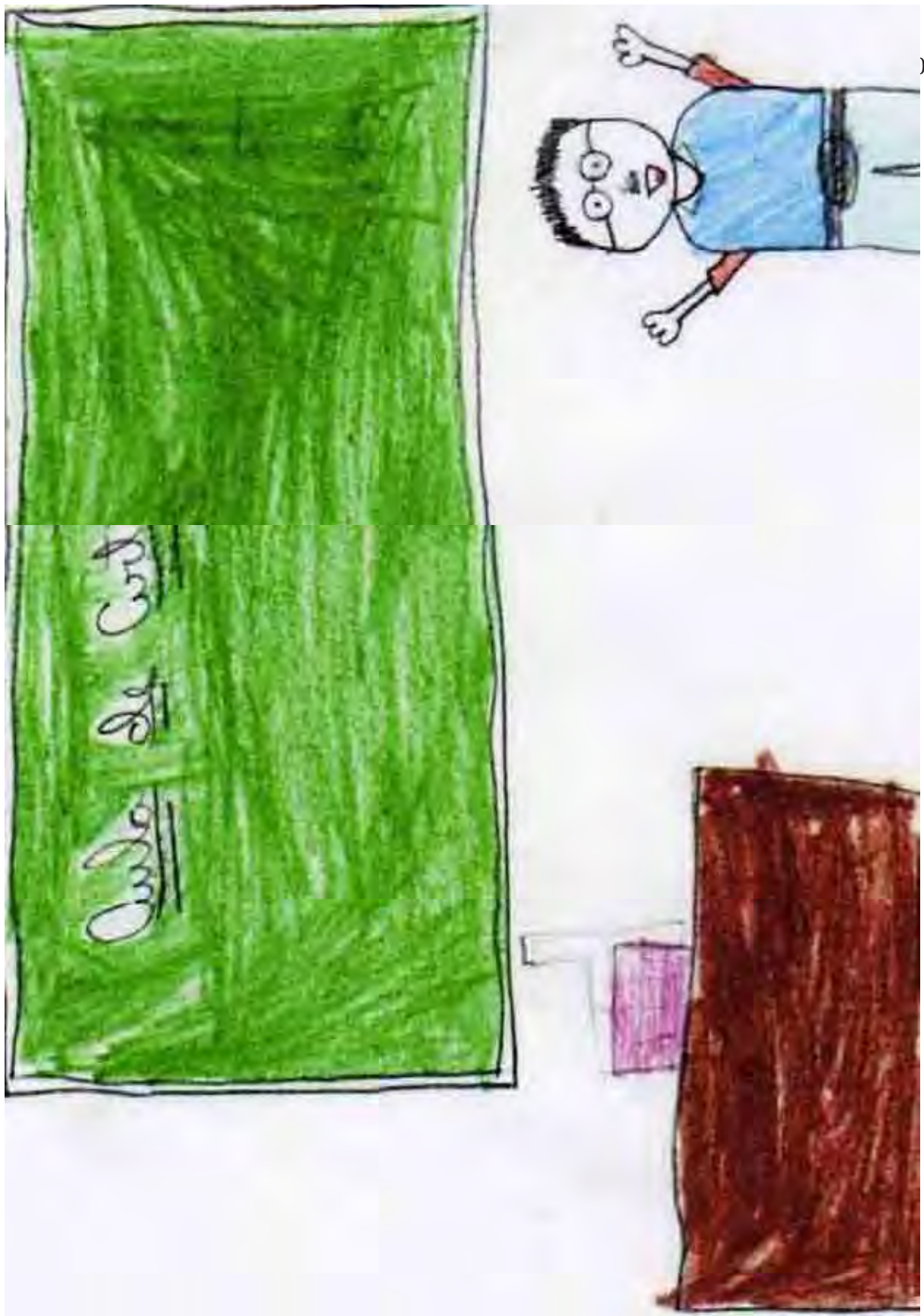


FIG.53 – DESENHO ANÔNIMO

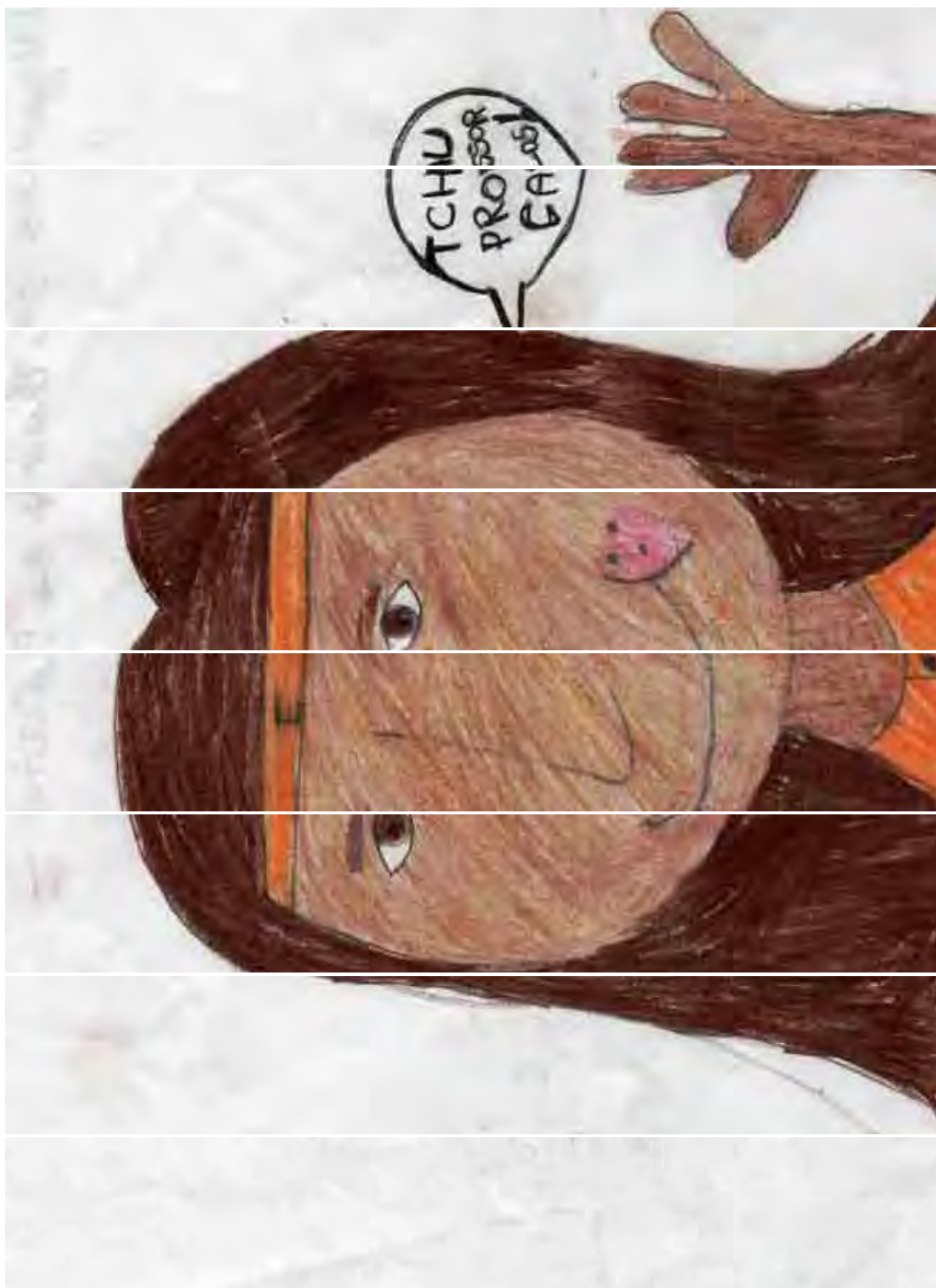




FIG.54 – DESENHO DA NATHÁLIA

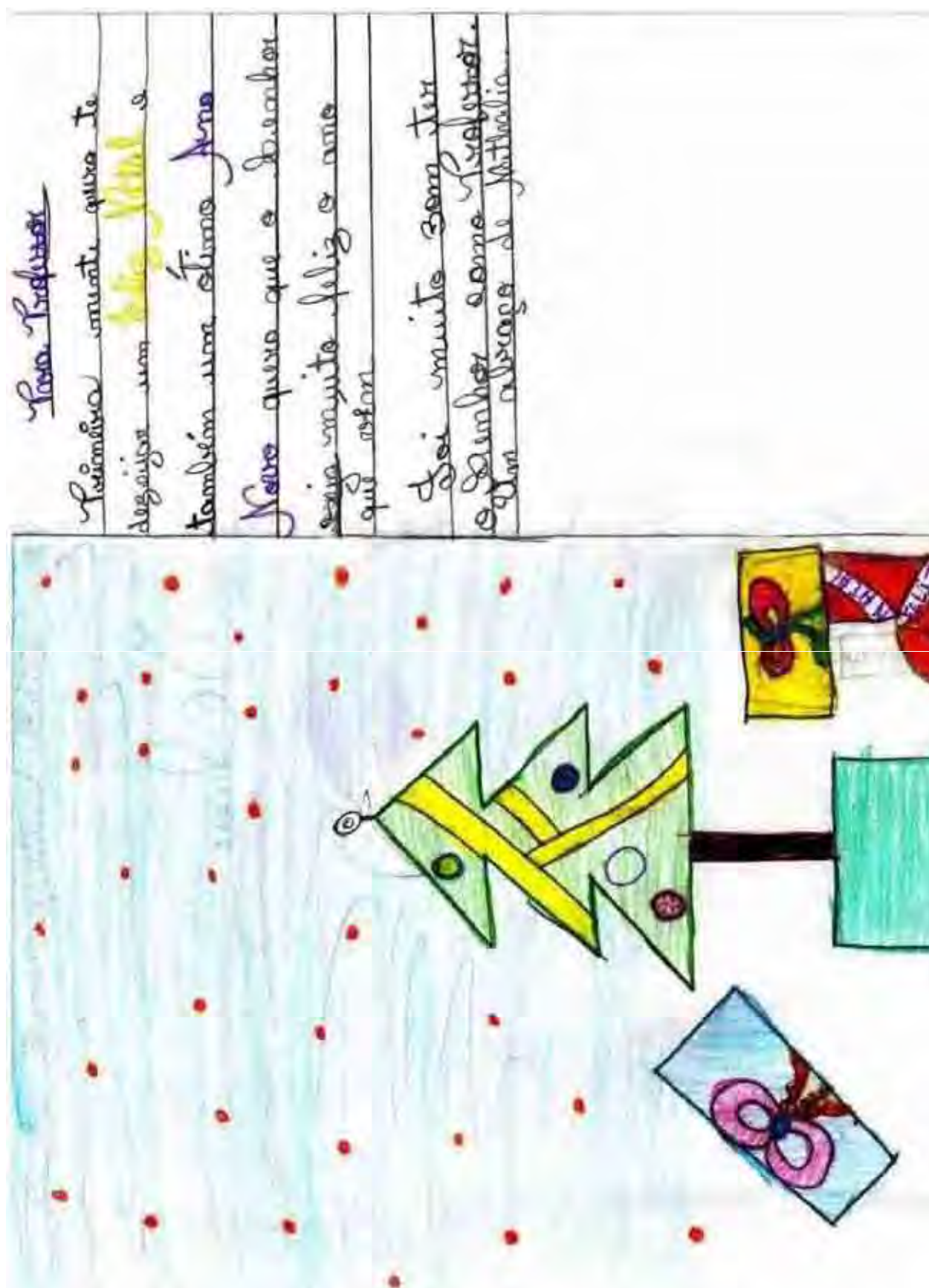


FIG.55 – DESENHO E COLAGEM DO CLEBER



FIG.56 – DESENHO ANÔNIMO

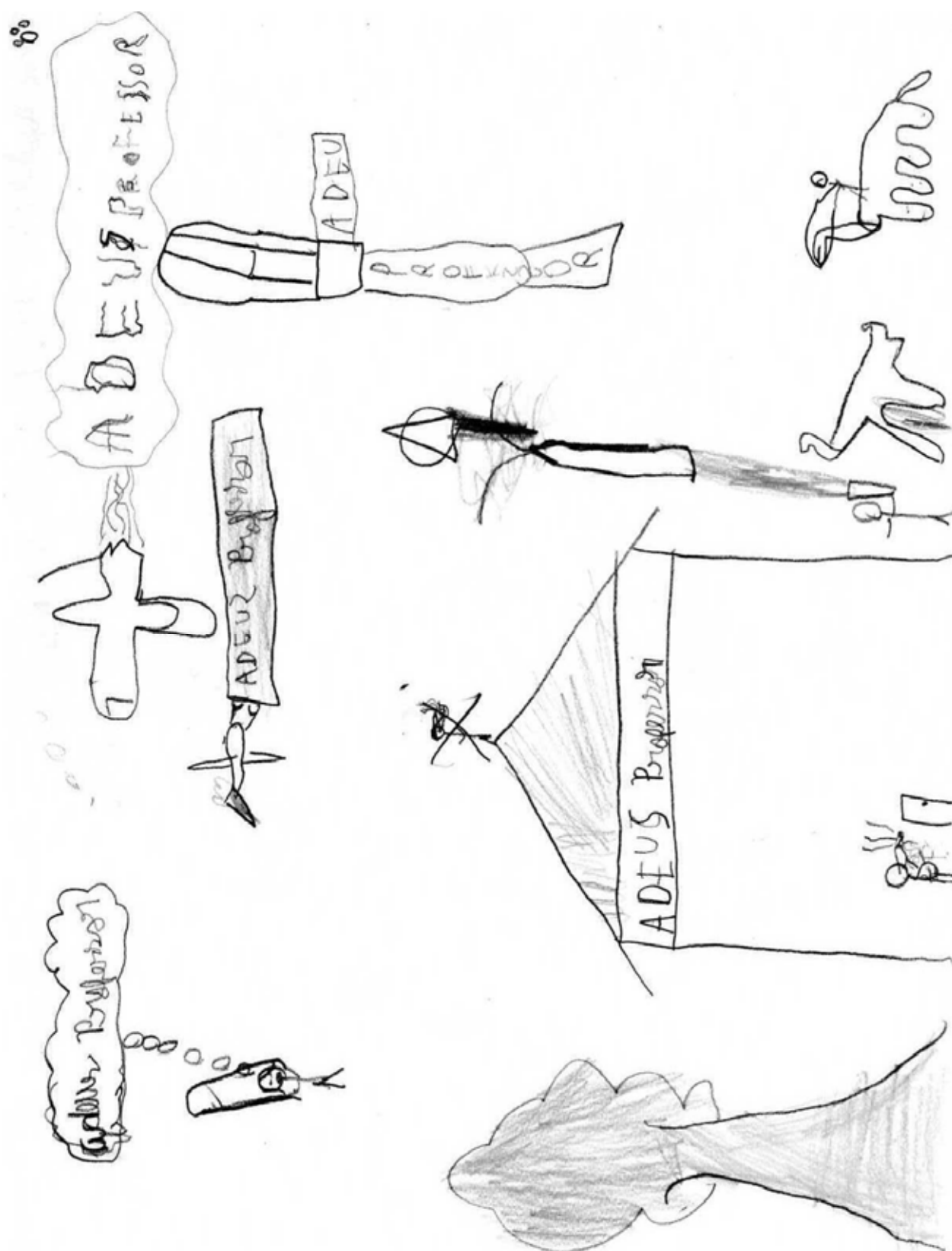




FIG.57 – DESENHO DA LETÍCIA





FIG. 58 – DESENHO DA ELIZA MARIA



FIG. 59 - DESENHO DA BEATRIZ



FIG.60 – TEXTO DA DANIELLE

Danielle é uma lembrança. E-E Visconde de Staúna

De!! Danielle

Para: Prof: Carlos

Prof: Carlos você é o melhor Professor  
e eu já tive do mundo inteiro mesmo.

Eu gosto muito, muito de você eu acho você  
Professor mais legal e engrasado que está escola  
a tive e estou morrendo de inveja da outra escola  
que o senhor vai.

O que sinto pelo senhor não da para descrever  
Beijos e abraços da sua aluna Danielle  
P.O. !

FIG. 61 – DESENHO DO EDSON



FIG. 62 – DESENHO DA GABRIELA





FIG.63 – TEXTO ANÔNIMO



FIG.64 – DESENHO ANÔNIMO





FIG.65 – DESENHO ANÔNIMO



FIG.66 – DESENHO ANÔNIMO





FIG.67 – DESENHO ANÔNIMO









FIG.70 – DESENHO ANÔNIMO

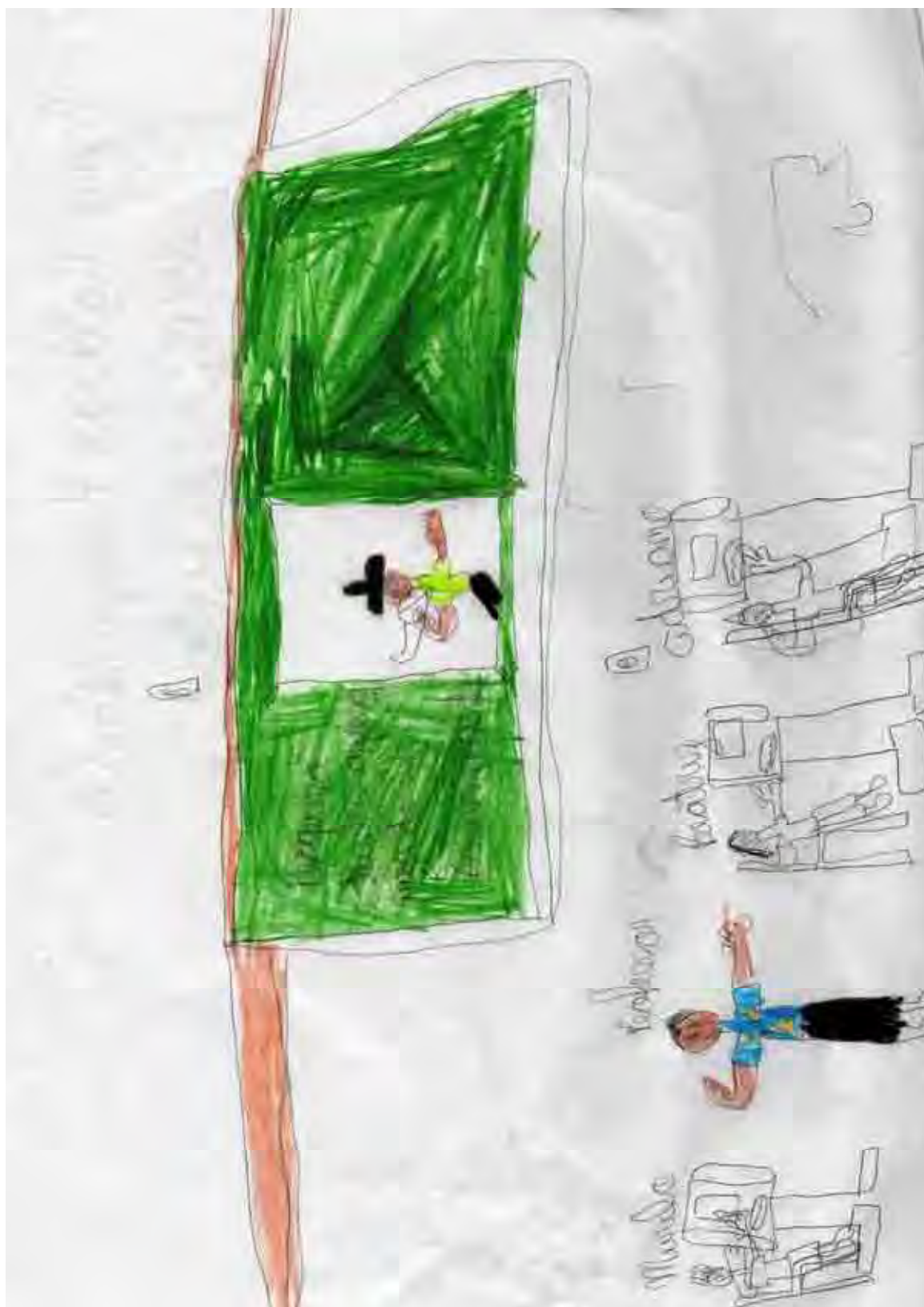




FIG. 71 – DESENHO DA VIVIANE





FIG.72 – DESENHO ANÔNIMO

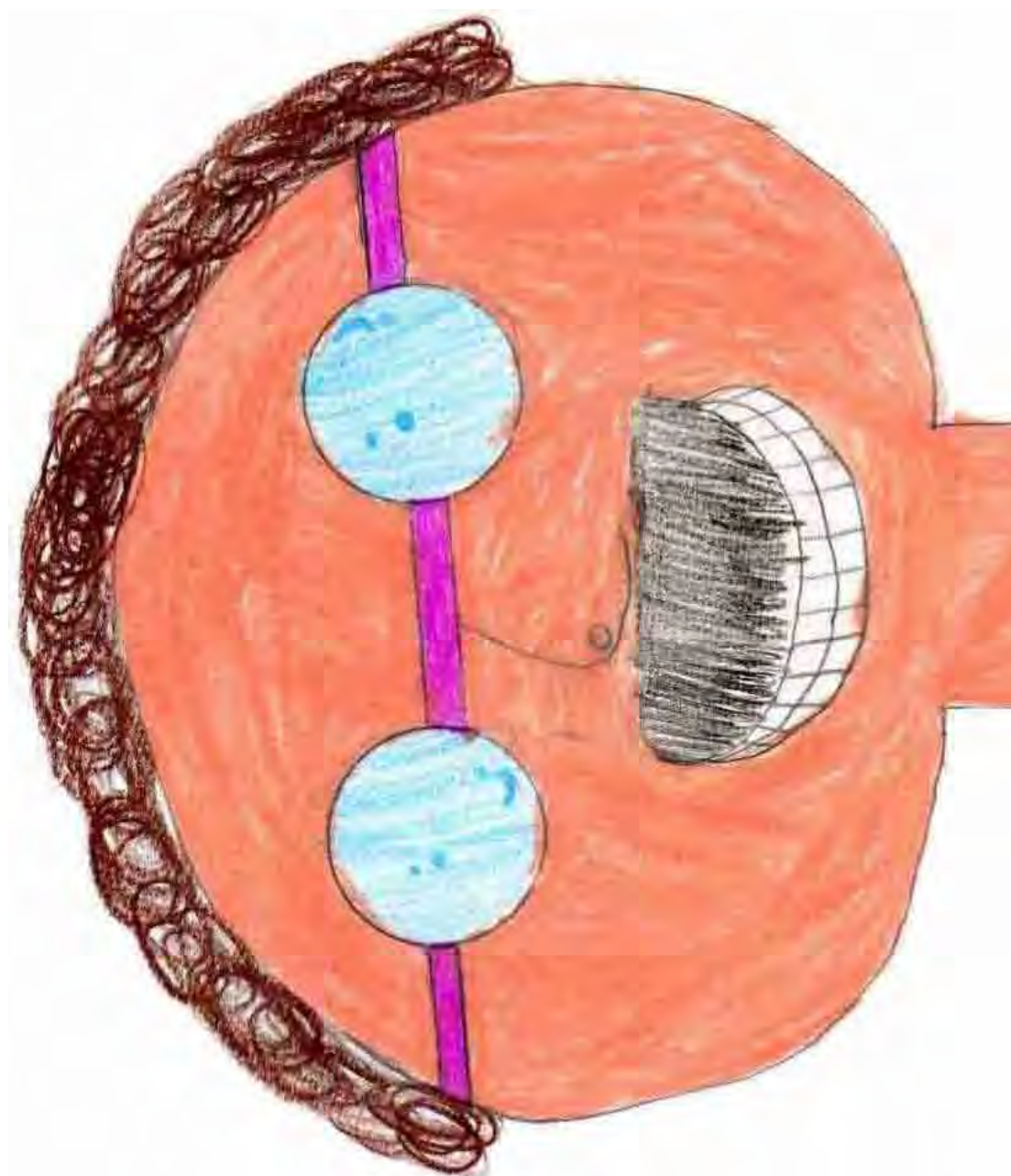


FIG. 73 – TEXTO DO EDSON

21/11/06

|     |     |     |     |     |     |     |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| Seg | Ter | Qua | Qui | Sex | Sáb | Dom |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

nome Edson

4º série B

Profº: Celia Regina Carmelini

1. Você gostou das aulas de EA ministradas neste ano? Por que?

Resposta: Eu adorei, pelo fato de aprender coisas novas e interessantes. Fizemos várias coisas e fomos juntos alguns deles fomos mais interessados pelo fato do profº Carlos, se juntar com profº Celia, o que não é comum em acontecer pelo fato de que a aula do profº Carlos é a aula do profº Carlos e nada mais, deixaram isso de lado e se uniram para ensinar junto com os alunos.

2. Quais as atividades que você lembra que mais gostou?

Resposta: Os mosaicos, do profº Carlos, foi uma aula bem interessante e que foi bem tranquila. Foi ótimo trabalhar com os mosaicos, é uma atividade bem interessante, tem bastante que expomos várias trabalhos de mosaico pelo sala.

3. Pesquisamos também artistas que trabalham com mosaico como tem uma grande ideia de que fazer.

4. Quais as atividades que você menos gostou?

Resposta: Quando ele fala (- de um lado!) e mais chato é isso, eu fico mais sem rumo no que fazer. Eu gosto mesmo de aprender com minha arte e profº Carlos, e não de fazer um desenho simples, sem rumo nenhum.

FORONI



Seg Ter Qua Qui Sex Sáb Dom

/ /

4- U que vai sobre o trabalho do prof? Carlos, neste ano? U que vai sobre o que vai no trabalho? A situação dele foi ótima. Eu gostei do trabalho, das maneiras que foi interessante, mas tive um trabalho mais que não admira, o trabalho do Celso, da ~~celso~~ Tereza do Gmoral, a arte é mais que itambé principalmente no livro de copiar o livro não acho tanto importante foi meu trabalho.

5- Quais as diferenças de aulas de EA neste ano e no ano passado?

no ano passado não aprendi tanto coisa como agora, agora conheci muitas outras coisas, artistas como Udo, Rubem, Christian, Wilhelmsen e muitas outras das famosas. Então eu digo que neste ano a aula é diferente de antes de antes.

6- Você acha que houve interação entre as atividades, tudo dado pela professora de classe as aulas de EA, e de EF? Vou lembrar de que forma foi isso? A sim, sim por exemplo o livro de Udo e em que o prof Carlos e o prof Marcos e de Educação física se juntaram para fazer este trabalho para falar no livro do prof Celso. A arte plástica -> prof Carlos. O Ensino de dança -> prof Marcos. Comentários idios crônicas -> prof Celso. Três professores se juntaram para trabalhar do livro de Udo que foi um grande sucesso.

FORONI



## Artigo de Opinião

7-

Quem é o professor Carlos?

R: Um grande homem disposto a ensinar tudo que aprender, no mundo oposto ele é um grande mestre que deve ser muito valorizado por qualquer um que cruzar o seu caminho.

Vejo qualidades imensas nele por exemplo ele tem uma grande humilhação, sabe ensinar, sabe ter paciência sabe ser calmo.

O professor Carlos, está fazendo uma lista de vida dele, um livro sobre a vida dele. O 4º livro que ele inclui nele seu trabalho o professor quer dar uma grande parte do seu livro para de mestre para ele.

O trabalho que ele pensa fazer para ter um futuro de conhecimento e aprendizagem.

Mas o que me deu uma surpresa foi sua grande atenção pelo nome dele, não de que 5 quartos de um ele se estivesse mesmo pelo nome.

O que é retorno para nós?

O professor Carlos, foi uma grande pessoa para nós, se foi para descrever sobre ~~o que~~ que é ele precisamos mais do que uma simples folha.

Se foi para descrever o prof? Carlos, em um livro comentário em duas partes.

Sai um pouco totalmente louco!

Não só para mim, mas para todos os seus ~~alunos~~ alunos. Que tanto estão que no futuro se tornaram grandes como o prof Carlos.

Angela Rios



FIG.74 – TEXTO ANÔNIMO

Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

enunciado:

1- Vantagem quanto aos custos de E. A empresa tem  
do custo com o que foi que?

2- Vantagem que a empresa tem sobre a empresa  
em relação ao custo de produção e ao custo de distribuição  
e ao custo de administração. A empresa tem o custo de  
produção e o custo de distribuição e o custo de administração  
do custo de produção e o custo de distribuição e o custo de administração  
que a empresa tem o custo de produção e o custo de distribuição  
e o custo de administração.

3- Uma que a empresa tem o custo de produção e o custo de  
distribuição e o custo de administração e o custo de produção  
e o custo de distribuição e o custo de administração e o custo de  
produção e o custo de distribuição e o custo de administração.

4- Uma que a empresa tem o custo de produção e o custo de  
distribuição e o custo de administração e o custo de produção  
e o custo de distribuição e o custo de administração e o custo de  
produção e o custo de distribuição e o custo de administração.

5- Uma que a empresa tem o custo de produção e o custo de  
distribuição e o custo de administração e o custo de produção  
e o custo de distribuição e o custo de administração e o custo de  
produção e o custo de distribuição e o custo de administração.

6- Uma que a empresa tem o custo de produção e o custo de  
distribuição e o custo de administração e o custo de produção  
e o custo de distribuição e o custo de administração e o custo de  
produção e o custo de distribuição e o custo de administração.

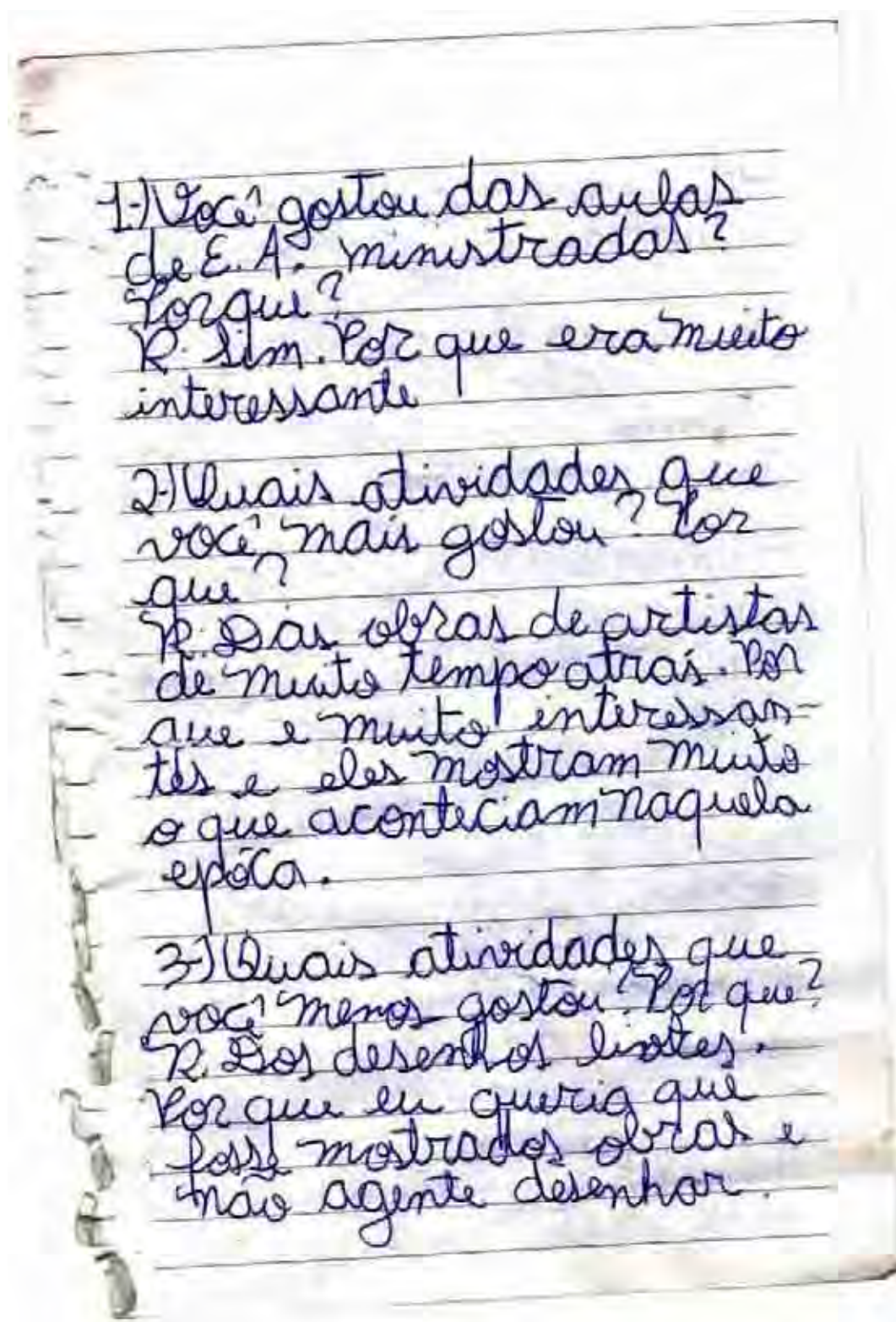








FIG. 75 – TEXTO ANÔNIMO





4) O que você achou da atuação do professor neste ano? Por que?  
 R. Muito legal. Por que os trabalhos dele foram muito legais e interessantes, melhores do que antes.

5) Quais as diferenças que você viu entre as aulas de E. artísticas neste ano e no ano passado?

R. Este ano foi melhor por que fizemos mais trabalhos do que ano passado por que a professora ter faltado tanto e não ter dado nada pra gente ano passado e ela só mandava agente desenharmos qualquer coisa mas neste ano foi

muito melhor tivemos  
trabalhos e pinturas  
trabalhos com glitter  
e lantizolas e lixou o  
papel. Ela fezemos  
tambem o mais interes-  
sante um boneco de  
jornal e muito mais

6. De sua opinião sobre  
o professor Carlos?  
R. O professor Carlos  
ele é o melhor professor  
de artes ele faz traba-  
lhos muito melhores que  
os outros professores de  
artes por que ele faz coisas  
que agente entende muito  
para mim ele é ótimo



FIG. 76 – TEXTO DA JULIANA

|     |     |     |     |     |     |     |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| Seg | Ter | Qua | Qui | Sex | Sáb | Dom |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

21/11/06

nome: Juliana

4º B -

1- Você gostou das aulas de Esp. A ministradas neste ano? Por quê?

Sim! Porque foi muito interessante as aulas em vídeo, aprendi coisas novas e estou muito orgulhoso de pegar um professor tão bom neste ano.

2- Quais as atividades que você lembra que mais gostou? Por quê?

As atividades que eu mais gostei foi a do Pai, Lumbal, as memórias de Pecilo Meireles. e a memória de um filme. Porque é que eu fui quando eu era criança.

3- Quais as atividades que você menos gostou? Por quê?

Sem respostas. Eu gostei todas e todas as atividades. Porque todas foram muito interessantes e legais para fazer.

4- Você acha da atuação de apresentar filmes muito bom? O que você gostou e o que você não gostou?

Primeiramente, quero dizer que a atuação dele foi ótimo neste ano e espero que nos outros anos também, eu gostei de todos e não tem como negar e me lembro que eu

5- Quais as diferenças das aulas de Bala neste ano e no ano passado?



É que neste andar, ainda é mais interessante a do andar térreo, lá tem pouco diferente, mas de qualquer forma, mais interessante, a do andar térreo e a do andar superior.

**B-** Você acha que houve alguma  
verba as atitudes e atitudes  
dadas pelo professor da classe,  
as aulas de B. A e de O.  
E. E. Deixei de lado de que forma  
de uso?

Sierra & Palmar del Indio.

Quem e o receptor final?

Politikerna

"buda de ximho" de maio Quinto

"pidodlyurho oqalpleek 4 pages Duurand"

- "Wapante" de Parvillo die Lomax

komplett am Anfang

de 1.ª e 2.ª linha.

~~— "Gilberto" de Chico Buarque~~  
~~— "Milton" de Milton Nascimento~~

- 1. Ballon de bascule;
- 2. Ballon de bascule;

$$= 100 \text{ kNm} - 100 \text{ kNm} - 30 \text{ kN} \cdot 4 \text{ m} = -120 \text{ kNm}$$

- per membri della famiglia

- Biennale, papa, de mundo.

- \*figueiras, liliáceas, umbrificas

- \* metabolism - vom Katabolismus zum

indirect pathways.



Data

/ /

Quem é o professor Carlos?

O professor Carlos é uma pessoa muito inteligente, legal, boa, onesta, gente fina... Ele é uma pessoa calma que faz as coisas com muita paciência, as vezes fica estressado as vezes fica no plano, ele é muito divertido, um um super bem.

Duques

Juliana

## 5. BIBLIOGRAFIA

- ALBANO, Ana Angélica. **Tuneu, Tarsila e outros mestres – o aprendizado da arte como um rito de iniciação**. São Paulo: Plexus, 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. 5ªed. – 1ª. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Arte-educação: conflitos e acertos**. 3ª ed. São Paulo: Max Limonad, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Arte-educação: leituras de subsolo**. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Arte-educação no Brasil**. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- \_\_\_\_\_. (org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- \_\_\_\_\_. **John Dewey e o ensino da arte no Brasil**. 3ª ed. Revista. São Paulo: Cortez, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- BOJUNGA, Lygia. **Feito à mão**. Rio de Janeiro, Agir, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Livro: um encontro de Lygia Bojunga**. 4ª ed. – 2ª reimpr. Rio de Janeiro, Agir, 2001.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 10ª ed. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.
- BREDARIOLLI, Rita. **Das lembranças de Suzana Rodrigues, tópicos modernos de arte e educação**. São Paulo, 2004. Dissertação (mestrado) ECA / USP.
- BUORO, Anamélia Bueno. **O olhar em construção: uma experiência de ensino da arte na escola**. São Paulo: Cortez, 1998.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. 3ª ed.- 9ª reimpr. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.
- CAMARGO, Luís (org.). **Arte-educação da pré-escola à universidade**. São Paulo: Nobel, 1989.

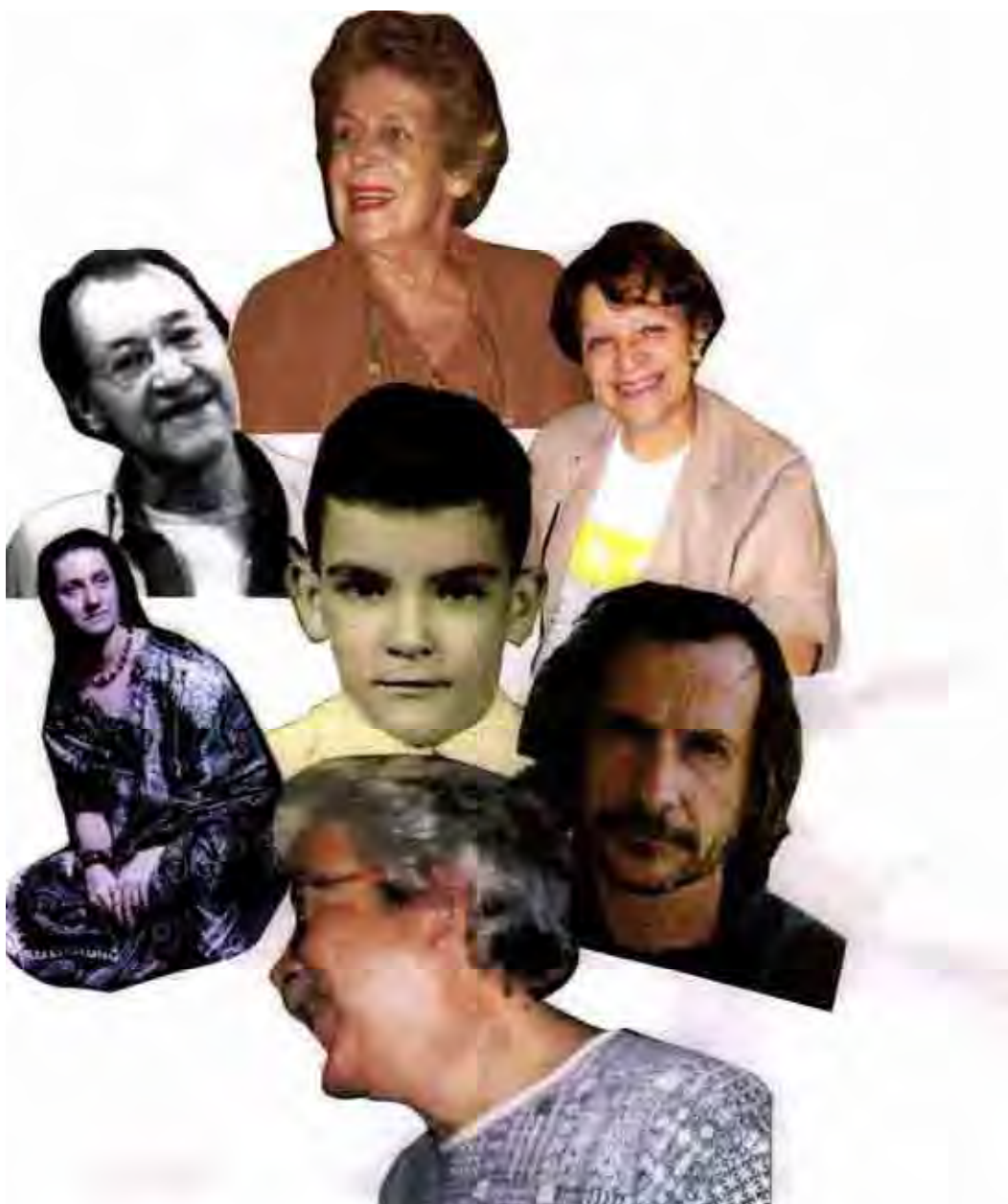
- COUTINHO, REJANE GALVÃO. **Vivências e experiências a partir do contato com a arte.** In: Educação com arte / Devanil Tozzi (coordenador), São Paulo: FDE, Diretoria de Projetos Especiais, 2004.
- DEWEY, John. **Experiência e natureza lógica: a teoria da investigação: a arte como experiência: vida e educação: teoria da vida moral.** São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- DURKHEIM, E. **Regras do método sociológico.** São Paulo, Abril, 1973.
- FERRAZ, Maria Eloísa. **Arte e loucura: limites do imprevisível.** São Paulo: Lemos, 1998.
- FERREIRA, Ilsa Kawall Leal. **"As Escolas Experimentais de São Paulo na década de 60, sua contribuição para a formação do cidadão – tese de doutorado apresentada a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo".** São Paulo, 1992.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler em três artigos que se completam.** 46ª ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- FUNDAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO DA EDUCAÇÃO. **Educação com arte – idéias 31.** São Paulo: FDE, 2004.
- FUSARI, Maria F, de Rezende e FERRAZ, Maria Heloísa C. de Toledo. **Arte na educação escolar.** 2ª ed. revista. São Paulo: Cortez, 2001.
- \_\_\_\_\_  
**Metodologia de ensino de arte.** 2ª ed. São Paulo: Cortez, 1999.
- GINÁSIO ESTADUAL PLURICURRICULAR EXPERIMENTAL – UNIDADE I. **Relatório do trabalho realizado em 1967.** São Paulo: GEPE I, 1967.
- GODOY, Maria Cristina Ribeiro de (coord.). **Expressão e comunicação uma proposta para o professor.** Petrópolis, Vozes, 1977.
- GRUPO ESCOLAR EXPERIMENTAL "DOUTOR EDMUNDO DE CARVALHO". **Relatório de trabalho realizado em 1967.** São Paulo: GEE, 1967.
- JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação.** São Paulo: Cortez, 2004.
- LOWENFELD, Victor e BRITAIN, W. Lambert. **Desenvolvimento da capacidade criadora.** São Paulo: Mestre Jou, 1970.

- MARTINS, Miriam Celeste, PICOSQUE, Gisa e GUERRA, Terezinha Telles. **Didática do ensino de arte: a língua do mundo**. São Paulo, FTD, 1998.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA – INEP. **Escolinha de arte do Brasil**. Rio de Janeiro: INEP, s.d.
- MINISTERIO DA EDUCAÇÃO – SECRETARIA DA EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL. **Parâmetros curriculares nacionais**. 2ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. 9ª ed. São Paulo-Brasília: Cortez-UNESCO, 2004.
- NEVES, Iara Conceição (org.). **Ler e escrever: compromisso de todas as áreas**. 4ªed.. Porto Alegre: UFRGS, 2001.
- NICOLAU, Marieta Lúcia Machado e DIAS, Marina Célia Moraes (org.) **Oficinas de sonho e realidade na formação do educador da infância**. 2ª ed., Campinas: Papyrus, 2003
- NÓVOA, Antônio (org.) **Vidas de professores**. 2ª ed.. Porto: Porto Editora 2000.
- PAZ, Octávio. **Marcelo Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva. 1997.
- PILLAR, Analice Dutra (org.). **A educação do olhar no ensino das artes**. 3ª ed.. Porto Alegre: Mediação, 2003.
- READ, Herbert. **A educação pela arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RECHELO, Valdo Armindo. **A poética de Iole Di Natale: monografia apresentada como conclusão do ensino do curso de pós-graduação “lato sensu” em estética e história da arte das Faculdades Integradas Teresa D’Ávila**. Santo André, 2000.
- RODARI, Gianni. **Gramática da fantasia**. São Paulo: Summus, 1982.
- SANTAELLA, Lúcia. **Por uma classificação da linguagem visual**. FACE, São Paulo, 2(1): 43-67, jan. / jun. 1989.
- SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA – DEPARTAMENTO DE INFORMAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO ARTÍSTICAS. **Entrevista de Hebe de Carvalho a Ilsa Leal Ferreira**. São Paulo: PMSP – arquivo multimeios, 1983.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 22ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Cortez, 2002.



- SPINELLI, João (org.). **Arte pública – apontamentos e reflexão**. São Paulo: UNESP / Instituto de Artes.
- TEIXERA, Tânia Martins Barbosa. **Atitudes conceituais na obra de Ubirajara Ribeiro**. São Paulo: FAAP, 2006.
- UNESP – Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”. **Pedagogia cidadã: cadernos de formação: metodologia de pesquisa científica e educacional**. São Paulo: UNESP-Pró-reitoria, 2004.
- VILLELA, Maria Antonieta Zaroni Pereira. **“Os Experimentais da Lapa e o ensino da arte – 1969 a 1971, vistos com olhos de educadores dos anos 90”, dissertação de mestrado apresentada ao departamento de comunicações e artes da Universidade de São Paulo – 3 volumes**. São Paulo, 1991.
- VIGOTSKI, L. S. **Pensamento e linguagem**. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
INSTITUTO DE ARTES  
PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO



DE EDUCANDO A ARTE-EDUCADOR: UM  
PERCURSO; INFLUÊNCIA DOS MESTRES.  
VOLUME II - ANEXOS

CARLOS ERNESTO TRIGUIS

SÃO PAULO – 2007



UNIVERSIDADE ESTADUAL “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
INSTITUTO DE ARTES  
PÓS-GRADUAÇÃO - MESTRADO

DE EDUCANDO A ARTE-EDUCADOR:  
INFLUÊNCIA DOS MESTRES.  
VOLUME II – ANEXOS.

CARLOS ERNESTO TRIGUIS

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Ensino e Aprendizagem.

Orientador: Professora Doutora Rejane Galvão Coutinho.

SÃO PAULO  
2007

## SUMÁRIO

|                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Grupo Escolar Experimental da Lapa                                    |     |
| 1.1. Extrato o Relatório de Artes Plásticas de 1967 .....                | 4   |
| 1.2. Entrevista Professor Doutor José Cherchi Fusari .....               | 7   |
| 2. Hebe de Carvalho                                                      |     |
| 2.1. Entrevista da Professora Paula Motta .....                          | 14  |
| 2.2. Entrevista de Maria Amélia Carvalho .....                           | 23  |
| 2.3. Entrevista do Doutor Célio Bernardes de Andrade .....               | 29  |
| 2.4. Entrevista de Malvina Nogueira .....                                | 39  |
| 2.5. Entrevista com Dona Hebe de Carvalho .....                          | 42  |
| 3. Ana Maria Netto Nogueira                                              |     |
| 3.1. Entrevista da Professora Débora Serretielo .....                    | 60  |
| 3.2. 1ª Entrevista da Professora Doutora Ana Maria Netto Nogueira .....  | 65  |
| 3.3. 2ª Entrevista com a Professora Doutora Ana Maria Netto Nogueira ... | 71  |
| 4. Festival de Inverno da UFMG                                           |     |
| 4.1. Entrevista com a Professora Doutora Lucimar Bello Frange .....      | 79  |
| 5. Carlos Alberto Fajardo                                                |     |
| 5.1. Depoimento de Ana Izabel R. dos Santos de Mello .....               | 83  |
| 5.2. Depoimento de Osmar Rodigheri .....                                 | 84  |
| 5.3. Entrevista do Professor Doutor Carlos Alberto Fajardo .....         | 86  |
| 6. Iole Di Natale                                                        |     |
| 6.1. Entrevista de Ivone Beltran .....                                   | 90  |
| 6.2. 1ª Entrevista com a Professora Iole Di Natale .....                 | 98  |
| 6.2. 2ª Entrevista com a Professora Iole Di Natale .....                 | 107 |
| 7. Ubirajara Ribeiro                                                     |     |
| 7.1. Depoimento da Professora Selma Daffré .....                         | 116 |
| 7.2. Depoimento de Augusto de Campos .....                               | 117 |
| 7.3. Entrevista da Professora Yolanda Bessa .....                        | 118 |
| 7.4. Entrevista com a Professora Suely Cauduro .....                     | 122 |

EXTRATO DO RELATÓRIO DE ARTES PLÁSTICAS DE 1967  
Conforme consta do Relatório de 1967  
Do Grupo Escolar Experimental  
“Doutor Edmundo de Carvalho”

ARTES PLÁSTICAS NO CURSO PRIMÁRIO

1. Justificativa do setor no currículo.

Considerando:

Objetivos do Grupo Escolar Experimental “Doutor Edmundo de Carvalho”, definidos em sua publicação de 24 de agosto de 1967, item 7: “Desenvolver a Sensibilidade Estética”. Esta categoria de objetivos prevê a importância que é dada à apreciação, assim como à expressão artística. Se por um lado são as artes plásticas, a música e as artes industriais que estão em evidência, de maneira mais formal, na definição dos objetivos, há também a concentração no desenvolvimento dos aspectos morais, intelectuais e emocionais do indivíduo.

Tese apresentada pelo Professor Augusto Rodrigues no IV Congresso Nacional de Professores Primários, realizado no Recife, de 17 a 23 de janeiro de 1960 o que serviu de base para a conclusão desse no que concerne à importância das atividades artísticas na escola primária, de cujo trabalho destacam-se alguns tópicos: “A Função da Arte na Educação”. A discussão nesse Congresso, do que seja educação integral da criança, coloca-nos em face de um problema cuja solução tem sido um dos objetivos fundamentais, senão único, das Escolinhas de Arte do Brasil, qual seja, da função da Arte na formação e desenvolvimento harmonioso da personalidade do educando. A vida, sem a dimensão da criatividade, é limitada e estéril. Pouco se torna necessário oferecer à criança as condições adequadas ao pleno desenvolvimento de sua capacidade expressiva, a fim de que conserve quando adulta, o suprimento de sensibilidade capaz de conferir a todos os seus atos e percepções a dimensão criadora a que já nos referimos. Vamos mais adiante: a expressão, na criança (quer se trate de desenho, de jogos simbólicos ou de dramatização espontânea), é condição indispensável ao processo da estruturação de sua vida psíquica e, por conseguinte, de seu amadurecimento.

... As Escolinhas de Arte do Brasil teriam recompensados muitos de seus esforços se através deste congresso conseguissem dar ao magistério primário brasileiro a consciência de que a Arte não é apenas mais uma disciplina do currículo, mais um entre outras, ou ao lado de outras, porém mais uma disciplina fundamental que está na base de todas, pois que seu objetivo é provar a criança dos meios de encontrar-se a si própria e a realidade que a cerca.

... As Escolinhas de Arte do Brasil submetem ao exame do plenário deste Congresso a seguinte recomendação:

“A escola primária precisa estar aparelhada, ideológica e materialmente, para proporcionar às crianças as técnicas, os meios e o ambiente propícios, ao exercício, em liberdade, da capacidade, da capacidade expressiva, e construtiva, criadora, inventiva — fundamento de equilíbrio interior de todo ser humano.”

Plano do livro sobre “Arte para Crianças e Professores”, coordenado pelo professor Joel Martins, em seu capítulo 9, que se refere ao papel do professor de Artes Plásticas no planejamento da educação na escola primária:

“Durante muitos anos os professores de Artes Plásticas, assim como os artistas interessados na formação do apreciador consciente da obra de arte, vêm trabalhando num empreendimento pioneiro, na tentativa de criar e de satisfazer às necessidades artísticas das crianças na escola primária, dos jovens púberes e adolescentes na escola secundária e dos adultos nas escolas em geral.”

(...)

“Se os Museus e Centros de Arte têm função de estimular a produção da obra de arte, são as escolas, quando planejam os seus trabalhos de educação, que tem a responsabilidade, o desenvolvimento do indivíduo e o treinamento de professores para planejar um ensino de Arte.”

Conferências Internacionais de Instrução Pública – O Instituto de Estudos Pedagógicos, em sua Recomendação nº. 41 (1956), diz “A conferência Internacional de Instrução Pública, convocada em Genebra pela Organização das Nações Unidas para a Educação, ciência e Cultura e pelo Bureau Internacional de Educação, ali reunida a 4 de julho de 1955, adota, a 12 de julho do mesmo ano, a seguinte recomendação:

A Conferência, considerando que o ensino das Artes Plásticas, por solicitar diversas atividades às crianças, apresenta grande valor educativo nos planos estéticos, intelectual, e , moral permitindo ao educador uma exploração psicológica do aluno, bem como o descobrimento de seus talentos artísticos; considerando, que as técnicas e os conhecimentos adquiridos através do ensino das Artes Plásticas podem servir tanto nos estudos como no exercício de uma profissão, na utilização inteligente das horas de lazer e na apreciação da beleza na natureza, na vida, nas atividades de produção e na Arte; considerando que as Artes Plásticas constituem fator educativo indispensável no completo desenvolvimento da personalidade e poderoso meio de conhecimento mais profundo da realidade; considerando que a multiplicação das imagens pela fotografia, livro, publicidade, cinema e televisão, e representa hoje um elemento de progresso tão importante como outrora, a invenção da imprensa e por isso urge que a educação visual, da criança seja mais desenvolvida para guiar a sua inteligência e formar seu gosto, preservando sua sensibilidade do vulgar e do feio; considerando que as Artes Plásticas, como todas as artes, podem contribuir para o entendimento e a compreensão dos homens, submete aos ministérios de instrução pública dos diversos países a seguinte recomendação:

As Artes Plásticas tais como desenho, pintura e modelagem devem obrigatoriamente figurar no plano de estudos da escola primária, tanto como disciplina autônoma como meio de expressão e auxiliar didático de outras matérias.

(.....)

Convém colocar o ensino das Artes Plásticas, no mesmo plano de outras disciplinas , não só pelo seu valor propriamente educativo como pela aquisição de técnicas que ela proporciona.

#### Conceito de Currículo.

“Currículo é o conjunto de atividades que envolvem o professor, o aluno, o método de ensino e o método de trabalho. Superada a acepção tradicional que o considera apenas como um plano de estudos, o currículo é apresentado como um instrumento de trabalho, para que a escola atinja os seus objetivos. Podemos, ainda, definir currículo como o conjunto de experiências e condições complexas, planejadas e controladas, e que dirigem o comportamento do aluno.”

Concluímos, partindo do conceito acima, que as Artes Plásticas são um instrumento de trabalho, para que a escola atinja seus objetivos, contribuindo, também, para a educação integral da criança. Os pensadores naturais encontram guarida nas várias técnicas adotadas. Fator para um desenvolvimento harmonioso da personalidade.

## 2.Objetivos

#### Definição dos objetivos:

“A educação artística é para o indivíduo um meio natural de cultura em todos os estágios de seu desenvolvimento intelectual, afetivo e social, no seio da comunidade.”

A Arte é, acima de tudo, criação. Toda e qualquer arte criadora infantil é de valor inestimável para o desenvolvimento da personalidade da criança e conseqüente ajustamento ao meio onde vive.

Deve cultivar-se a arte infantil em todos os cursos pré-primário e primário, para que as crianças possam desenvolver suas faculdades e estejam em todos os problemas que digam respeito ao seu trabalho, à sua vida.

Todo ser humano necessita de atividade para desenvolver sua vida e expressar graficamente de maneira sensível pela pintura, desenho e outras técnicas. Tudo isto é Arte e se desenvolve desde a mais tenra idade. Que o poder criador que todos trazemos dentro de nós mesmos seja expresso

sem temos a crítica nenhuma, permitindo o desenvolvimento das idéias, de acordo com os impulsos da mente.

Toda criança tem necessidade de se expressar livremente. Fazê-la participar da alegria criadora, através de um clima de compreensão e confiança, é a melhor recompensa que lhe pode dar o educador.

A Arte, através de seus símbolos, ajusta a vida emocional, facilita o exercício da disciplina interior, cria condições propícias a aprendizagem formal, porque é fator de integração e de desenvolvimento harmonioso de personalidade. Por tudo isso, a criança precisa participar da alegria de criar. É o encontrar-se a si própria através do exercício, em liberdade, de seu inesgotável poder inventivo.

As Artes Plásticas favorecem a disciplina da atenção por encerrarem a análise de múltiplas formas, a comparação de grandezas no sentido das proporções, a avaliação das relações espaciais, a percepção das posições relativas das linhas diretrizes de movimentos, a estimativa das intensidades cromáticas, o conhecimento da natureza e do efeito das cores.

As Artes Plásticas constituem um instrumento de expressão objetiva, porque exteriorizam o pensamento, assinalando-se os valores e os ideais. São o mais comum aos homens, no tempo e no espaço, pois em todas as épocas, o homem demonstra possuir acuidade visual, capacidade de síntese e aptidão para focalizar a vida e o movimento graficamente.

#### Referências bibliográficas.

- READ, Herbert. Arte e Sociedade. Buenos Aires, 1949.
- Souza, Alcídio Mafra de. Didática especial de desenho na escola primária. São Paulo, 1964.
- BRITZ, N. Arte creador Infantil. Barcelona, 2ªed., Las ediciones de arte, 1959.
- LOWENFELD, Viktor. El niño y su arte. Buenos Aires: Ediciones Kapelersz, 1958.

#### 2. Conteúdo:

O conteúdo, para o ensino das Artes Plásticas, deve conceber grande importância à aquisição sistemática de conhecimentos e técnicas. Deve dar-se esse ensino tal caráter que as atividades previstas para os alunos correspondam, tanto quanto possível, às solicitações de vida. Deve-se também levar em conta as diversas fases do desenvolvimento psicológico da criança e seus interesses.

## ENTREVISTA COM O PROFESSOR DOUTOR JOSÉ CHERCHI FUSARI, DA FEUSP SOBRE O EXPERIMENTAL DA LAPA.

DATA DE REALIZAÇÃO: 25/04/2006

Local – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo – FE / USP.

Horário: 10,00 às 13,00h.

JF – JOSÉ CHERCHI FUSARI

CE – CARLOS ERNESTO

CE – Gostaria que inicialmente que o senhor falasse um pouco da sua formação e do seu contato inicial com o Experimental.

JF – A minha formação é em pedagogia, eu fiz pedagogia na PUC-SP, me formei em 1968, e eu conheci o Experimental na PUC. Em seguida fiz uma especialização em Orientação Educacional. E mais tarde, na década de 80, Mestrado, em Filosofia da Educação. Minha formação profissional foi toda Junguiana.

Porque nós tínhamos um professor que dava aula para nós de Psicologia da Educação, Psicologia da Aprendizagem, Psicologia do Desenvolvimento, enfim, toda a área da psicologia, no Curso de Pedagogia e era o Professor Doutor Joel Martins. Ele teve uma longa e promissora carreira chegando a ser reitor da PUC.

O Professor Joel Martins atuou durante muitos anos, acredito que desde a década de 60, até o começo da década de 70, atuou muito, como intelectual orgânico, que assessorava o Projeto que nós chamamos hoje de Projeto Político Pedagógico do Experimental e naquela época era muito mais centrado no currículo; o Joel era um especialista em currículo, em questões de estudo de currículo, então ele dava essa assessoria ao Experimental da Lapa, e isso claro, num trabalho muito próximo a Professora Therezinha Fram.

Em 1966 / 67, mais ou menos, eu estava no segundo ano de pedagogia, o Joel, um dia dando aula, disse que o Experimental, estava abrindo seleção para professores do ensino primário, lá. E ele falou isso para a turma, e falou se alguém tivesse interesse, ele poderia entrar em maiores detalhes e enfim.

Aí ele acabou explicando para nós, porque nós não sabíamos nem o que era essa Escola Experimental.

Ele explicou para nós que era uma escola estadual especial, que havia no bairro da Lapa, na rua Tibério, que tinha determinadas características, fazia experiências curriculares era uma escola da rede pública, mas que era uma escola com regimento diferenciado, e esse regimento é que permitia que a escola tivesse uma autonomia político-pedagógico diferenciada, tendo em vista realizar experiências em educação com o intuito de expansão, expansão para toda a rede pública do Estado de São Paulo.

A grande diferença entre o Regimento Único para toda uma rede e um Regimento Específico para uma escola, no caso o Grupo Escolar Ginásio Experimental "Doutor Edmundo de Carvalho".

O Experimental sempre dialogou com profissionais intelectuais que pudessem contribuir no aperfeiçoamento continuado do seu currículo e do desempenho dos educadores que lá trabalhavam. Recordo-me de nomes como: Aparecida Joly Gouveia, Maria Amélia Azevedo, José Pastore (este realizou uma assessoria sistemática no Setor de Pesquisa da escola).

Ele deu uma localizada para nós no significado, e nós fomos participar de uma seleção para professores para o ensino primário.

Da minha turma, fui eu, foi a Ana Maria Saul que atualmente é professora da PUC, foi a Maria Francisca Feitosa Leme, que é uma pessoa que depois de muitos anos eu reencontrei, da nossa turma, foi também a Marly Antoniassi. Uma condição de ingresso na escola era ser professor efetivo da rede estadual.

Nós éramos professores jovens recém ingressados, não tínhamos pontuação, mas nós tínhamos recém-ingressados num dos primeiros concursos para ser professor primário efetivo na rede pública. Meu ingresso se deu no interior de São Paulo, numa cidade pequenininha chamada Aparecida D'Oeste, lá na região de Andradina, pertinho já da divisa com o Mato Grosso. Fui atuar como professor primário na Escola Masculina di Bairro Pio Nogueira. Foi uma experiência e tanto.

Quando o Joel falou sobre isso, eu já era efetivo, tinha me removido para São Paulo, e nós fomos aceitos. Nós fizemos uma seleção, entrevista, tal, inclusive tinha uma Dinâmica de Grupo, enfim, nosso currículo, e, nós fomos aceitos.

Então eu entrei no Experimental em 1967, já sob a liderança da Therezinha Fram, e eu cheguei e fui atuar no Curso Primário. Em 1967 eu não assumi classe ainda, mas eu já assumi um trabalho de estágio lá dentro, eu fiz um acompanhamento de Recuperação dos alunos.



Então a minha primeira inserção foi entrar assim observando, estagiando, sentindo a Escola, e a partir de 1968 eu assumi classe mesmo, eu atuei mais nos quintos anos, porque o Experimental já vinha amadurecendo a idéia daquela proposta de uma escola de oito anos, isso foi anterior a Lei 5692 de 1971. Anterior à Lei, o Experimental já estava propondo uma escola de onze anos, Primário e Ginásio, que eram os três anos de pré-escola e oito anos do Ensino Fundamental. E já estava propondo a articulação, sem Exame de Admissão, que fosse uma proposta contínua da primeira a oitava série, o que hoje nós chamamos de Ensino Fundamental. Podemos identificar aqui o germe da Progressão Continuada implantada em São Paulo (Secretaria da Educação do Estado de São Paulo) em 1996.

Então alguns alunos, segundo avaliação pedagógica, psicológica e da Orientação Educacional lá do Experimental, não apresentavam certa maturidade para passar para o ginásio. Então eles criaram uma classe intermediária, isso funcionou, acho que, em 68, 69, 70, mais ou menos, esses quintos anos intermediários, depois isso foi superado, e eu acabei atuando num quarto ano.

Não me lembro bem quanto tempo que eu fiquei. Mas, então, a minha inserção inicial foi como professor primário lá.

Bom, esse é um pedaço da minha experiência.

Quando eu entrei no Experimental, a que foi a minha esposa durante muitos anos, que se chama Mariazinha Resende Fusari, que já tinha sido aluna do Experimental lá no Parque da Água Branca. E ela fez depois o primário, mas o primário ela fez quando era na Germane Bucharde. E depois ela foi estudar no Sagrado Coração de Jesus ali na Pompéia, e fez Escola Normal, e voltou para o Experimental da Lapa, como professora estagiária.

Quando eu entrei no Experimental, eu a conheci e a um grupo de pessoas que são minhas amigas, até hoje, amigos e amigas, não é?

Depois vim a me e casar com a Mariazinha.

Então sintetizando, em 1977, eu tive uma experiência assim o Joel, depois a minha entrada no Experimental, e a Mariazinha que atuou, trabalhou durante muitos anos no Experimental, e principalmente o trabalho que ela fez, naquele setor de Recursos Audiovisuais, que ela montou, que ela concebeu, que ela implantou, ela implementou esse trabalho, que ficou configurado lá nos setores técnicos, no Experimental da Lapa.

Então, qual foi o meu impacto, chegando naquela Escola?

Eu vinha de uma realidade de formação de professores bastante tradicional, eu fiz a Escola Normal de antigamente, e eu comecei a atuar imediatamente na Escola Pública Estadual, lecionando na periferia de Santo André, como professor substituto, como professor de Classe de Emergência, e eu temos toda esta referência de formação tanto na Escola Normal e também depois na Pedagogia, me formei em 68, entrei em 65. Eu posso dizer que eu tive uma forte influência da pedagogia tradicional.

Eu fui aluno de um Curso Primário, e anterior a isso, vale registrar, que eu fui aluno de Jardim da Infância, isso no final dos anos 40, eu nasci em 1944, em Santo André. E acho que em 48 ou 49 eu já fui para o Jardim da infância privado no colégio Sagrado Coração de Jesus, sob o Projeto Pedagógico do D.Bosco.

Então eu tenho essa passagem pela Escola Privada, naquele momento, depois eu fui para o Grupo Escolar.

Então, a minha influência toda, o Grupo Escolar, o Ginásio e a Escola Normal, eu posso caracterizar como sendo uma influência nitidamente daquilo que denominamos de Pedagogia Tradicional.

Na perspectiva da atuação dos professores, na questão metodológica, na questão do trato com o conhecimento, na questão da avaliação, na questão da disciplina, na questão da memorização, eu acho que a minha formação mesmo até a universidade, ela foi muito sob a égide da Pedagogia Tradicional, com algumas variações da passagem dos anos, mas sem dúvida alguma tradicional.

Então, quando eu fui lecionar na Escola Pública, antes do Experimental, eu levei apesar de ter feito pedagogia, apesar de ter feito Escola Normal, aquela matriz, aquele modelo, aquele comportamento, aquela atitude, que era típica dos professores tradicionais, eu posso dizer mesmo que eu era um reproduzidor. Eu reproduzia nitidamente aquilo que a minha história de aluno havia propiciado, eu reproduzia o comportamento, as atitudes, os maneirismos do trabalho do professor, a dinâmica da sala de aula, a dinâmica da aula, e para o bem e para o mal.

Eu também assumi uma característica de muita seriedade desses professores, uma característica de muita organização, uma característica de saber o conteúdo de uma determinada maneira, certa maneira de ensinar o conteúdo e assim por diante. Eu seguia os modelos daqueles que eu considero meus bons mestres.

Então eu posso dizer que nesse meu processo de formação inicial, e a minha inserção no magistério, estão localizadas dentro de uma visão reprodutivista, era reproduzir tudo aquilo que eu havia submetido, e mais do que isso, eu acho que a Pedagogia não é tradicional sozinha, eu vinha de uma família muito tradicional. Família tradicional, católica, conservadora, politicamente conservadora, então o germe dessa pedagogia tradicional estava fora da escola, ele já estava em casa.

Ele estava na rua, ele já estava na comunidade, o que a escola fazia, era de certa forma, reproduzir essa conjuntura, econômica, política e cultural, da época, como reflete hoje de uma outra época. Ele estava na sociedade como um todo.

Então, eu estou dizendo isso, porque eu acho muito importante para explicar o impacto que eu tive quando eu entrei no Experimental.

Eu nunca esqueço, o dia em que fui para fazer a entrevista no Experimental, foi o meu primeiro choque paradigmático.

Você lembra aquela entradinha que tinha ali na rua Tibério? Você entrava, tinha umas escadinhas, e tinha uma parte superior; em 1967, a escola estava sofrendo uma reforma, uma das tantas que ela sofreu, e fiquei esperando para fazer a entrevista naquela parte superior da entrada do lado esquerdo. Havia uma professora dando aula, que eu não entendia bem o que era; tinha uma professora, depois eu vim, a saber, que era a Marieta Lúcia Machado Nicolau, que hoje é nossa colega aqui na Faculdade de Educação, e uma pessoa de quem eu gosto muito, respeito muito; é uma profissional muito séria, e a Marieta, naquele momento estava dando uma aula de recuperação de alfabetização, penso eu.

E eu me lembro que eu fiquei distraidamente esperando para fazer a minha entrevista, um pouco ansioso com essa entrevista, e me lembro de um detalhe curioso, fui de terno e gravata, não sei bem nem porque.

E de repente, como eu estava esperando, esperando, eu comecei a ficar ligado, “que coisa mais estranha era aquela professora dando aquele tipo de aula.” Ela dialogava de um jeito todo especial com as crianças.

Eu nunca tinha visto aquilo. E mal sabia que tinha uma outra professora que estava trabalhando ali, e que me observava nesse momento, e esta professora você deve conhecer porque era a Inah Valente Lopes Pires, irmã da Arlete.

CE – Ela faleceu há mais ou menos dois anos. Ela foi minha professora, era o bloco<sup>1</sup>: D.Inah, D.Helena de Oliveira e a professora Marialva Valente Lopes.

JF – E eu fiquei amigo da Inah a vida inteira, sentimos muito a perda dela, sou amigo da Arlete (irmã), sou amigo da família. São amizades, que uma das coisas do Experimental, fantástica, uma das, é que nós construímos amizades, para todo sempre. Nós fizemos amizades eternas, por conta daquele clima do Experimental.

Então eu observava e pensava gente, mais que coisa estranha, essa professora dar aulas desse jeito, o que é que me chamava atenção?

Chamava-me atenção o oposto do que eu conhecia como aula, como interação professor e aluno, como didática, não é?

E aí, depois de alguns anos, por causa da familiaridade, a Inah, ela sempre lembrava, e ela me chamava de José, e ela dizia assim para mim:

- “José, eu nunca vou esquecer, o seu espanto, a sua fisionomia, a sua expressão de encantamento, vendo a Marieta dando aula naquele momento.”

Então, para mim, o Experimental nasceu ali, eu comecei a tomar consciência de que eu estava de fato entrando numa escola diferente.

E aí, foi um processo infinito, durante os primeiros anos, de deslumbramento do que é que era uma Escola não tradicional.

Uma outra surpresa que eu tive, muito grande, foi quando eu fui conhecer a Escola, ainda em 1967, e que os alunos, as carteiras eram soltas, cada classe fazia a organização das carteiras, de forma diferenciada, de acordo com o momento da aula, então, num momento era um grupo, num momento era em circuito, e em outro momento era semicírculo, e em outro momento tudo perfilado a maneira tradicional, eu estranhei muito isso, como é que eu poderia ter uma escola que tivesse essa mobilidade.

O estranhamento foi ampliando, para a forma como as professoras davam aulas.

Então, a questão do método moderno, neste momento começou a vir em uma ruptura de paradigma, de um paradigma tradicional para um paradigma de Escola Renovada, que eram, hoje fazendo uma leitura, uma neo-Escola Nova, um movimento de resignificação da Escola Nova, que em seguida nós já tivemos lá no final dos anos 60 e começo dos anos 70, nós já tivemos toda a influência do Tecnicismo. Esse movimento das pedagogias eu vivi muito, a Escola era, a Escola tinha uma base, que era a gente pode chamar de uma base pedagógica Tradicional Clássica, até com alguns aspectos que hoje chamamos de arcaico, porque era muito leve isso, e tinha uma forte abertura para o novo, que era a Escola Nova e depois,

<sup>1</sup> Experiência realizada durante vários anos no Experimental, onde três professoras dividiam-se na regência de classe do quarto ano primário; uma lecionava Português, outra Matemática e uma terceira lecionava Estudos Sociais e Ciências.

do Movimento da Escola Tecnista mesmo. Reconheço atualmente os cuidados necessários com estas classificações e / ou categorizações.

A minha inserção na escola foi acontecendo por aí.

Outro aspecto que me chamou muito a atenção que até hoje é incrível, foi à importância, o valor dado ao trabalho coletivo.

E o trabalho de formação contínua em serviço – eu nunca mais ouvi algo de uma Escola Pública parecido com isso.

Eu me lembro, quando eu fiz a entrevista, quem a fez para mim, foi uma professora chamada Ana Maria Caldas. Ela trabalhou muitos anos na CENP<sup>2</sup> e hoje é professora universitária.

Depois de todo o acerto conosco, que nós tínhamos sido admitidos, ela disse: “Olham tem uma exigência nessa Escola”. Essa Escola tem uma característica e uma exigência, isso é muito emblemático.

Ela disse assim:

“ – Olha, vocês, cada dia, no fim da tarde, cada série, tem um momento que chama Hora Extra”.

Não me lembro bem, mas, por exemplo, para o primeiro ano era segunda-feira, na terça-feira, na quarta, etc. Enfim, ela me localizou que havia um dia por semana, no final da tarde, em que reuniam os professores da mesma série, aí eu vim, a saber, o que era a integração horizontal e vertical do currículo.

Aquela preocupação então, de você ter o currículo dos três anos e meio até os quatorze / quinze anos, a Escola de onze anos e a integração por série, então, quinta série, sexta, sétima, e oitava séries e assim por diante.

E ela disse “olha, tem mais uma característica que vocês precisam assumir, ou então não dá para trabalhar nesta escola: no sábado, nós não temos aula, as aulas são suspensas, e nós temos um trabalho de treinamento em serviço.”

E eu me lembro da minha surpresa, de ter verbalizado naquele momento assim: “como treinamento? Eu já sou formado”; foi um impacto muito grande, eu nunca esqueci isso... eu sou formado, estou fazendo pedagogia.

E ela disse:

“- Não, eu sei. Eu sei que você é formado, eu sei que você está fazendo Pedagogia, aliás muito bem e tal, só que para esta Escola, ninguém está formado. Todo mundo que entra aqui, entra no processo de formação permanente.”

Eu fui entender mais tarde, lentamente, eu fui entendendo que eu não havia entrado numa simples escola: o Grupo Escolar Experimental “Doutor Edmundo de Carvalho”; eu havia entrado num Projeto Pedagógico, entrado num Projeto Pedagógico mesmo, concebido, estruturado, trabalhado a partir das necessidades da comunidade, com levantamento sócio-econômico dos alunos, trabalho intenso com as famílias, e aí é que eu fui entender, e mais tarde, fazendo Mestrado e Doutorado na área de formação contínua de educadores, eu sempre tenho o Experimental como paradigma do que significa a formação continuada no próprio lugar de trabalho.

E outro aspecto que me impressionou muito, foi a assessoria ao professor.

Nós tínhamos sistematicamente, uma equipe de colegas que eram os especialistas, então, eram os especialistas na metodologia do ensino de ... Havia o ensino de Ciências, o ensino de Matemática, o ensino de História e Geografia, nós éramos formados em serviço para entender uma nova metodologia de ensino.

E eu me lembro nitidamente, que já nessa época, algumas colegas que já estavam nesse trabalho técnico, era assim uma forte influência do PABAE, do Programa de Aperfeiçoamento Brasileiro ao Ensino Elementar, depois precisaria achar a tradução dessa sigla. Então o PABAE que funcionava em Belo Horizonte e aí dentro do contexto do Acordo MEC / USAID, e tal.

Eu me lembro de que naquele momento, por exemplo, ensinar História era muito diferente, nós tínhamos que aprender o que era ensinar Estudos Sociais, como é que a gente ensinava História e Geografia de forma diferente do que havíamos apreendido.

Então, eu tive de certa forma, que refazer no Experimental, a Escola Normal e a Pedagogia de novo.

E outro aspecto interessantíssimo que eu fiquei muito encantado, é que existiam os professores específicos. Arte tinha o professor que dava arte.

CE – Ela foi à primeira Escola Pública Estadual a dar Artes desta forma, não foi?

JF – Aí precisa fazer uma análise. Ela foi à primeira, porque depois você teve a experiência do Vocacional, mas foi posterior, e você tem a Escola que era Aplicação da Filosofia, e agora a Escola de Aplicação aqui da Faculdade de Educação, e acho que esse trio é muito importante que você visite novamente um pouco.

<sup>2</sup> Centro de Estudos e Normas Pedagógicas da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo.

Do ponto de vista de renovação em São Paulo, e de política pública, o Experimental, o Vocacional e a Escola de Aplicação, formam um trio.

Agora, o Experimental, eu acho que daquela maneira foi o pioneiro mesmo.

Então, você vê, naquele momento, eu nunca tinha tido no Curso Primário, aula de Artes.

E cheguei na Escola e havia aulas de Artes Plásticas, Artes Industriais, Música e Educação Física, com professores especialistas. Um avanço!!!!

Então veja, estou fazendo uma retrospectiva contextualizada, com a leitura que eu tenho hoje, com todos os fundamentos do aparato teórico-metodológico da Educação.

Acho que o Experimental, aquela idéia de você já ter os professores especializados, era uma riqueza muito grande para o trabalho com as crianças, e o mais interessante, era a formação, os coordenadores, pedagógicos; tínhamos uma equipe técnica, até muito sofisticada, olhando com o olhar de hoje.

O que ficou muito presente em mim, hoje que recuperei o que eu falo, é o Experimental da Lapa, o Projeto Pedagógico, tinha uma tríplice função.

O Projeto Político e Pedagógico do Experimental formava concomitantemente Educandos e Educadores, e a própria comunidade.

Naquela época, eu vejo a década de 60 e a década de 70, o Experimental tinha clareza absoluta de que você precisava formar o professor em serviço. A formação no cotidiano mediada pela construção Projeto Político Pedagógico da Escola.

O Currículo da Escola, a Dinâmica da Escola formava concomitantemente Educando, Educadores e a própria Comunidade, que era muito intensa, com a participação da comunidade na Escola (a comunidade de modo geral estava muito presente até o final). A comunidade reagiu muito ao fechamento do Experimental.

Então isso demonstra para a gente que quando uma escola está enraizada na comunidade, quando ela tem um Projeto Político Pedagógico enraizado na comunidade, é possível uma autonomia interessante; ela se fortalece, ela desenvolve uma defesa, ela tem uma comunidade, em relação as barbaridades dessas políticas públicas dos mando e desmandos, que vem acontecendo.

O Experimental se manteve e a questão do regimento próprio era sagrada, porque o regimento próprio, o regimento diferenciado, aprovado pela Secretaria da Educação, permitiu a criação, a implantação e a implementação de uma experiência como foi o Experimental da Lapa mesmo.

CE – Qual a diferença básica entre o Experimental e o Vocacional?

JF – Olha, eu não sei se eu seria a melhor pessoa para te responder isso. Eu vou arriscar um pouquinho.

Acredito que os Projetos Pedagógicos eram diferentes. O Experimental caminhava para a recuperação de uma Pedagogia Tradicional, no rumo daquilo que podemos chamar de Pedagogia Nova e “salpicada” pela Pedagogia Tecnicista. É difícil falar isto desta maneira.

O Vocacional teve uma instituição, uma liderança da Maria Nilde Mascellani, que é o Projeto Político e Pedagógico do Vocacional, ele era politicamente, explicitamente, mais à esquerda.

Eu acho que essa diferença é estrutural.

Nós tínhamos um trabalho crítico, nós tínhamos um trabalho de formar as crianças e os adolescentes para a criticidade, com a leitura da realidade, mas nós fazíamos isso de uma maneira mais para o lado da Escola Nova, e o Vocacional eu acho que já era para o lado de uma linha pedagógica já engajada, uma Pedagogia Crítica, que depois da década de 80 nós podemos chamar de histórica-crítica.

Então eu acho que essa é a diferença.

E eu acho que a liderança da Maria Nilde, com esse posicionamento político mais à esquerda, imprimia esse caráter no Vocacional; não era só isso, a liderança, assim como a liderança da Therezinha Fram, aglutinava também um conjunto de educadores, de pessoas progressistas ao redor dela.

Agora o que nós tínhamos no Experimental, eram pessoas de vanguarda, eram pessoas que pensavam criticamente, e nós tínhamos individualmente pessoas que eram mais à esquerda, mas isso era distribuído, dentro da Escola.

E no Vocacional acho que era um posicionamento do projeto.

Eu acho que o Experimental criava uma situação democrática, em que essas pessoas podiam atuar mais à esquerda, mais criticamente, por exemplo, na questão dos Estudos Sociais, enfim, nas áreas de conhecimento de maneira geral.

Agora, para a ditadura, ele não oferecia o perigo que o Vocacional oferecia. Mas isso não significa que nós não tenhamos sido perseguidos, isso não significa que o nosso material não tivesse sido vigiado, isso não significa que nós não tivemos que destruir o material; por exemplo, eu me lembro que a Mariazinha foi num determinado horário, pois precisava queimar aqueles latões, aqueles latões lá de lixo, que precisava

queimar o material de Orientação Sexual, que era tudo feito pelo audiovisual, o desenho dos aparelhos reprodutor masculino e feminino, para discutir a reprodução, a fecundação que era avançado.

O Experimental era avançado nessa questão de ciências. Nós introduzimos a questão da Orientação Sexual, da Orientação Profissional, então isso eu me lembro da gente jogar fora, tinha que queimar; alguns planos de Estudos Sociais tiveram que sumir.

Alguns colegas nossos sofreram perseguição. Alguns colegas nossos foram presos e torturados.

Agora, o Vocacional, eu tinha a impressão que o Projeto Político Pedagógico era mais explícito.

Então eu acho que eram duas experiências de vanguarda, duas experiências que caminhavam numa perspectiva crítica, só que com formas de encaminhamento diferentes.

E aí tem toda uma questão do currículo do Vocacional, e aí precisaria ver isso com a Esméria Rovai, com o Moacyr da Silva, o pessoal que escreveu sobre o Vocacional e mergulhou nesse período.

CE – A grande sensação que eu tenho do Experimental, é que aquilo para mim era uma grande família, no bom sentido, não é? Sem aquelas estruturas que às vezes atrapalham.

Eu sentia as pessoas muito unidas em torno de um objetivo, lembro das pessoas às vezes trabalharem de sábado, domingos, feriados, de fins-de-semana, fazendo e produzindo relatórios, e fazendo isso com uma grande garra e alegria.

Então a sensação que eu tinha das pessoas que trabalhavam no Experimental, uma vez que eu estava sempre enfiado lá, era que as pessoas trabalhavam com alegria, com um mesmo objetivo.

JF – Olha você está trocando num ponto fundamental, que eu te agradeço.

Nós trabalhávamos no Experimental por um ideal, nós trabalhávamos no Experimental por uma causa.

E de fato eu acho, que esse é o mérito da Therezinha; muito, muito grande. A Therezinha era uma liderança muito especial; a Therezinha captava o grupo; a Therezinha conseguia fazer o grupo ficar unido; a Therezinha, e é interessante que o Experimental que ao mesmo tempo em que conciliava o rigor, o planejamento das atividades, o registro, a racionalidade da atividade do processo ensino-aprendizagem, nós tínhamos que trabalhar dentro de uma metodologia científica, fazer da educação uma ciência, uma ciência aplicada, isso era muito claro no planejamento.

A definição da questão do objetivo geral, do objetivo específico, da estratégia, da avaliação, a questão de pensar a área de conhecimento, de três anos e meio até quinze.

Eu me lembro muito da discussão, por exemplo, na área de Língua Portuguesa, para onze anos. Estudos Sociais, para onze anos, Ciências para onze anos, Artes para onze anos, Educação Física para onze anos, Matemática para onze anos. Isso eu acho que a Therezinha conseguia uma liderança em que a gente estudava muito, a gente buscava o que era mais moderno e revolucionário para fazer com as crianças; tudo isso era muito discutido, muito estudado, muito fundamentado.

E ela conciliava um outro aspecto que você levantou, a afetividade.

Então, o grupo do Experimental, eu vejo por hoje, era um grupo muito amigo, era muito unido, era muito a idéia que você falou, uma grande família, sem os defeitos de uma família, ou sem aqueles grandes defeitos, os mais graves, não é?

No Experimental nós éramos muito unidos em festas, em viagens, os professores se freqüentavam, as amizades nasciam, crescia, davam flores e frutos.

Hoje, por exemplo, depois de quase quarenta anos, eu ainda cultivo muito algumas amizades feitas no Experimental.

E algumas pessoas, que, por exemplo, eu não tenho visto, ou tenho visto menos, quando um fica sabendo de alguma coisa manda notícias, ou a gente se encontra eventualmente e é uma festa. É uma alegria.

Isso a gente vê não só nos professores, mas nos funcionários e nos alunos.

Encontrar um ex-aluno é uma festa.

Eu nunca vou esquecer eu sentado nessa mesa, abre-se àquela porta, lembro como se fosse agora, uma moça põe o rosto assim para dentro e diz “Você se lembra de mim?”

Fiquei olhando, olhando e falei a Marisa Farah, que saudades, claro que eu me lembro!

Tem um outro aspecto que eu gosto muito de destacar do Experimental, é que era um celeiro, era um lugar privilegiado de formar pessoas.

Hoje, por exemplo, se você localizar na bibliografia brasileira, na bibliografia da Educação Brasileira, mais claro, mais ao sudeste, mais paulista, vai encontrar muitos ex-Experimental.

Na PUC, você tem um conjunto de intelectuais, professores, doutores, que passaram pelo Experimental.



Aqui hoje, por exemplo. Eu sou ex, tem a Tizuko Morchida Kishimoto, a Selma Garrido Pimenta que está agora na pró-reitoria de Graduação e é ex-Experimental, a Marieta Lúcia Machado Nicolau, a Heloísa Dumas Penteado, que são nossas colegas aqui também, são todas ex-Experimental da Lapa.

Seria imensa a lista de ex-integrantes do Experimental que foram se tornando grandes educadores e pesquisadores no cenário da Educação Brasileira: José Carlos Libâneo (Católica de Goiás), Maria Laura Barbosa Pugliesi Franco (Fundação Carlos Chagas de São Paulo e PUCSP), Marília Claret Duran (Metodista São Bernardo), e tantos outros.

CE – E aquela época era muito o pessoal da PUC, não é?

JF – Era PUC e influência da PUC.

CE – Eu me lembro que a Jurema Venceslau de Carvalho se formou lá depois, a Isabel Franchi. Cappelletti, a Ana Franchi.

JF – A Isabel Franchi Cappelletti, a Anna Franchi, a Ana Maria Saul, a Maria José Pallo de Língua Portuguesa, o José Carlos Libâneo, Margarida Mazzarino, está aposentada agora, a Antonieta Moreira Leite, etc.

Uma coisa interessante que a Therezinha fazia era reunião com todos os professores, funcionários e serviços, porteiro, todos, era de educação, do educador, onde todos eram educadores: porteiro, o pessoal de apoio, secretária, etc...



ENTREVISTA DE PAULA MOTTA EX-ALUNA DE DONA HEBE DE CARVALHO QUE  
TRABALHOU TAMBÉM COMO PROFESSORA DO ATELIÊ DE ARTE INFANTIL.

DATA: 28/07/2005

LOCAL: residência da mesma

HORÁRIO: DAS 14h00min ÀS 17h00min HS.

C.E. – CARLOS ERNESTO

P.M. – PAULA MOTTA

C.E. – Inicialmente eu pediria para você falar um pouco da sua formação, do seu currículo.

P.M. – A minha formação começou nos cursos livres de Desenho Infantil, na Fundação Armando Álvares Penteado, em 1956. Fiquei lá oito anos e fui aluna da D. Hebe de Carvalho.

Eu me lembro mais dela, aí depois o curso saiu daquela casa na rua Itabacoara e foi transferido para o prédio maior, lá na Rua Alagoas. Lembro-me da D. Fernanda<sup>3</sup> também. Acho que a D. Fernanda ficava lá com os alunos maiores, ou outros alunos. Mas, eu me lembro mesmo é da Dona Hebe.

Depois, fui para a Faculdade de Arquitetura na USP. Mas antes de entrar na FAU, quando tinha 18 anos mais ou menos, fui um dia visitar D.Hebe de Carvalho, e ela me convidou para trabalhar lá no Ateliê Infantil de Arte na Alameda Santos.

Falei para ela, eu não sei dar aulas para crianças.

Ela falou: “Você foi minha aluna, você sabe”. (risos).

Eu vou lhe orientar.

Aí fiquei lá três anos, comecei ajudando aos sábados junto com uma outra professora de quem não me lembro o nome.

Depois, ela gostou, começou a dar certo, fui lendo, estudando, enfim, você não pode entrar numa atividade dessa, sem ter uma base. Então, comecei a estudar bastante, ler muito sobre Arte-educação, e aí comecei a dar aulas mais de uma vez por semana e assumi novas turmas. No fim, dava aulas lá três vezes por semana direto, comecei com as crianças menores, de 3 a 5, depois fiquei com as de 8, e cheguei a pegar até os adolescentes, ela tinha várias divisões etárias.

Comecei na D.Hebe em 71 acho e em 1972, fui fazer o Curso da Fanny Abramovitch, lá no Centro de Atividades Artísticas, na rua Brasília Machado no bairro de Higienópolis.

Era um curso de Formação de Professores de Atividades Expressivas, à noite com duração de um ano. Esse curso deu uma boa base, além do estágio que fiz lá.

Fanny tinha uma visão de arte-educação diferente da Dona Hebe. Isto foi fantástico!

Aí foi muito interessante, porque de repente, tinha a experiência com D.Hebe, tinha feito o Curso da Fanny, tinha conhecido o universo dela, aquela orientação dela, comecei a estagiar em Escritórios de Arquitetura, e entrei na FAU. Tudo no mesmo período, 72 a 74.

Uma colega minha pediu para ajudá-la a montar um curso num grupo espírita, na periferia de São Paulo, para cuidar das crianças que estavam soltas na rua, para fazer algum tipo de atividade com elas. Era o Grupo Espírita Caibar Schutel, localizado no Jardim Ângela, o lugar onde tiveram todas aquelas chacinas, etc nos anos 90. Na época, em 1973, estavam construindo a rodovia dos Imigrantes, era uma área muito carente.

Então, o nosso trabalho era fazer com que aquelas crianças não ficassem na rua.

Aí foi muito bom porque montei uma estrutura que não era D.Hebe, e não era a Fanny.

C.E. – Era Paula.

P.M. – Não sei se era Paula, mas era em função daquela experiência local, para aquele perfil de crianças, foi um trabalho muito interessante. Ficamos dois anos trabalhando lá. Depois nós tivemos que parar, porque eles alegaram que era arriscado manter as crianças lá no período da epidemia de meningite. Mas, acho que foi uma questão política. A Prefeitura de Diadema queria tornar mais oficial

---

<sup>3</sup> Fernanda Milán

aquilo e ampliar para atender crianças de vários outros lugares, e também, queriam que preparássemos trabalhos e atividades para as mães.

Na época comecei a falar com a Miriam Muniz, com o Naum Alves de Souza, com o Megumi Yuasa. Nós queríamos fazer um centro maior: cerâmica, atividades plásticas, costura, teatro, enfim, vários tipos de atividades. Chegamos com esse projeto e fomos convidados a não trabalhar mais.

Nisso, eu já estava na Faculdade de Arquitetura, e a Faculdade começou a absorver todo o tempo, e fui aos poucos me afastando das aulas que dava. Saí da Dona Hebe, e quando terminei a Faculdade de Arquitetura, o meu trabalho de graduação, foi um livro para crianças chamado “São Paulo desde criança”, todo apoiado nessa experiência com arte-educação.

Queria contar a história da cidade de São Paulo para crianças da faixa de oito a doze anos. Incorporei toda essa vivência com as crianças da D.Hebe, com as crianças da Fanny e o trabalho de dois anos que tinha feito em Diadema.

Guardei todos os desenhos. Fiz a pesquisa com apoio da FAPESP, com a bolsa de Iniciação Científica. Chamava-se: “As Artes Gráficas no Universo Infante-Juvenil”.

Então, fui conversar com pessoas que escreviam para crianças, que produziam coisas para crianças, etc. Foi em 1977 essa pesquisa: até aquele momento, a criança não era vista como um grande mercado consumidor, estavam descobrindo esse filão. Comecei a percorrer editoras, livrarias, e constatei que eram muito poucas as ilustrações para as crianças brasileiras. Os ilustradores eram europeus e eram feitas traduções e adaptações para as crianças brasileiras.

Foi por isso que propus um livro que fosse para didático, um livro que pudesse ser usado em qualquer aula de história, geografia, que contasse a história de São Paulo, que falasse um pouco tudo.

A idéia desse livro era essa, aliás, ele ainda está na gaveta, apesar de São Paulo ter comemorado 450 anos, não consegui publicar.

Hoje tenho que atualizar os desenhos, porque parei de desenhar o perfil de São Paulo, nos anos oitenta. Foi muito bom, porque guardei todo esse material na época dessa pesquisa. Fui conversar com a Maria Clara Machado para ver o que ela pensava, qual era a produção dela, qual a idéia dela de criança, o que a criança tinha que ver ler.

Fui falar também, com a Sonia Robatto que na época fazia um jornalzinho chamado Bondinho. Conversei com o Augusto Rodrigues, da Escolinha do Brasil, que tinha uma outra formação. Naquele ano de 77, teve o I Encontro Latino Americano de Arte-Educação, que foi no Rio de Janeiro, foi fantástico, participaram diversas pessoas da América Latina, cada um mostrando suas experiências de trabalho, muito incrível, muito bom. Na época, o Álvaro Moya e o Maurício de Souza foram falar de história em quadrinhos, representando o Brasil. O depoimento do Augusto Rodrigues foi muito importante e considerado como referência na área de arte-educação.

Parei de trabalhar com crianças, mas essa preocupação com o ensino permaneceu e hoje, já estou a nove anos na Faculdade Santa Marcelina, no Curso de Moda.

C.E. - Você conheceu a Suzana Rodrigues?

P.M. – Lembro-me dela quando era pequena, quando ela fazia aqueles teatros de bonecos.

C.E. – Você não chegou a ser aluna do Clube Infantil de Arte?

P.M. - Não.

C.E. – Como eram as aulas de D.Hebe lá na FAAP?

P.M. - Olha, era o seguinte: tinha mesas sobre cavaletes, eram mesas forradas com papel Kraft. Ela preparava uns guaches maravilhosos, com dextrina, que eu tenho a receita até hoje. É um guache fantástico que não estraga; tenho desenhos meus perfeitos, até hoje.

A gente tinha a parte de argila, da pintura, do desenho, do desenho ao ar livre com cavaletes. A criança tinha liberdade de escolher mais ou menos, o que ia fazer.

Qualquer dificuldade, qualquer dúvida, você sabia que ela estava ali por perto.

C.E. - Agora ela preparava uma técnica assim, hoje nós vamos fazer isso, ou ela deixava sempre livre?

P.M. - Não me lembro disso, como nós em casa desenhávamos. Também, não sei se nós tínhamos assim um negócio de pintores compulsivos, pintar o tempo todo, tudo com qualquer material, em qualquer papel, em qualquer circunstância, era um prazer imenso.

Lembro-me de que não era uma coisa de agora nós vamos fazer argila, que tinha uma seqüência. Não me lembro disso. Acho que ela ia deixando o aluno ir vendo, sugerindo. Você não quer agora experimentar tal material, etc. Então, trabalhávamos com giz, com giz de cera, etc.

Eu gostava muito da pintura, mas tínhamos desenho, às vezes desenho em grupo, os painéis.

Acho que me sentia com muita liberdade em procurar a minha expressão, procurar meu caminho, e ter a qualquer momento o apoio necessário que precisasse.

C.E. – Como era a relação da D.Hebe com vocês?

P.M. - Bem comigo, acho que eu era um xodó especial dela, tenho a lembrança de um episódio, quando era ainda lá na casa da rua Itabacoara, não sei por que eu não fiquei na aula, e ela resolveu sair comigo pelo Pacaembu para passear; devo ter cansado, e me lembro dela me carregando no colo, andando, andando comigo.

Onde nós fomos para mim era uma coisa enorme, longe, hoje acho que era ali perto do Estádio do Pacaembu.

Lembro de ter ficado com ela aquele dia, não sei o que é que houve. Sentia que recebia um tratamento todo especial.

E quando eu dava aulas na Escolinha com ela, eu falava assim: D.Hebe tem umas crianças que eu gosto mais, tenho um carinho assim, como é que a gente faz?

E ela respondeu: ora faça a diferença. A gente não tem que gostar igual e tratar igual a todos, tem que fazer diferença. Ah, agora entendo o que ela fazia comigo.

C.E. – E você lembra como era com as outras crianças?

P.M. – Ela era ótima, entendeu? Era muito tranqüila.

C.E. - A Gule <sup>4</sup> também fez parte dessa época?

P.M. - Fez a Gule, o meu irmão também. Terças e quintas. Lembro-me, aos dez anos, que num intervalo dessa aula, meu pai me chamou, e meu irmão estava junto, e falou assim: “Venham ver uma coisa”. O Flávio Império estava pintando um telão para a Ópera dos Três Vinténs, isso era 1964; fiquei fascinada com o tamanho daquele trabalho. Aquela pintura, aquilo ficou muito na minha memória.

C.E. – O seu pai <sup>3</sup> era diretor na época?

P.M. – Ele era diretor dos cursos livres.

Então nós acompanhávamos um pouco aquela movimentação, não por ser filha dele, mas pelo tanto que nós freqüentávamos.

Tenho uma amiga que fez o curso Livre de Desenho Infantil, que é a Circe Bernardes, depois foi ser minha colega no colegial, do Mackenzie, nós nos reencontramos na adolescência. Ela foi aluna da D.Hebe, só que ela ainda fez o curso de Adolescentes, com o Sued, etc.

Ela lembra muito desse período do curso.

Então, aquele ambiente ficou muito marcado para muitas pessoas que freqüentaram aquele espaço.

C.E. - D. Hebe fazia alguma proposta, ou vocês chegavam e estava lá o material e vocês pegavam o que queriam?

P.M. - Não. Acho que não. Acho que nós tínhamos liberdade. Acho que ela conversava conosco. Por que depois, trabalhando com ela lá na Escolinha, a idéia era meio essa. Você tinha que ter um

---

<sup>4</sup> (Glória Motta, a irmã).

<sup>3</sup> Flávio Motta

belíssimo ateliê, o melhor ambiente de trabalho, tudo ao alcance da criança. Para ela conhecer, aprender a decidir, propor, pensar.

Então, um pote de pincéis em cima da mesa, de todos os tamanhos, potes com lápis de cor, etc. Aquilo ficava, assim na mesa, e na Fundação também era assim.

A criança chegava, decidia se ia pintar se ia desenhar, se desenhava misturando tintas.

Havia uma conversa ali, como você vai? o que você está pensando hoje?, o que viu?, o que você gosta? Você já experimentou tal papel?, hoje você quer trabalhar com tais cores?

Lembro-me que eram uns portas-ovo de plástico, você pegava um deles e levava para um funcionário e dizia eu quero o branco aqui, o amarelo ali. Hoje põe só duas cores, o azul e o vermelho.

Eu não sei se nós tínhamos uma desenvoltura com esse universo, acho que a criança tinha um repertório ali, entendeu?

Ela podia, por ou não. Lembro-me que a única questão era não por excesso, para não ficar sujando as cores, atento à questão do desperdício, a criança aprendia a trabalhar, a respeitar o suporte, respeitar o material, respeitar o funcionário, o ambiente, etc.

Isso sempre foi muito recomendado.

C.E:- E lá no ateliê como eram as classes?

P.M:- Na D.Hebe nós tínhamos de oito a dez crianças por turma, divididas por idade. Mas, tinham vários horários.

C.E:- E vocês trabalhavam também com modelagem de fantoches?

P.M:- Nós fazíamos com argila. Lembro-me de fazer com várias técnicas de papier machê.

C.E: - Nessa época a D.Hebe ainda dava aulas?

P.M: - Ela dava. Um pouco para cada turma, um pouco para os menores, um pouco para os maiores.

C.E: - Qual foi a orientação que ela deu para você quando você foi dar aulas lá?

P.M: - A orientação era assim: Tinha a auxiliar lá, que, aliás, às vezes eu ficava constrangida porque quando as crianças chegavam, essa auxiliar já punha o papel na mesa, e eu achava que isso era uma imposição.

Então, tinha uma sala que tinha duas mesas, que era a sala onde eles trabalhavam.

A escola era na casa da D.Hebe, era muito agradável, no quintal havia uma jabuticabeira e tal.

Naquela sala eles desenhavam, faziam colagens.

Lá fora, na garagem, era o lugar de trabalhar com argila, de mexer com madeira, enfim era uma oficina para trabalho mais tridimensional.

Então, eu achava que aquela coisa da criança chegar e já encontrar o papel branco pronto para desenhar era uma imposição e não uma opção.

Então não achava certo. E se a criança não quisesse desenhar?

É lógico que ao chegar a criança entregava a lancheira, ia por o aventalzinho e já via aquilo. Às vezes a auxiliar até já punha a bandejinha com as cores, e já estava tudo arrumado lá.

Evidente que era facilitador, de repente oito crianças dizendo eu não quero vermelho, não quero amarelo, não quero isso ou aquilo, mas eu não achava aquilo recomendável.

Então, geralmente eu ficava com as crianças mais rebeldes.

D.Hebe me deixava cuidando mais dos hiper-ativos, que sempre ficavam comigo.

Aqueles mais calmos, quadrados, que tanto faz, que tivesse o papel ou não, que eles nunca iam lhe pedir nada, por que ele estava lá e às vezes ele nem sabia porque, porque havia muitas mães que deixavam lá, e iam passear à tarde. Era uma época que havia um "boom" de escolas de arte, punham o filho num ambiente desses, para ocupar a criança e nada, além disso.

Então você via a diferença com as crianças que estavam ali para passar o tempo.

C.E: - E vocês nunca mostravam obras de arte ou reproduções de obras de arte para as crianças?

P.M: - Eu me lembro da D.Hebe fazendo um aquecimento, principalmente quando do eram crianças acima de oito anos.

O que era gostoso, depois que terminava a aula, era ficar vendo e analisando os trabalhos com D.Hebe.

C.E: - A professora com D.Hebe? E com as crianças ela fazia alguma vez?

P.M: - Não. Era com as professoras, ela comentava, mostrava coisas.

C.E: - O que ela destacava?

P.M: - Eu acho que mais a parte da composição.

C.E: - Mas ela dava sugestões, de como podia ser melhorada?

P.M: - Era uma coisa muito sutil. Sabe?

Era muito sutil. A criança quando está na situação de pintura, por exemplo, ela precisa controlar a questão da água, invadir uma cor na outra, a mancha, etc. Então, D.Hebe vinha com a maior paciência e ensinava como você podia, entre aspas, tirar o excesso de tinta, de água do papel com o pincel seco, quer dizer, ela vinha com o maior cuidado, mesmo que ela tivesse que por a mão dela nesse trabalho, ela fazia com uma delicadeza, que a mão não invadisse. E ao fazer isso, ela ia mostrando, explicando, falando, orientando.

E quando uma criança estava fazendo, ela passava ia olhando, observando o fazer para orientá-lo se necessário ou solicitada.

C.E: - A D.Hebe trabalhava alguma coisa com as crianças, por exemplo, teatro, música, ou tinha uma música tocando, enfim, ela mexia com alguma coisa das outras expressões?

P.M: - Quando nosso trabalho era na escolinha dela, tinha um pouco, mas não muito, mas nós preparávamos alguma coisa, mas na época da Fundação me lembro da Suzana Rodrigues, fazer teatro, conosco lá, nas aulas de D.Hebe. Então, não sei se estava dentro da programação das crianças, fazíamos o cenário, me lembro de atividades de teatro de fantoche.

C.E: - Por que eu lembro lá na Escolinha da Paulista, ela fez no fim de ano, uma exposição que foi na FAU lá da Rua Maranhão, e eu me lembro dela me contando que ela só conseguiu, porque era época de exames finais, e o diretor não queria ceder o espaço e ela só conseguiu porque o pai dela tinha sido diretor da FAU e ele não teve como dizer não.

E que a Maria Amélia (filha de D.Hebe, arte-educadora que trabalhava com artes cênicas com teatro de bonecos), apresentou uma peça de teatro de fantoches para as crianças.

E lembro também, uma vez, D.Hebe me chamou, porque era assim, no Experimental, quando eu conheci a D.Hebe, foi a alegria da minha vida. Então, se ela dava aula de manhã, tarde e noite, fora o horário das minhas aulas. E eu ia ajudá-la. Eram salas enormes de mais de trinta alunos. Eu a ajudava a distribuir o material.

Então, eu lembro uma vez, eu encontrei com ela no ônibus indo para a Paulista, e ela me falou que estava abrindo aquela Escolinha.

Era o sonho da minha vida frequentar aquela Escolinha, mas eu não tinha dinheiro, e também nunca tive a coragem de dizer, olha eu posso ir sem pagar Mas ela abriu para mim, aí eu ia algumas vezes, e eu ficava envergonhado de ir muito, e uma das vezes, ela me convidou, ela ia fazer com as crianças, uma excursão, com as crianças, para elas irem desenhar no Pico do Jaraguá.

E eu nunca vou esquecer, que ela teve que alugar duas peruas, a Malvina estava junto, e a gente carregando um cesto, com giz de cera, papel, e a D.Hebe de salto alto, começando a subida, de repente, que ela olha para baixo, quase que ela rola morro abaixo. Aí, ela lembrou que desde a época que ela frequentava Campos do Jordão, quando criança, ela tinha vertigem de altura, e ela deixou e os motoristas das kombis, junto comigo e com a Malvina, segurando pelas mãos quatro ou cinco crianças cada um, subimos, mas ela ficou embaixo esperando.

Depois, uma vez, eu fui visitá-la na Alameda Santos, mas eu não me lembro muito de lá.

Depois ela foi lá pro Itaim, aí me disse a Yolanda Bessa que no fim, ela levou a escolinha para a Colméia.

P.M:- Ficou um tempo só. Ela foi desativando aos poucos.

C.E: - Mas ela chegou a dar aulas na Colméia?

P.M: - Isso não sei. Naquela época eu já não estava mais.

Mesmo no Itaim, eu fiquei pouco.

C.E:- Era uma casa?

P.M: - Era uma casa, ela reformou, o projeto foi feito pela Liliana Guedes. Era incrível o chão e as paredes brancas, tudo branco. Adorava, achava aquilo tudo impecável, achava fantástico!

Lembro-me, nós estávamos na Alameda Santos e uma vez a TV Cultura quis fazer um programa, aquele da série do Lerner e nós levamos as crianças para trabalharem e pintarem. Também, quando o Vinícius de Moraes, foi lançar aquele disco infantil, a Bandeirantes quis fazer um especial com ele e o Toquinho. Pediram para as crianças pintarem enquanto eles cantavam, então nós também fomos para essa gravação do programa.

C.E: - Você tem idéia da época?

P.M: - Entre 72 e 74.

Lembro-me que o Vinícius demorou a entrar, e a criançada esperando, aqueles holofotes ligados, um calor, era na Bandeirante...

C.E: - Mas foi colocado que era da Escolinha?

P.M: - Não sei, só apareciam às crianças e eles cantando. O Toquinho estava sentado num banquinho cantando, e cadê o Vinícius?

Não, não tem condições, ele já bebeu muito, não tem como ele entrar. E as crianças lá pintando, e eles gravando.

Aí resolveram deixar o Vinícius entrar do jeito que ele estava.

Foi ótimo o relacionamento dele com as crianças.

Todos tão preocupados, e foi ótimo, não precisavam nem ter esperado tanto, já podiam ter gravado mais, e ele adorou, se divertiu, com a meninada, foi muito bom.

C.E:- Fale-me um pouquinho mais nessa diferença entre a Fanny Abramovitch e a D.Hebe. Como que a Fanny, por exemplo, dizia como se devia trabalhar com a criança.

P.M: - Bom, o ambiente lá na Escola da Fanny, era bem diferente. Primeiro tinham várias atividades era um ambiente mais multimídia, mais voltado para o teatro. Mesmo esse curso que ela dava você fazia parte de jogos dramáticos, então a Fanny gostava muito dessa parte mais ligada ao teatro, e lá a orientação naquela época, era a de deixe fazer o que quiser, o que vale é o processo e não o produto.

D.Hebe valorizava o produto, ela achava importante o resultado, que a criança concluísse alguma coisa.

Na verdade acho que ela deixava a questão do resultado não como demonstração para o pai, mas para a criança refletir sobre sua própria produção.

Por isso quando ela sugeria alguma coisa era sempre muito sutil, fazendo o aluno alcançar resultados determinados.

E, na época, na Fanny, a coisa era assim um oba - oba de experimentação.

De repente, tinham crianças que passavam a tarde, derretendo giz de cera para brincar com fogo, por exemplo. Ele não ia fazer encáustica ou alguma coisa assim.

Então, achava difícil isso, sabe porque você só pode fazer isso numa sala com poucas crianças, não é?

Agora, foi exatamente nesse momento que fui para Diadema, e nós tínhamos 40 a 50 crianças para abrigar num pequeno lugar, como é que eu poderia deixar cada um fazer o que quisesse, não dava!

C.E: - E é o que acontecia com D.Hebe no Experimental. E lá no Experimental ela propunha uma técnica, ao mesmo tempo eu me lembro que ela dizia: Hoje vamos trabalhar com carvão, por



exemplo, mas tinha uma mesinha lá, que tinha giz de cera, cola, papel espelho, quer dizer que quem não quisesse trabalhar com carvão, ia lá e pegava outro material.

P.M:- Na escolinha também. De repente me lembro de que tinham dois gêmeos que eram terríveis, hiperativos, eles tinham que ficar separados, então a própria D.Hebe falou, agora você vai dar a maior atenção para eles, de repente eles estavam muito mais a fim de mexer com madeira, prego, martelo, essas coisas de marcenaria. Eles tinham que descarregar, toda a energia. Eles tinham uma mala de ferramentas fantástica que o pai dera, que tinha tudo lá, de verdade.

C.E:- E eles levavam para a escolinha?

P.M:- Eles levavam. E eles eram absolutamente idênticos, e ninguém conseguia identificar. Eu percebia, porque na hora que eles chegavam, eles tinham que guardar a lancheira, o casaco, essas coisas e um era canhoto e o outro destro.

Então, como eles nunca estavam vestidos iguais, eu marcava quem era o canhoto e quem era o destro e assim, aos poucos fui conhecendo pelo temperamento, um era mais agressivo, agressivo no bom sentido.

Nós conversávamos muito, D.Hebe e eu.

Um era mais a linha do Klee, assim, tinha a composição do Klee, olho do Klee, as cores do Klee, ele trabalhava mais com aguadas era interessante.

E o outro não, o outro trabalhava mais como o Mondrian, então às vezes a gente até mostrava alguma coisa assim, para eles verem.

Nós tínhamos que dar atenção para eles.

Na D.Hebe éramos mais criteriosos, na colocação da sucata.

Desenha um pouco o que ele estava vendo ali. Quer dizer, acho isso importante, né?

C.E: - Senão ficava muito a sucata pela sucata, não é?

P.M:- Ficava. Então ele poderia de repente chegar numa pesquisa interessante, por acaso, muito por acaso.

Achava isso, muito, demais! Imagine que era começo dos anos 70 e estávamos no auge do movimento hippie, da contracultura, etc e tal. Então, é interessante ver como a ideologia influenciava.

D.Hebe era meio vista naquele momento, quer dizer, para quem olhava da Fanny, como uma senhora muito burguesa aristocrata e a outra era a liberdade, etc e tal.

Então ficar conciliando os dois, para mim, foi ótimo.

Por que aí pude efetivamente fazer um bom trabalho, em Diadema. Por que lá tínhamos um galpão, duas águas de telhado apoiado em pilares, e mesas. Tinha uma refeição que era preparada por um casal de velhinhos que tinham uma horta nesse lugar e faziam uma sopa.

Era o que as crianças comiam.

Quando os velhinhos não podiam fazer essa sopa, eles ficavam sem comer. Crianças que não tinham no inverno muitos agasalhos, que chegavam lá, descalços, só com um calção.

O acesso era por um portãozinho e eu dizia o seguinte: aqui pode entrar a hora que quiser. Mas, quem entrar aqui, tem que trabalhar.

Lá não era possível fazer separação por faixas etárias, porque o pai foi trabalhar, a mãe foi trabalhar e a criança estava solta, então vinha uma com 7 ou 8 anos, carregando o irmão pequenininho, vinham vários irmãos. E naquela época, não sei se ainda hoje tem aquele horário de escola pública, das sete as 11, das onze às três horas, então nós tínhamos crianças das sete as dez, por exemplo, eles iam correndo para casa por uniforme, para irem embora para a escola.

Tinham os que entravam as onze, e outros que saíam. Então, nós ficávamos lá das sete da manhã às três da tarde.

Interessante, porque tínhamos o extremo da situação, se a gente levasse ao extremo a orientação da Fanny, e ao extremo a da D.Hebe, não chegaríamos a lugar algum. Eu não tinha nada. Nós íamos no "fusca" (carro) dessa minha amiga, e para chegar na sede do Grupo tínhamos que subir uma ladeira, e quando chovia o carro não subia. Era a coisa mais incrível, quando você chegava ao topo dessa ladeira, a criança já estava lá em cima esperando. Quando eles viam que iam acontecer as aulas, era a festa, as crianças corriam atrás do carro, até nós chegarmos nesse galpão. Eles ficavam esperando, ah, era lindo isso!

Eles ajudavam a tirar as coisas do carro. Tinham caixas e caixas de papelão com material, com tudo. E tínhamos que transportar tudo nelas.

Material, que material?

Tinha muita sucata, nós não tínhamos verba para nada, trabalhávamos de graça; Então nós fomos à fábrica de pincéis Tigre, que doaram pincéis, fui na Klabin, arrumaram papel, quer dizer, tínhamos que trabalhar com o material que conseguíssemos, trabalhávamos muito com o que a se recolhia do local, juntávamos, andávamos ali pelo bairro, pelo lugar catando coisas.

Daí, com pedras, com torrões de argila, eles construíam maquetes, cenários, objetos, etc. Nesse momento entrou muito aquilo de fazer dramatização, porque isso era bom para eles, aí a experiência do curso da Fanny foi muito boa.

Tenho esse material todo fotografado.

C.E: - Da escolinha você tem fotos?

P.M:- Não tenho. Incrível, não tenho. Tenho de Diadema, porque fotografamos na época.

C.E: - Eu ficava impressionado. Imagine, se hoje eu fosse comprar aquele material que tínhamos no Experimental da Lapa, não haveria condições.

P.M:- O que eu achava interessante, no caso da orientação da Dona Hebe, em relação à Fanny, era a questão do projeto.

A criança tinha que assumir algum compromisso, e alguma idéia, aí ela ia orientando isso. Agora aquela fase de muita experimentação, eu acho que é boa, mas não pode ser só aquilo como opção.

Não nego a questão da experimentação, porque tem que ter.

Você tem que fazer a criança pensar.

C.E: - Eu não sei, se você concorda comigo ou não, mas eu vejo D.Hebe viveu a época da Escolinha do Brasil, época que a Escola Nova gritava e berrava, e que você não podia dar nenhum motivo de tolhimento nem de sugestão, apesar de que eu fiquei sabendo que não era bem assim, eu tenho uma amiga que trabalhava na Escolinha do Brasil, com o Professor Augusto Rodrigues, e ela me disse:

- Carlos, eu ia aos consulados e trazia filmes de pintores famosos e que ficavam o dia todo sendo exibido na Escolinha, para quem quisesse ver. Então, não era bem como se dizia que nunca se mostrava nada.

Agora, eu não vejo a D.Hebe tão assim, sabe. Peguem o que quiserem, façam o que quiser, eu não vejo a D.Hebe assim.

Eu não sei se é porque era no Experimental, e as salas eram grandes, e mesmo que ela quisesse não seria possível dar as aulas assim.

P.M: - Você sabia o que ela propunha como opções lá dentro, entendeu?

Dentro de pintura, você decidia sobre a sua pintura.

Ela mostrava os materiais, ela mostrava as cores.

C.E:- O tema ela nunca sugeria também?

P.M: - Não me lembro. Não me lembro, acho que a gente até sugeria, eu acho. Ou, dava alguma sugestão, por exemplo.

C.E:- E era só você que trabalhava lá na época?

P.M:- Não, tinham várias.

D.Hebe preocupava-se com os mínimos detalhes nos trabalhos das crianças. Ela colocava passatour, então nisso ficou muito forte, o meu olhar sobre o trabalho dela, sobre a maneira dela trabalhar. Havia, valorização do trabalho, não era só do processo.

O processo era valorizado, mas ele não era o mais discutido ali diretamente com a criança.

Ela era orientada, ela era acompanhada, ela era muito respeitada, por um lado, mas sabe aquela coisa da mãe, que a criança faz uma travessura e a mãe conta para os outros, numa crítica à criança, à travessura?

C.E: - E a criança se sente humilhada?

P.M: - Não, não, ao contrário, às vezes a criança fica se achando o máximo porque ela é rebelde, porque ela aprontou!

Eu vejo um pouco assim, quer dizer era meio assim. Eu acho que ela valorizava o processo senão nós não teríamos a formação que temos, não só por mim, mas o de outras pessoas que passaram pelo curso na FAAP e lá na Escolinha.

C.E:- Então, foi uma única vez, eu me lembro que eu tinha dez anos, eu peguei um papel e comecei a fazer uma pintura com listas, como se fosse um arco-íris. Aí ela olhou e falou sabe, está muito bonito, mas eu acho que na sua idade, você deveria começar a pensar mais, olhar, é a única vez que eu lembro dela ter colocado alguma coisa.

P.M:- Isso ela fazia, ela conversava, né?

C.E: - Você estava falando, que muitas vezes vocês conversavam sobre o trabalho das crianças, como é que era?

P.M:- Era muito bom. Porque aí, por exemplo, às vezes tinham crianças, que lá dentro, ela ou a Malvina, ou eu, ou a outra professora, conversávamos sobre quais eram as expectativas que cada um tinha em relação ao acompanhamento do processo de cada criança, né?

ENTREVISTA DE MARIA AMÉLIA CARVALHO  
ARTE-EDUCADORA E ATRIZ DE TEATRO DE BONECOS , FILHA DE D. HEBE DE CARVALHO  
SOBRE SUA MÃE

Data: 04/08/2005

Local: residência da entrevistada

C.E.: - Carlos Ernesto

M.A.: - Maria Amélia Carvalho

C.E.: - Inicialmente, M.Amélia eu gostaria que você falasse um pouco de você.

M.A.: - Então, eu sou Maria Amélia Carvalho, e sou basicamente atriz de teatro de bonecos, foi onde mais eu trabalhei profissionalmente, comecei até com Suzana Rodrigues, eu tinha 17 anos, e já estava de férias, e a Suzana então convidou-me se eu não queria ajudá-la nuns espetáculos de teatro de bonecos.

Aí eu comecei a fazer, primeiro como ajudante, carregava a mala de bonecos, e um dia ela me deixou ajudá-la com o urubu na mão. Era o urubu daquela peça "O Aprendiz de Feiticeiro", eu nunca vou esquecer, achei uma emoção enorme passar com o urubu na mão assim pelo meio do palco.

Então, trabalhei com ela, fiz uma série talvez, não me lembro uns dois meses, né? Dez ou quinze espetáculos, até foi na Santa Casa de Misericórdia, para as crianças doentes lá, foi emocionante.

E eu fiquei assim pasma de ver a Suzana atuando com bonecos, foi a primeira vez que eu vi uma pessoa atuando de dentro do palco, porque eu via teatro de bonecos quando eu era criança, inclusive os primeiros teatrinhos de bonecos que eu vi, foi quando eu fui aluna da Suzana, da escolinha que chamava Clube Infantil do MASP.

Que meus pais sempre freqüentavam nos anos 40.

C.E.: - Ela começou em 1948 lá?

M.A.: - É quarenta e oito, eu sou de 1937, eu tinha então onze anos, e eu acho que eu fiquei lá, no máximo, ficamos lá um ano, porque foi muito curto o período da Suzana lá, não sei se chegou a dois anos.

C.E.: - Ela foi embora, senão me engano em 1950.

M.A.: - Foi por aí, foi. Então, a escolinha passou para a minha mãe, e eu adorava ficar lá.

C.E.: - Vocês continuaram freqüentando a escolinha com a sua mãe lá?

M.A.: - Acho que não. Não sei porque motivo. Mas eu não me lembro. Eu me lembro que a gente estudava na Caetano de Campos, e íamos aos sábados nas aulas, uma vez por semana só, e a gente saía da Caetano na Praça da República e ia correndo pela Sete de Abril, para não perder nada. E era todo sábado. Então eu acho que as nossas aulas terminavam as três ou quatro da tarde, não me lembro mais. E a gente ia, íamos uns quinze, vinte.

Parece incrível, mas a gente ficava fascinada, porque, na minha casa, que era uma casa de artistas, então sempre se podia desenhar, fazer coisas, a gente fazia muito teatro em casa, mas quando você vê uma escola assim, você está acostumado com uma escola rígida, como a Escola Caetano de Campos, outras que a gente estudou, era uniforme, mesa, carteira. Eu sou do tempo que a gente usava caneta Parker, que eu ganhei, mas era uma novidade. A tinta você chupava do tinteiro, mas quando eu era menor, acho que eu comecei a aprender a escrever com pena, que punha no tinteiro.

Então, de repente você chega numa escola, num lugar tipo ateliê, você fica fascinado, não é?

Eu me lembro que a primeira vez que eu fiz teatro de bonecos com massa de papier-machê, foi lá, com a Suzana. De jornal! Imagino o que devia ser! Uma massa medonha, mal feita, mal ensinada, porque, hoje, que eu vim a fazer milhões de anos, aprendi a fazer com outras pessoas a

massa bem fina, de jornal jamais, a gente usava papel higiênico fino, uma técnica bem apurada, que eu aprendi com várias pessoas depois, mas aquilo para nós como criança, era um espetáculo, né?

A gente fazia uns painéis, a gente visitava muito o museu, porque era no mesmo prédio, que o Museu de Arte Moderna e do Bardi, não é?

Porque esse nosso curso era no Museu de Arte do Bardi, onde o Flávio Motta era o diretor, a gente encontrava o Bardi por ali, e tinha também a Cinemateca.

Então, como os meus pais freqüentavam a Cinemateca e as exposições dos dois museus, a gente acabou então, entrando nessa escolinha de arte que era da Suzana.

E é aí então que começa a história da minha mãe, porque a minha mãe era amiga dela, já de antes, de alguns anos, e a Suzana então, perguntou um dia, para ela: "o Hebe eu não vou mais continuar, não posso continuar", não sei porque, "e você não quer aparecer aqui no sábado? Você vem e você fica."

E a minha mãe disse: "não, mas eu nunca ensinei para crianças, eu sou artista, eu sou pintora".

Ela tinha ensinado sim.

Ela tinha ensinado na Graded Schooll, e acho que também no Mackenzie, mas em numa escola de arte moderna, uma coisa avançada, ela via como nós trabalhávamos ali, que a gente gostava tanto, e a Suzana disse: "Você faz sim, você é artista, você pode fazer sim, você vem aqui no sábado", e senão me engano teve até uma história assim, ela nem foi nesse sábado.

E a minha mãe chegou lá e não entendia coisa nenhuma, porque estava lá o material de qualquer maneira, assim solto, aquele mundo de crianças, mundo não, umas quinze.

E ela disse: "Nossa Senhora, cadê a Suzana meu Deus? Suzana não veio, e vamos lá, vamos em frente, vamos ver".

Então aí que ela começou a se interessar mais profundamente e estudar, muito.

Ele lia muito sobre o Movimento de Educação pela Arte, que estava começando.

O Read, então ela foi se entusiasmando, e foi organizando, ela é muito construtora de coisas.

Ela não tem preguiça, para minha mãe, a palavra preguiça não existe. Então, se for para ela fazer um jantar inteirinho, sozinha, ela faz. Ela fica um pouco atrapalhada, porque ela tem a vontade, e tudo para ela tem que ser na perfeição, ela é muito exigente com ela mesma. Nem que ela não saiba, ela vai até que ela faz. Se tiver que fazer um prato dez vezes, desmanchar e fazer de novo, ela faz. Até que fique no ponto que ela quer.

E todo o artista plástico que eu tenho observado, tem muito dom para a cozinha, acho que é porque lida com a plástica, então tem muito artista plástico bom cozinheiro.

E a minha mãe quando se casou, não sabia fazer nada. Na família ela a tinha aquele tempo, eram sete irmãos. A mãe dela tinha empregada, apesar de não ser uma família rica, o meu avô tinha ordenado de professor, a minha avó costurava, para os filhos todos; a minha avó era pernambucana, cozinhou muito bem, e a minha mãe nunca entrou na cozinha em para fazer um café.

Ela conta até que quando ela se casou, foi morar numa casa no Pacaembu, que eles construíram. Uma casa muito bonita, colonial, o terreno pegava uma praça.

Ainda existe a casa, o quarteirão é pequeno, é na Praça Silva de Almeida, mas ela está envolta em árvores, então quase você não vê, porque eu acho que nunca ninguém botou um cruzheiro ali para manter nada, para aquilo não cair né?

Mas está lá a casinha, as vezes eu passo lá e vejo. A gente achava que era grande, e não era tão grande assim: três quartos, umas duas salas, um terraço, mas tinha um quintal muito bom, um jardim. Meu avô arquiteto foi que projetou a casa e o meu pai construiu, e os móveis todos foram feitos naquela época, os bons móveis, principalmente que eram coloniais finos foram feitos no Liceu de Artes e Ofícios, então eram cadeiras lavradas, couro, madeira, ele montou uma biblioteca especial, que meu avô desenhou, tudo isso era muito bonito.

E logo que a minha mãe se casou, em 36 ou 37, eu nasci, depois de um ano e meio nasceu o Eduardo, meu irmão, depois de um ano e pouquinho nasceu a Lia Robatto, que agora mora em Salvador, lida com dança, coreógrafa, casou com um arquiteto também, e depois de sete anos da Lia, nasceu a Inês, que hoje mora no Rio, é a caçula.

Então a minha mãe sempre foi envolvida com os filhos, com a educação dos filhos, e fazia a pintura dela sempre. Ela fazia uns retratos, ela tinha encomendas, porque ela era muito boa retratista, pegava muitas coisas, era muito boa.

E ela sempre estudou pinturas, desde os doze anos de idade, a minha mãe estudou e nunca deixou de estudar, até que ela se formou com Theodoro Braga que era um professor do Pará, professor de nome, ele era clássico, então a minha mãe sempre disse que se tivesse tido outra escola, que não a do Theodoro, porque Theodoro era assim, ele botava a minha mãe para desenhar mãos, demorava um ano fazendo mãos, em várias posições. Depois passava para o pé, depois a

figura toda, e assim, saía uma coisa muito rígida, ele não suportava a pintura moderna, na época, vamos ver, minha mãe é de 1914, em 1924 já se fazia tanta coisa!

Minha mãe começou a desenhar em 1926, então eles achavam que a minha mãe era um talento, um talento para a arte clássica né? Então, começaram a ensinar ela a mostrar só aquilo.

Meu avô, o pai dela, era especialista em arquitetura de igrejas, arquitetura religiosa, vários estilos. Ele fez várias igrejas aqui em São Paulo: Nossa Senhora do Brasil é dele, essa outra, que está aqui do lado do Teatro Cultura Artística, dobrando assim, tem uma igreja ali, é dele.

Ele fez a Capela da Faculdade Católica, a capela da PUC. Aquela capela que aparecem aqueles arcos, também são dele.

Ele trabalhava com o Ramos de Azevedo, a Sala São Paulo, é do Ramos de Azevedo, o geral não é, de toda a Estação da Luz, a Sorocabana né? Meu avô trabalhou muitos anos na Sorocabana, contratado pela Sorocabana, então, foi ele que fez todos os detalhes, e acompanhou a obra, a construção foi na mão dele, que foi feita. E hoje, é a Sala São Paulo.

Então, tudo o que você vê lá hoje, os detalhes, aquelas rosáceas, as colunas, meu avô é que desenhava, e mandava executar. O Ramos de Azevedo fazia o original do projeto.

Então foi nesse ambiente, que a minha mãe cresceu. Aí, conheceu o meu pai, ela tinha quinze anos, meu pai tinha quatorze anos mais que ela, era um advogado, formado em Recife; era Pernambucano e veio para cá, conheceu minha mãe, e conheceu os pais dela, numa festa de aniversário familiar e já ficou encantado com minha mãe, fascinado; minha mãe era muito recatada, com os pais, ele se apaixonou e começou a freqüentar a casa dela, dos meus avós.

E a minha mãe, não queria nem saber, ela nem descia, ela não descia, porque logo de cara, logo depois, pouco tempo depois que ele a conheceu ele já veio com uma carta, pedindo ela em casamento, ela tinha pavor! Uma menina de dezesseis anos, como casar?

Ela queria ir para festas, queria namorar, aqueles namoradinhos de olhar, de olhar na rua, no portão.

Imagina, aquele homem mais velho, querendo casar com ela, ela não achava graça nenhuma naquilo. Achava ele falante, ele ficou amigo de todos os irmãos dela, ia para lá no domingo e sábado e passava o dia fazendo excursões, levava a turma toda para o Pico do Jaraguá, e ela não ia.

Mas tanto ele insistiu, tanto ele insistiu, que um dia, quando ela tinha os seus vinte anos ela capitulou. Eles iam todos para Campinas, e o avô dela por parte de pai, ele foi o primeiro paginador do Estado de São Paulo, e era primo, parente do José Maria Lisboa, bem, meu avô, morava em Campinas, nessa altura, já tinha morado em São Paulo, quando era mais jovem; nessa altura, ele já trabalhava com educação: Bento Quirino era uma escola que era dele, minha avó era Bento Quirino, hoje a fazenda ainda existe lá, era do Coutinho Nogueira; não sei se ainda é dele. Mas então, minha mãe convidou o meu pai, ela disse:

“- Olha, nós vamos comemorar o aniversário do meu avô, em Campinas, se você quiser, você aparece lá, amanhã”.

Ah, não deu outra! Foi correndo, chegando lá ele disse:

“- Olha, vamos ficar noivos”.

Ela disse “vamos”. E pronto ficaram noivos.

Depois ela disse:

“Meu Deus, o que é que eu fiz? Eu não queria ficar noiva, eu não queria me casar”.

E nem sei se é essa pessoa mesmo”.

Mas aí ele caiu doente, ele ficou quatro anos doente ou mais; ele teve uma doença misteriosa, os médicos não sabiam o que era, e mandaram ele para Campos de Jordão, que poderia ser tuberculose óssea, e então o clima de Campos seria bom, e ele nunca ficava bom, nunca ele deixava as clínicas, e a minha mãe noiva.

Ela escrevia, ele escrevia a mãe dela, a minha avó ia, chegou a ir para Campos do Jordão para cuidar dele. Largou os filhos, alugou uma casa lá, ficou com ele para ficar mais perto, ele mesmo na casa, e a minha mãe de vez em quando ia lá. Aí ela não teve mais coragem de desfazer, porque ela viu que não ia dar. Eles não combinavam para o casamento, mas acabaram se casando.

E hoje ela diz, foi muito bom ter casado com seu pai, porque ele me abriu as portas da arte de vanguarda, da arte moderna, da semana de 22, estava aí muita coisa, acontecendo, e ela teve momentos bem interessantes com ele, eles eram sócios da Sociedade de Cultura Artística, então eles iam toda as semanas assistir concertos. Meu pai era eclético, intelectual, era muito forte.

Então, ele falava outras línguas, ele gostava de tudo o que fosse ligado a cultura, a cultura popular, a cultura erudita, a cultura de vanguarda, ele era poeta, era advogado, então minha mãe tinha movimento, eles saíam e jogavam carreado, dança.



Então nós fomos criados nesse meio de arte, a gente fazia muito teatrinho com amigos, com as crianças, éramos três irmãos, então eu me lembro que a gente dançava, fazia teatro, cobrava ingresso, isso era constante lá, e a minha casa, a minha mãe deixava adentrar todo mundo lá. Deixava toda a criançada entrar, e fazia lanche e tudo mais.

Porque eu me lembro que nas outras casas, a mãe não deixava: olha a bagunça, não pode entrar, não pode abrir para entrar poeira, essa sala é fechada, porque essa sala é de visitas. Lá em casa não.

Era aberta, a vontade, então era um ambiente assim gostoso, de liberdade, não é?

Minha mãe sempre pintando, ela pintava pelo meio da casa, no terraço, fosse onde fosse. Ela não tinha um ateliê dela, então ela nem ligava, e ilustrava livros.

Nessa época ela ilustrou muitos livros, alguns ela mesma que escrevia, ela pegava temas populares, transformava aquilo em livros:

“Um, dois, feijão com arroz”,  
Três, quatro, feijão no prato”.....

Depois aquela:

“Era uma vez  
uma velha que tinha sete filhos,  
E dos sete ficaram seis, ....”

Era uma coisa assim, e eu me lembro que ela fez esse também, ela ilustrou; naquela época, acho que era para a editora do Brasil; eu não me lembro agora, depois eu preciso pesquisar que editora era. Ela não ficou com nenhum livro.

Porque minha mãe é assim, ela vai dando tudo o que ela tem, ela doa para os outros, ela não guarda, sabe?

Então ela foi doando os livros sabe? E depois acabou, acabou... Ela é assim, gosta muito de dar presentes.

A minha mãe tem muito carisma. Por conta disso, porque ela é muito solta, ela divide com as pessoas, as coisas. Ela divide com as pessoas. Tanto, que quando eu soube que você a tinha procurado, que ia fazer um trabalho, ela ficou um pouco assim, sabe

Porque ela é modesta, ela não tem noção de quanto ela tem valor, quanto ela faz. É o jeito dela.

Cada um tem a sua personalidade também, porque no fundo ela é tímida, só que ela é queridíssima das pessoas, ela chega a brigar com as pessoas, mas as pessoas gostam dela assim mesmo.

Ela briga, porque ela acha que está com a razão, ela é muito brava. Não é boazinha não! Minha mãe tem uma personalidade forte, ela briga, depois faz as pazes.

Eu comecei em 1994, por aí, sobre Teatro de Bonecos e aí eu afunilei sobre Teatro de Bonecos na Televisão, só que são quarenta anos que eu fiz. De 1960 a 1990.

Eu era para tocar a campainha na escola, telefonar, pegar um copo d'água, botar os bonecos na mala, também eu tinha dezessete anos, não é? Era para isso mesmo.

Eu acho que ela ficou invocada, porque a minha mãe acabou fazendo o que ela fazia, isso aqui muito particularmente, é uma coisa da minha opinião.

A minha mãe ficou vinte e cinco anos fazendo ensino de arte para crianças, Suzana ficou um ano, dois, no máximo.

E a minha mãe aprofundou muito, ela pegou o curso da Suzana que tinha uns quinze alunos e depois ela saiu dali e foi para a Fundação Armando Álvares Penteado, ela deixou aquilo com quinhentos alunos, com mais de quinze professores.

Ela se aprofundou muito no assunto, e ela chamou muitos professores que hoje são artistas: Tereza Názario, a Cândida Leite Camargo foi aluna dela e hoje ela é psicóloga e ela é uma grande personalidade no Hospital das Clínicas, inclusive acho que está se aposentando. Ela faz aqueles exames específicos para saber se a pessoa deve ser operada, ou deve ser trabalhada clinicamente, ela faz o diagnóstico. Ela tem loucura pela minha mãe. A minha mãe é um ídolo assim.

Porque ela diz que deve tudo a minha mãe.

Ela não ter ficado somente musa dos artistas, porque ela era muito linda. E ela era musa do Flávio Império, de vários artistas naquela época.

C.E.: - E o Flávio de Carvalho também?

M.A.: - Flávio de Carvalho não, porque o Flávio de Carvalho tinha sido antes. Esse já era um pessoal mais novo. O Flávio ainda estava vivo, naquela época mas ele já vivia lá na fazenda, e era amigo da minha mãe, ele era louco por mulher bonita.

Muitos alunos, como o Ishike Kosuno, foi professor do curso.

Depois a minha mãe criou a Escola para adolescentes, não só para crianças. E se dedicou inteiramente.

Depois ela deixou a Fundação, os cursos continuaram ou não, e fez a Escola dela, particular. Ela ficou doze anos na FAAP, no total ela ensinou vinte e cinco anos.

E nos outros anos todos, ela ficou na Escola particular dela.

E teve também o Experimental. O Experimental foi um trabalho alucinante que ela pegou. A Therezinha Fram que convidou, e a minha mãe tinha assim como quinhentos alunos, quinhentos mesmo! E várias turmas.

E aquele tempo ela precisava muito trabalhar, e precisava de dinheiro, porque ela tinha os filhos para criar e meu pai morava no exterior, ele era adido cultural e durante quinze anos esteve fora, ele era muito presente, porque ele sustentava a gente, dava sustento, mas mesmo assim era pouco, quatro filhos, tinha o ordenado de advogado aqui do Estado ficava para nós. O que ele ganhava no exterior, ele era adido cultural nas Embaixadas e professor convidado no Canadá, Estados Unidos, dava o Curso de Cultura Brasileira, então a minha mãe praticamente, o pior momento, ela que nos educou, ela que levou.

Ela precisava de dinheiro, mas ela não fez isso por dinheiro, porque deviam pagar pouco no Experimental. Ela fez pelo desafio, lecionar para crianças de outra classe social, porque as crianças que ela pegava na FAAP, e depois na escola dela, eram de outra classe social. O Experimental ficou entre a FAAP e a escola particular dela, ficou lá uns treze anos.

Aí nesses dois ou três anos, a minha mãe lecionou, mas era um trabalho alucinado, ela pegava uma turma e entravam aquelas cinqüenta crianças, depois saíam aquelas cinqüenta, entravam outras, e ela ficava desesperada, não davam muita condição para ela.

Não tinha nada e nem ninguém para ajudá-la. Ela voltava para casa de maca, de tanta exaustão, quando ela ia lá.

Pois ela ensinou em Santos também, e aí ela dava aulas, ela ia toda a semana para Santos, e ela é quem sabe qual era a escola em que ela dava aulas lá.

Ela se dedicou profundamente ao ensino de arte e sempre, em cima das próprias experiências, embora ela lesse muito sobre todos os movimentos, mas era uma artista plástica ensinando.

Às vezes é o que mais dá certo, né?

Uma pessoa dentro do mercado, na é uma teórica que ensina para teóricos.

Normalmente, o que acontece nas universidades, os acadêmicos, é que eles se formam em filosofia, de outros professores de filosofia, mas é claro que hoje em dia qual é o filósofo que vai fazer filosofia pura, sem ensinar, não existe.

Mas, ela era uma pessoa da área prática mesmo, é que com a experiência dela de artista e da experiência como professora chegada aos alunos que acompanhava.

Então ela fez o seu próprio método, existiram também outras escolas de arte para crianças oriundas as vezes da Escolinha do Brasil, do Augusto Rodrigues, porque o Augusto criou a Escolinha uns anos antes da minha mãe começar.

Inclusive, ele era muito amigo da minha mãe e. ele foi casado com a Suzana Rodrigues, eu não sei se a minha mãe na época, conheceu os dois, mas depois logo a Suzana se separou dele, e ela ficou muito amiga do Augusto, e ela visitava a Escolinha do Brasil.

C.E.: - Aqui, em São Paulo, a Ana Mae teve uma Escolinha do Brasil.

M.A.: - a Ana Mae teve, ela começou lá no Recife, numa Escolinha fundada pelo Augusto, eu conheci a Ana Mae, eu estive junto com ela num Encontro de Professores de Arte, porque eu também dava aulas de arte para a minha mãe, na Escola. Eu era meio assistente dela também, ajudava na FAAP, e depois, na escola particular dela, eu dei aulas também.

Mas, eu tinha a minha também, a minha carreira particular de Teatro de Bonecos. Fiquei trabalhando em televisão, e fiz o "zás-trás", o "Bambalalão"; o Bambalalão eu comecei em 810, e fui até .....

Minha mãe leu muito, e ela pesquisou muito, e a pesquisa dela era "in loco", foi trabalhando, vendo os resultados e modificando.

Ela fazia aquelas exposições com trabalhos dos alunos, pelo menos duas ou três vezes por ano, expunha todos os trabalhos.

Ela participou de muitos eventos, que até ela não gostava muito; quando precisavam de júri, tem o pessoal que tem essa mania de fazer júri de desenho infantil, ela ia só para bagunçar a coisa, porque não se pode premiar criança; Você pode premiar de uma certa forma, o esforço da criança, mas dizer que esse é melhor que aquele, se você fizer isso, você vai desestimular a criança, não pode. A criança, às vezes, não tem noção. Então, se ela é melhor que o outro, não é pelo esforço próprio, é pelo talento, você vai premiar talento? É perigosíssimo. Você estimula um e desestimular todos os outros, então, ela sempre dava um jeito. Ela entrava e dava um jeito de fazer a cabeça de todo mundo e as vezes, modificar um pouco, arrumar prêmios diferentes, ou não premiar um só, premiar vários, e ela sempre era chamada para isso, então ela ficou com muito nome nesse meio.

A Colônia Judia era toda dela, ela tinha muitos judeus, que valorizavam, muito arte, não é? E foram alunos da FAAP.

Os filhos do Fúlvio Pennacchi, aquele artista plástico, casado com a Matarazzo, todos, eram uns sete ou oito, todos foram alunos dela. Hoje é um artista plástico.

Minha mãe tem muitos ex-alunos que viraram arquitetos, professores de arte, pintores, escultores, que foram alunos dela.

O Gregório...

C.E.: - Gruber?

M.A.: - è, foi aluno dela. Quer ver outro que foi aluno dela, que ela preparou para a Faculdade de Arquitetura.

E o Carlos Milán.

Não, não é o Carlos Milán, tem um monte de gente...

C.E.: - A Paula Motta me deu o nome de uma amiga dela...

M.A.: - Carlos Bratcher. Ele foi aluno dela, só que aí a minha mãe preparou. Eu vi uma casa que ele fez! Ele já deve ser um homem de uns sessenta anos.

## ENTREVISTA DO DOUTOR CÉLIO BERNARDES DE ANDRADE SOBRE D.HEBE DE CARVALHO

DATA: 15.09.2005

LOCAL: CONSULTÓRIO DO MESMO

DURAÇÃO: 13:00 ÀS 16:00HS.

CL – CÉLIO

C – CARLOS ERNESTO

C – Bom, inicialmente eu queria que você falasse um pouco de você, de sua formação, como você conheceu a D.Hebe?

CL - Bom, eu conheci D.Hebe na Fundação Armando Álvares Penteado, em 1957. Eu devia ter uns sete anos de idade, seis. No Curso de Desenho Livre. Nossa primeira sala era lá embaixo, sala de aula.

C – Já no prédio novo?

CL– Não o prédio novo estava começando. O primeiro ano foi no prédio antigo, que era só aquele predinho na Charles Muller. Aí, lá a gente assistia aula de música (iniciação musical) e brincadeiras com a tinta.

Era desenho livre de cor, brincando, com a cor, era guache, argila, lápis de cera, desenho com carvão, isso foi um crescendo, não é? Não foi tudo num ano só, eu fiquei nove anos lá.

C – Nossa!

CL – Foi até os dezesseis anos.

C – E sempre com D.Hebe?

CL – D.Hebe foi até .... Na parte de pintura foi sempre com D.Hebe.

À parte de pintura com D.Hebe.

No meio do caminho teve um professor de teatro, com a argila entrava D.Hebe e mais uma ou duas pessoas que iam ajudá-la. Teve também uma irmã de uma aluna que dava aulas lá, mas na parte de pintura, desenho e escultura, era D.Hebe.

Passei a infância e adolescência lá.

C – Qual foi pior?

CL – Não era questão de pior. Era um lugar que a gente tinha prazer. Saía, daqui da parte de baixo da Apiacás nas Perdizes e a gente ia a pé até o Museu. Quando estava muito cansado, pegava o elétrico na Cardoso e descia lá na FAAP.

Mas era assim, apesar da distância era feita com prazer. Era um lugar que era lúdico a gente ir. Não era uma coisa de castigo, não é? Era, tinha um jeito que ela chamava a gente para uma coisa lúdica.

Então tinha um prazer de compor as coisas, de ficar usando um tipo de coisas ou outro tipo de coisas, então tinha essa coisa da argila.

Hoje, analisando, tinha o produto, não é? No final do dia você tinha um produto, era uma pintura, era uma escultura na argila, um risco de carvão no papel. Voltava para casa com o Desenho.

C – Ah, vocês não deixavam o trabalho lá?

CL – Alguns a gente levava para casa e uma grande parte ficava lá. A maioria, que ficava lá a gente ia montando uma pasta de cada aluno, tinha uma pasta e cada um tinha uma.

No final do ano você escolhia, ela ajudava a escolher, e fazia uma exposição dos trabalhos da turma.

Mas eu não lembro de ir para a Álvares Penteada emburrado, não querendo ir.

C – E como vocês ficaram conhecendo, sabendo do curso?

CL – Aí acho que tem um contato da minha mãe, minha mãe acho que foi fazer um curso de pintura em porcelana na João Ramalho e tinha uma senhora que ensinava pintura em porcelana, e eu acho que lá que ela fez contato com D.Hebe.

Na época as duas estavam separadas, enfim.

Inclusive D.Hebe arranhou uma bolsa para mim e para a minha irmã, era parcial, mas ia como bolsista.

A gente tinha que ficar em algum lugar. Minha mãe sempre fez a opção assim, ao invés de deixar em casa com a empregada, ela preferia deixar em uma atividade.

Então era assim era aula de inglês, de piano, violão, e pintura na Álvares Penteado.

C – Quantas vezes por semana era?

CL – Na Álvares Penteado, pelo menos duas vezes por semana, seriam três por causa do Teatro. Eram duas de pintura, e às vezes na mesma seqüência teatro.

Quando a gente começava a ensaiar, para apresentação para os pais era mais.

C - E as aulas de pintura englobavam já a parte de argila, escultura?

CL – Englobava, porque inclusive depois de queimada a argila, a gente pintava. Pintava também a escultura de argila. Então tinha aquelas coisas de fazer o cinzeirinho, o potinho, o vasilho. Mas era assim, tinha essa propriedade. E sem dizer que eu tinha uma dislexia também.

Então, outro dia eu estava comentando isso e lembrei dela, da D.Hebe e da minha mãe. Tipo assim, eu cheguei aonde cheguei, por causa das duas. Porque tinha aquela troca de p pelo b, o s, ss e ç, era tudo o mesmo santo.

Então teve uma coisa da parte artística esse desenvolvimento, esse estímulo, dando uma condição de estar fazendo o aprendizado.

Fui para lá analfabeto, de cinco para seis anos de idade, eu aprendi praticamente aprendendo a escrever meu nome para assinar o trabalho. Então, eu fui bem pequeno para lá, e tinha essa coisa desse movimento todo com ela, ela sempre junto, igual ela fala que eu era terrível, mas ela tinha um jeitinho de tratar.

C - Como era esse jeitinho dela?

CL – Ela propunha atividades. Não me deixava parado para não virar bagunça, o papel que tinha sido jogado no lixo, a gente fazia bola e virava jogo de futebol, então ela entrava e chamava para uma atividade. Uma atividade na mesa, ou então a gente bagunçava com a tinta e ela chamava a gente para desenhar com lápis de cera, então ela trazia a coisa da atenção junto com ela, ela propondo uma atividade.

Não era a coisa da bronca não. Eu não me lembro de bronca da D.Hebe. Teve assim, castigo, eu fui para a diretoria, quando a arte era muito grande.

C – Mas era ela que colocava você de castigo?

CL – Não. Mas o castigo era assim: o castigo dentro da sala de aula era não sair da mesa, então tinha que ficar na frente, do desenho e fazer a produção do desenho. Então, o castigo não era aquilo de ficar num cantinho da sala era de não sair da mesa de trabalho. Então não tinha aquela coisa de vai à mesa do outro, anda.

O único castigo era a gente ficar na mesa de trabalho sem sair. Então a gente tinha que trabalhar na pintura, então era esse estímulo na coisa do desenho, de pintar.

Tinha a coisa dela contar histórias.

C – Histórias conhecidas?

CL – Histórias conhecidas ou não conhecidas, mas assim em cima daquela historinha a gente desenvolvia uma pintura, um desenho. Como era inclusive era a coisa do desenho livre, então ela não dizia: “olha, tem que desenhar o personagem da historinha, então era assim, de uma historinha inteira, um desenhava os personagens, outros desenhavam o castelinho, outros desenhavam uma árvore. Ela não interferia. A gente não tinha uma coisa determinada assim: “olha agora vocês vão desenhar tal coisa.”

Então, eu lembro assim, isso foi na primeira fase, depois teve uma fase de aprender a copiar objetos, então o círculo, o cubo que estava na frente, fazer aquelas coisas. O cubo você desenha assim, com a linha inclinada, na frente. E a gente ia aprendendo a tirar daquela imagem lá e passar para o papel.

C – Você se lembra a partir de que idade ela fazia isso?

CL – Ah, não me lembro a partir de que idade não.

C – Ou era a partir do 2º ou 3º ano?

CL – Olha, eu fiquei tanto tempo lá dentro que eu já nem sei mais. Não tinha aquela coisa de primeiro, segundo ano, era uma atividade artística. O horário que a gente ia para lá, fazer uma atividade artística.

C – Mas, você lembra se essa parte de copiar entrou logo no começo?

CL – Eu devia ter de oito para nove anos. No começo era bem a coisa do desenho livre, aquela coisa de fazer o que você está com vontade de fazer. Então, às vezes eu não conseguia, então vamos supor que eu ia fazer uma pessoa, era um cabeção enorme, um corpinho pequenino.

Ou então, começava pelo pé, fazia o pescoço e aí a hora que colocava a cabeça, era pequena, é um corpo grande. Aí ela vinha e falava de proporção, que tal coisa é de tal tamanho, ou então o tamanho de cada pedaço, essa coisa da proporcionalidade. Assim, ia ensinando essa coisa do proporcional: a cabeça em relação ao corpo, eu aprendi lá com ela.

Então, você queria desenhar um carrinho, então ela vinha e perguntava: “o que tem um carro? Tem roda, não tem rodas, é quadrado, é redondinho, então ela estimulava e a gente ia para o papel desenhar.

E depois do desenho, ela propunha a pintura para a gente, ou a gente desenhava já com o pincel e a gente ia fazendo a pintura. Ou, ia fazendo aquele desenho miudinho no meio da folha, né? Então, ela falava: “ E agora, você tem esse espaço em volta do desenho. Dali a pouco ela vinha, então como você vai preencher em volta? Está um quadro bonito, viu?

- O que falta?

- Ah, falta cor...

- Ah, que cor você colocou?”

Era uma coisa complementar, eu não lembro da D.Hebe impondo, olha tem que fazer isso.

C – Agora quando vocês chegavam, já tinha o material determinado do que vocês iam fazer/ Ou, vocês escolhiam com o que queriam trabalhar?

CL – Não, tinha, acho que era o Sr. Antonio, que preparava o guache.

C - Então, vocês chegavam e já tinha nas mesas o papel com o guache?

CL – Não. O material nosso ficava nas pasta. A gente chegava e pegava a pasta, ou para complementar o desenho da aula anterior, ou a próxima etapa era fazer o preenchimento do desenho da aula anterior.

O guache ficava em potes na pia, e tinha uma bandejinha para ovos, que era de plástico, cada um tinha uma, então a gente ia lá e pegava a colher e colocava, nós mesmos que servíamos e colocava em cada divisão uma cor de tinta, ou então só a cor que ia usar àquela hora, aí vinha, vamos dizer a parte didática, pegava um colherão para botar num potinho de tinta e aí caía tudo. Tinha três ou quatro divisões com a mesma cor, aí voltava tudo, tinha que lavar tudo.

Nessa hora tinha o aprendizado da proporção, da quantidade do que cabe num pote, o que cabe no outro. E ao mesmo tempo, tinha essa coisa de que uma tinta caía na outra, havia a mistura, a transformação da cor, e mesmo também um aprendizado da transformação da cor no papel, enquanto o guache molhado e que você passava um outra cor por cima, você vai aprendendo a fazer a composição de cores através da proporção de cor. A proporção de uma, a proporção de outra.

O caso dos tons, do degrade, usar o branco para diminuir a intensidade da cor, e depois aquela descoberta da pintura, não é?

Uma cor, com essa daqui dá uma terceira cor, dá uma outra cor intermediária, colocar um pouquinho mais dessa, então a gente foi descobrindo sozinho e orientado ao mesmo tempo.



Era mais aquela coisa, ah, eu queria pintar isso aqui de uma cor mais clara.

Então assim, como é que eu vou clarear essa cor de azul que está forte, como é que vou clarear?

Ou então, pintava um lugar assim de amarelo, entrava com o azul e ficava uma barra verde no meio, não é?

Você descobre que existe o verde, que vem da soma das duas cores.

Então ela pontuava.

Não tinha aula didática: agora vocês vão aprender a misturas as cores: as três cores básicas são ..... não, não era assim.

Na prática, a gente fazia assim: “olha isso acontece, porque você tem essa e tem essa cor, quando elas se juntam dá essa daqui.”

Então, a gente foi aprendendo, fazendo.

C – Eram turmas grandes? Quantos alunos, você lembra?

CL – Bom deixa-me ver, a gente sentava num mesão daqueles onde cabiam três pessoas, com o trabalho na frente. Três de um lado e três do outro, mas assim, tinha um espaço grande para você.

Não era uma mesinha, era um mesão. Era baixa, do tamanho da galera, tinha banquinhos pequeninhos, do tamanho dos alunos. Era grande, tanto que você não conseguia chegar com a mão, só deitando o corpo em cima da mesa, na metade da mesa.

Você tinha que subir na mesa para pegar uma ou outra coisa.

Quem estava na frente e queria passar um pote de tinta ou alguma outra coisa, você subia na mesa para ir buscar do outro lado e trazer.

Então, eram mesas enormes.

Era uma sala daquelas enormes.

C – Não chegava a encher, não é?

CL – Não. Tinha gente que ficava três a quatro meses, às vezes no começo do ano tinha mais alunos, então tinha quatro ou cinco pessoas em cada mesa.

Dependendo da atividade juntava-se todo mundo numa mesa só.

Não tinha lugar determinado também.

Você chegava lá, já sentava onde você queria.

Lembro de uma das coisas que a D.Hebe... uma vez eu fiz um trabalho com guache que tinha um bosque e um lago, e aí eu não gostei muito.

Dobrei o papel em quatro e joguei na lata do lixo. Ela me fez tirar do lixo, e eu lembro dela falando do desperdício de tinta, de usar todo aquele material e jogar fora, e eu me lembro dela aí, quando eu falei que não gostei, e que eu ia começar outro, aí, ela exigiu que eu terminasse aquele.

Ela falou não, você vai terminar, porque nunca se joga alguma coisa que você produziu fora.

Você pode não gostar, não gostou, não ficou do jeito que você queria, mas foi uma produção sua, você vai terminar e colocar o nome nele.

E acabou ficando bonito. Porque a dobradura fez o trabalho se espelhar. E ficou assim uma coisa que chamava atenção, e que você não tinha limite, o que era reflexo, o que era a parte de cima que entrava na debaixo.

C – E ela chamava a atenção de vocês sobre isso?

CL – Chamava. E aí sumiu, deixei lá secando. Aí dali uns dias eu fui à casa da D.Hebe e estava lá, pendurada na parede.

Ela falou:

“- Você não jogou fora? Então é meu.”

Aí, eu aprendi a valorizar aquilo que eu tinha feito, que eu achava que não era nada, tal e coisa, e ela disse:

“ – Não ficou bonito? Eu gostei e trouxe para casa.”

C – O que você poderia dizer que a D.Hebe passava em termos de relação? O que ela passava nesse aspecto?

CL – Ela tinha uma delicadeza no trato com a gente. Ela não dava bronca, ela tinha um jeito que ela vinha, ela passava o que queria. Educava-te, eu falo assim que eu fui educado por ela também, tem toda uma coisa de educação de princípios que ela ia passando no cotidiano.

Mas tinha essa coisa afetiva, carinhosa, afetuosa, quando você chamava, ela sempre atendia.

Ela estava explicando alguma coisa para alguém ou ajudando alguém, quando ela acabava ela ia lá, então ela dizia:

“- Dá um minutinho que eu já vou aí.”

Não tinha aquela coisa de esquecer de você, não, senta aí e aguarda um pouquinho que eu vou ver.

Então tinha essa atenção. Ela era atenciosa com todos os alunos, tinha essa coisa afetiva, carinhosa.

Então isso era prazeroso.

C – E quando você aprontava? Aquela história, como é que era? Da argila no teto?

CE – A isso daí foi numa aula de argila, que tinha uns convidados, pessoas do exterior, que estavam visitando a Fundação. Aí chamaram todos os professores e a classe ficou sozinha, por pouco tempo, mas foi o suficiente para a gente.

C – Quem comandava, você?

CL – A não sei se tinha comando, na época na sala, tinha eu, o filho do Dionísio de Azevedo, tinha (inaudível), que era mais de teatro e acabou seguindo a carreira teatral, era assim, tinha uma turminha, e tinha aquela coisa da gente ficar fazendo bolinha para fazer aquelas cobrinhas com argila.

Ela deixou todo mundo trabalhando, aí nós descobrimos que dava para a gente jogar bolinhas até o teto que grudava, então começamos a pintar o teto de bolinhas, e tinha uma porta que batia e chacoalhava a sala, por causa da mola, e aí as bolinhas caíam, e fascinou todo mundo.

Aí era um tal de fazer bolinhas e pá.... mandava uma pelota, aí eu lembro que joguei essa pelotona assim, grudou, mas com o peso ela começou e entrou a comitiva inteira que estava visitando, né, para ver a sala de aula, os alunos, da iniciação à pintura, a hora que soltaram a porta e bateu, desceu tudo, bolinha, bolona, e a bolona caiu na frente do convidado, e aí foi esse tal dia que eu fui para a diretoria.

C – Mas como é que foi, ela chamou a sua atenção na frente dos outros?

CL – Não. Ela perguntou quem é que sujou, tinha aquela coisa da gente ter sujado, era a bronca pela arte de jogar as bolinhas lá em cima. Era assim, aquilo que a gente tinha feito tinha sujado o teto, alguém ia ter que pintar, alguém ia ter que limpar, então era mais essa coisa da gente perceber o que a gente tinha feito.

Mais aí eu fui parar na sala do Professor Motta. E ele me deixou uma hora em silêncio, sentado numa cadeirinha, e aí ele só baixava os olhos e me dava uma olhada de vez em quando.

Aí. No final disso, quase uma hora depois, ele pediu para colocar a cadeira na frente da mesa dele, e me fez uma pergunta, falou:

“- Você prefere chá com leite, ou um suco?

Então eu falei:

- O que o senhor for tomar, morrendo de medo.

Aquele olhar dele. Eu repassei a minha vida ali.

Agora ele vai chamar a minha mãe, vou ser expulso da escola, só ofereceu chá, ele falou que ia tomar chá, perguntou se eu queria bolachinhas ou torradas, chamou a secretaria. Mandou vir um chá para dois e torradinhas.

E aí ele falou:

“ – Agora você tome o seu chá, e não abra a boca para dizer o que aconteceu aqui, que todo mundo vai querer saber qual foi a bronca.”

Como você tem que ficar aqui, e eu tenho que fazer alguma coisa com você, vamos tomar chá.

Acabou virando uma relação gostosa.

Ai eu chegava antes, sabia que não tinha aula, passava na sala dele, para cumprimentá-lo.

C – Você tinha aulas com a Paula e a Glória Motta, não é?

CL – Teve algum período. Esse período com a D.Hebe foi com a Paula.

Tem uma outra coisa com ela que eu lembro, que era bem essa coisa de estimular a imaginação, então ela colocou um vaso, que era um tipo de uma meia lua na frente e dali cada um ia fazer um trabalho, com a primeira coisa com que sentisse que parecia.

A primeira coisa que eu disse foi que parecia um barquinho.

Aí eu fiz uns riscos assim, e falei está pronto.

Aí, ela falou assim: Você não vai botar flor, porque todo mundo estava fazendo florzinhas... Aí foi quando eu lembro que ela falou: mas está muito vazio....

Aí eu fiz galhos, não pus flor nenhuma. Aí, ela me propôs preencher os galhos. Aí eu fui trabalhar flor, terminei o vaso, era uma pintura, em papel ocre, que eles cortavam os papéis para fazer pintura em cima. A grande surpresa foi que meu quadro foi para uma exposição. Aí fui parar com esse quadro num Salão de Arte Infantil, ganhei menção honrosa.

E aí depois aquela iniciação, com o passar dos anos lá dentro, fui aprender um pouquinho de gravura, não era nem gravura, mas era mais xilogravura, e aí não era ela, não é?

Era dentro do curso dela, mas vinha outras pessoas para auxiliá-la, mais para o instrumental de corte.

Então, o que eu me lembro, era ter alguém por perto, principalmente naquela fase inicial, colocar a mão para trás e ir tirando as lascinhas devagarzinho, não tirar uma lasca grande que aí tirava o fio da madeira, então era toda aquela coisa do trabalho da xilogravura e o aprendizado de botar a mão para trás.

Nessa fase tinha mais pessoas que ajudavam, mas a orientação geral ainda era dela.

C – E vocês chegaram a trabalhar com fantoches com ela?

CL – Fantoche, aprendizado do fantoche. Estava falando nisso hoje, porque lá na clínica saiu a terapeuta ocupacional, então eu falei assim: a dá para a gente fazer fantoche. Aí me perguntaram:

- Ah, mas você sabe?

- Aprendi, tive uma professora que me ensinou.

É que era aquela coisa de fazer o chumaço, ou uma meia mesma ou com papel e colocar outra meia, e aí começar a colar papel com goma de farinha. Colocava um balde no meio da mesa assim. Essa aula é que a gente chegava com cola de farinha até os cabelos. Imagina, a gente limpava a mão na cabeça do colega do lado.

Aí no fantoche, começava o aprendizado, como formar a cabeça, com a meia fazer a bola com colagem, depois pensar uma figura que a gente quer montar.

Então, aí, ela ia ensinando como fazer a sobancelha, o olho.

C – Agora aquele com a massa de papel higiênico e cola?

CL - Era uma segunda parte, o machê propriamente dito. Essa já foi uma segunda fase, porque a gente misturava a técnica com esse. Vinha com o machê, para dar a forma, coisa mais geral, era na colagem, essa parte interna, que depois ia ficar oca, a gente fazia com a colagem, deixava secar, e quando estava bem seca, vinha com o papel que ficava na água, aí depois começava a pintar, o que a gente tinha produzido.

Eu lembro que na época, eu produzi um Pato Donald, aí fazia a roupa.

C – Vocês mesmos faziam a roupa?

CL – Era, quer dizer, a mãe ajudava, e a gente ia para a parte final, que era fazer a colagem do pescoço, a dobra para poder encaixar a roupa. E as roupinhas eram feitas com cordãozinho para poder amarrar, dar um nó por dentro aí a gente invertia e colocava por dentro, aí não aparecia o nozinho.

Aí enfiava a mãozinha. Aí em cima do que cada um criou, a gente criava um teatrinho e apresentava para os outros, chamava outras pessoas, chamava o Prof. Flávio Motta, para apresentar.

Era o dia em que vinham os pais para ver.

A gente ensaiava.

Aprendemos um pouco da técnica de marionete também.

Mas sempre que a gente tinha que utilizar um instrumental de corte eram os mais velhos que faziam para a gente, ou essa parte já estava pronta.

A cabeça do marionete, a gente fazia de papier-machê, ou na colagem e partia para a criação do relevo.

Eu lembro uma época também que eu gostava de pintar com a mão, pintura a dedo. Eu pegava massa de guache do fundo do pote, e aí com aquilo e com a mão eu ia fazendo, preenchendo os espaços, e aí eu descobri que ficava pesado, rachava, ressecava o guache.

Aí eu descobri, que depois de tudo isso dava para lavar no tanque. Aí lavava todinho, e botava para secar, ficava uma coisa bem pastel.

C – E como é que você descobriu tudo isso?

CL – Por acaso. O lavar porque estava rachado, não sei o que, aí eu resolvi lavar, e como eu fazia isso na parte áspera do papel, ficava impregnada a tinta, e botava debaixo daquele torneirão, tirava todo o excesso e aí botava para secar. Quando dava.

Eu descobri que só dava para fazer no papel grosso, porque no outro papel, quando molhava rasgava. No papel grosso ficava bonito, ficava assim clarinho.

C – Então você curtia para valer lá?

CL – Curtia. A gente só ficava triste, porque chegava à hora de ir embora.

C – Eram duas horas de aula?

CL – Ah, eu ficava muito mais, passava a tarde toda lá. A gente ia para lá duas horas da tarde, e saía de lá as seis.

C – Mas aí, vocês faziam várias atividades, não é?

CL – Ah sim, saía da atividade de pintura e ia para a atividade de teatro, ou às vezes não ficava nem em um lugar, nem em outro.

A minha irmã ia para uma aula de gravura, e eu ficava reclamando, porque ela pode ir e eu não. Aí eles diziam que ela era mais velha, que ela podia, então o ano que vem eu posso.

Aí, chegava no ano seguinte, e eu não podia também.

Não porque tinha aquela coisa, não, tem modelo nu, não pode. Mas, a gente sempre abria a porta para olhar por baixo do biombo. Aí quando eles percebiam que a gente estava olhando por baixo do biombo, eles iam lá e pediam para a gente sair da sala, então sempre tinha isso, o pessoal da gravura que usava mais o modelo nu, à parte das técnicas de xilogravura, mas eu nunca tive a curiosidade de representar rosto, eu ia mais para o abstrato, sempre gostei mais de mexer com a tinta, não tanto o contraste.

E ela deu esse passo para isso, não obrigava a fazer o desenho certinho.

C – E com o carvão, como é que você se dava?

CL – Eu gostava. O carvão te dá nuances de tons diferentes. A coisa também de passar o carvão e depois passar o dedo, aí dando tonalidades, sombreamento, e aí depois a coisa de assoprar, não é?

Preparar o fixador e depois assoprar.

Aí, até você pegar a técnica, as vezes você dava um assoprado forte e melava inteiro. Aí você assoprava fraco demais e escorria. O gostoso era isso, que era uma coisa improvisada, com uma técnica que não gerava custos. Que a gente podia lidar, brincar com aquele material. Então era essa coisa lúdica da brincadeira, que ia formatando.

E aí quando eu falo formatar, na parte educacional da pintura, de vez em quando ela contava alguma coisa da história da arte.

C – Ela mostrava às vezes para vocês reproduções de obras de arte?

CL – Mostrava. Isso era obrigatório.

Tinha exposição na Fundação, e aí, tinha um horário, que iam todos à visita, lá, dentro do Museu, antes do horário de abrir para o público.

C – Era a época do MASP lá não? Ou o MASP já tinha saído de lá?

CL – Eu acho que era lá ainda. Porque só tinha o lado direito. Você entrava no saguão principal, e no lado direito ficava a Exposição de Arte, sempre tinha alguma exposição, e a esquerda era um salão onde tinha ensaios da orquestra. Acho que era a Orquestra Sinfônica que ensaiava lá.

E aí, nessas horas que a gente ia visitar de vez em quando a D. Annie<sup>5</sup> estava lá.

E era proibida a gente ir lá para cima. A gente ia até o patamar do vitral. Lá para cima não podia, porque era mais almoxarifado, e eles tinham medo da escada.

C – Vocês tinham aula embaixo, no térreo?

CL – Era lá “embaixo”. Aí você subia, tinha esculturas, ela vinha e contava a respeito do autor, explicava a obra para a gente, as telas, quando tinham pinturas famosas, ou exposições de determinado artista, tinha toda essa explicação. Que tipo de pintura que era, o estilo, como é que essa pessoa trabalhava com a cor, e normalmente isso influenciava a gente nas pinturas da sala de aula.

E tinha, também, as coisas que ela contava sobre artistas famosos, que ela levava ali.

Então, tinha Van Gogh, Rodin, sempre ela levava. Ela ia tirando, mostrando, as pinturas. Explicava se era uma fase inicial, do início da pintura.

Até ficou assim, essa coisa que mostrava que tinha uma evolução da pintura.

Então, não era para a gente ficar decepcionado com o que a gente fazia, porque conforme a gente fosse treinando, fazendo, pintando uma coisa, depois outra, íamos estar aprimorando o que a gente estava fazendo.

Então, o que eu lembro da aula dela, tinha esse conteúdo, porque tinha essa coisa de amassa e joga fora e faz outro, ah, não está bom, amassa e joga, começa outro.

Ela puxava essa coisa do não termino, a hora que esse tiver pronto, você vai saber.

E nós tínhamos essa ansiedade de produzir, quando não dava tempo e faltava alguma coisa, a orientação era para guardar, põe o nome, que aí o Sr. Antônio põe na pasta e, na aula que vem você retoma, termina.

Então tinha essa coisa do não ficar no imediatismo e dar essa perspectiva de que a continuidade de estar fazendo aquilo a gente aprimorava e mudaria de sala.

Então ela mostrava uns livros de determinados pintores, mostrava a evolução que teve enquanto artista, entre as fases.

Por exemplo, uma pintura do Picasso do começo da carreira e o que ele estava produzindo naquela época.

Ela nos mantinha atualizados.

Deixa-me ver o que mais eu lembro dela.

Acho que era mais essa coisa de chamar atenção para a evolução da pintura, do desenho, que ela mostrava isso para a gente dentro da própria pasta: os desenhos que a gente começou fazendo, os traços que cada um tinha nos meses de março, abril, e nos meses de outubro e novembro, como estava esse traço de cada um, e a evolução que cada um teve.

Então, de vez em quando, entrava alguns objetos, o cubo, o círculo, a garrafa, um vaso, uma caneca, e sempre assim, não era para a gente ficar parado naquilo. Você podia escolher um só, ou pegar a cena inteira, ou pegar um único objeto e criar em cima daquilo.

Não tenho essa regra, hoje vocês vão desenhar o copo e só o copo. O copo e o que mais você quiser colocar junto com o copo, em cima do copo, dentro do copo, se quiser botar a mesa, ou botar no ar.

Aprendemos a fazer também, depois numa fase mais avançada, móbile, que tinha aquela coisa de como equilibrava, que era feito às vezes com coisas que a gente desenhava, aí recortava o papel e pendurava, ou com a argila: bolinha, estrelinha, cubinho, passava o cordão e pendurava na vareta.

Então tinha essa coisa do que era mais pesado, de um lado, então encurta a madeirinha do outro lado que vou equilibrar o peso, então tinha esse aprendizado que veio de lá, dessa época.

Essa coisa de volume, de proporção, peso, composição artística, desde arrumar aquilo que a gente vai desenhar, fica melhor o vaso aqui, o vaso ali, a caneca do lado de lá, a garrafa do lado de lá, ou saía de vários objetos e a gente compunha aquilo no papel.

Então, tinha vezes que todos objetos eram desenhados num cantinho do papel, com o resto inteiro em branco, como a disposição e ela iam brincando com a gente com isso.

C – Como é isso hoje na sua vida? Como é atualmente a sua relação com a arte?

<sup>5</sup> ANNIE ALVÁRES PENTEADO

CL – Meio parada hoje, pela profissão, mas ao mesmo tempo está associado, quando estou trabalhando com pacientes de saúde mental, aí você inova, mesmo quando a terapeuta ocupacional não está, então vamos brincar com a argila, ou mesmo com a pintura, contar um tema, ou fazer uma sensibilização, então tem esse aprendizado do lado prático.

C – Agora você diria que isso foi importante, ou a relação com a D.Hebe? Ou as duas coisas?

CL – Tudo isso vem da relação com ela. É uma coisa da relação com ela.

C – Se não houvesse essa relação não teria acontecido?

CL – Eu acho que não. Eu lembro quando eu prestei vestibular na área de Biomédicas, teve um espanto geral, que todo mundo apostava que eu ia para a arquitetura, por causa do currículo, o mesmo currículo da minha irmã, a minha irmã que viu que saiu meu nome no jornal aprovado para Biomédicas, e perguntou:

“- Mas você não prestou para arquitetura?”

Até então ela achava que eu estava prestando para arquitetura. Mas quando eu entrei no vestibular, aí que ela descobriu que eu não estava prestando para arquitetura.

Porque tinha toda essa coisa com a arte. Há pouco tempo ela me contou uma coisa, que ela foi buscar mais a questão das tintas, porque ela desenhava muito bem, a coisa do traço, a cópia, e eu jogava mais para a tinta.

Porque ela me falava que ela tinha inveja do jeito com que eu lidava com a tinta, a composição, a mistura, eu fazia mais esse jogo. E ela fazia mais o traço, o jeito dela desenhar, a cópia, era perfeito, era quase fotográfico.

Esse quadro que eu te falei, tem o que a Circe fez e o que eu fiz. Os detalhes da florzinha, no dela, era tudo proporcional.

Tinha essa coisa mais relacionada.

Tem esse estímulo da relação com a D.Hebe, essa coisa afetiva dela compreender a gente. Entender. Ela entendia o movimento que a gente estava vivendo, uma coisa de semelhança, uma coisa de pais separados nos anos 60, que era barra, até de falar.

C – Imagino que isso no ambiente da FAAP talvez fosse mais forte.

CL – Não, era mais fácil.

C – Era mais fácil, mas talvez por ser um ambiente mais de classe média alta, não era?

CL – Não. Era diversificado, porque era a política da D. Annie, não era a da Fundação. Da D.Annie era de bolsas.

Se ela percebia, e tinha uma orientação, que nós tínhamos colegas de classe, que tinham bolsa integral.

Em algum lugar ou tinha algum motivo de alguém lá dentro dava aula, percebeu que fulano tinha um dom, uma coisa para a arte, a D.Annie absorvia.

Ela falava: “trás para dentro.”

Então você tinha essa mostra, você tinha a classe média alta e você tinha o cara que morava na periferia mesmo de São Paulo.

Lembro de um aluno, que era o Expedito, que era de cor, e era muito melhor que ele tinha seis dedos nas mãos. Ele marcou para a gente, por causa dos seis dedos, e tinha um traço legal e era um bolsista.

Essa era a política da D.Annie que era uma mãe para a gente. Enquanto ela foi viva, tinha essa política lá.

Eu lembro que mudou completamente. Quando foi para abrir a Faculdade, nós fizemos uma passeata contra, porque ia dividir as nossas salas.

E acabou acabando toda essa parte, virou um labirinto.

E os cursos de educação infantil acabaram, não tem mais.

Foi depois que a D.Annie morreu, que fizeram isso lá, e nós fomos ter aulas na garagem da casa da D.Annie, porque não tinha mais espaço na Fundação.

Foi aí que começou a desmanchar o curso.



C – E como é que vocês sentiram a saída da D.Hebe? Ou de vocês ela nunca saiu de vez?

CL – Acho que ela nunca saiu, tanto é que quando a Circe falou: “nós vamos jantar junto com D.Hebe”, eu falei: “eu vou!”

Quantos anos que eu não via D.Hebe.

Antes disso ela encontrou a D.Hebe, eu não sei se foi num Hipermercado, e ela falou: “Célio, você não sabe quem eu encontrei, a D.Hebe. Você sabe qual foi a primeira pergunta que ela fez para mim?

- Como é que está o Célio?

A gente marcou para ela, pelo terrível que ela fala, pelos “aprontos”.

A gente se marcou.

Porque tem essa coisa afetiva.

C – Acho que isso não era só em relação a vocês, mas é o que eu sinto também em relação a mim, acho que a relação, que era uma relação afetiva, e que acabava levando a gente a fazer o que ela propunha e fazer com gosto.

CL – Então, para mim era essa coisa do jeito com que ela propunha, não tinha como vê não fazer. Porque não tinha imposição, que era uma coisa típica dos professores da época, tinha acabado de entrar a ditadura.

Eu me lembro, por exemplo, dá notícia da morte do Kennedy, eu estava na Álvares Penteado. Na hora foi aquele corre-corre, mataram o Kennedy, aquela coisa, aí eu me lembro de um japonês falando:

- Eu vou embora do país, porque o bicho vai pegar.

Ali se juntava todo um pessoal mais chegado na contra cultura, artistas amadores, pessoal relacionado a arte.

Foi uma época meio pesada.

A D.Hebe também introduziu o Teatro Infantil na FAAP. A primeira peça foi “Pluft, o Fantasminha”, do qual participei.

Depois disso passou para as aulas de cênicas.

C – E teatro de sombras, ela não fazia com vocês? Lá no Experimental ela fazia muito.

CL – Eu não me lembro muito.

Eu lembro disso, mas eu não lembro de estar participando.

## ENTREVISTA DE MALVINA NOGUEIRA SOBRE A PROFESSORA HEBE DE CARVALHO

DATA: 13/09/2005

LOCAL: EDITORA BERLENDIS

HORÁRIO: 10:00 ÀS 12:00 HS.

MA – MALVINA;

CE- CARLOS ERNESTO.

CE: - Para iniciarmos gostaria que você primeiramente falasse um pouquinho de você, como você conheceu D.Hebe?

MA:- Deixe-me voltar lá nos anos 60, eu devia ter uns 15 ou 16 anos, trabalhava na Pensão Deodoro na Av. Angélica, lá a maioria dos hóspedes eram estrangeiros, entre eles uma brasileira M.A. Lex professora de artes e amiga da D.Hebe. Nesse meio tempo conheci Firmina trabalhamos juntas na Pensão Deodoro a M.A. Lex se interessou muito por nos, emprestava livros ensinava boas maneiras e dizia que devíamos progredir sempre.

Então M A Lex indicou minha amiga para trabalhar com D. Hebe eu continuei na PD, mas não perdemos o contato, eu sempre a visitava e numa dessas visitas conheci D.Hebe.

Quando sai da PD não pretendia continuar prestando serviços domésticos mesmo assim não tive escolha trabalhei aqui e ali sem nenhum prazer até que Firmina me convidou para trabalhar na casa da D.Hebe como arrumadeira fiquei indecisa mas depois aceitei. Trabalhei seis meses e decidi que era hora de mudar o rumo da minha vida. Pedi demissão então D.Hebe me convidou para continuar com ela, mas no Atelier Infantil de Artes ( esse era o nome da Escolinha).

CE: - Então ela já tinha aberto a Escolinha?

MA:- Já, estava iniciando.

CE: - Quantos anos você ficou no total?

MA: - Trabalhei de 1964 a 1977.

CE: - Você passou por todas as Escolas?

MA: - Por todas, começou na Paulista aonde você ia. Mas não me lembro muito de você.

CE: - Na Paulista, eu fui poucas vezes, e numa das vezes eu me lembro que ela não estava, e eu fiz você fazer cola para eu fazer papier machê.

MA: - Na Paulista, eu acho que ficamos uns dois ou tres anos o espaço era pequeno não comportava a quantidade de alunos matriculados, foi quando D.Hebe descobriu uma casa maravilhosa na Alameda Santos então a escola cresceu, as atividades aumentaram, aulas todos os dias com três turmas por dia. D.Hebe estava sempre buscando novidade para aplicar na escola, quando viajava trazia na bagagem uma técnica nova para seus alunos.

CE: - E como é que era a orientação da D.Hebe, para você e para os outros professores?

MA: - Igual para todos; acompanhar o trabalho do aluno sem interferir.

CE: - A criança podia escolher o que fazer? Por exemplo, em termos de material?

MA:- Para o aluno não ficar perdido, preparávamos alguma técnica para o inicio da aula depois quando ele já estava mais solto escolhia o que fazer com o material que estava disponível e adequado para a idade dele.

CE: - Vocês tiveram crianças com necessidades especiais?

MA: - Também. Tivemos varias.

CE: - E eles trabalhavam juntos com as outras crianças?

MA: - Junto com as outras crianças. Alguns precisavam de cuidados especiais por isso nunca havia mais de uma criança nessa condição na mesma turma.

CE: - Quantas vezes você teve que ficar como professora Malvina?

MA: - Você sabe que eu não sei. Na verdade, eu entrei lá para cuidar da parte administrativa e preparar o material de uso durante as aulas.

CE: - Mas muitas vezes você teve que atuar como professora.

MA: - (risos) – Exato isso porque, D.Hebe precisa de tempo livre para buscar novidades para a escola.

CE: - E aí, você como professora, como é que era?

MA: - Procurava agir de acordo com as orientações passadas por D.Hebe, o principal, era saber como aplicar cada técnica e com quem, isso ela me ensinou, o restante era questão de jeito e principalmente gostar de criança. No começo eu me sentia insegura e ela dizia: “Olha, tem tal turma hoje, de tal idade, está preparada, preparou tudo?, então não precisa ter medo, ela dizia: “é trabalho livre, o importante, é você ter atenção ao que a criança está fazendo, e o que vai fazer, se ela tiver duvida, você esclarece, se quiser fazer outra coisa, você orienta, descubra o que ela quer, mostre o material e acompanhe de perto, converse, conte uma história”, e assim fui adquirindo segurança.

CE: - As crianças têm mania de perguntar se o trabalho está bonito. Quando elas perguntavam isso para vocês, como era? Vocês diziam o que?

MA: - A resposta era sempre a mesma para todos, elogios sem exagero “muito bom!”, “Olha, que cor diferente, como conseguiu”. Tínhamos que ter muito cuidado caso contrario poderíamos provocar uma reação negativa em alguns.

CE: - Havia cobrança dos pais em relação aos trabalhos?

MA: - Não. Havia troca de informações D.Hebe falava do desempenho da criança enquanto permanecia na escola e os pais a informavam como estavam se comportando em casa e na outra escola.

CE: - Vocês tiveram alguma experiência com teatro? Havia outras que ela mexesse com música, dança?

MA: - Tivemos sim, com teatro com personagens criados e apresentados pelos alunos de todas as idades, com música; para ouvir e desenhar, expressão corporal também D.Hebe contratou uma professora de dança só para períodos de férias.

CE: - E quando tinha esse trabalho com música, eles desenhavam com giz de cera, ou eles pintavam cada um fazia o que queria?

MA: - Nesse caso com giz de cera. Eles ouviam a música, e depois iam para a mesa ou no chão mesmo e cada um fazia sua interpretação.

CE: - Agora, na escolinha tinha alunos de diversas idades?

MA: - Eram aceitos a partir dos 4 anos, estou querendo me lembrar do nosso, da nossa mais pequenina, se não me engano, ela tinha menos três anos.

CE: - E com os adolescentes, o sistema era o mesmo?

MA: - Com os adolescentes o sistema era o mesmo aplicávamos técnicas adequadas para eles. Mas a liberdade de criação era mantida.

Falando em adolescente sabe o que D.Hebe fez uma vez quando ainda estávamos na Paulista? Esfumou todas as janelas de vidro com uma vela para que eles pudessem ver o ECLIPSE. ( coisas de D.Hebe)

CE: - Tinha muitas excursões?

MA: - Pouca uma no máximo duas por ano. Quando D. Hebe sentia que a desmotivação queria invadir alguma turma ela rapidamente pensava em alguma coisa para mudar o quadro e ir ao Zoológico, Pico do Jaraguá, Estação do Metro, Pq.Trianon, MASP, Ibirapuera no Planetário, Bienal, Praça Publica sempre funcionava..

CE: - E quando ia assim, ia todo mundo?

MA: - Não. Era selecionado um grupo de no máximo 10 crianças pedíamos autorização dos pais lá íamos eu e D.Hebe com cavaletes, papeis lápis de cor, giz e carvão levar os alunos para visitar esses lugares.

CE: - Então as excursões que ela fez, foram poucas, outra coisa que eu me lembro, nós no Jaraguá, nós escalando, ela não conseguiu subir, ficou no meio. Aí eu fui até em cima.

MA: - Além dessas atividades D.Hebe foi convidada para apresentar seu trabalho na TV Cultura, e na TV Bandeirantes ela foi entrevistada e as crianças mostraram como era ser aluno do Atelier Infantil de Arte. ( ou seja aluno da Dona Hebe.)

## ENTREVISTA COM A PROFESSORA HEBE DE CARVALHO EM 21.08.2005

DATA: 21.08.2005

LOCAL: Residência de Maria Amélia de Carvalho

HORÁRIO: 16h00min ÀS 20 h.

CE – CARLOS ERNESTO

HC – HEBE DE CARVALHO

CE - Eu vou começar perguntando para a senhora, a senhora é de Pernambuco, não é?

HC – Por acaso. Não, não foi por acaso. Meu pai foi morar lá, trabalhando no saneamento, ele era recém formado como Engenheiro Arquiteto, mas o emprego que ele achou foi de engenheiro, nessa Comissão de Saneamento; ele trabalhou primeiro no saneamento de Santos; fez aqui em São Paulo o Jardim América todinho, que era um charco, e depois foi fazer o saneamento de Recife.

Aí ele conheceu minha mãe lá, ela era professora; a família todinha de minha mãe era de professoras mulheres; eram muito inteligentes e ele se casou com a minha mãe. Morou lá dois anos, depois de dois anos vieram embora para São Paulo, pois ele havia terminado o serviço lá.

E eu vim com essa idade, com um ano e pouco, para São Paulo; nunca mais saí daqui.

Somente agora, há oito anos, eu estou morando em Salvador, na Bahia. Considero-me muito paulista, às vezes até esqueço que sou de Pernambuco, porque eu vivi a minha vida toda aqui em São Paulo.

Agora, com muita convivência com os pernambucanos, depois fui casada com um homem pernambucano.

CE – Conte-me uma coisa, a senhora foi aluna do Theodoro Braga, como era o Theodoro, como foi essa convivência, o que ele passava o que a senhora acha que ele passou?

HC – Olhe, Theodoro Braga era muito boa pessoa, tranquilo, muito estudioso e ele era apaixonado por História do Brasil. Ele fez muitos quadros sobre bandeirantes, sobre a história de São Paulo.

CE – Com quantos anos a senhora estava quando começou a estudar com ele?

HC – Doze.

CE – Doze!

HC – Ele era colega de meu pai, meu pai era professor nessa época, na Escola de Belas Artes, aqui em São Paulo.

E o Theodoro Braga nessa ocasião, era o diretor da Escola de Belas Artes.

Eles foram a Campinas num grupo de educadores com o Secretário da Educação, e me convidaram para visitar a Escola Normal de Campinas que era ali no Largo Carlos Gomes.

E eu estava morando durante um ano lá em Campinas.

A minha mãe tinha ido a Recife visitar a família dela; nós éramos sete filhos, ela levou quatro e deixou três com o meu avô em Campinas.

E a minha tia, nessa ocasião, era diretora da Escola Normal de Campinas, e tinha o Grupo Escolar, eu estava já no quarto ano, que na época ia até o quarto ano, a quarta série; como se chamava a quarta série?

CE – Quarto ano primário.

HC – E a minha professora ela era apaixonada por pintura. Então ela dava para os alunos papel e pastel verdadeiro mesmo para trabalhar. E ela não dava, como se usava naquela época uma imagem já pronta para a criança copiar.

Ela colocava, ela fazia uma natureza morta natural, colocava na frente, e todos as alunas copiavam.

E o Theodoro Braga olhou o meu trabalho e gostou muito. Então ele disse ao meu pai:

“- Olha essa menina precisa estudar!”

Eu ia fazer doze anos.

Quando eu completei doze anos, eu terminei o curso lá, e vim para São Paulo.

Então meu pai me colocou no ateliê dele, que tinha adultos à noite.

E eu tinha aulas das sete as nove, e era na Avenida São João, quase esquina da avenida Ipiranga, creio que ainda existe o edifício até hoje lá. E ele era casado com uma alemã, uma senhora gorda, inteligente e era apaixonada por ele, e ela dizia ele me chama de “Meu Amor”; os dois eram muito unidos, era muito agradável lá, a convivência com ele era uma delícia, ainda mais que eu era a caçula da turma, e ele achava que eu tinha muita facilidade para copiar, e gostava muito do meu traço que era super delicado, ele tinha um traço leve, ele gostava muito.

Ela me endeusava muito, ele me achava um verdadeiro talento, eu copiava com muita fidelidade. Eu fazia retratos muito fiéis, fazia retratos muito bem resolvidos.

Eu começava daquela forma tradicional, primeiro você fazia gesso, auto-relevo, não se fazia terceira dimensão, primeiro eram chapas de gesso ou de papelão com folhas de Arkansas e aí você desenhava e modelava o claro-escuro, você ficava meses naquilo; daquilo você passava para as figuras de gesso em terceira dimensão, e usavam em geral figuras de guerreiros, que se compravam prontos na Michelangelo, ali numa ladeira em frente ao Banespa no viaduto do chá.

Então ali a gente comprava mão, comprava pé, comprava braço, e a gente ia copiando, copiando aquela montagem toda, isso durante um ano inteiro. Eram aulas duas vezes por semana, duas horas.

Depois disso, foram dois anos de estudo de desenho, passávamos para a figura humana: então, era figura humana do natural, modelos e eu levava meus irmãos para posar. Eu tinha muitos irmãos.

Eles pousavam de sunguinha, de maiô para gente poder ver a natureza do corpo. Era tudo meninada, tudo criança.

Figura humana de mulher, eu nunca pintei.

Porque eles não alugavam modelos.

Então para não gastar com modelo vivo, eles levavam só criança, ou então outras pessoas que iam para posar, amigas. Então, a gente fazia muito rosto e eu virei retratista, porque eu gostava de fazer aquilo à força.

Eu virei retratista, de tanto desenhar.

Porque eu fiquei lá até os dezoito anos.

Aí eu passei a trabalhar com óleo, aquarela, mas raramente nós saíamos do ateliê.

Nós só fazíamos natureza morta, e não tínhamos um trabalho de criatividade, porque ele mandava a gente fazer nuns tons, e eu não tinha o hábito de fazer isso desde menina, eu fiquei muito amarrada à figura.

Por isso que depois, quando eu comecei ensinar, parti para outro estilo. Vamos primeiro desenvolver a criatividade.

Ele mandava viu? Desenhe em casa, faça em casa, mas ele não fazia isso com a gente, não tinha o exemplo, e depois ele era muito tradicional, ele censurava muito a pintura moderna, era um professor muito acadêmico.

Eram judeus, que estavam por trás, incentivando toda a arte moderna, e meu pai também era acadêmico. Então eu fui criada num ambiente muito tradicional.

Só quando eu me casei, com vinte e dois anos, fiquei noiva quatro anos, então com o meu ex-marido, foi que eu comecei a ter os olhos abertos para a Pintura Moderna. Fiquei encantada; então, abandonei o Theodoro Braga, porque ele também tinha abandonado as aulas nessa época, e enfim eu comecei a frequentar e só gostar da Pintura Moderna, mas não era ainda a pintura abstrata.

Os Modernos maiores eram a Tarsila, era Segall, Anita já nessa época não era tão moderna. Isso foi mais ou menos em 36, 38, a Anita já tinha decaído. E ela foi muito Moderna e muito atual no começo, na década de vinte, não é?

Ela tinha vindo da Alemanha e estava com a influência direta da Bauhaus, ela diretamente com os expressionistas alemães, então ela fez aqui uma pintura muito marcada pelo expressionismo alemão.

CE – Uma curiosidade minha. Eu sempre achei que a Anita nunca se levantou totalmente daquela crítica do Monteiro Lobato.

HC – Eu acho que isso é um pouco de fantasia, se repete muito isso, não é?

Ele não tinha conhecimento dos artistas europeus, e vendo de repente aquela mulher com aquela instrução moderna...

Parece-me que ela se ressentiu bastante com isso, porque senão ninguém falaria tanto nisso, mas para mim os pintores vanguardistas alemães, ela foi estudar lá, ela tinha um defeito congênito e lá, ela teve oportunidade de estudar, e depois ela chegou aqui num meio que não tinha contato com eles, e ela foi se acomodando para agradar o público daqui. Ela naturalmente precisava ganhar a vida. E a



pintura dela perdeu a cor. Eu acredito mais nisso do que propriamente ela tenha ficado tão traumatizada. Eu acho que aquilo foi mais uma coisa que se jogou e pegou.

CE – Agora, a senhora foi aluna do Nelson Nóbrega também. E ele não introduziu a senhora no Modernismo?

HC – Você sabe que eu fui aluna dele na Escola Caetano de Campos. No curso complementar. Era um curso intermediário, entre o curso primário e o curso normal.

Três anos de curso.

Então o curso dele aí era absolutamente inócuo. Eu não aproveitei nada. Ele não conversava com os alunos, ele mandava a gente desenhar, eu não sei mais o que. Eu acho que era modelo vivo.

Ele era muito jovem. Ele era mocinho, devia ter uns vinte e dois anos, quando entrou como professor.

CE – Mas depois a senhora trabalhou junto com ele na FAAP, não é?

HC – Mas aí ele já era um grande professor de pintura. Muito bom professor, nessa época.

Mas naquela época, ele não tinha condições.

Mas não tinha condições também.

É como você diz, o que é que se pode fazer, numa carteirinha pequena, numa sala de aula, sem ter material, sem ter ambiente, sem ter mesas próprias, material que você possa desenvolver conversas com os alunos. Pega uma classe de quarenta alunos para em uma hora ter que desenvolver algum trabalho, o que é que você pode fazer?

CE – D.Hebe, como é que apareceu essa vontade na senhora de ensinar, ou foi um convite, como é que foi? Como começou essa experiência como professora?

HC – Começou que eu pintava e um pintor quando ele não vende o seu trabalho, e precisa ganhar um dinheiro, ele vai ser professor. Porque é um mercado que está sempre aberto.

Ou você entra numa escola para ensinar. Ou você põe alunos na sua própria casa.

Eu fiz as duas coisas, então eu preparava, dava aulas para adultos, mesmo em casa, eu ainda estava casada.

Quando eu me desquitei, eu estava com 36 anos, eu tive necessidade mesmo de ganhar dinheiro, foi aí então que eu comecei a procurar escola, para trabalhar.

Então fui trabalhar no Mackenzie, fui trabalhar na Graded School, mas sempre aquele ensino tradicional, de trabalhar numa carteira, no máximo lápis preto ou lápis de cor, e modele que a gente colocava para a criança e procurava adestrar a criança para copiar o desenho.

E eu nunca tinha estudado ensino de arte para criança, a Educação através da Arte, que era uma matéria muito recente, não se ouvia falar nisso; quando se começou a falar mais da Educação através da Arte, foi nos anos 40.

Então eu desquitei em 1950, aí é que eu precisei trabalhar mais, foi quando a Suzana Rodrigues convidou-me para trabalhar no Museu.

Mas, acho que não foi 1958 não. Eu acho que foi 1956.

CE – A senhora também, e o professor Flávio Motta falou-me também, que a senhora fez parte do Grupo Santa Helena, ou a senhora era muito amiga deles, freqüentava o ateliê deles, como era isso? Como foi essa experiência? A senhora fazia parte do grupo?

HC – Não, eu não era do grupo.

Era porque eu era casada, eu levava uma vida muito doméstica, eu tinha filhos, eu tinha que cuidar das crianças.

Quer dizer, eu não tinha que cuidar, eu tinha empregada, mas eu gostava de cuidar, eu gostava mesmo de cuidar das crianças, de passear com eles de estar junto, de conversar.

Enfim, eu queria dedicar muito tempo a eles, e ficava. Fazia muitos retratos, tinha muitas encomendas de retratos, mas era uma coisa irregular, não é?

Bom, nessa época de 1950, mais ou menos, eu conheci a Alice Brill.

Alice Brill deixa-me ver em que ano eu conheci a Alice. Foi em 1949, mas ela fez uma exposição na Galeria Prestes Maia, ali na Praça Patriarca. Ela fez uma exposição do pai, que tinha falecido há pouco tempo, e ficamos muito amigas.

Então, eu conheci artistas que eram muito amigos dela como Guersoni, por exemplo, que era amigo dela e outras pessoas do Grupo Santa Helena como Rebolo, Zanini, Galvez, Paulo Rossi Ozir; enfim, aí eu comecei a ter contato com essas pessoas, e a ver as exposições deles, e as exposições do Sindicato dos Artistas Plásticos.

E eles me convidaram para começar a participar; minha pintura começou a ficar mais solta, eu comecei a ver mais as pinturas, a estudar mais, através dos livros, estudar Guignard, a estudar Segall, Tarsila, e aí eu comecei a soltar mais a minha pintura, uma pintura mais livre e pegando assuntos mais variados do que só retratos, retratos.

Eu fazia retratos aí como uma maneira de reforçar o orçamento, porque nessa época eu separei então nessa época eu precisava mais ainda de dinheiro.

O meu marido logo viajou desde essa época ele viajou muito, ele passou muitos anos fora do Brasil.

Eu tinha uma pensão, ele dava, mas houve uma inflação muito grande, aqui, então o dinheiro com que eu tinha ficado quando eu me separei, não dava mais para a renda doméstica.

Então eu precisava cada vez mais trabalhar, mas eu só sabia ensinar, então eu fui ensinar neste colégio, depois eu fui ensinar na Fundação do Museu de Arte, passou depois para a Fundação Armando Álvares Penteado, fiquei trabalhando na Fundação, ganhando muito pouco, mas dava junto com a mesada que o meu marido mandava.

CE – D.Hebe no Museu e na Fundação a senhora seguia um método, ou a senhora tinha alguma coisa sua para dar aulas?

HC – Bom, quando eu comecei a ver aquela quantidade de material, eu não sabia lidar com aqueles materiais.

E ao mesmo tempo eu fui percebendo que eu precisava dar bastante material, porque com os anos, os alunos iam ficando de um ano para outro, eu tive alunos que começaram comigo com cinco anos de idade, e saíam depois com doze anos de idade, quando eu já tinha saído da Fundação e aberto minha escola.

Então, eu precisava a cada dia criar o maior número de técnicas, para que o aluno se interessasse; porque não estava ainda na idade do aluno criar por si as coisas, ele ia criando através do material, eu acredito muito nisso, que o material influi na criatividade. Então, eu não queria deixar o aluno, numa só maneira dele trabalhar.

Então, eu precisava dar técnicas diferentes, cada técnica se expressava de uma maneira, por exemplo, eu dava muito linóleo, porque o linóleo leva a uma simplificação obrigatoriamente.

Ou então, técnicas de acaso, técnicas de acaso obriga as pessoas a se afirmar, porque toda a classe faz um trabalho mais ou menos igual, então eu sempre procurei muito fazer o desenho, e formar, fazer com que a criança trabalhasse bem esse desenho, essa gravura, vamos supor, mas que ela realizasse o melhor possível.

Para realizar o melhor possível figuras e fundos. Para ela ficar segura, ela precisava não se sentir influenciada com relação ao colega; então você tem que, uma vez por semana, dar algum trabalho que seja de acaso, que a classe inteira faça igual, que fiquem todos no mesmo nível, porque a criança tem um olho crítico muito grande, ela mesma sabe, quando ela faz um trabalho bom ou, quando ela faz um trabalho inferior.

Então, é preciso que você não deixe que um aluno sobrepuje muito ao outro.

Então, que todos tenham realizações boas, bem que não seja sempre e não valorizar absolutamente nenhum trabalho.

Eu nunca elogiei na classe, um trabalho de algum aluno mais do que de outro.

Tanto que quando eu entrei no Grupo Escolar Experimental, eu mandava pedir a um aluno para fazer uma ilustração qualquer que eu precisava na sala, fora da hora da aula.

Às vezes eu precisava de algum trabalho de um aluno e mandava buscar, então a professora dizia:

- Oh, fulano esse é o que desenha bem, fulano vai você.

- E eu dizia:

- Eu quero um aluno comum. Não me mande um aluno bom, o melhor desenhista, então no fim, quando eu mandava buscar, eu pegava qualquer um.

Para não ser sempre um, que era o bom. Porque, os outros todos se sentiam mal, não queriam concorrer com aquele que era o melhor.

CE – E como a senhora conheceu D. Therezinha Fram e como foi o convite para a senhora ir para o Experimental?

HC – Não me lembro, mas eu acredito que ela foi me procurar na Fundação, ela soube que eu trabalhava na Fundação porque eu nunca corri atrás de trabalho!

Eu não tinha tempo para correr atrás de trabalho, eu tinha que cuidar da minha casa. Eu fazia as minhas encomendas, eu ainda ensinava na Fundação.

Porque a Fundação quando eu fui trabalhar lá, nós começamos com uma aula por semana, com vinte alunos, quando eu deixei a Fundação, em 1965, no final de 65, nós tínhamos trezentos e tantos alunos, com seis ou sete professores. Eram muitos alunos e professores.

Então, eu não tinha tempo de correr atrás, só uma vez, uns três anos antes, eu cheguei ao Bardi, quando ele ainda era diretor, quando ele ainda estava na FAAP, que eu cheguei a ele e falei que precisava ganhar mais dinheiro. O que eu estou ganhando aqui não está dando. Nós ainda não tínhamos tantas aulas porque nós não abrimos um curso para a AACD, por exemplo. E a gente pode incorporar mais alunos da AACD, no momento era um médico muito famoso que fazia um movimento social muito grande que já tinha procurado o Bardi, que tinha uma ligação com ele, pois então, isso foi a única vez que eu procurei trabalho lá, dentro mesmo de onde eu trabalhava, eu queria um número maior de aulas, porque nessa ocasião, eu estava acumulando também aulas para adultos, mas aí a Fundação começou a crescer, e então vieram outros professores e eu fiquei só com o curso infantil. Restaram muito poucas aulas para mim.

Foi quando o pessoal da AACD veio. Eles traziam peruas e traziam as crianças para lá. Mas depois ficava muito difícil, aquele tipo de crianças que não podiam andar direito, tinham um defeito físico, então, não podiam andar.

..... (interrupção da fita).

Então a criança sempre desenha o sol e que dizem os psicólogos que o sol representa o pai e a água representa a mãe.

Porém, eu notei uma criança que nunca desenhava o pai; eu vim, a saber, depois, que a mãe era separada do pai, e que o pai era absolutamente ausente.

E essa criança nunca desenhava o sol. Por uma observação minha, entendeu?

Agora, eu cheguei a observar uma criança que tinha uma ligação muito grande com o pai, ela desenhava um sol muito grande, muito importante.

Porque na verdade, quando eu acompanhava, eu não tinha tempo de fazer muitas pesquisas, nem grandes estudos.

E eu sempre conheci pessoas muito cultas que trabalhavam muito, e que quando iam ensinar eles deixavam a desejar, porque eles não seguiram certas regras básicas, materiais para poder desenvolver a criatividade das crianças: pintura, modelagem, gravura, etc.

Você tem que usar certa habilidade manual, você tem que fazer lidar com os objetos, para isso você precisa ter ambiente que dê condições de fazer. Você pode esporadicamente estando sozinho, trabalhar muito, dois metros quadrados com algum material que você cata por ali, mas você não pode fazer isso, numa sala de aula com tantas crianças, com vinte crianças que seja, você não pode, ela não vai ter condições próprias de trabalhar.

Se você tiver o seu espaço mais ou menos delimitado, e o seu material, a mão e condições próprias dele trabalhar, para mim isto é o principal.

Então, acho que são regras muito simples que a gente tem que ter. Você tem que ter:

Saber estimular a criança, saber criar um ambiente agradável limpo e propício, com material que ele possa a recolher ali a vontade.

Organização e respeito pelo trabalho que ele faz. Eu acho isso.

CE - Agora, e esse estímulo como que é? O estimular a criança como é que é? A gente pode estimular?

HC – Você pode estimular de diversas formas.

CE – Como é que a senhora fazia?

HC – Você pode estimular cada dia. Você procura uma coisa nova, você traz uma flor diferente, você exalta aquilo; você conta uma história, você põe uma música, você conversa sobre aquela música.

Você inventa uma maneira diferente de usar o papel, você não dá sempre igual.

Um dia você dá maior, outro dia você dá menor. Um dia você dá uma flor amarela, outro dia você dá uma folha branca. Um dia você dá jornal, outro dia você dá recorte.

Você precisa ver alguma coisa que há tempo você não dá, para não deixar muito tempo sem dar.

Porque ele cria uma rotina de trabalho, mas sem monotonia; e para a criança fazer um trabalho, que daí a uma semana ele possa dar continuidade, e dele aprimorar.

Mas que ele não se enfastie.

Agora a pintura é sempre a preferida.

A pintura a criança nunca se cansa de fazer.

Agora você vai estimular para que ela recree, mais se ela está a muito tempo sem repetir formas, você vai recriar através de uma história, de um objeto, de um pensamento, de uma atitude.

CE – Mas a senhora, por exemplo, apresentava fotos de obras de arte?

HC – Apresentava, mas eu não acho que isso seja importante isso é, mais cultura.

A criança ainda não está em tempo.

De um modo geral eu levava crianças, eu apresentava, eu tinha livros de arte, a disposição das crianças.

Tanto, que eu tenho livros de arte meus finíssimos, mas que estão todos marcados porque eu deixava as crianças manuseá-los.

Eu acho que uma visita correndo a um Museu não leva a nada, é tão gostoso, você pode fazer isso uma vez ou outra, na tentativa dessa criança estimular-se por aquilo.

Agora eu acho que esperar a maturidade da criança, que ela procure depois, você vai ensinando aos poucos, sem forçar muito, e ao mesmo tempo sem marcar porque é muita diferença entre a obra de arte, e um trabalho abstrato, ela pode achar muito parecido, apesar dele ter outras regras e ser uma coisa muito difícil, mas a má aparência tanto é que todo mundo diz: “Isso qualquer criança faz”, “um quadro abstrato qualquer criança faz”, mas o quadro clássico é muito difícil a criança querer imitar.

Então eu não acho que se deve dar muito. Acho que isto não acrescenta nada, eu acho que acrescenta estimular a olhar a natureza, não sei, a cada criança é uma coisa, é tão difícil, e quando você pega uma classe grande, então você não pode cuidar de cada criança.

Então, eu dava o material geral. Depois, quando eu percebia que aquela criança não estava interessada, quando eu podia, quando eu tinha tempo, naquele tempo de aulas, de perceber a deficiência dos meus alunos particulares, eu tinha tempo de conhecer a criança e saber o que ela gostava realmente e o que a estimulava.

Então, cada um, a gente já encaminhava para aquilo, eu deixava sempre uma mesa geral de trabalho, eu deixava uma parte para a criança, uma parte separada de material, diversificado, que eu não podia dar para a classe toda.

Determinados materiais tinha que ser com grupos pequenos de crianças, porque senão, virava balburdia e aí eu não conseguia mais trabalhar.

Então eu dava sempre procurando que todos tivessem aquela experiência, que como eu conhecia muito as crianças, eu sabia quem não tinha tido determinada experiência com aquele material, mas nem sempre ao mesmo tempo.

Mas, o que a gente pode dar ao mesmo tempo, é a pintura, porque a pintura você dá algumas regras, e ela depois desenvolve por si. Você dando um lugar que ela possa misturar tintas.

Se eu conhecia as crianças, o trabalho de cada criança pelo colorido. Cada uma tinha o seu colorido próprio. Porque eu dava aqueles portas-ovo com doze lugares para ovos e eu colocava só as cores básicas, eu queria que as crianças elaborassem as suas cores. Eu nunca dei cores secundárias ou terciárias, dava só as cores primárias.

Às vezes eu dava um lilás, que esse é muito difícil de fazer. Esse eu comprava pronto.

Eu dava o ocre também.

Agora, o marrom eu mandava eles fazerem com vermelho e verde.

Violeta é que eles não conseguiam.

CE – Como foi essa experiência no Experimental? A senhora ficou lá dois anos? Três anos?

HC – Não, cinco anos. Peguei crianças desde o primeiro ano até o quinto. Eu quis levar até o quinto ano. Foi muito difícil. Precisava ter muita energia, eu quando terminava o dia de trabalho lá, precisava ficar meia hora trancada na sala de professores, sozinha, até eu conseguir botar o pé na rua. Porque senão eu não tinha energia, porque entre cada classe, eu tinha dez minutos, para preparar o material para outra. Mas eu queria ver o que tinha – teve aula de artes, uma vez por semana, durante quatro anos, o que é que ela captou?

CE – A senhora já foi para lá com esse objetivo? Ou foi alguma coisa que surgiu depois que a senhora estava lá?

HC – Não, eu fui com a intenção de fazer uma experiência. Não sabia que eu ia poder ficar lá tanto tempo, ou não sabia se iam me contratar. Mas eu quis fazer uma experiência para ver se eu conseguia o mesmo resultado que eu obtinha com as crianças que eu lecionava e que eram crianças que os pais tinham optado por colocar lá e eram crianças que os pais tinham colocado porque tinham tendência para a pintura.

CE – Então seria uma comparação entre as crianças que a senhora tinha na FAAP com as crianças do Experimental?

HC – Na FAAP eu tinha muitas crianças filhas de outros artistas, por exemplo, o filho do Waldemar Cordeiro, do Gruber, eu tive filhos de intelectuais. Eu tinha, por exemplo, filhos de Pedro Farkas, que ficaram muitos anos lá, e tinha uma quantidade grande, de pais muito interessados ou dedicados à arte.

Eu achava que essas crianças eram privilegiadas, e trabalhariam talvez melhor do que outras, mas na verdade, o interesse que as outras crianças tinham se o grau de realização era igual.

Porque lá no Experimental, nós conseguimos todo o material que eu tinha lá na Fundação, nós conseguimos lá. As crianças davam uma quantia por ano (já não sei mais que moeda era), acho que eram CR\$ 100,00 (cem cruzeiros), então nós comprávamos o material, todinho para o ano todo.

E nós tínhamos o mesmo papel Kraft bom. Eu comprava por bobinas, bobinas enormes, por metro. Era um material bonito.

Então esses papéis estimulavam muito a criança. Ela trabalhava com gosto. Por isso eu dava material, porque eu dava potes grandes de água e nós fazíamos as tintas com pó de pintor, que eu misturava com dextrina.

Porque quando a gente usa outro tipo de cola, a tinta endurece, e essa tinta com dextrina, você depois põe um pouco de água e ela volta, tanto que quando as crianças usavam o porta-ovo, e elas usavam toda a tinta, então eu guardava, não lavava.

Colocava depois um pouco de água ali para aproveitar aquilo, aquela tinta. E no fim dos potes, a mesma coisa, deixava no pote, mesmo que ficava lá embaixo, eu colocava um pouco de água, acrescentava mais para não perder o material.

Eram pincéis Tigre, naquela ocasião, e eu dava três tamanhos: mais grosso, médio e fino. Aqueles chatos. Eu não dava pincel redondo.

Então, a criança gosta muito você dando sempre isso, a criança está sempre contente.

Mas tem que dar material que estimule.

Então, o estímulo é feito através da palavra, através da atitude que você tem para com a criança, e através de pequenos meios. Cada professor encontra o seu caminho. Nós não podemos ter umas regras fixas, que cada professor tem as suas qualidades e as suas limitações.

Você não pode dar uma regra fixa, ele tem que achar a sua maneira, se ele não achar a sua maneira de trabalhar, ele não será um bom professor.

E depois dentro disso, nós temos que ver com cada aluno, como você vai lidar, para que ele produza alguma coisa.

Você precisa ficar um tempo com ele. Porém, isso na Lapa, era muito difícil.

Havia a diretora lá, que nunca me pediu nada, nunca me impôs nada, sempre respeitou o meu trabalho.

Nunca tive com a Therezinha, uma palavra que não fosse de estímulo e de compreensão, de apoio ao trabalho.

Agora, havia uma diretora que veio me cobrar. Ela veio me cobrar avaliação, e eu disse:

“- Eu não tenho condições de fazer isso de quinhentas crianças. Eu vou fazer uma avaliação falsa.”

Eu não sei nem o nome de todas as crianças, eu sei o nome de raras crianças. Eu não tenho tempo para cuidar disso. Eu não tenho tempo para dedicar mais daquele das aulas, para a qual eu sou contratada.

Para trabalhar na minha casa, eu aqui, eu tenho que distribuir o material, cuidar do material, ordenar a sala, para que eles tenham condições de trabalhar. Eu não paro um minuto e eu tenho que dar atenção a todos os alunos, mas como você pode ensinar, senão conhece nem o nome dos alunos? Como você pode dar uma orientação para os alunos?

Eu observo o trabalho de cada um todas as aulas, então eu vejo aquele trabalho, no que ele está tendo deficiência, o que ele está precisando, tecnicamente.

Bem, agora fazer uma avaliação...

Eu tenho que avaliar, fazer uma avaliação, de acordo com a própria capacidade, o que aquele aluno tem.



Eu não posso comparar o trabalho de um com o outro. Não é pelo trabalho que eu vou avaliar, não. Porque isso é relativamente fácil. Eu coloco no fim da aula todos os trabalhos e vejo, pessoalmente aquele que eu acho mais bonito. Isso também é uma coisa falha, porque não é matemática. Vai depender do meu gosto, eu posso gostar do vermelho, e o aluno gostar de verde, como eu vou dizer qual é o melhor?

Agora, eu posso dizer que aquele aluno está progredindo, que ele está ali fazendo maiores experiências, que ele está demorando mais no trabalho, se ele está interessado, ou se ele gosta realmente de fazer uma mancha, eu não posso fazer uma avaliação, nem posso comparar nota. Porque cada um dá o que pode. Se ele estiver dando aquilo que é o máximo dele, aquele é nota dez. Ele está dando o que ele pode.

E se eu estou dando uma orientação geral para todos, teoricamente a avaliação é igual.

Tem muitas coisas muito curiosas, de passagens, eu não estou conseguindo contar.

Sabe de quem eu fui colega no ateliê do Theodoro Braga?

Eu fui colega da Noemia Mourão, esposa do Di Cavalcanti.

A Noemia Mourão era uma moça feia, magra, morena, de um busto muito grande, tinha uns óculos dessa grossura. Ela era tão míope que usava os óculos e os olhos ficavam pequeninos.

Aí eu soube que ela vivia, naquela época, que ela era, uma palavra um pouco forte para a época, que ela era amante do Di Cavalcanti.

CE – Ah, mas ela não era casada com ele?

HC – Quando eu soube ela era amante. Quando me falaram, falaram assim.

Então ela estava em Paris. Quando ela voltou de Paris, ela era outra pessoa. Era uma mulher linda! Engordou, tirou os óculos, botou lentes de contato, operação naquela época, não se fazia. Eu acho que já havia lentes de contato. Ela era muito elegante, muito bonita, tirou o busto, naturalmente. Ela ficou uma mulher, charmosíssima, muito charmosa, e era uma linda mulher.

.....

HC – Um dia eu encontrei um livro do Cizek em português, eu tinha ele, mas doeie para alguém, nunca mais achei. Eu comprei na Michelangelo, quando era na Líbero Badaró.

Eu o comprei logo que comecei a ensinar.

Comprando material, material que ensinava como fazer mão, pé, rosto, tinha o Cizek lá.

Depois é que eu fui ler Lowenfeld.

Todo mundo conhece a psicologia mais ou menos por alto hoje, como se deve lidar com a criança.

Fim da primeira fita.

(.....)

HC - .....

Quem implantou esse serviço lá dentro foi o Osório César que era um psiquiatra muito ligado às artes, tanto que ele tinha vivido algum ano, não sei quanto tempo, com a Tarsila do Amaral. Ele foi companheiro da Tarsila pouco depois que ela se separou do Oswald.

CE – Antes do Martins?

HC – Antes do Martins. Tanto que ela viajou com ele para a Rússia. Ele era comunista também, eu não sei se você sabe. Ele era do partido, e era uma pessoa muito atuante no partido, e ele era muito considerado como intelectual, como entendido e crítico de arte; senão me engano ele fazia crítica de arte também.

E ele implantou esse serviço não sei em que ano.

CE – Mas a senhora lembra quando a senhora foi?

HC – 1953.

CE – Eu consultei aquela tese da Professora Heloísa de Toledo Ferraz, sobre lá, mas não consta a senhora. Ela fez um levantamento de todo mundo.



HC – Ela não fala da Maria Leontina?

CE – Maria Leontina sim.

HC – Maria Leontina tinha me precedido imediatamente a Leontina tinha deixado, em não sei quanto tempo ela ficou lá.

Então a organização da sala, já tinha sido feita por outros educadores.

A Maria Leontina, que eu saiba nunca lecionou Arte, eu nunca soube que ela tivesse lecionado. Eu a conheci só como pintora, e com essa passagem de orientação pelo psiquiátrico.

A sala era uma sala de uns cinco metros, por sete, parece. Tinha uma mesa oval furada no meio, com lugar suficiente de um metro para eles trabalharem.

E eles tinham material já disposto, já organizado quando eles chegavam, cada um tinha o seu lugar e eles gostavam de lugar fixo. E só havia dois doentes que não tinham lugar fixo.

Uma era uma japonesa, que desenhava muito bem, a moda tradicional, daquelas gravuras japonesas, tinha uns traços lindos, soltos, e ela fazia as mulheres japonesas com os coques, pentes, com quimono.

Ela fazia um desenho lindo. Já tinha dado a ela, algum orientador que chegou antes de mim, já tinha dado a ela um cavalete e uma tela vertical onde ela desenhava. E ela não aceitava nenhuma sugestão e nem conversar comigo.

E nem com os outros pacientes, nem com os enfermeiros. Aliás, um não conversava com o outro. Eu nunca vi uma conversa, durante um ano que estive lá, nunca vi uma conversa de um doente com o outro.

Agora se eu desse atenção, eles falavam comigo, outros não falavam.

Eu às vezes questionava uma coisa ou perguntava, dava uma orientação, sobre o que eles estavam fazendo discretamente; a maioria, quando não tinha problema e eles estavam fazendo o trabalho corretamente, eu não falava nada.

Eu apenas dava atenção, via o trabalho de cada um, e estava à disposição para que eles me perguntassem o que eles quisessem. Mas eu não sabia até que ponto eu podia interferir. E as conversas que eu tinha com eles, às vezes se mostravam contraproducentes.

Eu me lembro do caso de uma doente, que me perguntou, conversando comigo, se ela não teria o direito de visitar o filho dela, numa fazenda ali do lado do Juqueri, que eles não deixavam, que a direção não deixava, que os guardas não deixavam, a senhora não acha que eu poderia fazer?

Eu disse é, acho que poderia, pensando que era uma conversa sem conseqüências.

Entretanto, ela tentou realmente ir para a Fazenda dela, foi presa no caminho ficou de castigo, durante dois meses ela não freqüentou e eu fiquei muito arrependida.

Agora eu poderia ter dito, queria ter tido uma orientação quando eu cheguei lá. Eu deveria ter pedido. Como eles não me ofereceram eu não me aproximei de ninguém. Porque ninguém dava muita atenção, ninguém nunca me perguntou o que eu precisava, o que eu queria, ou o que ... nada, nada, nada.

Apenas, eu solicitei uma vez de ir numa condução, num trem, meia hora depois, e sair meia hora também, depois do horário. Eu devia chegar lá às 9 h. e sair às 11 h. Eu pedi para chegar às 9 h e 30 min. E sair às 11 h. 30 min. Para eu pegar o trem mais rápido que o trem que eu ia, indicado por eles para eu ir, para chegar as nove era um trem que ia parando e demorava muito. Aí eles me concederam.

Logo, um tempo depois, eles objetaram que isso perturbava, porque eu não chegava na hora em que os doentes chegavam na sala.

Mas, eu disse que não, que eu só podia ir naquele horário, e eles concordaram.

Foi a única vez que eu tive necessidade de ir à secretaria para pedir alguma coisa.

Quando eu me sentia mal lá dentro eu ia ao médico que tinha do lado ali.

E os doentes também iam.

Os que se sentiam mal, pediam para ir ao médico tinha médico na salinha do lado dali.

Quando, uma vez ele me deu um calmante muito forte, eu dormi em pé. E eu fui procurar esse médico por indicação de uma das pacientes, e ela também tinha ficado nervosa, porque ela me viu chorando.

Não sei porque, às vezes eu tinha vontade de chorar de ver aquelas pessoas ali, sabe, comovia. Eles eram muito passivos, eles eram muito tranquilos, e eles faziam queixas muito dolorosas para a gente ouvir.

CE – Eles estavam provavelmente medicados.

HC – Ah, medicados sim. E elas só me mandavam gente que estava num estágio de poder ter concentração para trabalhar, de não serem agressivos, evidentemente. Eram pessoas que tinham coordenação motora e que tinham certa tranquilidade.

Aparente tranquilidade total.

Agora, às vezes, no meio de uma conversa, uma pessoa começava a falar coisas desconexas.

Isso me assustava um pouco, porque eu não sabia, se aquela conversa que ela estava tendo comigo tinha provocado algum tipo de emoção, que levou aquilo.

Uma vez ela começou a conversar dos filhos, da família dela, e daí de repente ele desandou.

Então, eu sentia que faltava para mim, uma certa estrutura, para poder conduzir aquilo de um modo sem agredir os doentes.

CE – Faltou orientação, não é?

HC – Faltou. E estudo, não é? E estudo de minha parte para poder assumir.

Mas como essas coisas são mais ou menos improvisadas, ou você encontra uma pessoa que queria ir, ou não tem nada, então eu aceitei, concordaram.

CE – Agora, eles usavam a Arte como uma terapia que pudesse ajudá-los a se curar?

HC – Eu não sei como era que era feita a seleção para levá-los para lá. Provavelmente eles tinham um estudo, do paciente e achavam que ele trabalhando com Arte, teria um benefício.

Eu nunca conversei com ninguém sobre aquilo. Eu ia assim como um robô, que ia monitorar aquela aula, como uma máquina, que era preciso fazer aquilo.

Alguém tinha organizado e dirigido, e pediu para que eu tocasse aquilo num modo que eu tinha prática de lidar com criança e com a Arte.

Com aquelas técnicas comuns que se podia dar lá. Que era praticamente pincel e tinha um pouco de barro.

Mas a maioria não gostava de barro.

Só tinham desenho e pintura, e cada um tinha as suas características. Havia um, por exemplo, um homem muito tranquilo, de uns 30 anos, ele tinha vindo do campo, e ele só desenhava fazendas com vacas e bois. As vacas ele colocava de um lado e os bois do outros separados por uma grade. Era a situação dele ali dentro do sanatório. Tinha a parte feminina e a parte masculina.

Então ele desenhava assim muitas vaquinhas, muitas vaquinhas, era minucioso, era um desenho mais ou menos como um primitivo, mas um primitivo bem feito. Muito cuidado, miudinho.

Tinha duas pessoas que tinham um trabalho muito bonito: era o desse rapaz, e o da japonesa.

Teve a japonesa, que teve aquele episódio que eu te contei; a única pessoa que gostava de barro, era uma mudinha, que só fazia barro, não gostava da pintura.

E ela gostava muito do barro.

Ela fazia bichinhos, as figurinhas, mas ela não sabia colar o barro, ela fazia as partes e não sabia colar o braço na parte do corpo, mas ela não conseguia se concentrar direito, para fazer, então no dia seguinte estava tudo desmembrado, as partes se desmembravam.

E ela achava que era a japonesa, que era muito brava. Ela punha a culpa na japonesa. Ela falava comigo, mostrava o trabalho, como era muda, ela mostrava o trabalho, dizia que estava quebrado e dizia que era a japonesa. E que ela ia bater na japonesa, e um dia, sem mais nem menos, já fazia um tempo que eu estava lá, então os enfermeiros já relaxavam um pouco, então num determinado momento, saiu todo mundo da sala, eram três enfermeiros, normalmente. Às vezes ficavam só dois às vezes ficava um, e nessa hora, não tinha nenhum na sala.

Mas eu só me dei conta disso, quando a mudinha pegou, a comida vinha para eles ali, tinha um panelão grande de comida, eles serviam um prato cada um, e eles comiam no lugar em que eles estavam mesmo, onde desenhavam.

E a mudinha ficava em pé, ela não gostava de sentar, ela então ficava ali passeando pela sala, e a japonesa ficava quieta no seu canto, no seu cavalete em geral, olhando para a parede.

Nessa hora, ela estava meio de lado, a japonesa estava meio de lado, com a cara bem redonda, chatinha assim, não é com bastante espaço para ser jogada num punhado de comida, de peixe misturado com arroz, ela pegou aquele punhado e jogou. De um canto da sala para outro, ela jogou uns seis metros, aquela comida com toda a força que bateu na cara da japonesa que era redonda e chata, a japonesa que era tão brava que não deixava nem eu chegar perto do desenho dela, quando eu chegava para ver o desenho dela, ela largava o desenho e ia olhar para a parede, ficava bem perto da parede, até eu me afastar, aí ela voltava para o lugar, ela não precisava de orientação, porque eu

realmente não poderia dar orientação para ela, porque o desenho dela era mais bonito do que qualquer coisa que eu pudesse orientar a ela.

E a japonesa simplesmente pegou a mão assim, tirou a comida do rosto, não ficou brava e nem falou nada.

Eu fiquei apavorada. Quando eu vi a mudinha fazer isso, eu olhei para os lados, não vi um guarda, eu disse: estou frita!

Porque essa japonesa vai revidar, vai sair uma briga, eu não sabia a reação que isso ia provocar nos outros doentes, se eles iam entrar também, mas não aconteceu nada.

Bom, nunca havia nenhum outro incidente, eles trabalhavam tranquilamente do começo ao fim da aula, havia trabalhos interessantes. Mas não muito. Nunca tive trabalhos como a Nilse Silveira fez lá no Rio de Janeiro.

E ela tinha um acervo grande de trabalhos, e aí eles estudavam, porque lá era um trabalho integrado, do trabalho de Arte com a parte psiquiátrica dos médicos. Então, eles analisavam, e eles têm um acervo lindíssimo.

Trabalhos muito bons. Aqui, no tempo em que eu estive, eu não achei nada de muito interessante.

Às vezes a gente dava aquele processo de estimular, através de um objeto ou outro, mas a maioria das pessoas não gostava, gostavam produzir aquilo que eles tinham dentro da cabeça.

CE – Alguns deles perguntavam alguma coisa para a senhora, ou pediam ajuda?

HC – Eu não me lembro de ninguém pedir ajuda para nada lá, só a mudinha é que tentava que eu ensinasse alguma coisa de modelagem. E de pintura, eu não me lembro de ninguém nunca ter me perguntado nada.

CE – E como à senhora ficava no trabalho?

HC – Eu ficava em pé o tempo inteirinho, às duas horas eu ficava atenta. Agora, eu não sei o que eu fazia, não lembro.

Não lembro qual era a atitude que eu tomava, eu penso que quando eu via alguma coisa que tivesse algo demais, acredito, porque eu não sei o que eu fazia, durante duas horas, alguma coisa eu devia fazer.

Eu não ia ficar parada olhando.

CE – E era todo o dia?

HC – Não, não eram duas vezes por semana.

CE – Duas horas, duas vezes por semana, então seriam quatro horas por semana?

HC – Eles ficavam mais de duas horas. Tanto que eu pedi para chegar mais tarde, porque eles chegavam, lembro um dia em que eu cheguei mais cedo, e eles já estavam lá. Eles ficavam umas quatro horas lá.

CE – Mesmo sem a sua presença?

HC – Mesmo sem eu estar lá, eles já estavam trabalhando.

Agora para uma moça que estava lá, que era com quem eu mais conversava, ela se comunicava comigo, parecia mais lúcida do que os outros, eu perguntei se ela gostava de estar lá, porque você gosta de pintar? Não, é por que aqui a comida é melhor. Eu venho para aqui, porque aqui eu tenho uma comida melhor.

Os outros nunca me falaram porque gostavam.

Também eu acho que eu não tinha muita comunicação com eles. Eu tinha também um pouquinho de medo e eu não sabia como abordar.

CE – E eram tanto homens como mulheres, ou eram mais mulheres?

HC – Tinha mais mulheres. Mas tinha homens também. Eu também não lembro a quantidade de alunos, mas provavelmente entre 18 e 20. Eu já encontrava todos sentados, quando chegava já com o seu material, era uma daquelas enfermeiras que distribuía.

A tinta era como aquela que eu tinha também, aquela tinta feita com pó de pintor, pincéis com água. Aquela mesma organização que tínhamos lá na Escolinha de Arte.

CE – Mas isso, quando a senhora chegou lá , já era assim?

HC – Já era assim.

CE – Essa forma de organizar era uma forma corrente na época?

HC – Eu não conhecia muito. Não havia também.

Aqui tinha, a Fanny, que foi antes de mim, antes de eu ter a minha escola, quando eu entrei na Fundação, ainda a Fanny não estava trabalhando lá.

Ela trabalhava numa Escola Israelita, lá no Bom Retiro, ela já fazia Artes lá. Nunca visitei, não sei como era.

CE – E porque a senhora, por resolveu sair de lá?

HC – Eu pedi para sair. Eu acho que era muito trabalho. Eu não tinha mais tempo. Deixa-me lembrar um pouquinho em que ano eu saí; E porque eu saí.

CE – Isso foi quando a senhora foi para o Clubinho infantil ou depois?

HC - Não, não foi, porque o clubinho era só aos sábados à tarde.

Eu acho que foi porque eu estava cansada de viajar, sabe.

No Clube Infantil eu devo ter entrado mais ou menos em 1954, em 1955 passou para a FAAP.

Ah, foi por isso, nós passamos para a FAAP e aí eu comecei a dar mais aulas lá na Fundação, porque não havia professores, a FAAP estava recém-formado, o prédio ainda inacabado e vieram do Museu, e não havia muitos professores, tanto que eles me deram o Curso de Adultos para eu trabalhar, à noite, eu fiquei com o Curso de Adultos. Havia talvez outros professores, mas poucos.

Logo depois começaram a entrar. A Renina entrou o Nelson Nóbrega, se lembra de um rapaz que pintava umas pinturas mais acadêmicas, que era genro do Monteiro Lobato, que era pintor? Ele trabalhou lá na FAAP, e começou a trabalhar um pouquinho depois que eu entrei lá, e ele pegou muitas aulas, essas aulas da noite, depois passaram para ele.

CE – A senhora tinha aulas na FAAP eram só a tarde, ou eram de manhã e a tarde?

HC – Bom aquilo foi aumentando, não é?

Logo que eu cheguei, tinha apenas à tarde. Depois foram havendo procuras para durante a semana, então nós começamos gradativamente a aumentar as aulas, para durante a semana, e aí nós abrimos logo para duas vezes por semana à tarde. Duas vezes por semana de manhã, depois aos sábados sempre continuou.

Depois de sábado passou para de manhã.

Durante a semana, depois foram aumentando as classes porque quando eu saí de lá em 1970, eu estava ali desde 1965, entre jovens (infantil e juvenil). O curso para jovem quem começou a dar aulas lá, foi o Eduardo Sued, que trabalhou muitos anos lá.

Depois que ele saiu, foi para o Rio de Janeiro, quem ficou foi a Fernanda Millan, que trabalhava como assistente minha na classe. Quase todas as professoras começaram a trabalhar como assistente minha, depois que a gente foi desmembrando as aulas, as classes, elas passaram a ser autônoma.

CE – D.Hebe a senhora dava cursinhos para professores? A senhora diria que chegou a dar cursinho para professores?

HC – Muitos.

CE – A senhora então acabou tendo uma atividade parecida, vamos dizer assim, com a Escolinha de Artes do Brasil. Porque muitos eram seus alunos, tornaram-se seus ajudantes e depois se tornaram professores?

HC – A única coisa que eu sempre enfatizei foi o professor como agente, ele não era quem já deviria ter, elas foram formadas para isso, não é?

E como transmitir?

Então, tinha que ter esse curso, conhecer a criança através da psicologia, através de outros métodos, para saber o que é que se podia dar, para que idade. Porque isso é muito importante.

Porque você não pode exigir de uma criança de quatro anos, que te desenhe a figura humana completa. Ela tem o seu esquema que é universal, porque isso depende do desenvolvimento mental da criança. Mental, motor, da sua visão de mundo. Mental é psicológico, não é?

Senão você não teria um esquema universal da criança.

Então, você precisa ter esses conhecimentos. Eu achava que isso era óbvio. Então que eu sempre enfatizei, que o professor de Artes tem que ter, além dessa preparação de saber transmitir, que não é todo o artista, todo o pintor que sabe a técnica corretamente, tem que ter vocação habilidade e conhecimento.

Ou então, eu já vi muitas pessoas, com muito conhecimento, que na hora de transmitir para a criança, não sabe como conseguir, como transmitir.

Então, eu sempre enfatizei isso, a maneira de você transmitir as técnicas, a que horas, em que momento, com que idade a criança pode usar tal técnica, e à medida que ela vai crescendo você tem aí que nem que você vai coibindo um pouco a criança, você tem que ensinar alguma coisa. Porque senão ela se desinteressa, se ela não souber que ela está aprendendo, ela não quer fazer um desenho livre, senão ela chega nos 11 a 13 anos é uma parte muito difícil, porque ele começa a ficar insegura, ela já não tem aquele desenho espontâneo, ela já é mais crítica, ela passa a não ter confiança no desenho dela, embora seja maravilhoso, ela precisa entrar no figurativo e saber copiar alguma coisa, a não ser que ela tinha tido aulas desde muito cedo, como no caso do Grupo Escolar Experimental, onde as crianças começavam a trabalhar com cinco anos, com sete anos de formação, ou quando tinha quinto ano, com onze ou doze anos.

Quando eu cheguei no Experimental, eu tinha crianças de quatorze ou quinze anos, eram repetentes. Foi terrível, porque eles nunca tinham tido aulas de Artes.

Então, eles não sabiam o que fazer com as mãos. Eles não tinham absolutamente confiança no que eles faziam, e eles só queriam fazer desordem e bagunça.

O primeiro ano foi terrível lá no Experimental. Agora aquele que tinha começado cedo, você vê que ele tinha confiança no trabalho dele. Ele já não precisava mais de você dar esse suporte.

Agora, se você tem uma criança durante muitos anos, ele tem que sentir que ele evolui em alguma coisa, ele não tem parâmetro, então a evolução se dá no campo da Arte figurativa.

Mas ele tem que saber copiar, então você tem que ensiná-lo a ver, a fazer a perspectiva tem que ensiná-lo a ver, a fazer a perspectiva, a fazer perspectiva linear, porque ele não acredita na arte pura.

(final de gravação)

(....)

CE – Era Grupo Escolar Ginásio Pluricurricular Experimental “Doutor Edmundo de Carvalho”.

HC – Eu visitei o Ginásio uma vez, mas eu trabalhei uma vez quando eu ainda trabalhava na Fundação, trabalhei no Santa Maria, não lembro se ainda estava no Experimental, não lembro.

Eu trabalhei no Santa Maria, era um colégio canadense, eles tinham uma sala linda, tinham umas pias enormes, aqui em São Paulo, no Brooklin, lá em cima depois da Chácara Flora.

Eles iam me buscar de ônibus, me pegavam, pegavam os alunos, e eu ia para lá.

Eu não tinha muito interesse porque eram adolescentes de treze ou quatorze anos, e eles tinham assim, por exemplo, festividades religiosas e havia uma procissão interna, era uma data qualquer religiosa, eram freiras, freiras canadenses, era muito interessante, a diretora falava muito bem português, tinha estudado com a minha irmã. Minha irmã lecionava Português no Instituto Brasil - Estados Unidos em Washington.

Tinham freiras brasileiras também.

E eu no momento de fazer uma procissão eu comprei papel colorido grande, aquele papel crepom, e mandei fazer recortes de símbolos da igreja, e fizeram bandeiras grandes, de 1,30 ; 2,00 metros, e elas fizeram a procissão carregando os estandartes.

Ficou lindo.

O professor tem que ter maleabilidade, e adaptabilidade ao ambiente, e aos recursos que ele tem. Ao ambiente, ao interesse do grupo que você vai trabalhar. Você tem que satisfazer a quem está

empregando, para quem você está trabalhando, e ir tornando possível você realizar o trabalho, não é que você queira bajular quem está te empregando, você tem que satisfazer para você poder trabalhar.

Seja porque você precisa daquele honorário que você vai receber, seja por interesse de realização pessoal de fazer alguma coisa, seja porque for, você precisa ser o suporte, então você precisa saber agradar.

Eu, por exemplo, nunca tive tanto apoio como tive da Therezinha Fram no Experimental. Durante os cinco anos que eu estive lá, nunca ela disse: “Hebe, podemos fazer isso, no lugar disso?”

Mas com a Diva nunca me entendi bem, agora Therezinha foi de uma delicadeza, compreensão, de uma confiança, ela depositava uma confiança em mim extraordinária.

Flávio Motta, lá na Fundação também.

Eu sempre chegava atrasada.

CE – Ele dava bronca?

HC – Ele brincava. Ele me encontrava chegando meio atrasada, mas como não me lembro muito, como eu delegava muito, pois eu colocava o bedel, o faxineiro para me ajudar na sala (risos), para cortar o papel, para distribuir o papel, e eles já sabiam que era só deixar as crianças trabalharem.

E as crianças já estavam acostumadas, chegavam e iam trabalhando e pronto!

Quando eu chegava era só dar continuidade.

Eu nunca tive planejamento prévio de aulas.

Os alunos chegavam loucos para botar no papel aquilo que eles tinham na cabeça.

Então não havia necessidade. Você dando o material, a criança que está acostumada a uma disciplina, trabalha.

Tinha um ou outro aluno danado, como o Célio <sup>6</sup>, mas que não perturbava o resto da classe, porque ninguém topava. Ele fazia a bagunça dele, no canto dele.

Criança é toda igual. A cara é igual, o jeito é igual.

CE – E a história de jogar barro no teto? (risos).

HC – É, por isso que eu quis sair daquela sala tão grande, porque estimula, porque a criança ela quer dominar aquele espaço todo. Então, como é que ela vai dominar aquela altura?

É jogando para cima, não é?

O Célio não perturbava muito os outros não, não perturbava muito. A mim, me perturbava muito, porque eu gostava de disciplina.

CE – A senhora sabe que eu me lembro uma única vez de ter visto à senhora brava. Eu me lembro, lá no Experimental, que devia ser quarto ou quinto ano, que eles chamavam de quarto ano complementar, que era uma turma de “repetentes”. Eu lembro que a senhora ia trabalhar, lembro que a senhora tinha pedido na aula anterior, que também era isso, com aquele rolinho de papelão do fundo do papel higiênico, se enrolou barbante, aí pincelava-se com tinta, e rolava sobre o papel. Trabalhava-se estampagem, no papel.

E eu me lembro que entrou essa turma, e a senhora falou: então hoje nós vamos fazer uma combinação.

Aí virou uma menina e falou: então precisa tecido, agulha, tesoura e linha.

Aí a senhora ficou tão brava! E a senhora disse: mas você é muito petulante, não é menina?

Porque ela foi agressiva, ela não falou numa boa, ela quis fazer ironia, e a senhora percebeu isso.

E eu lembro que ela aí se segurou.

HC – Eu sempre achei que você tem que dar o seu tom. Você tem que ser benevolente, compreensivo, tem que ser dócil, mas você tem que ser enérgico, na hora que a pessoa faz a primeira vez.

Se você deixar fazer a primeira vez e não tomar uma atitude, nunca mais você consegue.

Você cortando na primeira vez, você tem que dar o seu tom, você tem que dizer para que você veio, e o que você espera dos alunos. Que você é então uma autoridade na sala, e eles têm que fazer aquilo que você quer. Não pode questionar muito.

CE – Caso contrário, você perde toda a condução do processo, não é?

HC – Claro que você perde, pode ser que eu tenha errado muitas vezes. Você sabe que eu cheguei uma vez a dar uma palmada num aluno?

<sup>6</sup> Célio Bernardes vide entrevista.



CE – Isso eu não sabia (risos).

HC – Não sabia. Mas acontece o seguinte, eu sabia em que eu estava dando a palmada.

Em primeiro lugar era um aluno que eu tinha visto dentro da barriga da mãe dele, porque ele estava na barriga da mãe, e eu já estava ensinando as filhas dela. E ela continuou na Fundação, depois ela trouxe os filhos para estudarem na minha escola.

Esse aluno foi igual, tipo Célio, só que o Célio era mais brincalhão, o Célio era aquele jeitão dele, sempre alegre, sempre bem humorado, e esse era meio psicótico, ele ficava a aula inteirinha debaixo da mesa. E eu dizia: você vai sair daí, taquei-lhe uma palmada na mão, aí ele saiu e nunca mais entrou.

Tem umas horas, que uma palmadinha não faz mal.

Agora, professor não pode fazer isso, porque senão ele vai para o Conselho Administrativo, e é expulso da Escola.

Agora, lá era a minha Escola particular, o máximo que a mãe podia fazer era tirar ele da Escola.

Mas eu sabia que o aluno não ia nem ter coragem de dizer para a mãe dele que eu bati nele. E se dissesse, também, a mãe não ia se incomodar. Ela é minha amiga até hoje. Ela e o marido.

Então, eu podia fazer. Agora não era como na Escola Alemã, que eu me lembro.

Eu morava em Campinas, e vim aqui para São Paulo, eu não era ainda alfabetizada, eu freqüentava a escola lá, mas eu não era alfabetizada, com sete anos.

E eu entrei numa Escola Alemã. Isso eu era um pouco alfabetizada, eu sabia ler muito mal.

Colocaram-me numa Escola Alemã, que era aí na Praça Roosewelt. Aquele prédio ainda existe.

CE – É o Caetano de Campos de antigamente, que foi dividido em dois, uma parte foi para a Aclimação, e outra parte para a Roosewelt, no prédio que era da Escola Alemã Porto Seguro.

E o prédio que era do Caetano virou Secretaria da Educação.

HC – Então ali no Porto Seguro tinha um jardim lindo, que a gente brincava. Uma vez, chegando na classe, tinha uma porção de alunos na minha frente. O professor manda puxar um livro que ele tinha dado, em alemão, e mandou ler. Eu não sabia ler em português, vou ler em alemão?

E mandou os alunos lerem. O primeiro leu, o segundo leu, o terceiro foi ler, e leu errado e ele pá, uma bolachona na cara do menino. É difícil dar na cara, porque brasileiro não costuma dar na cara.

Bom, eu fiquei apavorada. Eu pensei se esse aluno que sabe ler, que sabe alemão, que errou alguma coisa, o que é que este senhor professor não vai fazer comigo?

Eu fui ficando apavorada.

Aos poucos, eu aprendi que ele só batia em alemão. Bater em brasileiros pegava mal para ele, não é?

Então eu fiquei lá.

CE – E tem mais alguma coisa que a senhora gostaria de falar D.Hebe?

HC – Deixa-me ver se eu lembro alguma coisa.

Sobre esses cursos de formação de professores, a minha pretensão não era impor o princípio, o dogma, claro. Uma central que todo mundo tivesse que recorrer àquela central, que foi o caso da Escolinha do Brasil.

O Augusto Rodrigues chegou a conseguir leis, que o professor não podia ensinar Arte se ele não tivesse cursado o curso Infantil no Rio de Janeiro.

Então, o meu curso não abrangia psicologia, era apenas um curso técnico. Que nós fizemos, deixa-me ver se o fiz em São Paulo.

CE – A Paula Motta em sua entrevista conta que na sua Escolinha a senhora chegou a ministrar cursos de treinamento para professores.

E ela conta que numa época ela trabalhava com a senhora e foi fazer um curso ou estágio com a Fanny Abramovich.

Ela conta as diferenças entre o seu método e os da Fanny.

HC – É ela me contou que a Fanny deixava as crianças trabalharem com fogo.

E um dia eu pego a Paula, parada, olhando para uma criança sentadinha no chão, no jardim, pegou o pintinho dele, e estava tentando enfiar um prego e bater com o martelo no pintinho.

E a Paula olhando, dizendo: “Não pode fazer isso”.

(fim da fita)

(.....)

HC – Eu vou mostrar a você.... Uma vez eu fui à secretaria, que é ministério. O ministro da Educação foi na organização da exposição, e essa exposição, depois correu diversas escolas do Estado.

Então eu fui convidada, para visitar as escolas, a abertura da exposição.

Mas tudo assim, eu fazia mas não chegava a uma conclusão.

CE – Eu acho que a senhora podia não ter uma conclusão teórica, mas eu acho que a senhora jogava isso na sua experiência do dia a dia.

HC – Então, como eu disse a você, eu morava lá, por isso que eu tive essa oportunidade, de fazer, porque a minha irmã freqüentava a embaixada..

Então ela (inaudível)...

Mesmo minha família morando lá, eu ia às férias, mas eu vinha para estar no primeiro dia de aula, na escola. No primeiro dia de aula, eu achava importante a professora estar.

Eu levava muito a sério, durante vinte anos trabalhando cotidianamente.

Eu formei muita gente. Eu formei um bedel lá na Fundação, ele limpava as salas. Eu ensinei a fazer tinta, a guardar os trabalhos dos alunos, ele era brilhante. Ele estava sempre presente no início e no final das aulas

Quando eu chegava na sala eu já encontrava toda essa organização. Ele colocava o papel, já fazia e colocava a tinta, e se eu chegava atrasada, ele ia começando as aulas.

CE – Ele e a Malvina então, não é?

HC – Sim, você não sabe como eu tenho saudades dele. Ele está vivo ainda, mas ele está aposentado. Não sei dele, a última vez que eu o vi, foi numa exposição que eu fiz aí no Pacaembu, e ele foi. Ele ainda trabalhava na Fundação. Em 82, há vinte anos.

Ele era perfeito.

Ele se chamava Antonio.

Eu mandei um convite da exposição para ele, e foram dois bedéis lá.

Agora ele que era o que gostava e que se aprimorou.

Depois eu saí de lá.

Porque os alunos pagavam, e tinha uma carteirinha. Todo mundo pagava, que eu saiba nunca ninguém deixou de pagar, mas eles começaram a exigir, que a criança não entrasse mais em aula, sem estar com o recibo na mão.

Eu lá dentro, chegou um menino que não tinha o recibo, não tinha pagado, ele teve ordem da diretoria do curso, para não ficar. Eu acho que foi de ... essa ordem de mandar o aluno embora.

Agora o aluno de sete anos chegou na classe e não deixaram entrar, mandaram o menino para casa, um menino de sete anos voltando sozinho para casa, o pai ia levar e buscar, mandaram embora.

Logo depois, eles fecharam o infantil, alegando que dava muito prejuízo, mas aquilo foi criado sem fim lucrativo, e eles tomaram conta daquilo. Eles dominaram a Álvares Penteado.

(...)

Como eu disse a você, não acho que exposições de arte sejam para crianças de três, quatro anos, mas, eu acho que dos oito anos em diante.

(...)

Mas sabe, você falando da Tarsila, eu lembrei de um detalhe do tempo do tempo em que ela viveu com o Osório César, eles eram muito amigos do Theodoro Braga. Então muitas vezes eles à noite, quando a gente estava tendo aula ali, eu via a Tarsila lá com o Osório.

Entretanto, embora ela fosse Modernista, ela era muito amiga do Theodoro Braga.

Mas ele não gostava do Modernismo, e nem queria que nós víssemos. Ele nunca incentivou isso. Mas era muito amigo pessoal deles dois.

CE – E o Flávio de Carvalho, a senhora conheceu?

HC – Conheci. O Flávio era uma pessoa assim muito, de convívio, era uma pessoa muito gentil, recebia muito, na casa dele, e tinha um gosto muito sofisticado.

Mas as pessoas tinham sempre uma certa resistência. Sempre críticas, sempre o levavam muito na brincadeira.

Tinha um artigo muito interessante do Sérgio Milliet sobre ele. Eu não tenho mais.

Dizendo que não havia muito que contar dele, ele estava fazendo um artigo de contar, e ele mesmo já contou tudo sobre ele mesmo. Mas ele era uma pessoa muito culta, que levava muito a sério o seu trabalho, e que ele era muito acima de qualquer piada. Ele não era levado muito a sério, como não era levado muito a sério, aqui em São Paulo, nenhum artista que tivesse um pouco mais de dinheiro do que o normal. Não é que o Flávio fosse muito rico. Ele tinha uma fazenda, tinha alguns recursos, mas ele nunca fez um trabalho regular. O Flávio fazia muitas experiências, o trabalho dele mesmo como arquiteto, ele nunca foi levado a sério.

Então, ninguém encomendava trabalhos para ele. Ele construía para ele. Construiu aquela série da Alameda Lorena, que ainda tem umas remanescentes, uma ou duas que são autênticas, como era antes, mas a maioria reformou.

Então, ele fez uma série de casas ali para alugar, e ele fez a casa dele na fazenda, fez diversos concursos, mas nenhum foi executado.

Ele fez um projeto para o Palácio do Governo de São Paulo. Ele participou de um concurso, mas também não venceu.

Ele fez um projeto para a Assembléia, só de vidro e estrutura de ferro, como hoje se fazem os prédios modernos, isso há sessenta anos. Ele tinha uma modernidade muito grande.

Mas, ele não sabia trabalhar em equipe, ele não sabia se organizar economicamente, então o trabalho dele ficou meio disperso. Mas ele era um grande desenhista.

Ele era muito amigo das minhas tias lá de Recife. Desde muito mocinho, ele e os amigos dele, muito amigos das minhas tias, sempre muito polêmico. Ele era muito baixinho, e minhas tias eram bem altas.

HC – Você conheceu o Sérgio Milliet?

CE – Não.

HC – Sérgio Milliet era um escritor que era muito interessante, pessoalmente ele não estava tão bem, porque ele bebia muito.

Sabe, eu acho que o álcool vai comendo muito os neurônios, e ele já não era aquele homem brilhante, ele escrevia bem, mas para o papo ele já não era bom.

(...)

HC – A Ana Mae uma vez reuniu diversas pessoas para focalizar determinadas orientações de arte lá na Cidade Universitária.

Então ela disse: eu queria que você fosse Hebe, e levasse pessoas, que pudessem dizer algo, dentro daquele espírito que elas foram formadas, trabalhando com você.

Vai ser tal dia, eu vou te dar duas horas, não é fácil. Você leva o que você tiver, você leva vídeos.

Eu falei com as pessoas.

Quando eu chego lá, eu encontro Ana Mae na sua sala com o Maurício Segall, para falar do trabalho infantil que eles faziam lá no Museu.

Então, quando chegou à hora de começar, ele disse começa a senhora. Eu tinha preparado duas horas de palestra. Ele teve que me esperar muito. Ninguém tinha me avisado que ia ter outra pessoa, que ia ocupar aquelas duas horas também.

Então em tentei dar a coisa corrida de minha parte, para não ocupar tempo, porque eu vi que não ia dar.

E todas as pessoas que eu levei diziam:

- Bom, eu fui aluna da D.Hebe, fiz isso, fiz aquilo...

Depois chegava outro:

- Eu fui aluno de D.Hebe...

A outra a mesma coisa....

Aí, quando ele começou a falar: eu não fui aluno de D.Hebe, mas meu trabalho é esse, estou fazendo lá no Museu, então ele fez aquela ironia.

Eu tive vontade de dizer:

- Pois é, você não foi aluno da D.Hebe, mas seu filho foi, nessa época você estava preso. A Beatriz Segall que na época era casada com você. Levou o filho de vocês para estudar comigo lá para ele agüentar a prisão que você teve durante a época da ditadura, porque ele era comunista, ficou muito tempo. Mas eu fiquei tímida e não falei nada.

Mas eu deveria ter falado.

É, pois é, você não foi, mas seu filho foi. A Beatriz levou, porque achou que ele estava precisando dessas aulas, para agüentar.

ENTREVISTA DA PROFESSORA DÉBORA SERRETIELLO SOBRE A PROFESSORA DOUTORA  
ANA MARIA NETTO NOGUEIRA

DATA: 05/12/2006

LOCAL: CAMPUS DA UNIVERSIDADE ANHEMBI / MORUMBI – BRESSER

HORÁRIO: 13h30min ÀS 15h00min HORAS

CE – CARLOS ERNESTO DE – DÉBORA

CE – Inicialmente eu gostaria que você falasse um pouco de sua formação, o que você faz como você conheceu a Ana Maria?

DE – Bom, quanto à minha formação, eu sou atriz profissional, trabalho com teatro há muitos anos, sou formada pela Escola de Arte Dramática lá da USP.

Dentro da área de teatro, trabalho como atriz na criação do espetáculo, e paralelo a isso sempre dei aulas, e todo um trabalho ligado à Licenciatura de Artes Cênicas.

Sempre dei aulas paralelamente ao meu trabalho de atriz, e o meu foco no trabalho sempre foi com grupos: grupos de pesquisa, grupos alternativos, teatro experimental; tenho um trabalho ligado às máscaras; teatro de rua – Commedia dell'Arte.

No início do curso aqui na Universidade Anhembi/Morumbi, eu comecei a dar aulas, em 1999; foi a primeira turma de Teatro daqui, e fui dando aulas...

Num dado momento, o Acácio R. Vallim apresentou-me a Ana, que era professora também e veio fazer esse trabalho de inclusão: Arte como Inclusão. Era uma matéria, um trabalho muito interessante. E, naquele período em que ela estava fazendo esse trabalho, eu tinha um projeto que envolvia com outro professor, de voz, eu dou aula de corpo, e ele dá aula de voz e a gente fazia um trabalho aqui do lado, num albergue que se chama "Arsenal da Esperança". Nós fazíamos um trabalho com homens de rua, os albergados e a gente fazia um trabalho de teatro dentro desse albergue.

E aí, por acaso, eu fui fazer um curso de pós, em arte integrativa e ela era minha professora de curso.

CE – Era um Curso de Especialização?

DE – Era, e ela era uma das professoras.

CE – E como é que você viu a Ana como professora?

DE – Ah, ela é ótima, ela é o "caos".

O "caos" criativo, porque tem a história dela que é linda, o trabalho todo que ela fez nos anos sessenta, e aí ela propõe uma coisa, por exemplo, como professora, que é a liberdade total. Ela amplia muito.

Vamos supor, ela propõe uma tarefa, essa tarefa pode ser feita de uma maneira muito abrangente, muito ampla, e é muito legal, porque saem coisas ótimas, não é?

As pessoas se juntam e realizam coisas ótimas.

CE – Você poderia citar alguma dessas propostas?

DE – Olha, por exemplo, me deixa lembrar uma que era bem legal.

Ela dava papel Craft, para cada um e matérias: caneta, guache, isopor, fios de lã, e aí a proposta era falar alguma coisa sobre você, e aí saíam coisas. No final havia uma exposição dos trabalhos.

E poderia ser o que quisesse alguma coisa que expressasse você.

CE – Em qualquer uma das linguagens?

DE – É. Então, como no curso tínhamos vários profissionais de várias áreas, eram coisas de dança, tinha coisas de literatura.

Eu mesma misturei, eu fiz a forma do meu corpo no papel, mas essa forma depois saía do papel e dançava também, e depois a gente discutia.

CE – E essa atividade que você está contando era individual?

DE – Era individual.

CE – E houve outros momentos em que eram atividades grupais?

DE – Tivemos. Outros momentos em que ela deu um tema, e você desenvolvia, fazia uma coisa grupal, e saía com aquela cara do grupo.

CE – E nesse curso com todas essas atividades o que você acha que foi mais enriquecedor para você, como profissional da área de Artes?

DE – Olha varias coisas.

Primeiro a maneira como ela falava, ela falava de várias coisas, ela não tinha uma cronologia. Ela comentava coisas que ela fazia nos anos sessenta, coisas atuais, então era atual e histórico ao mesmo tempo.

A maneira como ela deixava a gente criar, abertamente.

Então, você poderia fazer qualquer tipo de experiência, e ela sempre achava válida.

E a forma como ela avaliava o resultado disso que saiu daquela experiência.

Ela deixava todo mundo falar, e depois ela falava: “olha, eu achei isso; percebi que você usou isso”, então, geralmente ela fazia uma análise e você falava:

- Olha que interessante, ela fez uma observação muito pertinente. É verdade, isso que ela falou, tinha a ver com o meu momento mesmo.

CE – E como você diria que era essa observação, era uma observação mais em nível de vida, era mais prática, teórica, sensível?

DE – Eu acho que era sensível, mas baseado na experiência que a Ana tem largamente, não é? Essa bagagem toda que ela tem de observação da obra de arte, ou da criação que as pessoas fazem. Ela é muito sensível. Às vezes ela fala alguma coisa e eu digo nossa, é exatamente isso o que eu pensei.

CE – Como você definiria a Ana no sentido da condução, ela interferia no trabalho, quando você ou o grupo estavam trabalhando? Quer dizer, ela fazia uma proposta, e depois ela dava um tempo para vocês fazerem, ela questionava, ou ela se mantinha completamente a parte?

DE – Ah, depende. Na verdade ela observava, ela ia ao grupo, ela perguntava o que vocês estão fazendo o que é isso?

Às vezes dava um toque, mas assim muito sutilmente. Nada como ah, porque vocês fazem isso? Era uma liberdade, mas às vezes ela dava uma atenção necessária, assim como:

“Ah, que interessante isso que você está fazendo. Isso me lembra uma coisa assim.”

Aí você fala:

- É, é isso mesmo que eu estou fazendo.

Ou, você fala:

- Ah, eu não tinha pensado nisso! Olha que observação boa!

A aula dela era a tarde toda, quatro horas aos sábados quinzenalmente.

CE – Ela solicitava que vocês pesquisassem alguma coisa?

DE – Sim. A gente ia ver exposições, filmes, peças de teatro.

CE – E em cima disso, ela depois propunha uma atividade?

DE – Sim, ela propunha atividades, uma discussão sobre o tema.

Nós fomos assistir Mandrágora e aí, por exemplo, ela sugeriu para mim, na época, que eu fizesse uma pesquisa histórica.

- Ah, Débora dá para você, pesquisar sobre o autor, sobre o período histórico em que ela foi escrita?



Então, eu levei um pouco de material, tinha um outro ator também, que tinha mais informações. Então, na verdade ficava uma coisa assim: a expressão artística, e alguns dados mais específicos.

Mas, ela aproveitava o diálogo da turma, mesmo.

E ela ia junto ver o espetáculo, o que é bem importante. Porque você passa pela experiência, porque às vezes você vai em outro dia, ou em outro, e às vezes modifica um pouco a experiência.

CE – E nessas ocasiões ela propunha alguma coisa prática também, ou não?

DE – Eu acho até que ela queria propor. Nesse caso, não deu.

Mas, uma exposição de gravuras que a gente foi ver aí a gente fez um trabalho sobre ela.

CE – Exposição do Evandro Carlos Jardim?

DE – È, exposição do Evandro.

CE – E aí, que trabalho que vocês fizeram?

DE – A gente fez um trabalho com as sensações que trouxe que as gravuras trouxeram, e aí cada um fez um trabalho diferente.

CE – E os alunos eram pessoas de várias áreas da arte? Você se lembra quantos eram?

DE – Nós éramos vinte e dois, mais ou menos.

CE – Isso foi em que ano?

DE – Foi agora, em 2004.

CE – Se você tivesse um parâmetro de comparação, entre a Ana e um outro professor, o que você diria? Ela era uma professora mais tradicional? Ela tem esses métodos tradicionais também?

DE – Ela foi minha orientadora também, na monografia final.

A Ana não é tradicional. Quando eu digo a Ana é o “caos”, é o “caos criativo”, que eu acho ótimo. Acho importante nesse mundo moderno em que a gente vive, em que nós não temos tempo para criar.

Eu acho que ela é uma professora que não é tradicional, e que amplia muito os horizontes de quem trabalha com ela.

Porque mesmo na orientação da monografia, ela ouvia o que a gente falava, orientava algumas coisas, e dizia: “coloque tudo o que você ache que é pertinente a esse tema que você quer. Vamos ampliar.” Deixou o leque muito aberto, depois no final, é que ela foca: “não, agora você vai estruturar. Agora você vai por esse caminho aqui”.

Eu acho isso ótimo.

CE – E sobre o que foi a sua monografia?

DE – Sobre a Commedia dell’Arte. A importância dessa técnica, que é uma técnica de formação, para quem estuda teatro.

CE – E nessa orientação, você fez alguma coisa prática também, junto com a teórica?

DE – Não, não esse não deu. O que acontecia Carlos, é que no momento em que eu fazia isso, estava dando um curso para universitários. Então, eu acabava aplicando algumas coisas.

Mas, não saiu nenhum trabalho artístico ficou mais na teoria, eu coloquei fotos no trabalho, mas não deu tempo da gente fazer essa ponte.

Agora, a Ana foi muito importante nessa minha monografia, porque ela deixou eu criar mesmo. Então foi muito bom.

CE – Então você diria que a Ana dá liberdade, ela assisti, ela dá liberdade para você ir, ela estimula, e aí ela acha que tem um momento que tem que dar um ajuste?

DE – Concordo plenamente.

CE – Porque eu quero te explicar, eu fiz faculdade de Educação Artística com Licenciatura em Artes Plásticas. A Ana foi uma das minhas professoras de Artes Plásticas.

Um dia ela chegou na sala e disse:

“Bom, hoje vocês vão pegar vocês vão se encostar-se às paredes, vocês vão deitar e rolar no chão (risos), vocês vão abrir a torneira, colocar a mão na água.”

DE – Sensações...

CE – Isso, e aí ela disse, agora vocês vão colocar essas sensações que vocês tiveram no papel.

Eu fiquei desesperado, porque eu nunca tinha pensado em uma coisa assim. E eu cheguei em casa a noite, sem saber o que fazer.

No dia seguinte, me deu os cinco minutos, eu tirei toda a roupa e pedi para a minha mão me pintar to as costas com guache; em seguida deitei sobre o papel Craft para deixar as marcas com as manchas produzidas pelo meu corpo; se eu não conseguia sentir, iria ver> Essas manchas deram origem a um trabalho “Auto-retrato: um tombo”, que foi selecionado para o Salão Universitário daquele ano. Acho que essa foi a primeira coisa que me marcou em relação à Ana.

DE – Esse seu relato, da sua experiência, é justamente o que eu acho da Ana, é exatamente isso.

Ela te dava uma sugestão, que você não sabia como concretizar, e aí aquilo não saía de sua cabeça, e aí você resolvia enfrentar aquilo que ela estava pedindo, e aí você vai atrás de alguma forma de transformar isso. Isso eu acho que é a Ana! Sensacional!

Eu não me lembro exatamente, eu preciso ler aquele livro que ela publicou, mas eu acho que é exatamente isso, e você deixa a criança expressar a informação através da Arte, da maneira que for.

Em qualquer linguagem, seja da maneira que for, seja através da expressão corporal, ou usar tintas, usar material plástico, respeitar essa expressão da criança, que é muito importante. Para não dar uma fórmula pronta para a criança.

Isso, quando ela conta a experiência dela nos anos 60, eu fico impressionada, é sensacional, eu acho fundamental.

Aí é que eu me estimulo muito, porque eu creio que a criança antes de começar toda a questão racional, entrar em contato com esse mundo expressivo, que vai ser útil para a vida inteira dela.

CE – Antes de eu ter aulas com a Ana, eu nunca tinha visto um professor de Artes mexer com poesia. E a Ana pedia, toda vez que terminávamos um trabalho, a avaliação por escrito era um poema, eu não sei se vocês chegaram a fazer isso.

DE – Ah, eu acho ótimo, acho incrível, acho que a gente descobre coisas que nem sabíamos que poderíamos fazer. Só o fato dela sugerir isso, acho que faz parte mesmo dessa condução que ela tem.

Você dizia: mas eu não sei escrever poesia, eu nunca escrevi poesia.

E ela dizia:

Faz qualquer coisa escreve “mamão com laranja é azul”, sei lá... Qualquer coisa.

E aí você acaba fazendo e descobrindo o uso das palavras. E é por isso que eu falo, ela usa tudo não é? A palavra, o movimento, porque no início da aula ela sempre fazia aquecimento físico, nós nos dávamos as mãos, fazíamos alguns movimentos. Não por muito tempo, mas assim uns dez minutos.

CE – E como os outros alunos reagiam a isso? Todo mundo reagia numa boa, ou tinha alguém mais resistente?

DE – Bem, no início sempre tem.

Ah, não, eu não sei se vou fazer isso, mais essa resistência da gente, que a gente tem mesmo, mas sempre saía alguma coisa.

Resistência, que é o que a gente mais tem, na vida.

Mas essa turma, era uma turma boa, todo mundo se dispunha e fazia.

CE – A maioria eram professores?

DE – Não, não. Tinham empresários, tinha umas moças que trabalhavam com Recursos Humanos, tinha professora de dança, um escultor, advogadas, professoras.

CE – E o que você acha que te levou a escolher a Ana como orientadora?

DE – Bom, eu tinha três opções: ela, uma outra professora que também é ótima, e que ia levar o meu trabalho para uma coisa bem acadêmica, e um outro professor, que era um professor de poesia, que também era interessante.

Mas a Ana, quando eu pensei nela, foi porque primeiro, eu conseguia dialogar com ela, eu falava de teatro, e ela me respondia prontamente. Ela vai muito ao teatro com o marido dela.

Mas, eu acho que mais por causa da liberdade. Dá liberdade de falar vai por aí, é isso mesmo. Eu não queria muito uma orientadora, no sentido de dar normas, de falar isso aqui é assim. Naquele momento eu queria ampliar bem;

CE – Você diria que a Ana permitia experimentar?

Você ia por um caminho, e ela deixava você ir?

DE – Isso é legal. Ela deixa você ir e ela observa as coisas, nessa loucura que a gente vai, e ela vai junto.

Efetivamente ela percebe algumas indicações que você tem e eu acho isso ótimo.

Mesmo quando eu escrevia a Commedia dell'Arte, ela dizia: "olha que interessante isso aqui Débora!"

Você percebeu que nesse percurso você fez isso, isso e isso?

E eu dizia: ah, eu não tinha visto isso!

CE – E na monografia, você fez um trabalho que você relatou também a sua experiência?

DE – Também. Eu parti da minha experiência, para afirmar algumas coisas.

CE – Tem mais alguma coisa que você gostaria de dizer sobre a Ana, como professora, como pessoa?

DE – Ah, eu tenho muitas intenções com a Ana. Eu a acho uma pessoa muito interessante assim.

Por exemplo, quando eu estava com esse trabalho no Arsenal, e ela tinha todas essas idéias quanto a inclusão na área social, nós tínhamos várias questões. E esse é, um trabalho que eu acabei parando de fazer, com os homens de rua, e que eu vou retomar. Então, ela vai ser uma pessoa que eu vou de vez em quando ligar e falar:

- Ana, o que você acha disso? Vem aqui conhecer esse trabalho. Porque ela tem uma maneira de ver a realidade, e a situação social que me interessa muito.

## ENTREVISTA DA PROFA. DRA. ANA MARIA NETTO NOGUEIRA EM 10 JULHO / 2005,

DATA: 10.07.2005.

LOCAL: RESIDÊNCIA DA MESMA

HORÁRIO: 13:00 ÀS 17:30 HS.

C.E.: - CARLOS ERNESTO

A.M.: - ANA MARIA

C.E.: - Você pode falar um pouco de você, da sua formação?

A.M.: - Olha, eu ia fazer Filosofia, daí eu não passei na Maria Antônia, eu tinha dezessete anos e daí a minha prima estava fazendo vestibular para a Santa Marcelina, e eu pensei puxa, acho que eu sei, acho que eu dou para esse negócio. Eu morava em Jundiaí, nessa época, e então eu fui fazer o cursinho, porque tinha o cursinho de preparação lá com a Ir. Cecilinha, fiz modelagem, adorei fazer, fiz desenho de observação, deu tudo certo, trabalhei e não fui mal com os colegas pretendentes, eu estava podendo.

E também, eu desenhava quando mocinha, sabe. Eu tive uma professora que foi aluna do Bernardelli, na Escola de Belas Artes.

E nas aulas de desenho ela também dizia uma porção de coisas, eu meio ouvia e a minha afetividade sempre foi uma coisa trabalhada porque eu fazia música, tocava piano, eu falei bom, tá uma coisa que eu posso fazer, sem ter que me emocionar tanto e que eu vou gostar. E a coisa mais maravilhosa, era poder morar com a minha prima, ela morava aqui em São Paulo, eu podia morar com minha tia, e não ficar em Jundiaí. Era uma época muito conflitada, que eu tinha com a minha mãe. Então eu vim para cá, assim achando uma beleza.

E tive muita sorte, porque na Santa Marcelina. A gente teve oportunidade de ter História da Arte desde o 1º ano e o professor Pfeifer era o nosso mestre e a gente fazia assim uma viagem, através de slides, por toda a História da Arte. Então, o Professor Pfeifer, ele era muito generoso, assim, com as pessoas que se mostravam interessadas, abria assim a Arte, lá na Sete de Abril, lá no MASP, então praticamente nos quatro anos da faculdade, a gente podia fazer a História da Arte no MASP, e também nas Bienais.

Então era uma coisa assim muito instigante, os anos 60, então a gente teve uma formação muito especial mesmo. A diretora da Santa Marcelina era a Masoeur, a Ir. Eugenie, ela era uma francesa, elegantíssima, assim um porte, uma estatura, uma senhora, e ia para a França e trazia assim coisas extremamente inovadoras.

Por exemplo, fotografia foi uma coisa que ela introduziu como disciplina, do curso de Arte.

Depois, outra coisa, era também desenho de moda.

Em Desenho de Moda, a gente fazia assim todo o trabalho de composição, vamos dizer ela fazia uma parte voltada para o Desenho de Moda. A parte da “bolação” de tecidos, das cores, tanto que a gente tinha estúdios em indústria.

Não me lembro do nome da indústria. A gente ia à indústria, fazia uma observação legal, como era o processo de produção, o bom, também essa parte eu falei da fotografia, falei do Desenho de Moda, e fora os outros mestres.

Por exemplo, a gente teve o Larocca, Vicente Larocca, o escultor, que me deu aula de modelagem de escultura.

A gente teve o Professor Cuoco, que até hoje é professor de lá, um pintor excelente.

O Donato Ferrari veio trazer assim, apesar de ele trabalhar assim, com técnicas tradicionais, imagina, eu trabalhei Afresco. Porque ele tinha todo um trabalho de vanguarda, daquela abstração matérica, e tal italiana.

Então, eu acho que foi uma época muito interessante para a gente fazer esse curso de Artes, e depois a gente fazia licenciatura, no final do 4ºano. O último ano era licenciatura, que a gente fazia na PUC, e também era muito legal ter uma convivência, não sei se você já viu esses cursos de licenciatura, que reúnem todas as disciplinas. Então a gente teve dois professores que eram muito importantes, um deles o Joel Martins e o outro o Paulo Gaudêncio, as aulas desses professores, explodia aluno pela janela, assim, todas as áreas da faculdade estavam ali fazendo a Psicologia da Aprendizagem, com o Joel Martins; então, por exemplo, toda a Gestalt, a gente trabalhava, sabe a Gestalt tinha muito a ver com essa coisa da imagem, e o Gaudêncio trabalhava a Psicologia do Desenvolvimento. Então, puxa, uma coisa assim riquíssima. O Gaudêncio foi nosso paraninfo. A nossa formatura foi no Teatro Municipal. Há pouco tempo eu encontrei com ele numa exposição e ele me disse sabe a formatura de vocês foi especialmente marcante, porque eu saí da comemoração e fui preso na saída, por causa da ditadura de 1964.

Então, a gente teve essa possibilidade de abertura, foi um curso muito bom para mim, porque nesse último Ana a Masoeur abriu uma turma de crianças, para a gente dar aulas para eles. E eu e a minha prima demos aulas para elas.

Mas, essa abertura que a Masoeur deu para a gente foi incrível.

Ah, eu e a Maria Sílvia (minha prima), a gente tinha uma amiga, e a gente trabalhava com ela, ela tinha uma escolinha, ela era filha do Professor Mario Ferreira dos Santos, um filósofo. Então, ele era o pai da Yolanda, e a Yolanda morava na rua São Carlos do Pinhal, num prédio, do lado da casa do Matarazzo. E num dos apartamentos, que eu acho que o prédio era da família dela, ela teve uma escolinha, e a gente trabalhava com ela.

Então, era uma forma assim muito interessante, de fazer, de ter esses fundamentos todos da psicogênese toda e trabalhar com a Yolanda.

C.E.: - Em que ano foi isso?

A.M.: - Isso foi em 1966, a Yolanda era antropóloga, não sei muito bem, mas ela tinha feito arte em Paris, no atelier do ..... (inaudível) então ela tinha assim, uma informação muito importante a respeito.

C.E.: - A sua formação era de professor de Desenho, não era?

A.M.: - Era. Professor de Desenho. Depois é que passou a ser de Desenho e Plástica, né?

C.E.: - Mas era Desenho em todas as áreas: geométrico e artístico?

A.M.: - Era. A gente teve formação de Desenho Geométrico, Técnico. Eu trabalhei muito na minha carreira, como professora de Desenho Técnico: de Desenho Geométrico, de Geometria Descritiva, mas sempre eu trabalhava assim ligada a arte também; Então, o pessoal aqui do Alves Cruz, porque eu fui professora do Alves Cruz, então a gente trabalhava assim uma concepção de Desenho a partir de desenho projetivo, e aí eu fazia eles montarem aquela projeção na realidade, mas cada coisa linda que saía.

Então, essa formação gráfica, eu acho que eu tenho facilidade, porque o meu raciocínio visual, é muito bom. Porque eu enxergo as coisas, o rebatimento, as projeções, eu enxergo direitinho. E depois, estavam fazendo seleção para professores lá no Vocacional, eu morava então, com minha tia, no Brooklin, e lá era uma escola incrível. E eu me apresentei para fazer o curso de treinamento, fui selecionada e já saí da Santa Marcelina, direto para lá.

Então, foi uma coisa muito importante, a gente poder fazer esses quatro anos aqui em São Paulo, freqüentando e tendo a assessoria desse grupo de artistas. Nós éramos eu e a minha prima, chamadas de sombra do Pfeifer, uma coisa que era uma possibilidade muito rara.

Nas coisas legais que o Professor Pfeifer solicitava da gente eram as monografias que a cada semestre, tinha que escrever alguma coisa sobre a História da Arte. E a gente freqüentava a Sala de Artes da Biblioteca Mário de Andrade, então a gente tinha uma intimidade com essa coisa da pesquisa, que era uma coisa muito boa, muito boa.

E a gente estava assim no meio da arte. Era uma coisa muito legal, exposições da Bienal, a gente era monitora da Bienal, na época do Pfeifer.

Nesse processo de trabalhar na Bienal e tal, também a gente adquiria uma cancha, em relação e ser professora, quando eu queria fazer publicidade, eu não queria ser professora, de jeito nenhum.

Acontece que eu fui verificando essa questão, da manipulação que é o processo da publicidade lá. A gente fazia desenhos de publicidade, arte-final era uma coisa interessante também.

Eu fui achando que a arte exigia uma posição mais nobre, ela exigia que a gente trabalhasse dentro de uma abordagem poética, e não dentro de uma coisa de manipular, e ser um processo de seduzir um cliente, daí já foi sendo uma coisa muito pesada para mim.

Então juntava essa questão de uma relação legal no contato com as crianças que a gente estava trabalhando tudo. Então, parece que foi sendo aberto o caminho da educação. E daí o Vocacional realmente.

C.E.: - No Vocacional você trabalhou da 5ª a 8ª série, o antigo ginásio?

A.M.: - Era o ginásio sim.

C.E.: - E você diria que os princípios que nortearam que norteavam o Vocacional, eram os princípios da chamada Escola Nova?

A.M.: - Pois é. Eu acho... eu nunca estudei a Escola Nova, mas eu acho que a Maria Nilde ela achava que era uma colocação muito equivocada, de achar que o Vocacional era uma concepção escola-novista. Porque ela não tinha esse viés, do liberalismo que a Escola Nova colocou. Ela não tinha. Existia uma questão da Escola Comunitária. Eu acho que se tivesse havido mais tempo, a escola seria, os Ginásios Vocacionais seriam ginásios municipalizados, a última grande reunião que houve do serviço vocacional, foi dos prefeitos, de todas as regiões de São Paulo.

Então eu acho que o foco, era um foco muito mais assim nas diferentes regiões do estado do Brasil, serem realmente implantadas escolas com o objetivo de ser um elo de formação daquela população jovem, para aquele destino daquele espaço. É bem verdade um equívoco isto de ser colocado como uma escola novista, o Vocacional porque realmente os indivíduos eram pessoas que tinham uma importância vital, as pessoas eram importantes, nem era pensando em termos de indivíduos, eram pessoas, com as suas diferenças.

Quando eu digo que eu tinha essa visão, especial, é porque eu aprendi que existiam pessoas que tinham uma visão especial, e outras que tinham uma visão mais verbal. Outros tinham um raciocínio mais numérico, outras tinham um raciocínio mais mecânico, então, quando a gente .....(inaudível)em 70, sem falar de ..... (inaudível) a questão das diversas inteligências, era considerada e respeitada, então, por exemplo, essa pessoa que tinha essa questão da palavra, da liderança, da formação de líderes, nos ginásios Vocacionais.

C.E.: - Por isso foram extintos?

A.M.: - Lógico. Eram pessoas que então conseguiam mobilizar as escolas, as pessoas, os alunos, não é? Existia o governo estudantil que fazia essa possibilidade da participação, fazia o elo da participação da escola com a comunidade.



A comunidade participava de tudo.

C.E.: - Você lecionava desenho?

A.M.: - Eu lecionava Artes Plásticas. Eles tinham Artes Cênicas, Artes Industriais, Música e Artes Plásticas. Eu lecionava Artes Plásticas, e o Rui (meu marido) era professor de Artes Cênicas.

C.E.: - E me diz uma coisa Ana, como eram as suas aulas no Vocacional.

A.M. – As nossas aulas eram aulas que eu não trabalhava individualmente, eu trabalhava sempre com colegas, esses dois colegas que foram muito importantes: O Álcio Rocha que era lá de Jundiá, ele faleceu há uns dois anos. O Álcio lá em Jundiá, quando eu fazia curso de Arte, eu me lembro que ele veio me convidar para participar de uma exposição. A primeira exposição que eu participei foi com o Álcio. Depois eu o reencontrei no treinamento do Vocacional. Encontrei o Álcio, encontrei o Evandro (Carlos Jardim), encontrei o Accorsi, encontrei a .....(inaudível), a Clemência, foi um grupo muito grande pessoas que trabalhavam dando aulas e estavam fazendo o treinamento no Vocacional.

E lá a gente trabalhava em duplas, então foi uma beleza. Nós nos entendíamos perfeitamente.

C.E.: - As aulas tinham uma proposta, um projeto?

A.M.: - Era assim: tinha uma questão que não era os temas geradores como o Paulo Freire propõe, mas eram questões que iam sendo colocadas, a partir da comunidade. Então essas questões eram problemas, que iam sendo colocadas. Como por exemplo: Porque os americanos vieram para Americana?

Em relação à cidade de Americana, depois em São Paulo. São Paulo é um Estado que se desenvolveu a partir de que momento.

Então esses eram os temas definidos como problemas dentro desses limites vamos dizer geográficos. Depois a respeito do Brasil, eram colocadas outras questões, sempre questões que não eram fechadas.

Assim, professores inventam e os alunos fazem. A gente inventava uma série de colocações, chamava “aula plataforma”.

A gente colocava assim: tem japonês que é artista, tem o Manabu Mabe, outro que é Argentino, tem outro ... sabe?

A gente montava um panorama de coisas, e daí, a gente fazia com que os alunos percebendo esse panorama de influências, como é que a Arte ia sendo colocada nesse lugar, sabe? Ou, em São Paulo, Americana, ou no Brasil.

E a gente tinha uma idéia assim. E isso era feito por todos os professores. Existia já um processo integrado a partir dessas aulas.

Então, como é que a gente fazia o plano de trabalho?

A gente fazia todo o projeto ligado a essas referências norteadoras do sistema, então por exemplo a 5ª e 6ª séries eram classes que eram chamadas, as crianças faziam contato com tudo. Era um trabalho exploratório em Arte. Em Arte, um trabalho exploratório o que é? É tudo. Era fazer gravura, pintura, tudo. Tudo o que a gente pudesse oferecer para as crianças era oferecido.

E também a gente tinha que fazer um trabalho, que era um trabalho teórico, uma parte dos conteúdos era um conteúdo teórico.

Essa questão da 5ª e da 6ª série, tinham primeiro um sentido exploratório, fazendo um crescendo. A gente trabalhava com coisas da rua, que eram encontradas na rua. Então tinha carvão da rua, tijolo, e

tudo isso ia fazendo um processo do mais simples para o mais complexo, intercalando pintura, gravura.

C.E.: - Eram salas ambiente?

A.M.: - Nossa, uma beleza!

C.E.: - e o número de alunos?

A.M.: - A gente trabalhava no máximo com vinte e cinco alunos, e dois professores. E daí, esse projeto, olha que eu nunca fui orientada, porque tinha orientador que pensava que a gente ficava inventando coisas para fazer.

C.E.: - Tinha coordenador de área, ou coisa assim?

A.M.: - Tinha. Nosso coordenador de área era o Vaccarine. O Bassani Vaccarine ele veio para o Brasil, com o teatro TBC. Ele era cenógrafo, daí ele se instalou em Ribeirão Preto, e daí na época do Vocacional ele foi chamado a trabalhar lá. Quando a gente teve treinamento, foram seis meses de treinamento, ele fez uma viagem para Batatais, para fazer exames, seleção, entrevistar.

Olha, eu nunca fui tão entrevistada.

Então a Maria Nilde que era a coordenadora do Serviço Vocacional uma jovem, tinha 28 anos, quando ela era coordenadora. Acho que quando eu fui para lá ela tinha 32. Daí, eu lembro que ela nesses cursos de treinamento, ela chegando, ela num refeitório que a gente fazia as aulas, e uma carinha de juvenzinha, que foi impressionante, e ao mesmo tempo uma pessoa muito meiga, mas firme, e ela era meio manca, ela tinha tido paralisia infantil, sabe?

Mas era de uma inteligência sedutora.

Uma pessoa que eu vi reunir gente para fazer alguma coisa, foi essa mulher. Ela tinha essa capacidade, esse carisma, uma coisa impressionante. Você começava e ela punha o pessoal para trabalhar e não ficava com muitas elucubrações

Eu tinha 21 anos quando eu comecei a trabalhar no Vocacional, todo mundo era dessa faixa etária, não eram muito mais velhos do que eu. Então um bando de brotos, fazendo coisas incríveis.

Então não era uma Escola Novista, a gente nunca estudou essas coisas, essas tendências da educação no século XIX. Numa forma mais aprofundada.

Porque a Escola Nova ela tem um caráter de reproduzir a situação para viver dentro do esquema. De jeito nenhum, não era isso, era para você transformar, não era para você fazer uma acomodação ao esquema ou as suas necessidades pessoais. Era formação mesmo de lideranças, que viessem a transformar. E esse compromisso, com a realidade, olha você vê a Ivani<sup>7</sup>, uma menina, que agora é uma senhora, que gostava de arte, ela optou por arte. Ela foi minha aluna de opção, lá em Americana. E essa coisa das Ciências Sociais aí como essa coisa do compromisso com a realidade, entendeu?

Isso tudo é uma coisa impressionante. O pessoal saía de lá, assim com esse tipo de vínculo. Olha, o rapaz da Globo o William Vaque, foi aluno do Vocacional.

Era assim, um espaço aberto sabe para se manifestar e todo mundo fazer alguma coisa naquilo que era seu espaço, no qual você estava adequado, você ia poder transformar.

C.E.: - E terminando o Vocacional, você acha que você carrega as idéias da Escola?

A.M.: - Mas o tempo todo Carlos, o tempo todo. Porque nunca o trabalho da gente (?) daí do Vocacional, eu vim para o Vocacional de São Paulo, já no 2º ciclo. No 2º ciclo eram os alunos que ficavam com o compromisso de trabalhar, todos os questionamentos eram em função do

---

<sup>7</sup> Ivani formada em Ciências Sociais, atualmente bibliotecária no MASP.

compromisso com o que eles estivessem trabalhando. Eles tinham um compromisso por escrito com a Escola, que só poderiam ser aceitos se estivessem trabalhando.

Então esses “filhinhos de papai”, que estavam lá ainda, tinham um problema seriíssimo por precisar trabalhar, mais, era assim.

Então a realidade qual era? Era a realidade do trabalho. Não era a realidade social da cidade ou do Brasil.

Então era muito interessante. Eu trabalhava com o grupo de Edificações do 2º grau. Daí, foi em 1969, e foi o ano que acabou mesmo.

Daí eu fui trabalhar na Escola de Belas Artes, lá na Luz, e a coisa é muito interessante, porque desde esse momento da Luz, tudo era feito em função do aluno. Então todos os resultados daquilo que era Arte / produção, ou de técnicas, eles é que se manifestavam, como eu faço hoje no Curso de Arte Integrativa também, certo. Então, que cada um vai caindo nos seus próprios problemas, ou nas suas próprias necessidades. E o que eu acho que a gente fez no Santa Marcelina também. Caía mesmo.

C.E.: - Caía! Levava cada tombo na tinta, rs.

A.M.: - Então, esse trabalho de como ensinar a Arte, eu acho que é aquele que está aprendendo, ele está se descobrindo como alguém que é capaz de fazer, e também, é professor tem que fazer essa descoberta. Então, na Belas Artes eu fiz a mesma coisa, trabalhando com diferentes disciplinas, tinha Desenho, Materiais Expressivos, mas daí eu engravidei e não podia engravidar. Durante a gravidez sim, mas depois que o Zé nasceu, imagina, eu fui despedida.

Aí eu fiquei cuidando do José Roberto em 71, e passeando aí na pracinha é que eu descobri que tinha o Alves Cruz e eu voltei a trabalhar no ano seguinte em 72 até 79, eu fiquei aí no Alves, daí eu fui chamada no Experimental.

C.E.: - É isso o que eu queria saber, como é que aconteceu a sua ida para o Experimental?

A.M.: - Eu estava no Alves, e eu recebi um telefonema perguntando se eu sabia desenhar. Eu falei: “Olha eu sei, sim.”

- Então você não quer participar de uma seleção aqui, para trabalhar nos recursos audiovisuais?

- Ah, eu quero.

Então foi muito engraçada essa seleção. Era para fazer material para os professores. Eu trabalhava na biblioteca, preparando mil coisas, que eram mimeografadas.

## ENTREVISTA COM A PROFA. DRA. ANA MARIA NETTO NOGUEIRA

DATA: 12/09/2006

LOCAL: RESIDÊNCIA DA ENTREVISTADA.

HORÁRIO:

CE – CARLOS ERNESTO

AM – ANA MARIA

CE - Nós estávamos falando que você tinha sido chamada para trabalhar no Experimental da Lapa, fazendo desenhos para o setor de audiovisual. Como é que foi esse primeiro momento de trabalho no Experimental?

AM - Eu fui chamada para trabalhar lá no Experimental no setor de multimeios que era ligado a biblioteca do Experimental. Era muito cuidado. Eu fiquei surpresa de ver a organização coordenada pela Meire Assef a bibliotecária-chefa e praticamente quem dava todas as orientações para as ações do multimeios. E daí eu assumi assim um tipo de midiateca, essa parte de preparação de material visual, onde se fazia um tipo de cartilha, pois ainda as idéias as idéias do construtivismo não fundamentavam o trabalho do Experimental, pois isso foi em 1979.

Então eles precisavam de algumas coisas ilustradas, e já era bem estruturado o serviço de mimeografia, então eu preparava as matrizes do que ia ser mimeografado. Também eu preparava cartazes, enfim era uma coisa bastante manual, mas a escola tinha recursos.

CE – Quando foi o incêndio na biblioteca, você estava lá?

AM – Eu estava. Foi quando nasceu a minha filha Alexandra. Foi em 1983. O fogo destruiu muito o nosso setor, muitos livros descartados e muitos equipamentos, como aparelhos de cinema.

Aí a gente inventou muita coisa, resolvemos fazer umas produções umas produções de crônicas, poemas, tinham os alunos que queriam e faziam produções ligadas a crônicas, poemas, eu acho que tenho alguma coisa, você quer ver?

CE - Gostaria.

AM – Bom, então nesses momentos lá na biblioteca, a gente tinha algumas programações também. Cada dia fazíamos uma coisa, “A Hora do Conto”, aí eles (os alunos) ilustravam também. Quem se comprometia de fazer essa conversa com os alunos, ora era eu, ora a professora de classe mesmo, ora a Deise. Eles então usavam todos os equipamentos, por exemplo; fazer a datilografia do estêncil. Montavam a diagramação e faziam a ilustração no estêncil.

O texto já vinha corrigido de sala de aula pelo professor e os alunos faziam a edição da sequência, sabe uma produção mesmo, o que é muito próxima da questão da biblioteca. Tinha alunos de diferentes séries que levavam o seu texto e chegavam lá e faziam todos os procedimentos até montar o volume.

CE – De 1ª. a 4ª., ou de 5ª. a 8ª. ?

AM – Mais de 5ª. a 8ª. porque aí eram ou ciências, ou histórias incríveis, que eles ilustravam, tinha muita coisa, eles levavam sempre algum poema, e saíram algumas produções.

Também fazíamos momentos de passar filmes de Arte ou sobre conteúdos de diferentes disciplinas.

Daí a D.Sofia Helena Veiga de Oliveira ficou impressionada e falou que queria fazer um cantinho na Sala de Música de exposições, então a gente fez uma porção de exposições.

(Ana traz o livro de registro de presença nas exposições, que se inicia em 1984). Então, a gente foi fazendo essa organização de aberturas da pequena Galeria do Experimental.

Lançamentos de livros aí e também tinha mais de fora, me deixa ver. Ah, o evento manhã de autógrafos: “Arte de Criança para Crianças”, com trabalhos de crianças de 3 a 14 anos, que participaram do Projeto Perdizes, organizado pela Faculdade Santa Marcelina, em 1984, com trabalhos de alunos do Colégio Assis Pacheco, e também trabalhos de alunos do Lourenço Castanho e trabalhos editados a partir da proposta.

Então, para esse trabalho de exposições, a gente convidava especialmente uma série, sabe? Além de ficar aberto para todos; mas uma série que fez entrevistas, e nessa entrevista que saiu essa publicação desse trabalho, era uma revista que a Ana Mae tinha uma influência grande, ou era a editora, não sei, então saiu o desenho das crianças também, sobre a exposição.

Em novembro de 1984 fizemos uma exposição de fotos, fotos de um amigo de um pai de aluno da escola, e a gente fez um trabalho legal, que a Daisy Peccinini foi fazer um comentário, foi muito legal. Teve também uma exposição de origami.

Fomos procurando levar artistas que tivessem alguma coisa a ver com as crianças. Foi um sucesso o trabalho.

(Seguiu-se a leitura do livro de abertura das exposições da Galeria do Experimental).

Foi um trabalho que teve uma continuidade.

Depois de 94, a secretaria exigiu que se fechasse a biblioteca, que os técnicos fossem embora, e que então os livros poderiam ser distribuídos pelas salas de aula; aí, o grande drama era assim, como que se distribuem os dicionários pelas salas de aula? A Letra A fica na sala A, como que é? Qual o critério de distribuição?

Quer dizer, realmente a administração é muito ignorante, mesmo dentro da Secretaria, a ignorância é alguma coisa que vai minando tudo.

CE – Parece que essa ignorância é uma coisa proposital, não é?

AM – Será que é proposital?

CE - Ah, eu acho que sim. Aquela pré-escola do Experimental. O próprio Experimental terminou sem se fazer uma revisão do que foi feito lá, passar isso para a rede, sabe?

Virar uma escola comum. Um prédio daquele está um lixo, eu tive coragem de ir lá, mas não tive coragem de percorrer.

AM – E veja bem um trabalho assim que havia um laboratório de música, com D.Sofia Helena, uma pessoa que teve que se aposentar por conta desse teto de setenta anos, que obriga o profissional a se aposentar, que são legislações completamente absurdas. As pessoas, você falou da D.Hebe, não é? Se ela quisesse se aposentar, muito que bem, mas a D.Hebe com 92 anos, ainda podendo fazer.

CE – Ela podia estar trabalhando.

AM – Não é verdade? Quer dizer, então depende da condição pessoal. Não de uma coisa legal. Eu acho complicado.

Então, a experiência no Experimental foi muito rica para a gente. Eu trabalhei lá, nesse setor de multimeios, e acho que o mais importante, foi esse trabalho aí da Pequena Galeria que era um projeto anexo à Biblioteca. Isso eu acho que era tão lindo, a gente ter essa autonomia. A nossa diretora, era a Elaine Laudel de Moura nessa época e nos dava toda a autonomia.

Na hora que era preciso mostrar grande trabalho do Experimental, sempre o nosso trabalho estava lá. Testemunhando a qualidade do que era feito.

CE – O Prof. Fusari me contou, que várias vezes ele e a Mariazinha<sup>8</sup> tiveram que ir de madrugada lá, queimar trabalhos do setor de audiovisual, para não serem pegos pela repressão, principalmente os gráficos, os desenhos sobre o aparelho reproduzido. Que várias vezes ela esteve lá queimando material que ela tinha produzido.

AM – Pois é. Acho que eu fui para lá para ocupar o lugar que era da Mariazinha, ela foi pra França fazer o Mestrado em Multimídias.

CE – E o CEFAM?

AM – Foi uma coisa muito rica. Participei da organização do CEFAM, então a gente fez um grupo de trabalho.

---

<sup>8</sup> Mariazinha Fusari, esposa do professor, que trabalhou também no Experimental e que foi uma das idealizadoras do projeto de multimeios.

O Moacir Silva que era o delegado regional, ou diretor de divisão, não sei, ele foi o meu coordenador pedagógico no Ensino Vocacional em Americana, e ele estava fazendo de tudo para que o CEFAM fosse instalado lá no Experimental.

Para a instalação, fizemos um grupo de trabalho, de professores, de profissionais.

CE - Foi naquele mesmo esquema do Experimental? Uma contratação selecionava o pessoal que era efetivo da rede, mas que vinha de outro lugar, com um projeto, com uma proposta de trabalho, não é?

AM – Também. Mas nem todos os que foram trabalhar lá eram comissionados. Por que isso era um regime de comissionamento, está certo?

Então, por exemplo, a professora Dalva Tavares, contratada para Biologia, a Gisa Psicosque para Teatro, elas não tinham vínculo com o Estado.

CE – Então vocês tinham no CEFAM a divisão, a presença de profissionais de cara área da Arte?

AM – Ah, a gente procurou. Conseguimos um profissional de teatro, porque a gente achou que era pertinente para o 2º grau, para os moços e a Gisa Picosque que ficou com esse trabalho. Foi um trabalho incrível, fizemos apresentações públicas.

E também a Letícia Penedo que tinha também uma formação de música, entendeu?

CE – Quer dizer: a gente poderia dizer que as duas áreas básicas que foram mais trabalhadas, foram a visual e as cênicas?

AM – Ah, sim e também a música.

CE – Dança também?

AM – Olha, um pouco sim. A Gisa também dava esse referencia, porque ela trabalhava com o corpo. Sobre isto a gente tem uma revista da UNESP, a gente tem umas separatas, da revista, onde escrevemos um artigo sobre o trabalho no CEFAM.

Isso foi muito rico. Lá tínhamos trabalhos fora do espaço escolar, era um trabalho que era chamado de enriquecimento, e então a gente fazia um trabalho para a comunidade, tinha projetos centro da Lapa, agora eu acho que o espaço é da sub-Prefeitura da Lapa.

CE – Na Lapa de baixo?

AM – Era. Era um depósito da estrada de ferro, acho que era alguma coisa assim, e aí a gente fez oficinas lá. Eram oficinas temáticas que preparavam atividades para trabalhar com crianças, da comunidade: tinha Oficina de tudo de Línguas, de Artes, de Matemática, de ciências, de Geografia. Mas fazíamos lá, e também no Jaguaré, pois tínhamos uma colega professora que era ligada ao Colégio Santa Cruz, através das Casas Paroquiais do Santa Cruz a gente pode montar no Centro da Juventude Oficinas para as crianças.

CE – Quem coordenava esse trabalho? Era como se fosse atualmente uma ONG?

AM – Não, eram os professores do Experimental. Tínhamos um trabalho de equipe muito possante. Nós nos reuníamos, semanalmente; a gente fazia os planos, levantávamos recursos e partíamos para a ação.

CE – E na Faculdade Santa Marcelina?

AM – A gente trabalhava, lembra? Trabalhava os elementos das artes-visuais: o ponto, a linha, o plano.....

CE – A iniciação foi toda essa.

AM – E o ponto ficou uma coisa tão ampla, foi uma coisa tão interessante, vocês criaram um poema, lembra?



CE – É nisso que eu queria chegar. Eu acho que você é a única pessoa que eu conheço que trabalha a arte visual e a sensibilidade, uma sensibilidade poética. Eu nunca vi outro professor de artes trabalhar assim. De onde vem isso?

AM – Ah, vem da referência que a gente tem com a arte. A referência do nosso trabalho é a arte, não é? Então, a arte tem que ser de cada um, brotar de cada um.

CE – Mas você diria que essa parte poética, e eu não me lembro de nenhum professor trabalhar assim. A gente acabava um trabalho, e a sua avaliação, era um poema ou era um texto. E raríssimos professores fazem isso. E você tem todo um trabalho, tudo o que você mexe, tem alguma coisa, como você acabou de me mostrar de poesia dos alunos, você tem, vamos dizer assim, essa veia das letras, do literário.

AM – Porque a linguagem é a forma com que nós manifestamos o pensamento, está certo? E se a gente for manifestar o pensamento, através de uma coisa racional, de perguntas e respostas, sempre você pega e reduz o significado. Isso que eu tenho observado. Mesmo quando a gente trabalha na perspectiva da observação, enquanto a pessoa está vendo, logo é necessário perguntar: o que é que evoca? E isso daí, como te satisfaz como te gratifica, e isto trás a oportunidade para você abordar a questão da poética mesmo. Que é essa manifestação construtiva, de qualidade. Se você for só trabalhar apenas em termos dos elementos construtivos ou informativos, você vai pegar o bagaço. E nós queremos que as pessoas aproveitem o suco, não é? Como uma experiência de vida.

CE – Eu lembro mesmo no curso de Pintura-aquarela, sempre estar muito presente isso em você, a poética, você trabalha no sensível, em nível de poética, mas que é diferente dos outros professores. Por exemplo, a Iole também tem uma poética, mas você trabalha de uma forma mais explícita, você pede que a gente escreva você leva uma poesia, a Iole talvez seja dentro de uma concepção própria do trabalho. Mas eu vejo diferenças.

Por exemplo< Ana Nogueira, o que a Ana me lembra? A Ana me lembra “O auto-retrato – um tombo”, o Nu Azul, mas porque é que me lembra?

Eu tenho isso guardado. Porque de repente, quando eu acabava aquele trabalho, você me fazia sentar e escrever sobre aquilo.

AM – Porque você tem que se apropriar, quer dizer, eu acho que o trabalho do professor, é um trabalho muito complicado, quer dizer, o trabalho não pode ficar na minha mão, tem que ficar na tua mão.

CE – E a hora que eu vou escrever que eu vou me fechar, eu me aproprio.

AM – Isso, aí você se apropria desse conhecimento sensível, desse sentimento, dessa maravilha. E também se apropria com todas as qualidades, que tem: estéticas, éticas, formais, tudo aparece, não é? E assim a gente pode estabelecer elos poéticos de acordo com Aristóteles.

CE – Se eu me lembro bem, você estava me contando sobre o seu trabalho hoje, eu acho que é muito ligado a isso também.

AM – Lógico. O tempo todo, o tempo todo é isso, não tem grandes modificações. Às vezes as pequenas mudanças são maneiras de como ficar mais fácil as pessoas assimilarem estas coisas.

Então, ontem eu estava lá na FAAC em Cotia e chegou uma ex-aluna, já uma senhora, minha xará também, ela brigou comigo no final do curso, porque ela teve uma avaliação, que antes não concordava, porque ela refutava. Ela achava que eu ia, dar dez para ela, e eu não dei. Acontece que eu falei para ela, você se saiu muito bem nas coisas que você fez, não está ótimo? A avaliação é um processo que eu acho que é somatório, um vai acrescentando ao outro, não faço média de nada. Então, cada trabalho tem um valor ótimo, agora quem não fez, acho que é livre para a pessoa escolher o que faz e o que não faz. Ela estava com os netos, estava comprometida com outros compromissos de vida e eu acho que com relação aos colegas seria injusto, se eu considerasse a produção dela da mesma maneira, não é?

Ontem, ela estava minha amiga e dizia: Ah, professora, como eu aproveitei o seu curso.

CE – Agora, você diria que todos os seus alunos, porque eu lembro que na minha sala, havia algumas discrepâncias quanto ao seu método, não é? Você diria que o choque maior é esse em que você mexe com o sensível, que as pessoas não estão acostumadas a isso? Ou você tem uma avaliação diferente?

AM – Eu não sei. Eu não tenho essa avaliação formada.

CE - Porque eu vejo você, tanto como artista plástica, como quanto professora, aquela que tem a sensibilidade, vamos dizer assim, que todos os outros. Eu vejo isso muito forte em você, porque será que aquelas pessoas, talvez a gente tenha que parar um pouquinho e pensar naquelas pessoas. Talvez fossem pessoas mais racionais, e pessoas que tivessem mais dificuldades, para mexer, de soltar-se.

AM – É então, quando você fala em discrepância, e se eu modifico um pouco o método não é para um aluno de arte, mas um aluno que ainda é um leigo na arte, porque quem escolhe fazer arte, e eu sou muito rigorosa nesse sentido, ele tem que trazer alguma coisa como contribuição para definição dessa escolha, está certo? Eu acho que ele precisa disso, ele não vai escolher a Arte, só para ver se dá certo, Alguma coisa deve tê-lo impressionado, não dá para chegar e fazer uma experiência a pessoa vai ter que ficar se descobrindo nesse processo, ou então puxar o carro, está certo?

Mas, o professor, ele tem que ter alguns recursos, algumas atividades a gente trabalha com coisas obrigatórias, algumas explorações obrigatórias, e outras a gente estabelece um circuito para o pessoal da pedagogia, por exemplo, um circuito de linguagens, explorando os quatro elementos. Isso daí é uma coisa muito interessante. Então eles vão podendo fazer o trabalho com linguagem visual, a gente trabalha pintura, escultura, com argila.

O gesso eu trabalho o molde vazado, esta experiência eu acho importante trabalhar a modelagem a partir da estrutura, e tem saído coisas tão bonitas de argila.

CE – Você tem uma sala ambiente?

AM – Não, nós temos carteiras universitárias no curso de Pedagogia, no curso de Arte Integrativa, como a gente está trabalhando lá na Anhembi - Morumbi, do design, então lá tem uma mesa bem arrumada. Tem materiais, isso na pós no curso de graduação, não tem nada disso.

Então, só continuando esse circuito da linguagem visual, nós vamos para a linguagem verbal, que é exatamente a construção de um poema, sobre algum trabalho que eles acharam que é um bom trabalho Então damos uma introdução também do significado do poema, como um processo de condensar, usando as palavras para falar só o essencial, então peço para se expressarem um pouco sobre clima da sala na preparação para a pintura e elas falam da incerteza, falam do medo, falam da indecisão frente aos materiais. É muito interessante esse processo de trabalhar um pouco a própria atitude diante do fazer.

Depois, numa segunda estrofe, o que você está vendo no trabalho, aí exatamente o que são as cores, o que são sombras, o que acontece, então geralmente saem coisas abstratas, é um olhar bastante descomprometido, que vai sendo trabalhado.

Então, aparecem as cores, formas, as opacidades, tudo isso. E depois porque isso é bom? Então aparece a evocação, dos tempos gostosos, ou então do mundo que hoje está atrapalhando, essas coisas vão aparecendo, não é?

Como manifestação do próprio pensar hoje.

E daí eles vão reunindo esses poemas, para fazer um grande poema, para falar em jogral.

CE – Olha, que interessante!

AM – Daí, Carlos, é uma coisa incrível, porque todos eles morrem de vergonha e eu falo:

- Podem ficar sossegados que todo mundo aqui vai virar sem-vergonha.

E daí, é uma experiência muito importante, qual é o sentido? O sentido de você poder atuar como professor, porque você tem uma presença física importante diante de sua sala.

É uma colocação verbal importante e livre, ousada.

Olha, uma coisa aconteceu muito engraçada, porque nesse momento de apresentação do jogral. Sempre há reclamações de pouco tempo para preparação, e eu disse não, tem que ser logo, se a gente fica cozinhando muito, não sai. Então, vamos tentar e fazer logo. deu um grupo veio par ao dia da apresentação pronto. E pronto, tinham feito assim, se empenham, é muito importante você ver adultos que trabalham o dia inteiro, serem capazes de fazer uma dedicação tão séria.

No ensaio geral aparecia todo mundo pintado, um com amarelo, outros com vermelho, e aí fizeram a apresentação no escuro, aí ficaram loucos da vida quando eu falei:

- Puxa vida, como vocês conseguiram pensar que essas cores iam aparecer no escuro?

Então deu para a gente dar uma aula assim sobre luz sobre a condição de apresentação dentro de uma luz, e tem que mostrar que ficam vultos. E não era caso de vultos. Era caso de vermelho, alaranjado, amarelo, de tudo isso que eles estavam falando. Ficaram bravos comigo. Eu falei não, mas eu tenho certeza que junto com tudo mundo, vocês vão se apresentar, e vai ser jóia, e nós vamos convidar uma classe, para assistir.

E foi uma apresentação ótima, todo mundo se dedicando, e aquele que falou da flor amarela, foi uma coisa tão incrível, não é? Tinha uma fada da flor amarela.

Falei puxa vida, você pegou a flor amarela, você trás só uma flor amarela, no ensaio. Daí no dia da apresentação veio um buquê de flores amarelas, não flores naturais, mas, feitas por eles, com papel crepom, com o objetivo de jogar para cima. Então, se vai vendo, puxa vida, não é? E daí fazer esses circuitos de linguagem, eu acho que é uma forma, um recurso que uma manifestação de sentimento.

Eu fiz isso também no Núcleo de Aquarelistas da FASM. Numa oficina lá em Barueri, quando foi feita uma exposição de aquarelas lá. Então, essa mesma coisa aconteceu. Não deu para fazer o poema, não deu para fazer o circuito todo, uma oficina das linguagens visuais.

Então são umas coisas assim que a gente vai podendo exercitar, em forma de procedimento pedagógico; "Ah outra coisa que o pessoal fala", mas põxa Ana, Arte não é tudo livre? Cada obra não tem um significado particular para cada pessoa?

E eu respondo: "Ah, não! De jeito nenhum. A obra, ela diz uma coisa, ela não diz todas as coisas, ela diz algumas coisas, certo. A gente não pode ficar delirando,. Ficar fantasiando as obras de arte, os artistas estão comprometidos com determinadas coisas, os artistas não são doidos varridos. Então, não é o fazer por fazer, é o fazer com uma intencionalidade, então nós não podemos nos acercar de uma obra de forma ingênua, mas de uma forma competente, isso não é brincadeira. A gente precisa realmente olhar, e precisa dentro desse olhar, descobrir coisas. Isso nesse livrinho que a gente fez agora, eu fiz uma apresentação de um diagrama.

Eu fiz um diagrama das posições que o homem pode assumir frente à realidade, então se a gente tiver uma posição frente à aparência da realidade, isso que a gente quer deve ser manifestada na obra, então, você vai utilizar todos os recursos do olhar, para que essa aparência seja re-apresentar.

Então é isso. E também uma crítica da realidade. A gente vai ter que fazer um percurso meio ligado ao percurso de Marcelo Duchamp. Vamos tirar um significado, vamos colocar significado, vamos trabalhar numa perspectiva dialética.

Então, a gente precisa se colocar frente a obra, quase que na posição do próprio artista.

CE – Nesse tempo todo que você tem de magistério, você acha que você lidou, com alguma teoria, com algum método de alguém, didático-pedagógico, que você se interessou, você se interessava, você seguiu alguma coisa, ou você pegava alguma coisa que você achava importante dos autores, ou você pegava da sua experiência, como é que é isso?

AM – Olha realmente eu não me lembro de uma metodologia que tenha me encantado. Eu me lembro que no trabalho do Vocacional, esse diálogo permanente com a Arte uma coisa que me formou, está certo? Então, isso faz parte. Então essa forma nem tanto assim libertária. Estive sempre presente Às vezes eu me sinto bastante autoritária. Eu me lembro que quando eu trabalhava aqui no Alves Cruz, e a gente dava aula no 2º grau, eu falei, olha gente eu estou me metendo, eu vou me metendo, mas olha se cuidem, não deixe eu me meter. Eu vou me meter porque eu preciso colocar para vocês as coisas que vocês têm que saber, mas se coloquem frente a mim, se apresentem, questionem.

Hoje em dia é muito complicado, toda a vez que a gente se coloca, o pessoal se sente agredido. É muito engraçado, não é?

Essa semana, uma aluna apresentou um trabalho de jogo de memória, todo colocado no portfólio.

Então, ela colou e fez aquelas molduras, sabe aquelas molduras da Educação Infantil com florzinhas e fissuras? Eu falei pelo amor de Deus, eu vou falar para todo mundo agora, desde que eu era criança, enfeitar uma folha era uma condição para apresentar trabalhos, aos professores. Isso é assim uma coisa, uma desvalorização do teu trabalho, do trabalho de cada um, do trabalho do seu aluno, de uma forma incrível. Não tem que enfeitar o trabalho. Com bolinhas, com arabescos, não tem que enfeitar o trabalho.

A sala caiu em cima de mim, como que eu estava expondo a aluna a esse tipo de coisa?

E eu falei:

- Como é que vou falar para vocês que é um ranço da profissão de professor manter o enfeite acima de tudo? Como?

Então foi uma coisa assim, e daí até a gente resolver esse problema, foi complicado.

Eu não estou nem aí, essas coisas que as pessoas não entendem, então essa coisa de enfeite, eu acho o fim.

O enfeite é a prioridade e não a imagem. Isso é um ranço da educação da criança, isso não pode acontecer. Então, são umas coisas assim que a gente vai tendo que enfrentar, que é complicado.

CE – Eu perguntei ao Fusari, qual seria a diferença básica entre o Experimental e o Vocacional. E o Fusari me disse o seguinte:

“- Olha, eu acho que não sou talvez a pessoa mais indicada para te responder isso, mas que ele achava que o Vocacional tinha um posicionamento mais de esquerda desde o princípio.”

AM – Ah, isso é verdade.

CE – Que a Maria Nilde tinha um projeto muito explícito, enquanto que no Experimental isso era mais diluído. Tinha de todas as tendências, mas era mais diluído. E tanto é que ele coloca que talvez o Vocacional tenha sofrido mais, porque ele era mais explícito no Projeto Político Pedagógico.

AM – Ah, eu concordo sim. Eu concordo porque inclusive a duração do Experimental, passando por toda a ditadura, e começando nesse processo de democratização ainda subsidiado como uma escola diferenciada, isso tudo é uma prova dessa não transparência, do ponto-de-vista da filosofia, política até.

Porque quando lá no Vocacional a gente pensava no Brasil, a gente pensava no Brasil mesmo com todos os seus problemas, dificuldades, e depois a gente pegou, era uma experiência de quinta a oitava série, ficou restrita a isso e depois o segundo grau, no sentido de formação de líderes, o tempo todo se trabalhava com a formação de líderes quer dizer, então, o trabalho compartilhado, aparece o tempo todo.

(interrupção da fita)

CE – Continuando a falar sobre o Vocacional...

AM – O Vocacional, a questão do posicionamento.

Não era uma coisa, vamos dizer essa linha da esquerda, não era um posicionamento frente à realidade. Para isso ser traduzido de uma forma grotesca. Nós fazíamos Estudo do Meio e Acampamento como foma de aproximação com a realidade, montávamos barracas, tomávamos banho no rio, cozinhávamos em fogão de pedra construídos por nós.

O Acampamento era bárbaro. As crianças faziam o canto de guerra para o fogo do conselho. A gente fazia coleta nas caminhadas, para a produção de esculturas em Arte, sabe?

Depois em classe, era de uma riqueza assim incrível. Nos estudos do meio a gente saía para ver como é a produção industrial, nós também íamos, vínhamos para São Paulo, íamos para regiões agrícolas ou industriais do Estado. Íamos para Minas, para fazer um trabalho sobre a indústria básica, a indústria da matéria prima, que são as siderúrgicas e nesses contextos, o trabalho da Arte local aparecia: Portinari em Brodósqui, MAC em São Paulo, Aleijadinho em Minas, etc.

Nós víamos como é que eram os trabalhadores, nós víamos em todos os aspectos, não só da produção, mas víamos como é que o trabalho era complicado, a falta de segurança que os trabalhadores tinham.

Tudo isso não era uma citação artificial, fazia parte de uma análise verdadeira e para fazer esse processo de transformação, então a riqueza de base, tudo isso aparecia como uma prioridade política, de transformar a matéria prima em produto, para ser enfim um produto industrializado.

Tudo isso, estava sendo discutido pelos alunos e nós ao mesmo tempo íamos vendo as produções autenticamente, analisávamos o barroco e o modernismo do Niemeyer com a maior tranquilidade.

CE – Agora, você trabalhou no Vocacional de Americana, não foi?

AM – Trabalhei.

CE – E em Americana teve colegial também?

AM – Não. Foi aqui em São Paulo.

CE - Foi só aqui em São Paulo que teve colegial?

AM – Foi. Dentro do esquema do Vocacional foi. O Oswaldo Arranha.

O Evandro Carlos Jardim que era o professor de arte no colegial. Eu quando vim para aqui em 1969, então faltou professor e lá fui eu lá trabalhar como professor Desenho no curso de Edificações.

CE – No Experimental, você percebia claramente essa diferença?

AM – Eu acho que é isso. No Experimental quando eu fui para lá, e foi em 1979, as coisas eram assim, a gente tinha um grupo de pesquisa, ali se discutia uma porção de coisas, do processo de educação..

O Experimental conseguiu implantar nesses professores a idéia do construtivismo, o que foi um mérito muito grande. Eles foram pioneiros mesmo.

O CEFAM do Experimental foi também uma coisa muito rica. Em termos de um projeto de formação de professores, foi uma coisa muito importante.

Também tinha uma Educação Infantil de primeira qualidade.

No Experimental, desde o CEFAM preocupados com a formação das atitudes foram assim questões de primeira mão que eles sabiam identificar, sabiam dialogar, não aceitavam nada por imposição, tudo poderia ser discutido, e tiveram sorte, porque durante esse tempo todo a Elaine Landell de Moura esteve na direção e dava esse respaldo.

CE – Ah, eu tenho uma coisa para te perguntar, que eu já perguntei a todos os envolvidos, como você vê o episódio “Glorinha de Taubaté” hoje?

AM – Eu acho que ele usou todos os instrumentos para poder estar ali junto. A gente tinha aquele lado da escolha dele como Mestre dos Aquarelistas que ele não aceitou então ele queria ver como que ia ser um processo de seleção., sabe, eu acho que ele queria de certa maneira testar, e ele testou, e eu acho que ele não ficou nem encabulado e nem aborrecido com isso.

Então, como ele iria testar? Ele se propôs um pseudônimo e fez aí o jogo. Isso de certa maneira foi um jogo para a organização, não é?

Eu acho que o fato dele ter assim se apresentado como alguém, para uma seleção, tudo, e ter sido destacado, ele foi destacado no valor dele mesmo, não é? Ninguém teve dúvidas quanto à posição que ele ocupava dentro do cenário daqueles que estavam pleiteando o premio que o salão destinava, então eu vejo assim como o uso de instrumentos bem importantes.

E se a gente pensar que ele desconfiava, ele tinha todo o direito de desconfiar, de uma organização no Brasil, onde tudo é meio complicado, e em relação as políticas que estão permeando as estruturas, a relação mesmo.

Foi uma forma de ele testar o tempo todo a organização do evento.



## ENTREVISTA DA PROFESSORA DOUTORA LUCIMAR BELLO FRANGE PEREIRA SOBRE OS FESTIVAIS DE INVERNO EM OURO PRETO DA UFMG

Data: 20 de julho de 2005.  
Local: Pinacoteca do Estado.  
Horário: 14:00 às 16:00 h.

C.E.: - CARLOS ERNESTO  
L.B.: LUCIMAR BELLO

C.E.: - Eu gostaria que inicialmente você contasse para mim, alguma coisa do seu currículo, da sua formação.

L.B.: - Eu tenho dois nomes. O oficial é Lucimar Bello Pereira Frange, e o nome artístico Lucimar Bello.

Falando dos Festivais, eu participei do 1º Festival não só como aluna mas também como gestora do Festival. Na época, eu estudava, na Escola de Belas Artes da UFMG em Belo Horizonte, mas já era professora do Estado. Eu consegui ser comissionada para a UFMG, na Pró-Reitoria de Extensão (o que eu queria e gostava). Sempre gostei de trabalhar na rua, sempre gostei de falar com as pessoas fora dentro do instituído, como é a extensão, na academia. A extensão privilegia, é esse lugar, o de estar, concomitantemente, dentro e fora da academia.

Então, com muito custo eu fiz com que a Secretaria da Educação do Estado de Minas, me colocasse à disposição da UFMG e fui trabalhar como estagiária no Conselho de Extensão enquanto cursava o 1º ano de Belas Artes, em Belo Horizonte (também na UFMG).

Aí começaram a surgir, com vigor, as idéias do 1º Festival de Inverno de Ouro Preto. De 1962 a 1967 morei em Uberlândia e antes, em Belo Horizonte. Quando retornei a BH e fui para a Extensão, os embriões do Festival estavam se fortalecendo e havia discussões acumuladas. Comecei então, a participar mais ativamente como estagiária, tendo o privilégio de poder participar de inúmeras reuniões de concepção do 1º Festival de Inverno de Ouro Preto.

A proposta, na minha visão de estagiária na época, era a universidade abrir-se como uma instituição do Ensino e Reflexão de e sobre Arte no país, concentrando todas as ações em Ouro Preto. Cada aluno vivia uma imersão de oito horas de trabalho; as programações culturais eram intensas e em todas as noites nas diversas áreas (da arte). O aluno matriculava-se num curso só. Hoje acho que isso mudou demais. Na época, ele se matriculava num curso de Gravura, de Desenho, ou de outra área das Artes Visuais e de noite, se ele fosse aluno do Festival de Inverno, tinha direito às programações culturais: teatro, cinema, concertos, festivais de desenho animado, exposições, corais... No 1º Festival estudava-se o tempo inteiro e ficamos todos os participantes, juntos em Saramenha: estudantes, professores e técnicos administrativos. Andávamos no mesmo ônibus para descer até o centro da cidade, e depois voltarmos todos, conversando sobre os acontecimentos do dia. A partir do 2º Festival que cresceu muito, começamos a ficar em pequenos grupos, em repúblicas de estudantes universitários porque os alunos da FAOP estavam de férias. Mas mesmo assim, eram pessoas ligadas aos cursos que habitavam, por um mês, essas repúblicas.

Você convivia e falava de arte o dia inteiro, essa era a idéia da UFMG, expandir visões e ações na arte, culturas, educação, pensamentos inquietos e proposições.

Nessa época ainda eram os professores da Belas Artes da UFMG e alguns artistas-professores convidados, de diferentes lugares do Brasil. Muitos foram alunos do Guignard, e outros não, como por exemplo, Haroldo Mattos. Na gestão de Juscelino Kubitschek, houve uma grande força para a Escola Guignard (do Parque Municipal). Professores, alunos e artistas ficavam transitando entre a Escola do Parque e a UFMG.

Estes primeiros Festivais foram muito importantes, das primeiras gerações existem hoje, muitos atuando como artistas, professores universitários e pesquisadores.

E para mim foi muito importante, o meu curso superior durou quatro anos, mas fiz do 1º ao 12º Festivais de Inverno de Ouro Preto; o que eu fazia num mês intensivo no Festival, era mais do que eu



fazia o ano inteiro em Belo Horizonte. Além dessa imersão, de ficar com o pensamento voltado para as questões da arte, as conversas e os debates eram sobre a arte e as culturas.

Nesse 1º Festival eu tive a oportunidade de conhecer o Living Theater, outras pessoas de teatro, como Sílvia Ortoff, muitas performances, movimentos de arte contemporânea. Ouro Preto ficava como “sede” das artes. E às vezes as pessoas nem estavam freqüentando o Festival, elas vinham e acabavam se apresentando no Festival. Em paralelo, a cidade virava a cidade das culturas e das artes no país. Hoje não, tem Festival em uma porção de lugares país afora.

Mas eu acho que a proposta, vista do meu lado de estagiária, me fazia perceber a UFMG querendo uma universidade ampliada, não no sentido de um “campus avançado”, mas no sentido de mergulho fundo na complexidade da arte. Em meados dos anos 60, o 1º Festival (1967), foi um dos movimentos de respiração, de criação, de poder agregar pessoas num único lugar (acabávamos de sair de uma ditadura militar).

Eu me lembro do Kolroelter fazendo um concerto na Igreja de São Chico de Baixo (São Francisco de Assis). Eu nunca cantei, sou travadíssima na voz e no corpo, e quando me surpreendi, estava cantando, eu cantei porque a Igreja inteira cantava, e quando vimos estávamos em cima dos bancos, e o que aconteceu? As pessoas de Ouro Preto começaram a proibir, achando que era um desvario, mas não era, era um trabalho experimental de buscar sons nos bancos de madeira e experimentar esses sons, no corpo (havia muito respeito nas ações).

O Festival foi se transformando. Ele tem uma marca, mas hoje outro perfil, virou oficinas, acabou saindo de Ouro Preto e foi para um porção de cidades mineiras. A própria UFMG não conseguiu manter essa estrutura, mas também os tempos mudaram, são outros momentos e muitas variáveis...

C.E.: - E como você via os primeiros festivais, você via mais uma opção por arte contemporânea, ou você via um curso mais formal, mais nível Belas Artes? No nível das Artes Plásticas?

L.B.: - O grupo de professores dos primeiros festivais (ainda penso assim) estava buscando e propondo uma linha estrutural do pensamento, enfatizando a linha do desenho. Essa linha pode ir para o espaço, sem problemas, mas era linear. Não linear no sentido da continuidade, mas no sentido da linha no espaço e no tempo.

O Amílcar de Castro, por mais escultórico que seja, ele faz um quadrado, e abre esse quadrado. Ele, o tempo inteiro, trabalha o corte, o amplia, o expande. O plano vira volume. Muitas vezes, os planos são abertos e surgem deslocamentos a partir dessas fendas. Franz Weissmann também trabalha com planos que vão gerando módulos, que vão gerando situações diferentes, principalmente movimentos. O próprio Guignard, por mais pictórico que fosse, por mais cromatismo que houvesse, é sempre desenho (na minha maneira de pensar o desenho). Um alicerce forte da arte em Minas Gerais tem berço e base no desenho.

Nos Festivais de Inverno isso sempre foi muito presente. Não que você não pudesse fazer um desenho mais experimental, podia. Mas naquela época isso não estava em discussão. Mas no final dos anos 60, o que estava acontecendo no mundo?

Eram movimentos de expansão dos conceitos tradicionais de arte, inúmeros manifestos (inclusive da primeira metade do século), intervenções, performances, mas discussões ainda muito comedidas sobre os movimentos de determinados grupos ligados à cultura dos manifestos.

Hoje é muito diferente; há uma visibilidade da Arte Contemporânea convocando e exigindo buscas e enfrentamentos por materiais, materialidades, a mescla entre linguagens, por exemplo, a gravura vai para o espaço e vira instalação; o desenho da mesma maneira. Nos anos 60, no Brasil, essas discussões estavam pouco colocadas na academia de ensino de artes e não estava ainda colocado esse valor.

Penso que não era somente no Festival, era a própria situação da arte no Brasil e no mundo, como ela estava sendo produzida, criada, entendida. Por mais que houvesse essa experimentação, como a “Bolha” inflada do Marcelo Nitsche, havia aceitação por uns, e negação por outros. Hélio Oiticica e

Lygia Clark estavam em franca produção, mas o trabalho dos dois começa a ganhar força e reconhecimento somente em momentos posteriores.

Quando cursei Belas Artes, de 1967 a 1970, lembro bem dos Salões Universitários que tiveram, para os alunos de arte, uma grande força nesse período, levantando o pensamento do Hélio Oiticica, lendo os jornais, noticiando ao mesmo tempo muitas críticas, defendendo umas e outras, criticando e/ou elogiando o trabalho da Lygia Clark. Lembro direitinho da “Bolha” do Marcelo Nitsche. Lembro do Flávio de Carvalho e as muitas discussões sobre o traje proposto para os homens num país tropical (saías e alpargatas, sandálias). Muitos artistas, que estão produzindo hoje e com muita aceitação, naquela época estavam começando, hoje estão mais maduros, mostrando trabalhos alicerçados.

C.E.: - Agora nesses doze anos que você participou dos Festivais, você sentiu que houve modificações nisso?

L;B.: - Claro. No 12º fui para Diamantina, já não era mais essa concentração porque as pessoas estavam hospedadas em locais diferentes, não ficavam juntas o tempo inteiro. A imersão, penso eu, não vem acontecendo com tanta intensidade. Os concertos, as exposições abriram-se para muitas pessoas, o que é ótimo por um lado, mas por outro não, porque as programações começam a se situar como eventos, com poucas análises e discussões. No 4º e no 5º Festivais, o “formato” vai se tornando menos intensivo, menos imersivo, diminuindo a concentração na arte e para a arte.

C.E.: - E, em 1971, no 5º Festival foi o auge do movimento hippie, que invadia por exemplo o bandeirão, sentava na sua frente e ficava esperando para comer a sua comida que sobrava.

L.B.: - Exato. Não era só no Festival, era o mundo inteiro. Nos anos 70 houve um movimento grande na França e também no Brasil.

Os primeiros Festivais, para mim, não sei se o foi para todos, foram fundantes!!! Tínhamos acabado de sair da ditadura militar e dentro das universidades, a repressão era muito grande. Os primeiros Festivais foram atos de respirar fundo, de poder falar e de exercitar a criação o tempo inteiro, numa cidadezinha de interior, porém barroca – Ouro Preto, que não tinha tanta visibilidade e nem recebia muita atenção, como nos momentos atuais.

C.E.: - O 1º Festival foi em 1967?

L;B.: - 1967.

C.E. - Agora você não acha que os professores, principalmente os ligados a Escola de Belas Artes, tinham muito compromisso em mostrar a produção dos alunos.

L.B.: - Essa ainda é a prática das Escolas de Artes.

C.E.: - Por que eu lembro que depois da primeira semana, eu fiz Desenho I, quem não tinha conseguido pegar o ritmo das aulas, era separado, com um professor a parte. Era o chamado Desenho Zero, e os outros seguiam, iam fazer exposição no final, e os demais não.

L.B.: - Ah, eu não vivi essa experiência. Nos Festivais eu fiz Desenho com Amílcar de Castro, Nelo Nuno, Álvaro Apocalypse, Jarbas Juarez e José de Paula; Gravura em metal, com José Lima e Marília Rodrigues, Litogravura com João Carbogine Quaglia. Pintura com o Malagoli eu não fiz, mas adorava conversar com ele, e eu tinha um “certo privilégio” porque era estagiária e trabalhava na Secretaria num período (no outro era liberada para fazer cursos). No 2º Festival, ganhei uma Bolsa de Estudos de Desenho para o 3º Festival e nesse, eu não quis trabalhar, fui liberada participando integralmente do curso. Mas quando trabalhava na secretaria acabava sendo muito bem tratada pelos professores porque tentava agilizar e resolver as questões trazidas por eles – os convidados. Nesse sentido, eu acabava conhecendo os professores até antes deles chegarem a Ouro Preto.

Atuar na Secretaria da Extensão, na Secretaria de alguns Festivais, me deu também um trânsito que na era só como aluna, eu era tratada como pessoa da administração do Festival. Trabalhei muito e arduamente durante os 3 anos que estagiei, nos Festivais de Inverno, na Secretaria da Extensão e na

Reitoria, aprendi muito sobre a relação de comunidades com a universidade - extensão - o que ela significa os desafios e as possíveis colheitas.

DEPOIMENTO POR CARTA DE ANA IZABEL RIBEIRO DOS SANTOS DE MELO EM 19/05/2006  
SOBRE CARLOS ALBERTO FAJARDO

Sobre o Fajardo...

Abri a porta da sala, e com os olhos comecei a procurar aquele que, segundo minha concepção, mais se assemelharia à figura de um professor de arte. Vi muita gente de todas as idades, aparências, estilos, mas não vi ninguém incomum como eu esperava. Não havia ninguém de cabelo vermelho, rabo de cavalo, ou “com cara de professor de desenho”!

De repente, uma voz se destacou no meio da sala, e um homem de meia idade, e com a cara mais família do mundo se apresentou. Era o Fajardo. Mal sabia eu que aquela fisionomia aparentemente tão simples e comum, mudaria muita coisa, não em minha vida, mas em mim, em todos meus conceitos e pré-conceitos, e em toda minha forma de ver as coisas.

Na oficina, que duraria todo o mês de julho, havia alunos de todos os níveis: artistas que começavam a se destacar no meio, estudantes como eu, no auge dos meus vinte e um anos, e adolescentes que estavam ali por acaso: apenas queriam participar de um Festival de Inverno, das festas e atrações, mas, meia hora depois de ter começado a falar, Fajardo já detinha completamente a atenção de todos os ouvintes. Quinze dias depois, eu, que só fazia alguns rabiscos – e sempre os mesmos – em meia folha de sulfite e em preto e branco, já fazia grandes desenhos coloridos, procurava materiais alternativos e achava maravilhoso um cubo de espuma – não por ser um cubo e de espuma, mas porque começava a entender o universo do artista... Aprendi a ver a arte e, sobretudo o ser humano. Aprendi a enxergar. Eduquei olhos e sentimentos...

Falando de forma simples e com olhar sincero, Fajardo valorizava a todos, indistintamente, ao mesmo tempo em que nos “construía”. Ninguém ali terminou o mês sentindo-se maior ou menor, mas todos saíram com a certeza de que cada pessoa tem um potencial imenso, e de que cada um é único como ser humano.

Cerca de seis meses mais tarde, fizemos uma visita a seu atelier, aqui em São Paulo, e qual não foi a minha surpresa quando ele me perguntou, logo após ter me cumprimentado: Cadê o tijolinho? Bom... foi um tijolo – tijolo de verdade mesmo – onde eu tinha feito uma experiência como suporte de trabalho. E após seis meses, vendo caras novas a todo tempo, o Fajardo não tinha esquecido, nem do meu tijolinho, nem do tipo de trabalho de cada um que o visitou aquele dia!

Hoje, praticamente vinte anos depois, depois não segui a carreira de desenho. Não me tornei uma artista plástica, ou uma desenhista industrial, como ansiava na época. Mas, independente do que eu faça, sou uma pessoa diferente – ousado dizer que sou especial. Não pelas minhas características ou aptidões, mas pelo meu jeito de ver o mundo, pela forma de encarar os problemas que aparecem, pela forma de superar barreiras, cair e levantar. Também por, aos quarenta anos, ainda conseguir sonhar em realizar algo novo, em um mundo onde as pessoas estão tão desiludidas e sentindo-se “nada” cada vez mais cedo... Cinquenta por cento de tudo isso veio comigo – de berço, de informações genéticas, educação, experiência de vida, religião, etc. Mas, seguramente os outros cinquenta por cento vieram de uma semente que foi implantada por uma pessoa que se deixou usar pelo Criador e soube ver o outro. Ah, se todos os educadores soubessem disso, se soubessem que um dia pode valer por meses e um mês pode valer para a vida inteira, se tivessem a real consciência do que é lidar com gente, e transformar cinquenta em cem por cento...

Valeu, Fajardo!

TRANSCRIÇÃO DO DEPOIMENTO DE OSMAR RODIGHERI, POR  
EMAIL, EM 06/06/2006.

EVENTO: 19º. FESTIVAL DE INVERNO  
CURSO: DESENHO DE OBSERVAÇÃO  
HORAS-AULA: 98 (NOVENTA E OITO)  
PROFESSOR: CARLOS ALBERTO FAJARDO  
LOCAL: SÃO JOÃO DEL-REI – MG  
DATA: 11 A 31 DE JULHO DE 1987  
ALUNO: OSMAR RODIGHERI

Naquela época, eu estava cursando Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, levava uma surra, tentando despir-me do estilo estereotipado de desenho, adquirido como autodidata, pois meus mestres na infância e adolescência haviam sido os diversos mestres das histórias em quadrinhos americanas.

Além disso, minha vivência como desenhista técnico na Arquitetura, Engenharia e Topografia, completava o arcabouço, tornando-me contido e prisioneiro das formas – geralmente fechadas e óbvias por demais.

Assistia, com certa inveja, meus colegas conquistando uma linguagem cada vez mais sua alguns dos quais nunca tendo desenhado antes de ingressar na Faculdade.

Através de uma professora – cuja memória guardo com carinho – descobri que, ao contrário dos que começavam do zero, minha empreitada seria mais árdua. Precisaria chegar ao zero, desmontando minha (?) linguagem, para só então construir uma nova.

A mesma mestra, convenceu-me a ler “As Funções da Pintura” de Fernand Léger. Fiquei maravilhado com o que li. Descobri que é possível aprender e identificar-se com a teoria de alguém, sem que para isto sejamos obrigados a identificar-nos com seu produto artístico. Ou sequer sintamos curiosidade espontânea pelo mesmo.

A arte de Fajardo, coincidentemente, não me comunicava quase nada. Uma arte extremamente contemporânea, dirigida a um público seletíssimo em termos de conhecimento e, que exigia de quem realmente se dispusesse a tentar vê-la, o uso de outros sentidos que não apenas o da visão, ou então uma grande reeducação, ou seria deseducação? Assim pensava eu como estudante de Artes Plásticas, apaixonado pela figura humana e arte figurativa em geral.

Eis que, a curiosidade inerente ao artista me invadiu e propôs o desafio: o que teria para me mostrar, diferente da visão com que olhamos para o mundo, esse tal de Fajardo? Seria, quem sabe, mais um Léger no meu caminho?

Foi aí exatamente que optei por matricular-me no seu curso, ao mesmo tempo em que realizava um sonho antigo: participar do Festival de Artes de Inverno, em Minas Gerais.

Lá me fui, de “mala e cuia” (como se diz aqui no sul). Com as defesas o mais abertas possível, e quase nada de ferramentas na bagagem, pois o curso não o exigia. Descobri que, já começava por aí a proposta “Fajardista” de ensinar sobre observação e desenho.

A turma era bastante heterogênea, tanto quanto à idade como quanto ao perfil das pessoas. Adolescentes, adultos, veteranos. Dos mais atrelados ao maneirismo das antigas Belas Artes, aos mais desprendidos de conceitos ou fundamentos básicos.

Havia os que acreditavam ter nascido artistas prontos, e os que viam a arte como produto operário, fruto de muita observação e até coragem (dentre as quais eu me incluía). E, por último, os que traumatizados por algum fato passado, nunca mais conseguiram desenhar.

Cada uma dessas cabeças, com suas próprias expectativas, alguns dos quais, não querendo abrir mão de conceitos ou “fórmulas”, que já lhes proporcionavam algum tipo de ganhos ou lucros.

E o professor Carlos Fajardo, com desenvoltura, espontaneidade e, até algum senso de humor, foi “costurando” daqui e dali no que eu batizei de didática dos acertos, sem desperdiçar tempo com os erros (?). Incendiou o ambiente com uma efervescente e salutar polêmica, a qual infalivelmente levávamos para os alojamentos e mesas de bar, ao fim de cada dia de aula.

Quase nunca sabíamos quais os materiais com que trabalharíamos na tarefa seguinte. E dava de tudo. Tudo mesmo, pois ele nos incumbia de descobrirmos materiais alternativos ao máximo, e que demonstrássemos a viabilidade plástica dos mesmos.

Era cômico de se ver. Alguns adentravam os supermercados e, ensandecida mente, exploravam as prateleiras em busca de algo que jamais alguém tivesse usado antes, como matéria-prima nas Artes Plásticas. Fosse como pigmento, midium ou suporte.

Outros se bandeavam para as ruas, campos e matos do entorno, adentrando quintais alheios, com o mesmo intuito.

Outros ainda, passavam um bom tempo no banheiro, com cólicas ou desarranjos intestinais. Talvez por terem de trabalhar com “sujeiras”, em vez do material limpinho e organizado, trazido de casa.

E o mestre Fajardo lá, no centro da sala, trabalhos no chão, indistintamente, como cartas soltas de baralho, não se sabendo quem era quem à primeira vista. Com um olho agudíssimo, apontava pontos positivos, traçando relações e correlações com uma fluência, um senso de orientação no espaço formal, e uma memória visual que me deixava boquiaberto e ao mesmo tempo entusiasmado. Isso tudo enquanto salientava alguns pontos fundamentais na consistência da obra artística. Eram três o quatro itens os quais, após tanto tempo, nem lembro mais exatamente. Acredito que nem ele próprio lembre (risos), pois o artista está sempre experimentando novas técnicas, e o educador novas didáticas. Se não me engano, tinham algo a ver com a síntese e a clareza do discurso. O que interessa é que fazia sentido e funcionou, maravilhosamente, na minha ótica.

O curso possibilitou também o trabalho com modelo vivo. Novidades para alguns, que se quedavam um tanto envergonhados. Lembro que até uma modelo – também envergonhada – não quis tirar a roupa.

Certo dia, em meio à aula, ouviu-se um alarido geral no pátio interno da escola onde aconteciam os cursos: uma bela modelo executava uma performance totalmente nua, para alegria dos barbados. Era a contrapartida.

Foi um curso inesquecível. Tanto que me influenciou diretamente na escolha de minha orientadora, em meu projeto de graduação na UFRGS. Viver com um arte-educador que, em momento algum tentou diminuir estilística de algum dos alunos. Mesmo para os adeptos do Figurativo, que eram considerados dinossauros fora do seu tempo, por muitos catedráticos e artistas em geral.

Esta vivência descondicionante com o Fajardo, sedimentou o que eu havia vislumbrado ao ler Léger. Se diante de uma obra, não sentirmos uma empatia espontânea, não devemos simplesmente das às costas para o artista. O próprio espaço formal com seus elementos nos prova a importância das diferenças e semelhanças, bem como o diálogo entre elas.

Mais tarde, com um pouco mais de estudo, constatei na proposta arte-educadora vivenciada em S.João Del-Rey, pontos em comum com a teoria relacionada ao uso do lado direito do Cérebro. Infelizmente não tive a oportunidade de discutir a questão com o mestre Fajardo.

Depois de formado, produzi e ministrei cursos de Desenho de Observação por algum tempo, tendo sempre na memória aquela vivência, a qual foi fundamental na relação com os alunos, com minhas obras e com as pessoas no meu dia-a-dia.

Hoje não atuo mais no universo da Arte, mas lembro com muita emoção, os momentos passados em S.João Del-Rey com o professor Fajardo e demais colegas.

Porto Alegre, 06 de junho de 2006.

Osmar Rodigheri



ENTREVISTA COM O PROFESSOR DOUTOR E ARTISTA PLÁSTICO CARLOS ALBERTO  
FAJARDO EM 12/05/2006

LOCAL: RESIDÊNCIA DO ARTISTA  
HORÁRIO: 17:00 ÀS 19:00 HORAS

CE – CARLOS ERNESTO

FJ – FAJARDO

CE – Fajardo, em primeiro lugar eu gostaria que você falasse um pouco de sua formação, não só como artista, que você contasse um pouco como que foi isso.

FJ – A minha formação é dupla. Por um lado, eu entrei na Faculdade de Arquitetura, não havia ainda um ensino de arte mais qualificado aqui em São Paulo, tinha só a FAAP, não era o que eu estava procurando, algo mais ligado ao desenho e ao design gráfico.

Então, eu entrei na Arquitetura, mas pensando no que a universidade dá, de mais interessante uma sistematização do aprendizado, uma certa ordem na sua formação, uma inclinação para a leitura e a pesquisa.

Ao mesmo tempo em que eu entrei na Faculdade, eu procurei o artista plástico Wesley Duke Lee, e pedi para ela dar aulas de desenho para mim, desenho e comunicação visual.

Ele pediu para que eu constituísse um grupo; convidei os meus companheiros de Faculdade, e de Cursinho, que eram meus amigos: o Frederico Nasser, o Luiz Paulo Baravelli, o José Resende, junto com outras pessoas que fizeram o curso com o Wesley.

Então a minha formação foi ao mesmo tempo Arquitetura e Desenho e Artes Visuais com o Wesley.

CE – E como surgiu a Escola Brasil?

FJ – A Escola Brasil surgiu exatamente da percepção de que o Curso do Wesley era muito mais dinâmico do que aquilo que as escolas de arte ofereciam. A FAAP naquele momento, tinha uma visão de ensino muito mais baseada em técnicas, em formas de produção. Como por exemplo, técnicas de pintura e gravura, seja, mais preocupada com os repertórios do que em desenvolver as tendências individuais, Nós poderíamos inverter a questão do ensino, olhando o que o Wesley nos havia apresentado que era muito mais um aprendizado, ao invés de ensinar alguma coisa, a pessoa aprende com você.

A idéia seria estimular a pessoa a desenvolver um DISCURSO e não ampliar um REPERTÓRIO, dar ao aluno a condição de desenvolver seu conhecimento a partir da própria experimentação. Sem passar para ele um repertório conhecido, isto é, começar pelo discurso e não ao contrário.

Por outro lado, nós quatro formamos um grupo de trabalho, em Arte, um grupo que se chamava “Subúrbia”, e ao mesmo tempo em que dávamos aulas, nós tínhamos também essa relação produtiva com a arte.

CE – E como você definiria, você falou das questões do “DISCURSO” e “REPERTÓRIO”, o trabalho feito na Escola?

FJ – A Escola Brasil tinha um caráter muito interessante, ela não era uma Escola de Arte no sentido de formar artistas, ela estava muito mais preocupada em dar às pessoas condições de desenvolverem uma prática pessoal independente de se tornarem artistas ou não, mas se habilitarem no campo em que iriam atuar.

CE - E a Escola Brasil funcionou durante quanto tempo?

FJ – Cerca de quatro anos, de 1969 até o início de 1974. Nesse período, nós tivemos por volta de quinhentos alunos. Não havia exatamente uma matéria que cada um dava, mas cada um atuava partir de sua produção artística, ou no seu interesse daquele momento. Poder-se-ia falar que o centro do curso tinha a ver com o Desenho de Observação.

CE – E qual foi o motivo do fechamento da Escola?

FJ – E Escola fechou por vários motivos. Mas eu diria que os mais importante motivo foi uma daquelas mudanças trágicas da economia do Brasil, que aumentou o aluguel do local que nós usávamos, e o segundo o seguinte:

Nós estávamos com pouco mais de vinte anos de idade, a dinâmica de cada um era muito rápida, cada um pensava a Arte, pensava as relações produtivas de uma maneira muito diversa.

Então, depois de quatro anos, cada um estava com um a projeção de perspectivas futuras completamente pessoal.

Então eu acho que a Escola de Artes não terminou por distensões. Ela terminou, porque o procedimento dela na relação comum que nós tínhamos, terminou.

CE – E a partir daí, você continuou a lecionar?

FJ – A partir daí, eu acho que eu demorei dois anos para voltar a dar aulas de arte, eu continuei no Curso Universitário.

A atitude que durante muito tempo marcou a minha vida: “o meu trabalho de ensino financiava o meu trabalho de Arte, para que ele tivesse isenção e independência, e que fosse alguma coisa que eu queria, e não que o mercado exigisse de mim, ou alguma coisa que as injunções econômicas me obrigariam a fazer”.

Eu nunca parei de dar aulas, em nenhum momento. Eu na época do cursinho dava aulas na Escola Brasil, dava aulas na IADE que acabou, dava aulas na Arquitetura do Mackenzie, e dava aulas no meu ateliê.

Eu sou anfíbio, ao mesmo tempo em que eu desenvolvi a minha profissão de artista, eu tenho muito interesse na questão do aprendizado em arte.

CE – Agora eu lembro que a tônica era a liberdade que você dava para a gente trabalhar, você fazia uma proposta, eu me lembro que muitas vezes você se retirava da sala, e só voltava no final e tinha uma mesa redonda sobre os trabalhos.

FJ – Exatamente. A idéia era a de limitar ao máximo minha interferência nos trabalhos em desenvolvimento.

CE – Isso para mim foi uma coisa que marcou muito. E eu gostaria que você falasse um pouco, sobre os seus objetivos.

FJ – Eu dou aulas no Curso de Artes Plásticas da USP, da ECA, e eu faço a mesma coisa.

Por que eu faço assim?

Eu não mostro o meu trabalho; eu não sou exemplo exemplar; eu não quero passar o repertório que eu tenho, absolutamente, eu quero que os alunos tenham liberdade e independência para fazerem as coisas.

Eu não dou nota na Universidade São Paulo, que é uma forma de coerção, a única coisa que eu quero é que eles sejam presentes e assistam às aulas, eles se auto-avaliam.

Eles devem produzir seus trabalhos sozinhos e não vão ficar me perguntando se está certo ou se está errado, se é assim ou assado, eu sempre falo que eu não tenho a menor idéia, eu sei apresentar problemas, eu não sei apresentar soluções.

E aí no final, junto os trabalhos e começo a comentar, relacionando-os, perguntando para o aluno a diferença entre os trabalhos realizados.

As pessoas fazem as coisas, e a partir do que elas fazem, eu faço perguntas e coloco questões. E um dos trabalhos, ou uma questão que eu coloco é um assunto da aula seguinte.

Então o contínuo não é definido programaticamente, mas pelo que acontece no decorrer da aula.

CE – Outra coisa que eu lembro, era a variedade de estilos, eu lembro que no meu grupo tinha um aquarelista, bem tradicional, tinha eu que ainda estava buscando caminhos, tinha uma menina que fazia esculturas. Eu lembro dessa variedade de contatos, que era uma riqueza muito grande para a gente, porque normalmente quando você pega qualquer pessoa que leciona, em geral, um professor que vai trabalhar aquarela, vai trabalhar exclusivamente aquarela.

FJ – É porque esse ensino não é baseado em técnicas ou modos de expressão com a gravura. Então, o meu interesse é a diversidade, a variedade e a diferença.

Porque é simplesmente nisso que você enriquece a sua experiência pessoal como aluno.

Então, quanto mais diferente, quanto mais variado, quanto mais diverso, pessoas mais jovens, pessoas mais velhas, pessoas com cultura maior, menor, eu queria todos juntos. Para mim era uma riqueza e continua sendo.

CE – Fajardo você já colocou para mim que acha mais importante propiciar a experiência, você acredita que nessa experimentação tenha que ser passada uma teoria, ou a teoria aparece da experiência?

FJ – Eu acredito mas, quando eu entrei na Universidade de São Paulo, eu percebi uma carência muito grande, de um suporte teórico nas aulas práticas, de uma substância teórica. Nós temos atualmente, só três professores que tem tratam a área teórica com uma abrangência muito grande.

E o aluno que está tendo aula de desenho ou pintura, ele quer respostas para a contemporaneidade aqui e agora, não vai esperar os cinco anos.

Então, eu na Universidade, aprendi uma coisa que eu fazia de uma maneira muito fragmentária; eu aprendi que era bom eu sistematizar, uma reflexão sobre a Arte Contemporânea através de seminários.

Mas os seminários que eu faço não são aqueles em que o aluno prepara, lê um texto e prepara um discurso sobre o texto e apresenta. É o contrário eu leio o texto de forma crítica e nós discutimos.

Então, esse tipo de atividade surgiu não da época da Escola Brasil, mas surgiu num momento em que eu sentia necessidade de uma apresentação mais consistente daquilo que é a contemporaneidade.

Hoje eu li um texto de Benjamim Buchloh, maravilhoso, sobre o trabalho do Gherard Richter; O Gherard Richter é um artista contemporâneo, em que são relacionadas, a fotografia o ready-made e a pintura com o trabalho de pintura desse grande artista.

O meu interesse por seminários sobre arte contemporânea se deve há dois motivos, O primeiro é que eu sou testemunha, e o segundo por ser também agente das transformações que ocorreram nas Artes Plásticas à partir dos anos 60.

A Arte mudou de uma forma tão incrível que foi nos anos 60: temporalidade na Arte, instalações, performances, vídeo arte que são assuntos difíceis de serem abordados num Curso de História da Arte, que pensa de uma forma mais ampla, e aí eu comecei a dar aulas de cunho prático-teórico.

CE – Agora, Fajardo para falar em Arte Contemporânea, algumas vezes você tem que buscar algumas coisas da História da Arte “tradicional”?

FJ – Com certeza. É impossível falar da nova relação do tempo, por exemplo na instalação sem se referir ao surgimento da perspectiva na Renascença.

CE – Agora, o que você acha que é importante dar dos períodos da História da Arte?

FJ – Bom, a primeira é o surgimento da perspectiva como linguagem simbólica. A segunda o desenvolvimento e a crítica constitutiva do discurso simbólico.

Se você questionar a Arte Medieval, ela era basicamente icônica e ela tinha um caráter simbólico, ela tinha capacidade narrativa que vem com a perspectiva. Quando a perspectiva surge, que é a relação do signo, ela continua, ela perde o interesse importante pelo fato de que você é capaz de construir uma narrativa está ausente.

Essa relação ela vai entrando em crise, e se desenvolvendo por exemplo, basta pensar nas Meninas cuja relação de significante / significado é crítica já aqui. O significante não perde o significado lógico, já que os dois personagens citados estão no quadro.

Até eu chegar no Cézanne, no Cubismo, então, um dos jeitos de contar essa sequência é pensar em termos de linguagem, como se desenvolve a linguagem e como ela chega no momento de crise que se estabelece na Modernidade até a Pós-Modernidade.

Essa é uma questão. Essa questão é de cunho teórico, mas ela se reflete na produção dessa pessoa que está lá.

Então, se eu fosse falar quais são os pontos importantes de que eu trato, eu trato desse desenvolvimento, dessa crise. É a crise da pintura, digamos, brincando, com você, é a “morte da pintura”.

Nos anos 60 entra a fotografia, então opera novos meios práticos da fotografia, e todas essas relações vão sendo tratadas, de uma maneira, por retenções de relações.

Então eu faço isso, que são assuntos que vão chegar na questão da temporalidade na Arte, no nosso tempo, etc.

CE – Fajardo, como é que foi para você a época da repressão aqui no Brasil?

FJ – A Escola Brasil foi exatamente à época da repressão. A Escola Brasil começou no ano de 1969 e foi até o ano de 1974, nós pegamos todo o período. Então ela era uma forma de resistência. Eu me lembro de um dia estar dando aula no Cursinho, e eu falei para os alunos:

“ – Vocês tem que ver o filme do Eisenstein , Encouraçado Potekin.”  
E os alunos falaram:

“- Professor, está proibido. Não dá para ver isso.”

Era isso, então o que aconteceu de horrível, que eu não sei se nós já recuperamos até hoje.

CE – Eu acho que você, na sua forma de ser, na sua forma de dar aulas, você consegue despertar uma série de pessoas, você ajudou a gente, a mim, a acordar, para o trabalho artístico. Talvez não tanto de artistas, mas um trabalho de formar pessoas em arte. O que você faz mais além desse trabalho de experimentação?

FJ – Bom isso é um trabalho específico e característico que é um trabalho de um professor. Acho que o bom professor é uma espécie de piloto.

Eu acho que o professor não quem diz o que deve ser feito, mas claro que tem experiência e acompanha o caminho que as pessoas estão interessadas em seguir, elas criam o próprio caminho.

CE – Agora, você acha que além do grupo do Wesley, que você já colocou que foi importante, você teve outros professores que de certa forma estimularam isso? Que ajudaram a sua formação, talvez anterior ao Wesley?

FJ – Eu tinha um irmão, que era arquiteto e que infelizmente já faleceu, ele era cerca de oito anos mais do que eu, e que foi a pessoa mais estimulante da minha vida, principalmente no início da minha carreira, porque foi ele que me mostrou o Wesley, que me mostrou a música, a música clássica; ele tinha uma cultura maravilhosa e imensa, e eu acho que foi ele que me estimulou o interesse cultural por cinema, por exemplo. Então, quando eu entrei na Faculdade eu me lembro que eu já tinha um repertório sobre cultura bastante desenvolvido, por causa do meu irmão.

Então, o meu primeiro professor foi meu irmão nesse sentido.

CE – Como é que era o método do Wesley?

FJ – O método do Wesley eu já descrevi. Se eu faço alguma coisa hoje é desenvolvimento de algo cuja semente está lá.

É claro que são quarenta anos depois.

CE – Desse grupo que vocês tiveram com o Wesley, só você continuou lecionando?

FJ – Só eu. Quer dizer o Resende durante muito tempo continuou na PUC de Campinas, o Baravelli parou de dar aulas, o Frederico Nasser é editor de Livros de Arte.

CE – A Escola Brasil marcou uma época, ela está inserida dentro da História da Arte Brasileira, qualquer trabalho que você pega sobre a História da Arte Brasileira nos anos 60 / 70, aparece a Escola de Arte Brasil, como alguma coisa muito importante, que apareceu aqui em São Paulo. Teve um peso muito grande.

CE – E você tem idéia, desses dezesseis mil, quantos hoje, seguiram a carreira artística?

FJ – Não sei. O que me interessa é a diversidade e a diferença, você, por exemplo, que está hoje aqui me dando a honra de dizer que eu fui importante na sua vida, uma parte que eu participei, eu acho, isto me interessa.

Se você é artista, ou não é artista, eu acho que isto é uma questão de escolha, e isto me interessa.

ENTREVISTA COM A ARTISTA PLÁSTICA IVONE BELTRAN FERNANDEZ EX-ALUNA DA  
PROFESSORA IOLE DI NATALE NA FACULDADE SANTA MARCELINA NOS CURSOS: LICENCIATURA  
EM ARTES PLÁSTICAS, CURSO LIVRE DE AQUARELAS E ESPECIALIZAÇÃO EM PINTURA:  
AQUARELA.

MEMBRO DO NÚCLEO DE AQUARELISTAS DA FASM E DO ATELIÊ IOLE

LOCAL: RESIDÊNCIA DA MESMA

HORÁRIO: 14h00min ÀS 17 h.

DATA: 10.02.2006

CE – CARLOS ERNESTO

IB – IVONE BELTRAN

CE – Primeiramente, Ivone eu pediria que você falasse um pouco de você, quem é você, o que você faz, o que você fez como você conheceu a Iole Di Natale?

IB – Bom, na realidade, eu é quem deveria fazer essa pergunta para você, pois se você me convidou para me fazer algumas perguntas é porque você me conhece de algum lugar. No que eu posso falar de mim. Você faz parte em algum período, porque a gente se conheceu na Faculdade Santa Marcelina, depois estivemos no ateliê Iole onde ficamos um tempo trabalhando junto, você esteve uma época na parte da tarde, não é?

Eu entrei na FASM em 1982. Nunca mais saí de lá. Fiz a graduação, depois eu fiz cinco anos de Aquarela com a Iole, depois foi formado o Núcleo de Aquarelistas; ali eu fiquei numa turma grande, que no começo falava sobre Arte, sobre a Aquarela, tempos bons, que a gente estudava um pouquinho, depois aquilo foi ganhando um vulto tão grande, que modificou toda a história. E estou lá até hoje.

De lá, eu fui para o Ateliê da Iole e estou lá desde 1989 até hoje, e aí está uma coisa misturada de Arte com amizade.

Você não sabe o limite, sabe? O que é que prende, a gente estar juntos tantos anos, no mesmo lugar?

E o que eu posso dizer na área artística, agora que eu tendo já 61 anos de idade e a minha ânsia ainda é sair, procurando mais horizontes.

Não me basta só ficar lá dentro daquelas paredes, que é um lugar que eu gosto que é um lugar em que eu me sinto bem, a biblioteca está ficando boa, estão organizando toda a parte da biblioteca. Bem bacana mesmo, mas é pouco. Eu acho que ainda é pouco, eu preciso largar certos vícios, conhecer outras pessoas, outros artistas, já ando fazendo um pouco disso, e visitar museus, visitar mais galerias de arte e você pode ter certeza, o que sobra de tudo isso, é que eu continuo a fazer aquarelas e continuo gostando muito de fazer gravura, paixão.

CE – Você foi aluna da Iole na Faculdade?

IB – Fui.

CE – Que matéria você teve com ela?

IB – A Iole dava Aquarela, era uma área que você podia optar por Aquarela, ou por Xilo. Não minto, Aquarela fazia parte, depois você podia escolher entre Xilo ou Gravura em Metal. Aí eu escolhi Gravura em Metal.

E é por isso que depois daí, eu fui para o ateliê dela fazer gravura.

CE – Isso foi quando?

IB – Em 1984 foi a opção por gravura.

CE – E depois você continuou com a Iole no Curso livre de Aquarela?

IB – 5 anos.

CE – E depois no ateliê de gravura, e no Curso de Especialização?

IB – Isso, eu tinha até me esquecido do Latus Senu que foi quase uma exigência, porque teve o primeiro, a primeira turma, a segunda turma, e eu não queria. Eu achava que não era uma coisa que estava ao meu alcance, que tinha gente que falava que precisava estudar muito e eu não tinha tempo, enfim, eu não queria. E aí foi uma coisa que a Iole falou.

“ – Vamos, vamos fazer sim, caramba, a gente carrega vocês no colo.”

Ela usou essa expressão, não é? Então na última turma eu fiz, a quarta turma; depois não teve mais pós-graduação Latus Senu.

CE – Qual é a diferença que você vê na Iole na graduação, Iole no ateliê, Iole no Curso Livre, existe diferença?

IB – É assustador. Para mim foi assustador até, porque a Iole no Curso de Graduação era uma professora gostosa de estar junto, ela explicava, a gente já começou a misturar disciplina com endeuamento. A gente já tinha essa coisa. Depois, na gravura ela era mais exigente, talvez pela própria matéria, que exigia uma disciplina maior por causa das ferramentas, do ácido, de tudo. Então, ela era uma pessoa mais enérgica.

Quando eu fui fazer gravura no ateliê dela, eu esperei por três anos uma vaga, porque não era fácil de entrar não. E quando eu consegui, eu achei que foi muito boa, era a extensão da casa dela, e eu me senti muito bem.

Mas, na pós-graduação, ela dava aulas com muita boa vontade, ela gostava do que estava fazendo, mas como eu escolhi para ser a minha orientadora, no dia em que a gente ia fazer assim uma conversa, em que cada hora era uma, cada hora era uma a conversar, para mim era um estranhamento muito grande. Ela era uma outra pessoa, era uma pessoa de quem eu sentia uma certa distância, e aquilo para mim era difícil.

Talvez ela estivesse certa Carlos, porque ali ela estava representando uma pessoa que está orientando, aquilo não combinava com o envolvimento que eu tinha com ela de anos e anos, não é?

CE – Nesse tempo todo, nesses cursos todos que você fez, qual foi o mais prazeroso?

IB – Como eu falei para você, enquanto era curso, era um procedimento diferente, quando eu tinha liberdade de fazer o que eu queria, sem preocupação de nota de fim-de-ano, de mês, era diferente, era mais prazeroso.

Então, eu fiz a Aquarela e fiz a Gravura dentro do esquema da Faculdade; quando eu comecei a fazer gravura no ateliê dela, eu me libertei, porque lá era o espaço para mim, como se fosse meu. Então, não tinha a Iole acima de mim, Iole abaixo de mim, mas éramos todos iguais. E eu decidia se eu gostava ou não do meu trabalho. Isso que eu estava dizendo para você.

E eu não sei se tem alguma coisa que eu tenha dito antes para te repetir agora.

Eu não sei também, se no primeiro momento, eu te disse da dificuldade de entrar no ateliê, eu acho que comentei, depois de três anos, eu a lembrei.

Uma vez quando eu estava fazendo Aquarela no Curso da Faculdade, eu tinha escrito uma carta, que eu tenho no caderno; uma cartinha boba, porque eu queria que ela ensinasse técnicas, e eu dizia:

“ – Iole, eu preciso mais, eu queria que você me ensinasse como conseguir determinadas coisas.”

E ela dizia:

“- Técnicas eu não ensino, técnicas você procura nos livros, eu não ensino.”

E eu falava assim, mas eu preciso absorver mais do que tem aqui fora, para depois eu passar para dentro de mim e responder com a minha criatividade.

E aí, eu escrevi essa cartinha, pedindo para ela, porque eu via que tinha outras pessoas indo embora, fazendo trabalhos para outras pessoas, eu escrevi e acho que até chorei quando eu escrevi dizendo que estavam me pedindo porque eu estava procurando coisas que pudessem me acrescentar, mais. Mas, graças a Deus ou não, eu nunca dei essa carta, para ela, ela sabe que existe e nunca larguei dela.

Agora, hoje que eu estou com 61 anos de idade, passaram-se mais de vinte anos, fico pensando Carlos, se é válido ter ficado só nessas paragens, se eu devia ter procurado outras coisas.

Iole é italiana, então ela deu um tratamento europeu para a gente. Ela tem um modo europeu, tem uma linha de trabalho que é da Europa.

Eu penso nos tempos de hoje, o que acontece por aí, eu sempre fiquei discutindo comigo mesmo o que é contemporâneo, o que é que é pós-moderno, o que é que é conceitual, a era digital agora, eu fico louca, sabe, com a minha idade, entra nesse esquema, e as pessoas falam para mim:

“- Ivone, você não mexe com computador? Você não existe, você morreu!”

E eu estou dentro de uma linha de trabalho também que eu questiono será que é isso? Onde existe a verdade, tem uma verdade nisso? E concluo. Cada um tem a sua verdade.

Mas eu vejo hoje em dia as pessoas se digladiando, para extrapolar cada vez mais, mas eu não sei aonde vai isso.



Eu não sei o que é que é válido. Eu vou te dizer uma coisa uma vez eu vi um trabalho que me chocou, e que hoje eu acho muito natural, mas ele foi forte, porque era do Guto Lacaz, e eu vi as cadeiras no lago do Ibirapuera, e eu falei “mais isso é trabalho?”

As cadeiras amarradas umas nas outras.

E entender, eu nunca entendi.

Mas hoje eu penso assim: ele devia ter tido um motivo, que até hoje eu não fui procurar saber, ele deve ter passado uma mensagem ao colocar aquelas cadeiras amarradas, não foi aleatório e foi uma coisa forte, porque se eu critiquei na hora, apesar de ter criticado, até hoje eu não esqueci disso. E são anos, mais de quinze anos isso.

CE – Como é que é a Iole professora? De que maneira ela ensina? O que você tem prazer na forma dela ensinar?

IB – Carlos, a Iole ela é regrada. Ela é bem regrada. Ela tem os cadernos, os apontamentos, ela tem uma coleção enorme de cadernos até hoje, ela escreve tudo, tudo é anotado, tudo, tudo, tudo, até os sonhos dela.

Para o ensino na Faculdade, é aquilo. Ela tem a bula, vamos dizer assim, então eu não sei se ela caminhar conforme a necessidade do que acontece hoje. Eu não sei.

Eu posso te dizer, que dentro da gravura, eu vejo como a gravura que a gente está tentando que ela apareça mais no Brasil, porque a Arte sobre papel é uma dificuldade, e parece que estão acontecendo mesmo mais exposições, agora de papel e de gravura também.

Então na gravura a gente não tem tanta preocupação, que na gravura você tem as ferramentas, e os métodos convencionais do trabalho, e dentro daquilo você se realiza, você usa a sua criatividade. Eu vejo dentro do Ateliê Iole, eu já visitei o Lasar Segall, tá, e eu vi que as pessoas lá trabalham diferente.

Eu já visitei galerias, aquela galeria, daqui eu vou lembrar o nome, lá na Vila Mariana, no Paraíso, a galeria é da Salete Mullin. É uma galeria muito bem colocada, lá ela montou um ateliê muito interessante, e eu vejo que o leque de trabalho lá é muito mais amplo, a começar pela mapoteca / prensa que ela mandou fazer uma coisa dupla.

Então, ela faz trabalhos gigantes lá e é fascinante. Então lá tem uma liberdade de expressão maior, porque ali você pode extrapolar o quanto quiser. Eu gostei muito disso.

Depois eu vi a colocação do acervo dela, colocado na vertical, me mostraram, né, e você vai puxando aquilo como se fossem cabides, e você vai vendo os trabalhos e não precisa para isso manusear.

Se você quiser um, você puxa aquilo, que para mim foi novidade, não deve ser novidade nenhuma, mas para mim foi. E achei maravilhoso para conservação, por estar exposto na vertical, cabe muito mais coisas, e não amassa, a gente está vendo que é uma maravilha, ventilado, é uma coisa muito legal.

Então o trabalho da Salete é muito amplo, diferente, e outras pessoas assim, que a coisa anda, e eu fico pensando em que lugar que eu me coloco.

Mas eu estou mais acomodada nessa área, porque eu falo, com as minhas ferramentas, eu faço o que quiser, porque lá no ateliê da Iole existe uma maneira também europeia de trabalhar, fica naquilo: método tradicional. Mas não tem nenhum cartaz dizendo é proibido extrapolar.

Então, quer dizer, que cabe a cada um, fazer ou não. Eu lembro inclusive que você recortou todas as placas, em pedacinhos.

Quer dizer, já faz mais de dez anos não é Carlos?

Você já estava fazendo uma coisa, que era diferente, não é?

Estava ali fazendo uma coisa diferente, não é?

Mas eu vejo que o pessoal, muito jovem está extrapolando, mas eu nem sei o que é válido Carlos.

Eu não sei, eu preciso um conhecimento maior dessa gente jovem, qual é a cabeça deles, quando eles fazem isso? Porque você pode fazer pelo método tradicional, uma porção de coisas. Uma porção de coisas, e agora as “polentas da vida”.

Eu fiz um curso do professor que mora em Milão, ele deu na Santa Marcelina, um curso de uma semana, não sei se você estava junto, eram dez dias, senão me engano, um Curso de Práticas Experimentais de Gravura, e eu fiquei encantada na hora em que eu vi isso, porque eu gosto de novidades.

E fiquei anotando feito uma louca, porque ele vai passando, vai fazendo, vai fazendo, então tem coisas de “maluquetes”, eu não fiz até hoje. As vezes eu olho no meu caderno de anotações e falo, nossa, o que é que é isso chamado “polenta”, porque usa carborundum, e porque usa não sei o que, porque imprime a seco, a frio.

Usa moldes vazados, ou areia que você coloca verniz, são coisas modernas, que você não precisa disso para fazer a sua gravura, então, o que é que eu vou falar, eu precisaria conversar com as pessoas que fazem isso.

CE – Agora, voltando à época da Iole na Faculdade, como é que a Iole dava aulas?

IB – Olha Carlos, uma coisa que eu não esqueço da Iole, o primeiro dia de Faculdade, 1982. Primeiro dia. Era na Casa Rosa, no prédio antigo, e, veio a professora de Teatro, e passou uma proposta para nós, e ninguém estava entendendo, o que ela queria, ela tentava explicar, e a gente ficava na dúvida, a Iole chegou, com o cabelinho preso, uma trancinha aqui atrás, que ela usava. E a Iole: tudo Bem? Tudo bem.

Ah, eu estou conversando com o pessoal, assim assado, e ela falou:

“- Ah, então o que você está querendo é tal coisa.”

Assim, a gente entendeu na hora.

Isso quer dizer que, Carlos, ela tem uma coisa que facilita o entendimento da gente, isso a gente não pode negar. Eu não esqueci, e se eu não esqueci, foi porque foi interessante para mim.

Agora o modo de ela dar aula, como você pergunta, como você insiste, é como se fosse uma fantasia, porque a Iole, em todos os lugares que ela ocupa na área de trabalho, ela ganha adeptos, ela ganha pessoas, que não dá, nem para entender essa coisa de querer tanto bem. Eu não sei se ela passa, porque Iole tem suas fraquezas, como todo mundo.

Tem os seus erros como todo mundo, ela é humana. Mas ela tem uma magia tal que prende as pessoas, que eu não sei o que significa isso, nem para mim.

CE – Você consegue traduzir como era isso em termos de sensação?

IB – A gente brinca, e até comenta: “Nossa, isso aqui parece uma bruxaria”, porque é um encantamento. Eu não sei se é, a pessoa quer ser igual, se a pessoa quer estar no mesmo plano, que eu nem eu sei é melhor para cada um, mas ela passa isso tanto para as pessoas mais velhas, quanto para os jovens de hoje, eu vejo a mesma coisa. Então deve ter um canto de sereia aí. Deve ter.

CE – Você diria que essa facilidade é tanto com os homens, quanto com as mulheres?

IB – Olha, eu não sou feminista, nem contra, mas eu acho que a Iole, ela pinça algumas pessoas que ela tem uma empatia menor, ela pinça mesmo. Acho que a gente faz isso também, empatia é empatia.

E as pessoas que ela gosta, que ela tem empatia, ela se entrega mesmo.

As pessoas que nem tanto, ela vê o que é que acontecer com aquilo. Dizem, que é melhor a gente ter os inimigos por perto, que aí a gente controla mais.

Uma parte do masculino, eu sempre vi a Iole muito bem envolvida pelas pessoas, independente do sexo.

Tanto faz homem como mulher.

Vejo mais agora, na gravura, um carinho maior, com o sexo masculino, Vejo eu, é minha visão, no sentido de que, isso é recente, tá Carlos, é uma coisa que recentemente eu observei. E num sentido quase de carregar como um filho, ou uma complementação, não sei.

Não sei nem se isso vai ficar assim.

Mas eu tenho notado que é um carinho muito especial que ela dá para os homens.

CE – Como é esse carinho? É em forma de atenção, é em forma de informação, é em forma de carinho físico?

IB – É em forma de atenção, mais do que informação, mas se a informação for pedida, ela vai ao encontro ali, com tudo o que tem de direito, mas a informação Carlos, ela não nega nem para o sexo feminino, quem pedir informação, ela dá na hora. Ela vai buscar isso eu não posso dizer ela vai buscar, se ela não sabe ela vai buscar o livro.

CE – E no Curso de Especialização? Você sentia quando ela orientava o seu trabalho, uma certa distância, e nas aulas, você sentia também essa distância?

IB – Pois é Carlos, é engraçado você me perguntar isso, porque nas aulas de pós-graduação, eu sentia uma diferença, eu sentia uma diferença para menos, eu sentia assim, que ela chegava com boa vontade, que ela vinha com livros abertos para todo mundo ver, mas ela passava a idéia e pronto. O envolvimento era menor.

Eu estou falando isso hoje pela primeira vez, nunca falei nada com ninguém, mas você propôs agora uma pergunta que eu já contava, com a resposta guardada na minha cabeça, porque se nem ficaram marcadas todas às aulas, é porque a coisa ficou mais distanciada.

Então, Carlos, eu posso pensar o seguinte com você.

Que a graduação era uma riqueza, da Iole, de boa vontade, a graduação.

Quando surgiu a pós-graduação, que era uma necessidade, não sei se só dos professores ou da Faculdade, ou dos dois, ou dela, é porque de repente ela idealizou o curso da pós-graduação, então isso veio, mas eu acho que veio a duras penas, por vários motivos, pela própria propaganda que de repente não foi feita para trazer mais pessoas de fora, outras cabeças, não é Carlos?

Porque você fazer uma pós-graduação, com os mesmos alunos que fizeram a graduação lá, com as mesmas pessoas, que fizeram cinco anos de Aquarela, sabe é gostoso por você ter mais, é gostoso para você ter uma riqueza maior, outras pessoas de fora, e não teve!

Não teve por motivos burocráticos internos da Faculdade, Iole conseguiu.

Ela conquistou, a duras penas, conquistou pessoas para vir fazer a pós-graduação, e vieram por um acaso, não por um acaso, pessoas ligadas a ela, então continuou esse vício, vamos dizer entre aspas.

Então, hoje conversando com você, eu estou pensando: essa pós-graduação, o que é que deu para ela. O que é que acrescentou para ela, ela fez o primeiro ano, ela insistiu e quis o segundo ano, sinal de que estava gostando, se foi fácil ou não é outra história.

Mas ela estava gostando, fez o terceiro ano, fez a quarta turma, e depois não conseguiu mais, porque aí parece que colocaram a vontade, ou a necessidade, pelo próprio MEC, que tivesse um Mestrado ou Doutorado que teria que ter, por causa da formação dos professores lá dentro, teria que ter isso.

Então Carlos, eu fico pensando, se foi prazeroso o suficiente para ela continuar se possível fosse, ou se era uma necessidade, de auto-afirmação, de colocação dela.

CE – Veio-me uma coisa agora na cabeça, até que ponto, aquele peso da pós que tinha que formar que tinha que continuar, que interessava para o MEC, que tinha que ter Doutor, até que ponto tudo isso não a tolhia como professora. O que você acha?

IB – Ah, é interessante isso que você está falando.

Eu acho que você está totalmente certo. Eu acho que no momento em que teve essa necessidade, vamos dizer assim, ela teve que acrescentar isso na liberdade dela de expressar na poesia dela, como ela viajava, assim, ao se expressar para os alunos, como ela se colocava, ela tinha uma total liberdade, diferente.

No momento em que foram colocadas certas exigências.... é interessante isso que você está falando Carlos.

Eu acho que de repente juntou um.... Mas na vida é assim, não é?

CE – Você comparando o Curso de Aquarela que ela dava na Faculdade, e o Curso Livre era diferente?

IB – Era. O livre sempre mais livre, né?

CE – E dava para ver também?

IB – O Curso Livre? Ah sim, sim, dava.

A diferença no Curso de Graduação chegava um certo momento em que ela tinha que fazer as notas tem uma coisa boba, pitoresca, que eu vou contar, para você, que a minha turma de graduação na Faculdade, foi uma turma atípica. Eram só senhoras casadas, ta, tinha uma pessoa solteira, que depois casou, e aí tinham só senhoras. Então era muito atípico.

E aí aconteciam coisas engraçadas lá sabe? Da preocupação com as coisas que ficavam em casa, então era pesado. Tinha um pouco de ciúmes também. E a Irmã Zenaide que dava aulas de flauta tinha uma dificuldade grande para passar essas aulas para a gente, porque embora fossem senhoras era um barulho, falavam, eu falava a coitada dessa mulher não conseguia dar aulas, embora fossem senhoras.

E chegava no dia de por as notas teve o caso de uma pessoa, a Celina, Celina Paulino, eu tenho amizade com ela até hoje, embora distante, ela recebeu uma nota x e ela falou: "Como eu recebi essa nota?". Como eu não tive dez? E não teve dúvidas, depois, a Iole colocou dez para ela. E ela falou: "olha ela me deu dez."

E eu fiquei triste, porque eu falei: Puxa, mas me deu trabalho e eu estava uma nota acho que sete, sei lá, oito, não me lembro.

E aí, dali a pouco, a Iole veio para perto de mim, e me deu uma folha de papel feito a mão, e eu falei: Mas Iole, porque isso?

E ela falou assim:

"- Não pergunte que mela".

Quer dizer, acho que como ela tratou uma, como tive que agradecer aquela criatura, e essa outra criatura, então merecia também. Mas ela não podia também estar sugerindo uma nota maior, eu não estava nem pedindo, não é? E eu só pensei, eu nem falei.

Então é um farto pitoresco, não vem ao caso.

Mas existia essa dificuldade dela trabalhar com as pessoas Carlos.

E o Curso Livre. Já era um curso que não tem nota, sabe, foi gostoso, eu fiquei cinco anos lá, eu não precisava ficar cinco anos.

CE – Na Aquarela, ela comentava os trabalhos?

IB – Comentava.

CE – Como era?

IB – Ela sempre foi amável, eu não sei se isso é bom. Mas ela sempre achava um ponto positivo no trabalho. Mesmo que o trabalho não estivesse de acordo, ela achava alguma coisa interessante.

E talvez fosse uma maneira de ela levantar as pessoas, ou talvez fosse uma maneira das pessoas gostarem tanto dela.

Mas isso depende de cada um, se é bom, ou se não é bom.

Mas ela falava, eu me lembro uma vez, que eu comecei a fazer uma gruta, e eu falava: Ah, meu Deus, eu não estou me achando bem aqui, que é que eu faço?

E ela falou:

“- Prepara uma tinta (eu usava muito o azul), prepara o Panys Grey, que eu venho aqui!”

E aí, quando eu preparei a tinta, ela chegou no meu trabalho, porque ela nunca colocava a mão no trabalho das pessoas, era raro, muito raro. Ela pegou o pincel, ela fez um gesto, fez e foi embora.

Eu fiquei assustada, porque era uma coisa muito escura que estava no meu trabalho e eu fiquei apavorada.

Até fiz um comentário com a Carla Petrini, eu falei: Nossa, e esse negócio aqui? E ela falou:

“- Mas isso é que está bonito!”

Ou eu estava ainda aprendendo, enfim, e num outro momento, que eu acho que era no primeiro ano, que eu estava fazendo Aquarela, eu queria fazer um casal, que era a capa de um livro, da Pearl Buck, que eu pensava que fosse homem, mas que era mulher; e eu quis fazer o casal.

E eu desenhei olhando, enfim, pinte e ela não gostou.

Porque era uma cópia, porque não era uma coisa espontânea, que eu não estava me colocando lá, apesar de eu ter visto outras pessoas copiando fotos, tudo, mas eu não sei o pensamento dela. Está guardado até hoje esse trabalho, e não continuei com ele. Eu acatava muito, sabe?

Eu acatava muito a Iole.

Então, eu não sei, eu acho que mesmo no curso Paralelo, ela procurava esse ponto, ou carrega mais.

CE – Você estudou pintura com algum outro professor?

IB – Eu fiz com o Cuoco. O Professor Cuoco era uma outra história. Eu não sei como falar do Cuoco como professor.

Porque o Cuoco é uma pessoa complicada, o Cuoco é uma pessoa que trabalhou muito, a Iole inclusive foi aluna dele, e pintou muito com ele lá em Ouro Preto, fez trabalhos maravilhosos em Ouro Preto, que era aquela linha de trabalho do mestre.

CE – E Iole pessoa, como você definiria, ou Iole artista?

IB – São duas pessoas totalmente diferentes. E eu vou me colocar como eu me sinto em relação a ela, tá? Que não deixa de ser um leque de sensações.

Porque a Iole como artista, eu prezo muito que ela faz, prezo muito, não do bonito, porque não é bonito. Eu olho o traço dela que eu gosto muito, eu vou te dizer com ninguém, é impossível você gostar de tudo o que a pessoa faz, então tem coisas que eu gosto, a maioria eu gosto, tem coisas que eu não gosto, isso é normal.

Tenho uma certa preocupação com o tema que ela escolheu, mas não com relação a eu não gostar, eu tenho uma preocupação amorosa aí, eu misturo, porque é uma linguagem difícil, e também não poder estar em qualquer lugar e eu fico pensando puxa, não pude estar em qualquer lugar, teria que ser na gaveta dos guardados, então, também a pintura dela, porque tem coisas que é para ela, só. Não é para o mundo.

E mesmo na gravura, os desenhos dela são excelentes, eu amo de paixão os desenhos dela.

Ela desenha quando ela está na Itália. Descansando, cabeça em paz, livre, leve e solta. E ela trás uns desenhos maravilhosos.

A Iole como pessoa, tem também uma ramificação, tem aquela coisa do mistério, tem aquela coisa de “mãe”, mãezona de todos, tem aquela parte de bruxa, você nunca sabe o que está passado dentro da cabeça

dela, mas o olhinho dela viaja, e não sei, o ser humano você não pode, você não consegue imaginar o que vai dentro da pessoa.

Então a Iole é um leque, é um leque de seres, que às vezes dá medo. Às vezes incomoda, e às vezes dá prazer. Dá carinho, dá afeto.

CE – Qual é a Iole mais forte?

IB – A Iole mais forte? Puxa que pergunta. A Iole mais forte.

Eu acho que a Iole mais forte é enquanto ela trabalha, positivamente falando. O trabalho dela é a força maior.

CE – Você acha que a Iole formou uma Escola? Tem seguidores?

IB – Carlos, que pergunta!

CE – Porque, sendo bem explícitos, sempre houve comentários sobre as “Ioletes”, seguidoras da Iole e as “Ubiretes”, para as seguidoras do Ubirajara Ribeiro.

Você acha que a Iole trabalhou para ter seguidores?

IB – Bom, eu não sei o que tem dentro do pensamento dela, eu acho que deve ter um lado que a intenção dela seria formar pessoas com a mentalidade que ela tem, mas com liberdade, ta?

Mas formar Escola, eu não acredito.

Eu acho que ela formou adeptos.

Pessoas que pensam, ou querem pensar como ela, ta? Isso eu acho que ela formou. Ela deve ter um grupo de pessoas, de um entrosamento muito grande, porque acredita no que ela faz, pensa igual e age igual.

E formou um grande número de pessoas que gostariam de ser como ela, não são e nunca vão ser.

E deve ter formado também um grupo de inimigos, isso com certeza.

Ela deve ter formado grupos distintos. Como se você tivesse, me perguntado, mas eu mesma coloco.

E Eu Ivone, a que grupo eu pertença?

Eu posso dizer para você que eu pertença a alguns grupos dela, a alguns pedacinhos dela.

Eu crítico algumas coisas, ainda que eu gostasse que ela fosse diferente, que eu gostasse que ela fosse mais maleável, mais solta.

Não invejo a postura dela, não invejo.

Não gostaria de agir inclusive como ela age, com relação ao trabalho artístico. Não gostaria. Tenho o meu jeito de trabalhar, mas gostaria de desenhar bem como ela desenha.

CE – Como foram seus outros professores na Faculdade, sem ser de pintura, com qual outro você desenvolveu uma relação, que era prazerosa?

IB – Olha, eu acho que ficou muito pouco. Acho que por “n” motivos, porque para mim foi puxado fazer o curso.

CE – Você fez bacharelado ou você fez Licenciatura?

IB – Licenciatura Plena.

Foi puxado, porque você deve saber que eu não tinha feito nem o Colegial. Então isso veio de uma data que eu gostava muito de artesanato, de fazer muitas coisas e presentear, e foi uma vizinha minha, que era professora de inglês, a Noemia, mas você gosta tanto, mas por que você não vai fazer uma Faculdade?

E eu falei, mas eu não tenho nem o Colegial. E aí eu fui fazer o supletivo. Aí eu “pastei” Carlos. Porque eu fui fazer o supletivo, uma senhora casada com obrigações dentro de casa.

Passei assim, porque eu me envolvi com muita gente jovem, e fui fazer o supletivo sim, fiz, sofrido sim. Fui fazer o Cursinho do Anglo que foi super sofrido também, porque foi um grande número de professores, por exemplo, de matemática, tinha três, de química, física e biologia, coisa que eu nunca tinha feito.

Então foi penoso. E quando eu prestei para a Faculdade Santa Marcelina, aliás, prestei para a USP, para a ECA, evidentemente, eu fiz um bom número de pontos, mas não consegui entrar.

Aí eu prestei na Santa Marcelina, entrei, e fiquei.

Então, para cuidar de tudo foi complicado, e como te falei, a coisa boa foi que era todo mundo casado, mas professores, de eu lembrar, que gostava, eu não lembro. Eu lembro da Terezinha que foi professora de Música, foi puxado. Não é puxado assim intelectualmente falando.

Foi difícil.

Lembro do Professor Paulo Ramos que era irmão da Professora Terezinha, gostava muito do jeito dele falar, ele tinha uma voz bonita, falava muito da História da Arte, e eu não entendia, não atendia, não correspondia. O Barroco eu achava horroroso, bom enfim uma vez ele desclassificou uma coleção que eu levei, que era medíocre mesmo, mas ele podia ter falado para mim, pôxa Ivone tenta comprar uma coisa melhor, ele desclassificou, e eu fiquei envergonhada, tá?

E essas coisas marcam. E ele está atuando até hoje, não é?

Depois eu tive como professora de dicção, que era a Patrícia, que era aluna nossa, que era enérgica, durou pouco, mas foi uma coisa gostosa, eu gostava.

Da Menina de teatro. A Sandra Chacra, eu gostava muito do jeito dela; ela era assim alegre, me dei bem com o teatro.

Eu tive a Miriam Celeste, que foi uma pessoa legal também. Mas, a Miriam era uma professora meiguinha falava naquela época do xerox. E falava imagina a xerox, ela falava a xerox vai comandar o mundo.

Outra pessoa que eu também não me encaixei que é uma pessoa respeitada, foi com o Van Ecker também falecido, achei que não aproveitei nada, mas ele deixou uma discípula que é a Ângela Rolim que faz escultura até hoje, deixou o Israel Kilansky que faz, mas o Professor Van Ecker era uma pessoa complicada, por vários motivos, e não me acrescentou nada, não me ensinou nada.

CE – Então, quer dizer o que sobrou para você da Faculdade foi a Iole, a gravura e a aquarela?

IB – Exatamente.

Mas sabe Carlos, eu tive aulas com o Ermelindo Nardim também, na pós. O Nardim para mim foi uma surpresa, porque quando um dia a gente juntou um grupo de pessoas, e a gente foi comemorar o fim de ano, tomar uma cerveja, e comer uma pizza foi excelente, ele como amigo. Espantou-me, não que ele fosse altamente crítico, não. Mas eu fiz um modelo vivo, então eu fiz o meu corpo, e eu gostei. E gostei muito, e ele ignorou. Nem disse que não prestava.

E eu fiquei pensando por quê?

CE – Você na pós você teve aulas com o Sérgio Lima?

IB – Não. Eu não tive aulas com o Sérgio Lima, ele já tinha saído.

Com o Sérgio Lima, eu tive alguns encontros em grupos particulares. Sérgio Lima é uma pessoa que para mim foi difícil também, gostaria de ter tido aula com ele, analisar, porque eu precisava arrancar com saca-rolhas as coisas dele.

E o pessoal gostava de mim lá, mas eu não podia continuar lá, porque era caro, caríssimo!

E eu não tinha tempo para responder as coisas que ele pedia.

E tinha medo de me colocar. E as pessoas não perguntavam para não apresentar atestado de burrice.

E eu perguntava.

Ah é bom porque você pergunta coisas que já foram mostradas, que a gente já sabe, tá bom.

CE – Então tá Ivone, tem mais alguma coisa que você gostaria de falar?

IB – Olha, eu não sei Carlos o que vai dar essa coisa, porque é gravada, o que vai dar isso depois quando eu ouvir, mas eu posso dizer para você que tudo o que foi gravado aqui, é aberto para você mostrar para quem quer que seja, uma coisa aberta, isso aqui sou eu Ivone, então você é livre para usar da maneira que você quiser isso aqui.

Eu me dou bem com todas as pessoas, e só posso dizer para você que eu ainda quero mais, eu ainda vou em busca.



## ENTREVISTA COM A PROFESSORA IOLE DI NATALE EM 24/03/2006

DATA: 24/03/2006.

LOCAL: Ateliê da Artista.

Horário: 14h00 ÀS 17H E 30MIN

CE – CARLOS ERNESTO

IN – IOLE DI NATALE

CE - Iole, eu gostaria que em primeiro lugar, você contasse um pouco de sua formação. Como começou isso na sua vida?

IN – Eu acho que na casa do meu pai. Acho que algumas lembranças são da idade de três anos. Na Itália, havia pinturas, reproduções de Gustav Doré, feitas por meu pai. O Inferno de Dante, eu me lembro que eu batia o olho e via os Mentirosos enrolados em serpentes, depois um outro tipo de pecado, digamos, as pessoas estavam na fogueira. Enfim, essas imagens fazem parte da minha infância, mas não fica só nisso, porque meu pai sentava-me no colo, era época da 2ª Guerra Mundial, e quando papai vinha em casa, ele sentava-me no colo e a gente olhava a Divina Comédia, de Dante, ilustrada por Gustav Doré.

Portanto, a minha grande massa foi às pinturas do meu pai, e neste caso, eu me lembro das reproduções de G. Doré, e as próprias obras, e as próprias xilos, da ilustração da Divina Comédia, quer dizer, corpos e mais corpos em todas as tonalidades tenebrosas. Acho que esse foi o início.

Depois, sempre, quando a gente vai para o Brasil, meu pai trabalhava com arte. Quando ele veio para o Brasil fundou dois ou três jornais. Para trazer a família, e para sobreviver, papai trabalhava para a Folha, pro Jornal Democracia. Tinha um jornal dele chamado (inaudível) Esportiva que era tudo na base de desenhos, não é?

Depois ele foi substituindo isso por uma indústria para os meus irmãos, mas ele sempre desenhava, pintou. Quando ele fez sessenta anos, ele teve uma descalcificação, ficou praticamente em cadeira de rodas, aí ele retornou a pintura. Então, que pode ser isso? Eu me lembro que foi no último ano que eu estava na Faculdade, 1964, porque eu lembro que foi muito difícil pagar era metade na Santa Marcelina e metade na Universidade católica. Fiz uma Exposição em Ouro Preto, vendi alguma coisa e sei que isso me ajudou.

Mas, então, dentro de casa, sempre o artista, todos nós tínhamos facilidade, mas o artista era meu pai, dentro de casa. Um desenho assim muito livre era um desenhista.

E, quando eu terminei o científico, porque eu fiz o colegial científico, para Ciências Biológicas, acontece que eu fiquei em Química e Inglês. Eu adorava mineralogia, Botânica, daí a Faculdade a Masouer, Madre Eugenie (?), telefonou-me dizendo:

- Iole, nós vamos fazer uma segunda época do vestibular, porque as vagas não foram preenchidas, vem fazer o vestibular.

E eu respondi:

- Mas o que é que eu vou fazer, eu não me preparei.

Enfim, ela me colocou que eu podia estar preparada, ou seja: Desenho do Natural você teve e no colegial você era a melhor, de Geometria Descritiva, você ajudava os outros colegas, a única coisa que eu nunca tinha feito era escultura, inclusive, eu passei assim meio que raspando; de qualquer maneira, eu continuei a fazer o cursinho à noite, para Ciências Biológicas. E entrei, na Faculdade Santa Marcelina, no primeiro ano.

Por uma ironia, digamos, acontece que eu ganhei um prêmio, na General Motors, com uma aquarela e ganhei um prêmio no Salão Oficial com uma xilogravura, nos salões que se davam na Galeria Prestes Maia; ganhei uma medalha de bronze com xilogravura, que no fundo, você vê que são os meus dois percursos: a aquarela e a gravura.

Então, a coisa, digamos eu me inseri dentro da arte a partir desse momento, eu larguei o cursinho à noite, que era puxado, mas a questão, é que não era porque era puxado, a questão é, eu assumi que eu podia ser artista, não era só o meu pai que era.

Eu acho que a coisa foi assim. Eu fui me jogando cada vez mais, dentro da arte, tive Ouro Preto, como a base histórica, o espaço de memória cultural. E comecei a ir a Ouro Preto desde 1962, onde eu conheci o Takaoka, enfim, todas aquelas coisas da década de 60, e a consciência maior.

Em 1961, eu entrei na Faculdade, e aí assumi que eu ia ser artista. Que eu tinha possibilidade, não é?

E esse contato com Ouro Preto, onde havia os Festivais de Inverno; Frederico de Moraes, eu conheci lá.

CE – Você chegou a fazer o Festival de Inverno?

IN – Eu não fazia como inscrita o Festival de Inverno, mas eu ia aonde me interessava, ou onde queria. Mas eu estava lá. Eu passava dois meses lá, e durante todo o ano, eu ia para Ouro Preto, duas, três, quatro vezes, ou seja, julho era com certeza, a partir de 1962, até 1969, que foi a última vez que eu fui, Ouro Preto ensinou-me a desenhar, porque eu sentava ali. A primeira coisa uma janela, depois a casa, depois a esquina, depois as ruas, depois comecei a subir os morros, ou seja, foi o local onde o deslumbramento com essa paisagem, esse encantamento com o barroco, com os concertos que se davam nas igrejas, na São Francisco do Aleijadinho. Esse ambiente cultural efervescente, cada vez mais ia dando-me a paisagem do emigrado, porque quem emigra, precisa; eu vim muito pequena, mas de qualquer maneira, faço parte de uma família de emigração, então você tem que tomar posse da paisagem, ela tem que ser tua, não é?

E depois carne da minha carne, eu ia duplicando essa bendita paisagem de Ouro Preto, e depois fiz a minha viagem para a Itália, em 1965; ninguém viajava naquela época, fui com a Marli, uma colega de turma, nós somos amigas até hoje, voltei em 67 para a Europa, voltei em 69, aí já fui diversificando, indo para Munique, para a Inglaterra, para a França; a gente foi duas vezes, vi a primeira retrospectiva, tenho o catálogo da primeira retrospectiva do Picasso e uma das coisas, quando eu fui em 1965, pra Florença, eu tive um choque, dentro do Museu, quando eu vi a pintura do Botticelli, o Nascimento de Vênus, e uma miniatura na vitrine.

Tem três metros, tudo isso, eu estava acostumada as ver nas minhas páginas dos meus livros, eu tive um desequilíbrio nessa hora, eu falei para a minha amiga, para a Marli:

- Marli eu vou tomar ar lá fora, porque eu estou sentindo abafado. Eu só viajava no inverno, quando eu saí, eu pensei: “Meu Deus, eu não aprendi nada, porque eu via tudo pequenininho, nos livros, estavam escritas as medidas, mas o encontro com a obra original foi de faltar o fôlego”.

Eu falei assim: “Meu Deus eu preciso vir mais vezes aqui”, e o mundo se abriu, então, sei lá, eu fui jogando-me. O engraçado foi que eu entrei na Faculdade em 1961, no final de 61 eu soube que um professor tinha dado um Curso de Gravura na Faculdade.

Na hora, eu estava lá, eu ouvi falar disso, mas eu nem sabia o que que era, sabe quem era?

Lívio Abramo.

Aí, em 1962, eu vi no jornal, xilogravura na Belas Artes de São Paulo, lá fui eu, e foi com um trabalho desses, com um retrato que eu fiz ali, que eu ganhei esse Prêmio no Salão Oficial da Prestes Maia, então você vê como as coisas se fundem, retomei a Gravura em Metal, fui acompanhando, porque em 1962, eu conheci o Evandro Carlos Jardim.

Ele veio na Exposição do final de ano lá na Faculdade e colocou o olho nas minhas coisas, a gente começou a conversar, eu tinha ilustrado para a Editora Nacional, um livro de Ciências Naturais tudo a bico-de-pena. Sei lá, o Evandro prestou atenção em mim, e daquela época, nasceu a amizade, então eu fui acompanhando a Gravura em Metal, até quem em 1971, no ateliê do Carelli, ele dava um curso de domingo, e eu vou lá, aprender mais.

Mas, no Vocacional Osvaldo Aranha, aí tem a parte da educação, elas fluem assim juntas; sempre tive o prazer de passar o que para mim era fácil, eu entendia, se eu via uma colega que tinha dificuldade, eu ia e ajudava, assim com o maior prazer, tanto que, em didática, na Católica eu passei com dez em Didática Especial ou foi 9,9, alguma coisa assim, porque era o estágio, tinha que preparar aula, um monte de coisas desse tipo. E em 64, antes de terminar o curso, o Colégio Mário de Andrade da Lapa, tinha falta de um professor, e lá da Faculdade indicaram-me, e lá fui eu. Era o curso noturno.

Bom, a professora anterior tinha parado na questão de arcos, imagina que material eu não tinha, pessoal, em relação a arcos.

Então, eu preparei, naquela época slides, postais. Preparei pranchas, em papel jornal, mas colorido, a construção, e lá fui eu, dar aulas, era setembro ou outubro, uma coisa assim.

Então, está o cartaz aberto, slides passando, com a informação dos arcos romanos, tudo que eu tinha comprado nas minhas viagens, que eu tinha arrecadado em termos de viagem.

Conclusão, uma hora que eu estou fazendo uma coisa de compasso (eu me viro) e aí veio um canivete, na lousa. Você sabe que as lousas eram de madeira, eu vi o menino que jogou. Então, eu falei para ele:

“Olha, você provavelmente espera que eu te pegue e vá à direção, mas eu não vou fazer isso agora, por respeito a todos os outros colegas, que estão aqui. Nós vamos quando terminar a aula”.

Por essa minha atitude, eu conquistei o pessoal, e acho que também pela aula, sei lá. Ou eu assumia ali, ou sumia. Porque eu era a quinta professora que sumiria dali.

Então, esse fato de eu ter conseguido, ficar, quer dizer, eu vim, a saber, depois, não tinha idéia.

Mas a partir de 64, eu comecei a dar aula de desenho, assim com muita paixão.

Em 1965 eu fiz o concurso no Vocacional Osvaldo Aranha, que era o máximo que tinha, não é?

E entrei, quando eu fui entregar a documentação, eles disseram:

“- Ah, mas você é estrangeira, não pode dar aulas.”

E eu:

“Ah, é?”

“- Você tem que se naturalizar”.

Aí eu falei:

“Bom tudo bem”.

Aí, continuou a minha vida no magistério, porque eu era chamada no Rainha da Paz, no Coração de Jesus; eu dava aulas em vários lugares, dei aula no Cristo Rei, e dentro de tudo isso, eu iniciei o meu processo de naturalização, que só se concretizou em 1968, mas eu o iniciei em 1965.

Em 1968 abre novamente inscrição lá no Vocacional Osvaldo Aranha, então lá fui eu.

Só que não era mais o exame que você fazia, você era selecionado o ano inteiro por todas as suas atitudes, quer dizer, tinha os dias que a gente participava, quer dizer todos os dias a gente ia assistir aulas e fazia registros. Entrei, fui selecionada, de uma seleção com 150, fomos três para a primeira série fui eu, do Marcelina, na segunda série um tal de Eduardo que já faleceu, tinha estudado no IADE, e no noturno a Eunice, que está na UNESP, ou estive na UNESP, uma casada com um japonês, talvez Eunice Vicentini, não sei, ela foi selecionada para o noturno.

Então, aquela foi também uma experiência enorme, para mim em função mais dos estudos do meio, eu que amava desenhar em Ouro Preto.

Você sabe que no fim do ano, reuniram, estão fazendo um movimento com os vocacionais, eu fui nessa reunião, porque normalmente, acontecia quando eu estava na Itália, e nessa reunião eu fui e, reencontrei vários ex-alunos: lá eles disseram:

“- Lembra quando a gente sentava na calçada desenhando?” (inaudível), quer dizer, para eles marcou.

Eu tinha guardado até 1980, todos esses desenhos desse pessoal, que eu dei para a Maria Helena Lemmi, e para a Irmã Zélia guardarem no Departamento Artístico e Cultural da Santa Marcelina. Hoje eu perguntei para os bibliotecários: “Tem esse material?”

Eles me disseram: “não”. Todo esse material os originais eu tinha guardado.

Eu guardei de 68, 69 e 70 que eu fiquei lá. Em 80 quando foi aberto o Bacharelado no Marcelina, foi aberto o Departamento Artístico e Cultural – DAC, eu passei para a coordenadora que era a Maria Helena Lemmi. Ele desapareceu.

Eu contei hoje, porque estão querendo fazer um filme do Vocacional, tem gente muito ativa, e o pessoal está na faixa dos cinquenta anos agora, porque a minha turma de primeira série que tinha onze anos naquela época, você soma mais trinta e seis, trinta e sete anos, eles estão por volta de cinquenta, não é? São cabeças assim belíssimas; enfim esse material sumiu!

Tinha também meus planejamentos que um antigo diretor uma vez me pediu, em 1978, com fotografias dos trabalhos, também não me devolveu.

Mas, eu não estou nem aí, porque a experiência é que ficou desse encontro do meio e essa turminha; os estudos do meio do Vocacional eram assim, agrupavam as pessoas por tendências, então digamos que para aqueles que tinham tendência para a arte, a gente elaborava um projeto para eles; nós fomos a FAU da Maranhão com essa turma, o professor que nos atendeu chamado Rodrigo Lefèvre, que agora me arrepi, que era o professor de História da FAU, já falecido, quando nós saímos de lá, aqueles “catataus”, desenhando, fazendo perguntas, ele falou:

“- Eu não quero estar mais nesta Faculdade quando esses aí entrarem aqui”.

E tem dois que seguiram Arquitetura, tem o Roberto Inaba, o Ciro Amaral, agora ele está na parte de designer!

Enfim, o Vocacional me deu também, apresentou-me essa paixão de um lugar assim altamente descontraído porque na sala de aula dava aula Evandro<sup>9</sup> (na mesma hora) com a quarta série, Babinsky com a terceira, conheci o Babinsky lá, o Evandro eu já conhecia.

CE – A Ana Nogueira também, ou não?

IN – A Ana eu já conhecia. Mas a Ana estava ligada a Americana; ela eu conhecia do Marcelina porque ela era da turma mais velha, então uma turma mais adiantada do que a minha, e a gente sempre enxerga mais os mais velhos, não é?

A Ana eu já conhecia, ela, a prima dela, uma outra colega dela que faziam muitos estudos juntas.

E dentro disso, houve as aulas do Pfeiffer, de História da Arte, quando na Faculdade ele preparou o Curso de Especialização em História da Arte, e chamou-me para dar as aulas de história da Gravura, e o engraçado, e isso agora que eu estou lembrando, é posterior à isso, a especialização do Pfeiffer foi 76 e 77, foi do Renascimento até o Barroco, e depois o período Moderno de 1800, em diante.

E uma marca importante dentro disso, é que durante o curso todo, a aula de Gravura, eram quatro de história da Gravura, quatro encontros só dentro da Especialização.

---

<sup>9</sup> Evandro Carlos Jardim

Quando foi o primeiro, depois da aula, eu cheguei e liguei para o Pfeiffer e falei:

“- Professor, de trinta alunos, só vieram seis”.

Ele falou assim:

“Mas, qual o assunto que você ia dar?”

Eu falei, você veja, que ele foi me questionando sobre o que eu tinha preparado.

Então ele disse:

“- Iole, quem aprende é quem prepara, não são os alunos”.

Nossa! Isso me deu uma abertura, ou seja, você pesquisa para você, porque você gosta, passa isso com paixão, ou seja, quem está ali escuta, quem não esta, isso é outro problema.

Então, tem essa parte da pesquisa, que de repente é uma paixão também minha.

Com relação à Arte, lá no Vocacional, eu conheci o Van Ecker, numa palestra que ele deu, ah, eu não tive dúvidas, a partir de 68 eu fui freqüentando o ateliê dele.

E daí, descobri muito mais tarde, porque uma pessoa me perguntou: “me indica um professor de pintura?”

E eu respondi: “o Van Ecker”.

Ele foi lá, e depois de algum tempo, ele me encontrou e me disse:

“- Iole, o Van Ecker é filósofo!”

Ou seja, eu pintava, levava as coisas lá, ele comentava, aí a gente discursava.

“- Viu o quanto eu gostava de filosofia, quer dizer, certas coisas em percebi depois, não é?”

Também, nesse meio tempo sempre desenhando, pintando, e artisticamente foi importante, que em 1969 eu comecei a ter “sonhos negros”.

Eu comecei a pegar o carvão e, trabalhar, e transformar os sonhos.

Daí, o professor Cuoco tinha apresentado-me um grande “marchand”, da Collection, o Zé Paulo e, ele me marcou um encontro com esse fulano.

Lá fui e, estava com uma pastinha debaixo do braço.

Então, o Zé Paulo me atendeu, e ele me disse:

“- Olha, me faz dez óleos de Ouro Preto que eu te lanço”.

Aí eu peguei, a minha pastinha e fui embora, eu tinha levado todos os meus “desenhos negros”.

Nunca mais apareci.

Eu disse: “puxa vida, a minha vida inteira que eu aprendi, ou seja, a pessoa de talento, ela vai atrás do mestre que lhe diz faz isso faz aquilo....”

Então com o Cuoco, tinha que ser mais ou menos assim, então, dentro de um “colorismo” um pouco mais garrido, um pouco mais forte, mas eu era meio que espelho do Professor Cuoco.

Com essa “Fase Negra” eu descobri que eu podia sentar e, desenhar as coisas que estavam na minha cabeça, como aquele quer que eu faça dez obras de Ouro Preto, se eu estou desenhando as minhas coisas por dentro?

Eu não soube lidar com isso daí, talvez, hoje em dia, não sei, de qualquer maneira foi a minha sorte, porque comecei a fazer os meus trabalhos negros, e entrou a gravura em metal em 1971.

CE – E a aquarela, como foi que começou, foi com o Professor Cuoco?

IN – Bom. A Aquarela teve alguns lances. A primeira que eu fiz, foi com o Cuoco na Faculdade. E eu não a tenho mais, está com a pessoa que me abriu as portas da General Motors para apresentar esse trabalho, porque não foi com o meu nome. A obra foi com o pseudônimo dele, para ele poder inscrever.

Mas o trabalho é meu, tem todo o registro dele, mas ela é expressionista tem manchas pretas e amarelas, é uma aquarela, no primeiro ano, no primeiro semestre, da Faculdade de belas artes, é uma aquarela toda expressionista.

Que também eu fui descobrir o expressionismo em Ouro Preto, em 62 estou lá eu assistindo filmes do Festival, olho um negócio, umas casas todas tortas: “Doutor Calligari!”

Todas essas coisas que são minhas hoje em dia. Essas imagens eu fui encontrando lá, e, a aquarela começou comigo na Faculdade, sempre que eu ia a Ouro Preto eu levava a aquarela.

Agora, assumi-la foi a partir de 71; eu comecei a pesquisar, fazer sinais com ela, ou seja. Assumi dentro de uma linguagem própria. E também, à medida que eu dava aula na Faculdade – a cadeira era “Expressão, Movimento e Volume”, eu tinha a liberdade total de fazer o que eu queria.

CE: - Como foi isso de você começar a dar aula?

IN:- Olha, a antiga diretora, a Irmã Soeur Eugenie Wilhen estava sempre muito atenta a todos os alunos que saíam de lá.

Em 68, eu fiz uma exposição com um grupinho, eu tinha idealizado umas bolsas de couro, que uma amiga minha depois levou para o Pierre Cardin, os modelos que eu desenhei, eram coisas africanas, mandalas, umas coisas assim.

Mas o que é interessante, é que nessa época, para fazermos a exposição, nós chamamos a Maria Duchamp para fazer uma apresentação no meio de tudo aquilo, porque em 68 eu fazia expressão corporal, lá na Maria Duchamp. Fazendo expressão corporal era Maria Duchamp, eu comecei a descobrir a escultura, porque ao me movimentar com o corpo, encontrei os movimentos e movimentos de tensão do corpo, e eu comecei a fazer escultura naturalmente.

A Masoeur ia lá ver o que eu fazia. Não era nada daquilo que eu tinha aprendido de escultura na Faculdade com o Larocca (?).

Começaram a surgir essas figuras, que se sustentavam pela tensão, pela movimentação natural do corpo, então eu tinha na minha casa, toda essa série de esculturas, com arame e gaze enfaixada, essas que eu cortei, fazia os blocos em argila e fazia a subtração. Por minha conta, isso é um entalhe.

Masoeur acompanhava isso. Ela acompanhou essa performance, porque o que a Maria Duchamp fez foi uma performance. A gente não sabia bem esses nomes, na época, se bem que na década de 70 a gente teve o Wesley Duke Lee, teve a turma da Escola Brasil.

O Wesley fazendo, não foi ele que saiu vestido de Mulher? Pois é!

Acho que foi ele, tanto que o Ubirajara Ribeiro copiou o Wesley nisso da "Glorinha de Taubaté".

E o Wesley também, eu vim a conhecer bem próximo em 73, porque eu fazia um Curso de História da Arte que era ali na rua Turiassú, e quem sentava do meu lado era uma senhora, pensa você, da família Grieg, do compositor Grieg: Dileta Grieg.

Ela sabe a pessoa que solta a coisa certa, na hora certa, e o pessoal meio que metralhava, eu nesse sentido fui sempre tranqüila, não é?

Então eu estava assim do lado dela, e a gente se entendia muito bem.

Ela era amiga do Wesley. Ela morava, mora ainda, em São Vicente, ela mora lá na praia.

Então, ela organizou em 74, a minha primeira Exposição Individual lá em Santos, na Aliança Francesa.

Mas antes disso, ela me pediu alguns trabalhos.

Eu dei para ela, tinha umas colagens, tinha xilogravuras, tinha um material bem variado.

Aí, depois ele réu o retorno e falou para mim:

"- Olha o Wesley disse que é para você continuar com isso aqui, que era a Xilo".

Com relação à Faculdade, eu levei o Van Ecker para dar aulas lá.

CE: - Então, na realidade você foi uma coordenadora sem ser?

IN: - Sem ser. Mas eu sou sempre subliminar, não é Carlos?

CE: - Iole, eu tenho uma imagem de você como professora, que eu acho que marca, de você chegar com aquelas sacolas e mais sacolas de livros. Como é que era isso Iole?

IN: - Carlos, eu acredito que o livro é a coisa mais democrática que existe. A informação você tem que disponibilizar, você sabe que todos esses livros grandes foi uma viagem minha? Eu trazia na mão. Naquela época eram 20 kg de bagagem só.

Então, eu acho que a cultura, ela tem que ser disponibilizada. Eu acredito que o que a gente sabe, que não tira para fora, que não é passado, que é sonegado, apodrece dentro de nós, e ocupa espaço.

Ao invés, se você disponibilizar, você se amplifica, até hoje, antes de você chegar, eu já peguei os meus livros para as aulas de segunda-feira, eu estou lá com três ou quatro quilos.

CE: - Mas o que era interessante, é que tinha vários alunos, e você levava alguma coisa, sempre tinha alguma coisa que era para aquele determinado aluno.

IN: - Isso é um dado, eu acho que o meu trabalho, como professora, é fazer com que a substância de cada um passa nas coisas que eles fazem. Porque senão, não tem arte. Isto todo mundo tem a sua possibilidade. Agora, esse ponto de ligação, como acontece?

Reportando-me a época do Vocacional, a gente era obrigada a fazer ficha de observação dos alunos. No começo do primeiro ano, eu ficava maluca em anotar as coisas. Aí eu pensei assim: "não, não é possível, eu não consigo". Aí, eu resolvi, hoje eu vou observar aquele aluno. Sentava, me concentrava e conseguia anotar.

Aí, quando eu cheguei com as coordenadoras, tinha a coordenadora Educacional e coordenadora Pedagógica, eu falei: "olha gente, não dá resultado olhar para todo mundo, eu to fazendo assim".

"Ah, ótimo Iole, o que a gente quer mesmo é o exercício de observar".



Mas isso foi um grande exercício, então na verdade eu carrego depois de cada aula, aqueles que estão germinando com alguma coisa, mas como isso acontece?

Quer dizer, fica no meu inconsciente.

Daí, quando eu vou preparar as minhas aulas, olha que pedem para a gente fazer cronograma, eu faço, mas eu sou a que mais subverto o cronograma. Porque o verdadeiro cronograma é o que acontece.

Daí eu venho aqui na biblioteca, se é gravura né, eu estou aqui, de repente, eu faço alguma conexão, fica conectado alguma coisa, que serve na verdade, naquele exato momento, você sabe o que é um psicodrama, psicodrama é aquele, naquele momento que tem mais necessidade, são essas coisas que acontecem, quer dizer, eu acho que elas acontecem, acontecem primeiro por um amor incondicional ao prazer de ver o outro crescer, é, não é o amor-sentimento, mas é o amor-comportamento, aquele que você indistintamente, ou seja, eu olho para você, olho para o outro, e isso me faz captar determinadas coisas, que você alia com a informação.

Eu não vou te dizer que não é intelectual, sim é, porque eu sei tudo o que tem aí, e eu dou a coisa certa, na hora certa.

Olha, para segunda-feira eu estou levando Felinsky, to levando Boná, to levando uma monografia, uma dissertação da Mary Carmem, e to levando um livro de História da Aquarela geral, quatro livros.

Essas coisas acontecem. Existe a formação da gente como pessoa, ou seja, como pessoa, eu fiz teatro ligado a Educação na Católica.

Como eu te falei, em 68 eu fui à Maria Duchamp, fui lá até 71, porque no MASP, e expressão corporal para mim foi uma coisa fundamental, porque é tudo o que é natural, sabe, então você se abre. Em 71, nós íamos fazer uma apresentação lá. Acontece que quando comecei a ter aqueles “sonhos negros”, eu queria saber, eu comecei a desenhar, mas eu queria saber; eu assisto no MASP, O I Congresso de Psicoterapia, e eu conheci o Moreno que fez o Psicodrama, e eu conheci todas as linhas, conheci o Yung, aí eu fui atrás de um psicanalista, o Dr. Leon Bonaventure.

Ele no começo, não vai cá, vai lá, não queria me receber. Até o momento que eu disse: “Mais escuta, senhor, ninguém fica com dor de barriga, sempre o senhor está tão ocupado, ninguém nunca telefona para o senhor e diz hoje não posso ir?”

Aí, tive a minha análise garantida.

Eu fiz análise 69, 70, foram dois anos e eu descubro que eu sou uma pessoa estruturalmente de sentimento, que eu preciso usar todas as coisas que são afetivas, para mim, essa é a minha forma de expressão.

Então, isso é uma atitude de carinho que eu tenho também com todo mundo, que está ligado com esse amor, mas é um preparo de eu me conhecer.

CE: - Agora, você diria que o Curso Livre de Aquarela era a mesma coisa. Você acha que era a mesma forma, ou você tinha uma atuação um pouco diferente?

IN: - Eu acho que era a mesma coisa. Eu acho que era a mesma coisa porque o Curso Livre começou em 83, começou com três pessoas, sumiram duas, e eram mais duas.

A Célia foi ficando. Eu me lembro, por exemplo, que a Ivone Beltran dentro desse curso e a Magda Recalde, queriam coisas técnicas.

E eu não. Segurando, segurando.

Ou seja, a essência que você tem que colocar, questões fundamentais, e não passar macetes, isso era a mesma coisa.

Para mim, o Curso Livre me significou acho que um aperfeiçoamento da aquarela, maiores possibilidades, com a aquarela, porque as pessoas que não entravam nesse espírito, espirravam.

Ou seja, não deixava, por exemplo, essa Magda, ela foi estudar com outra pessoa. E a Ivone ficava sabendo, ficava encantada com as sereias que a outra colocava.

Então, os Cursos Livres de Aquarela deram maior passo para eu poder trabalhar com cada um, em maior profundidade.

CE: - Consta da Introdução à minha dissertação, do meu projeto de pesquisa, a história de que eu estava um dia no Curso de Aquarela, pintando, e que você chegou perto e falou bem alto para todos ouvirem:

“- Nossa, o homem enlouqueceu!”

E que aí todo mundo veio correndo ver o que eu estava fazendo. E você sumiu. E que de repente, o pessoal foi sentar você esperou todo mundo sentar, deu uma disfarçada, chegou perto e falou bem baixinho para mim:

“- Enlouquece mais!”

Isso consta. Isso marcou. Não só marcou, mas que eu acho que era um exemplo do que você fazia. Mas que foi alguma coisa que marcou.



IN: - Quer dizer, é isso aí, aqui está a sua substância, eu não estou falando de procurar que cada um adquira a sua substância.

CE: - Agora, lóle, como é que você acha que isso começou a aparecer, sempre foi com facilidade? Sempre foi assim?

IN: - Olha, no ginásio, eu lembro que eu fazia para a disciplina de História, eu fazia uns mapas belíssimos, ou seja, se era Termópilas, que eu ia lá ver a questão dos gregos, e eu me lembro, que o professor de História, o Darly, a cada fila ele dava um ponto a mais na nota, para quem fizesse alguma coisa diferente, nesses mapas, que tinha que fazer.

E eu roubava sempre esse ponto, né?

E os colegas vinham lá, vinha ver, que eu, acho que ele favoreceu isso, então eu contava o que eu tinha visto, que eu tinha feito, porque eu tinha usado aquela cor, eu acho que era alguma coisa assim intuitiva, meio que inata, mas que depois foi sendo trabalhada, e tornando-se consciente.

Lá na Faculdade, eu dou aula de Aquarela na segunda. E o começo é duro para dar, porque você sabe que os alunos. Vem, todo mundo faz o modelo, o olhar, a sombra, ou seja, o comum é o nu, é qualquer coisa. Para mudar essa irregularidade, é luta.

E todo ano Carlos, eu fico com dor de barriga, porque eu não sei as pessoas que eu vou encontrar, eu quero conhecê-las, porque eu quero fazer esse trabalho. E esse trabalho é duro. Então, voltando à segunda-feira, passado, passando, chego numa menina que tem quatro trabalhos, isso é exceção, não é normal isso, quatro trabalhos desse tamanho, mais dois desses, pá, é Nolde é uma explosão! Eu falei, maravilha, é isso, por aqui, vamos em frente. Ou seja, o encantamento que ela deve ter tido, ela me passou, eu tive que explodir na classe, que acontece? É a tal história, vai todo mundo lá ver, todo mundo pega naquele patamar e sobe.

Porque aqueles que foram lá ver o teu trabalho, não é que vão copiar de você, mas aí a carne da tua carne está lá, então todo mundo tenta se concentrar, eu acho que continua a ser esse prazer de estar atenta, em fazer o outro crescer, encontrar o seu percurso, o seu caminho, sempre esteve presente em mim, e eu acho que cada vez mais, com maior consciência, com maior sabedoria.

CE:- lóle, você foi buscar no início da Aquarela, os sinais do Sumiê, de onde veio isso?

IN: - Ah, mas que bom que você me deu esse espaço.

Em 82/83, eu tinha a minha amiga Xica<sup>10</sup> que você conhece, ela tem uma ligação muito grande com o oriental, ela até se casou com um japonês, enfim, ela queria ler e escrever em japonês. Então, ela estava tendo aula com um mestre, eu falei:

“- Eu quero ter aula também! Só que não me interessa ler e escrever”.

Na verdade, eu não fui buscar o Sumiê eu fui buscar a caligrafia, porque eu percebi que as nossas crianças quando elas pegam o lápis e riscam crianças de três ou quatro anos, as ocidentais quebram a ponta do lápis, a orientais não.

Porque geneticamente, elas já têm a linguagem do pincel e do macio, então isso me fez estar atenta que a origem do material, aquoso e aguado é o oriente.

Então, se eu aprendesse a caligrafia, porque na caligrafia, você vê imediatamente a diversidade de cada um, apesar de você aprender os sete sinais deles dos japoneses, ou dos chineses, né?

Você consegue reunir é como o nosso A-E-I-O-U, que é igual, mas cada um tem uma forma de escrever, então a minha intenção foi ver a gíngua, o manejo desse pincel, para poder fundir uma visão de ocidente e uma visão de oriente, qual é essa questão.

Dentro do ocidente eu vi que na calcografia de Roma, a partir de 71, se reuniram para descobrir o que tinham de estruturas as gravuras da antiguidade, porque o abstracionismo, eles acabaram fazendo buracos dentro da água forte, e entraram num beco sem saída.

Estes gravadores italianos e do mundo inteiro se reuniram, começaram a fotografar, as gravuras da antiguidade, ou seja, as macrofotografias, que nunca tinham sido feitas antes de 71, em cima de uma placa ou de uma gravura.

Então eles colocaram que existem sinais de cada artista, e esses sinais, existe o primeiro deles, existe o singular, existe o uno.

Então, na minha cabeça, qual foi minha visão?

<sup>10</sup> FRANCISCA CAROLINA DO VAL

Se forem sinais para construir calços e, são sinais para a caligrafia, eu posso ver os básicos desses e unir na pincelada, com essa visão do ocidente.

Então eu chego, vejo o manejo do oriental que carrega muita água, eu chego a uma tese minha onde eu coloco os sinais básicos, ou seja, a parada, a expansão, a parada com a expansão, e a expansão com a parada; eu uso a metáfora do avião que aterriza e para, ou do avião que está parado, e se expande e vai para o céu.

Eu uso esses três sinais, quer dizer, eles são orientais, mas os orientais são sete, e eu fiz a essência deles tendo a visão do ocidente, que o Guido Strazza (?) inclusive apresentou, essa tese no livro dele em Lubianca (?) porque eles pesquisaram na década da coisa foi Strazza, com os seus alunos na Belas Artes de Roma.

Então, eu tendo essa reflexão no oriente, eu levanto essa minha tese, com esses três sinais você compõe, você adquire velocidade, você muda a direção, o tamanho que você quiser, e você constrói o que quiser.

Justamente, quem me deu esse material foi a possibilidade de experimentar isso no Curso Livre.

CE: - E na calcogravura você vê o mesmo tipo de sinais?

IN: - Exatamente, você tira da cera, e estão gravados. Eu vejo, tanto que eu dou a aula junto.

Na outra semana, eu mostrei o Fattore para eles, na gravura eu mostrei o Machioli e falei na pintura. Eu faço uma coisa só. Quanto mais você conhece mais você vê que é uma coisa só. Só que você dá as direções.

As próprias pinturas do Fattore, ele está colocando o claro-escuro, então coloca, por exemplo, uma rocha que está na luz, ele usa o amarelo que é luminoso, um tom para o meio tom, e um tom para a sombra. Mas são com manchas que ele constrói isso, então na gravura você faz isso com sinal, o próprio Fattore constrói uma caligrafia de sinais dele, que depois o Van Gogh usa. Van Gogh conheceu as gravuras do (inaudível), quando você olha, o Fattore parece o Van Gogh. Eu digo não é Van Gogh que parece Fattore.

CE: - Existe uma relação da aquarela com a calco? Você consegue ver diferenças em você quando você trabalha?

IN: - Eu me movimento, nas duas.

CE: - Existe uma diferença entre o pessoal da Santa Marcelina e o pessoal que vem aqui para o seu ateliê?

IN: - Ah, não tem dúvida, Carlos, ou seja, você foi meu aluno lá e meu aluno cá, quer dizer, quando eu pego o pessoal lá, ele tem já um, ele é metralhado por um monte de outros professores, está certo?

Então, hoje em dia eu diria que é muito mais rico do que há tempos atrás, porque a gente lá na Faculdade tem um técnico de impressão que é excelente. Ele foi da Ymagos. É o Reginaldo Torres, que é de uma família de impressores, ele aprendeu com o tio, o Tião como ele chama.

Então, voltando aos alunos da Faculdade, eu acho que ultimamente a gente está conseguindo atingir um grande nível, porque há quatro anos o Reginaldo está lá, então é uma ajuda grande, ele é um profissional da impressão, logo dá uma mão nisso, e naquela época eu tinha que me dividir.

Mas, agora existe ateliê todo dia que você pode frequentar, naquela época, não.

Então, quem vem aqui, você lembra que o tempo é esticado, a gente não bota a pessoa para fora, numa instituição a coisa é um pouco mais limitada.

Mas hoje em dia, ela está com muita possibilidade, ou seja, quem pode ficar, fica de tarde, para o ateliê, coisa que não se tinha (lá na Faculdade).

Agora existe isso, porque tem um impressor, que é o Reginaldo, que é um técnico. Isso é uma colocação da atual coordenadora de Artes Plásticas, a Mirtes.

CE: - Conte-me um pouco ló, você poderia ter um ateliê menor, para o seu uso, porque de repente, sentiu a necessidade de ter um ateliê grande e abrir para outras pessoas?

IN: - Existe uma questão que foi um começo e depois existem questões de consciência, ou seja, em 78 eu fiz, organizei o primeiro Curso de Especialização em Calcogravura que houve em São Paulo. Foi supervisionado pelo Evandro Carlos Jardim, isso porque eu achava que tinha que aprofundar. De um lado,

eu estava fazendo os Cursos Livres de Aquarela, do outro lado, na Gravura se dava a mesma coisa, e quero só fazer uma ressalva, que em 80, eu fiz o meu Curso de Especialização na Itália, na Calcografia Nazionale, que me mudou a vida.

Em 78, eu organizei um na Faculdade, porque eu sinto que a gente tem que aprofundar.

Enfim, eu organizei, mas não assinei papelada, porque até hoje, eu não tenho titulação nenhuma. Não tenho título nenhum. Quando eu pedi para o MEC, para me reconhecer o semestre que passei na Calcografia eles me disseram: “Mas está cheio de Curso de Especialização aqui”, esta foi a resposta. Meu Curso de Especialização abriu-me a vida, os horizontes.

Então eu acho que tudo o que se faz em nível de Especialização, precisa ser assim e você sabe o que eu fiz em aquarela, eu dei um trato muito grande e muito sério para um monte de gente, você sabe da abertura que eu dei em termos de aquarela.

Voltando para 78, eu fiz esse Curso de Especialização, e em 79, a coordenadora, Maria Helena Lemmi, não quis que o pessoal trabalhasse lá, então que fizeram os meus braços? Caíram.

Ou seja, você prepara toda uma turma, e não existia um ateliê de gravura. Aquela prensa da Faculdade fui eu que fiz a Irmã Maria da Glória comprar. É uma prensa enorme, de uma folha de um metro, nisso muito me ajudou o Federico<sup>11</sup>, porque a Topal me falou, olha tem prensa de folha maior que meia folha, e tem de folha de um metro. Eu falei, a não, a de um metro é muito grande.

Quando eu cheguei aqui em casa, eu falei para o Federico, e ele falou:

“- Iole, aquilo é uma instituição, então você tem que colocar lá o que é de melhor, você não pode fazer com a tua cabeça, tem que ser uma visão ampla, para o futuro”.

Então aí eu batalhei para que a Faculdade comprasse aquela prensa, que está até hoje lá.

Em 78, Ir. Maria da Glória me escutava, comprou, para o Curso de Especialização.

Em 79, acha que o pessoal não tem que ir lá, não vou colocar aqui que são às vezes questões de inveja, porque a gente também em 78 fez o mosaico, como que você sabe, que a coordenadora numa reunião disse assim: “Mas onde é que está o mosaico?”, “Ah, mas você não pediu para conservar, quer dizer, para uma pessoa, uma coordenadora de Artes Plásticas, falar uma coisa dessas, não é?”.

Ou seja, ela não queria, então que o pessoal se desenvolvesse, queria dar aula de gravura e eu não deixei, fiquei firme. E por outro lado eu disse: “Meu Deus como é que faz esse pessoal?”

Eu já tinha comprado, o Federico tinha me comprado a prensa grande, tinha trocado a pequena pela grande, em 79, ela estava lá no outro apartamento, eu rodava em volta dela dizendo: meu Deus, eu tenho uma coisa dessas, e como podíamos dar para os outros? Não tinha lugar. Não tinha aonde fazer gravura Carlos!

E houve vários outros desencadeamentos. Eu tive a sorte de ir para a Calcogravura de Roma, porque eu vivia mandando cartinha lá, eu queria ver essas coisas, eu queria ver lá.

E aí, eles me convidaram para um Curso de Calcogravura, com processos diretos.

Eu passo 80 inteiro de manhã, no primeiro semestre lá, nós voltamos esse apartamento pela terceira vez estava à venda. Federico colocou uma pessoa intermediária, porque as outras vezes a gente perdeu, a gente conseguiu comprar, o apartamento, a prensa veio para cá, então eu achei que eu tinha que dividir, essa coisa grandiosa que eu tinha, que era uma prensa daquelas, com outros gravadores, que eu tinha que dar essa oportunidade, não ficar só para mim.

Então, o sentido, muitas pessoas não chegam a perceber e entender, o compartilhar, dar essa oportunidade a outros.

Eu não estou aqui, durante vinte e quatro horas. Se você organiza bem, não há necessidade disso. De quinta, eu estou o dia inteiro, de sexta, sábado, domingo eu estou e nos relances, eu venho aqui.

O que era um dia por semana para mim? Se eu sou bem organizada, eu consigo manter. Além da biblioteca que fica aberta para todo mundo, então eu tenho essa questão. Livros, as pessoas são ciumentas com os livros, eu não sou.

CE:- Você acha que isso é uma coisa mais típica de europeus?

IN: - Não sei, eu tenho aqui para mim, tanto é que uma vez eu fui aprender a afiar buril, então simplesmente, o homem que vive disso, afiando coisas lá na Itália, ele disse vem cá. Mostrou não é? E disse: “é, depois de treze anos você aprende”.

<sup>11</sup> FEDERICO PANIZZA, companheiro da Iole.

## ENTREVISTA COM A PROFESSORA IOLE DI NATALE EM 31/03/2006

LOCAL: ATELIÊ IOLE

DATA: 31.03.2006.

HORÁRIO: 14:00 ÀS 17:00 HS.

CE - CARLOS ERNESTO

IN – IOLE DI NATALE

CE – Iole, você falou na primeira parte da entrevista na questão do talento; você acredita que as pessoas nascem com um dom, ou com talento, ou isso é possível aparecer durante a vida?

IN – Eu gosto de fazer uma observação que é a seguinte:

Você conquista tudo aquilo ao qual você se dedica.

Você pode ter maior ou menor facilidade, em uma área de qualquer coisa; a insistência, a persistência, o determinismo te leva às conquistas. Esse é um ponto assim passivo. Ou seja, eu acredito em situações genéticas, porque meu pai pintava, eu pinto, mas eu podia também, se não tivesse assumido, ou seja, eu tinha aquilo que se fala talento.

Eu vejo também muitos alunos que vêm com facilidade em desenho, tem assim uma certa liberdade, se perderem, não continuam.

Então, eu acredito que existe uma coisa genética, e que deixa patente alguma habilidade, e isso você pode assumir e desenvolver, ou não.

Agora, às vezes, lá dentro da gente há coisas recônditas que ninguém sabe, mas de qualquer maneira, se o aluno escolhe uma Escola de Arte, alguma coisa, algum direcionamento ele tem que ter. Alguma maior sensibilidade, ou para a cor, para coisas visuais, ele tem que ter.

Também é toda uma estrutura física e espiritual, é um conjunto de coisas.

Mas digamos que isso não se percebeu antes, mas se ele está ali, se há uma dedicação a ele e um interesse dele, ele se faz.

E como se faz, porque a coisa é trabalho, então dentro do trabalho dele, dentro do interesse ele começa a ver, o aspecto da História da Arte, se ele vai atrás, se ele se interessa, se desenvolve um talento, porque algum “feelling” ele deve ter.

CE – Então deve ser uma coisa assim: ele deve ter uma coisa genética que pode ser traduzida na palavra “dom”, não sei, e ele pode ou não desenvolver um talento? Concorde comigo?

IN – É pode ser. Pode ser, ou seja, eu vejo o caso da minha família que todos os irmãos desenhavam, tinham facilidade.

Porque só eu? Ou pode ser que aquele que tivesse menos não teve oportunidade, ou não teve interesse, ou seja, o ambiente não lhe adubou. Então, qualquer germe, qualquer coisa, isso deve existir, porque do nada não sai nada.

Mas, qualquer coisa, ou com maior facilidade, a pessoa ligada a arte, ou menor, se não existe o fator de grande disciplina, as coisas não saem.

Como eu te disse, é muito mais claro para mim, gente que parece que não tem aptidão de repente vai desabrochar, e muitas vezes gente que tem talento e você vê que não assumem e nem se dedicam.

Ou seja, você vê muitos artistas que tem um esforço tão grande, para se colocarem, você vê o esforço mesmo da pessoa, e aí o que, que seria isso? Não seria talento, mas ele vinga? Acho que é uma situação um pouco ambígua, acho que é isso.

Eu acho que de repente é um pré-conceito.

Eu acho que a gente tem que trabalhar as pessoas que estão ali na sua frente, você não sabe.

Dentro da gravura, eu digo para eles, se sair um gravador ali de dentro, eu falo para os alunos da faculdade, eu fico muito feliz, mas a primeira coisa que a gravura vai dar é uma disciplina de trabalho, que se aproveita em tudo. Depois vai dar conhecimento depois quem sabe fica um colecionador, e aí pode se tornar um gravador.

Então, com isso, a gravura te dá uma grande disciplina, é tudo, e o trabalho que tem aquilo.

Aí é que está, quando te chega um aluno, como é que você sabe se ele tem talento para a coisa? Você vai perceber na medida em que o tempo passa em que você semeia, que você mostra, que a pessoa faz; você percebe que a gravura é a alma dela. Ou seja, porque grava?

Grava porque sente a necessidade de talhar, de furar, de atacar, de deixar o registro porque senão a gente não sobrevive. Através da gravura a gente não sobrevive.

CE – Iole, eu quero voltar à questão de você com as aulas. Eu lembro que você deixa livre o tema. Você nunca sugeriu um tema. Por exemplo, na gravura, você sempre falava, experimenta, vai entalhando, vai vendo o resultado, aí quem sabe aparece alguma coisa. Eu lembro muito disso. Eu nunca vi você falando, hoje vamos fazer uma paisagem, hoje vamos fazer um nu.

Agora você dava essa liberdade, e depois você rodava e ia orientando.

Agora, você na sua vida, se espelha em algum método de alguma pessoa? Em algum mestre?

IN – Eu acredito que eu me espelhei no contraponto, no contrário.

Como o Professor Cuoco nos levava a desenhar ao ar livre, a fazer croquis rápidos, a colocar a cor rapidamente, ou seja, como ele direcionava pela forma que ele fazia, é que eu levei uma década para me desprender, ou seja, é eu conhecia como eu te falei, Gustavo Doré, que foi quem ilustrou a Divina Comédia, o trabalho de meu pai, mas justamente, aquelas figuras não eram; meu pai sentava e desenhava, se ele fazia uma caricatura do jogador, ele podia se basear na estrutura do rosto, mas todo o espaço ele inventava, ou seja, eu percebia que havia uma outra forma de trabalhar, mas, a coisa não era clara para mim; eu sentia que eu tinha dificuldade em desenhar de outro jeito, eu queria fazer algo diferente, mas eu tinha dificuldade, eu não sabia como, foi aí que eu comecei a ter “sonhos negros”, e comecei com o carvão a desenhar os meus sonhos e comecei assim a me libertar.

Então, na verdade foi uma consciência contrária àquilo que me foi dirigido.

Eu não sei se eu consegui me explicar, ou seja, eu com o meu temperamento artístico absorvia, então eu absorvia a forma que o Cuoco pintava, e ainda ele dizia é assim que se faz.

CE – Agora, por exemplo, o Takaoka, você tinha aulas com ele?

IN – Não. Com o Takaoka a gente pintava junto lá na rua, em São Paulo, a gente pintava com o Takaoka, com o Fang, cada um tinha o seu estilo.

CE – Então, eu não sei se posso resumir assim:

Você sente que a forma do Professor Cuoco vamos citá-lo, leva a gente a ter seguidores, com trabalhos muito parecidos? E que dificulta mais a libertação?

IN – Isso mesmo. Exato.

CE – Aí é que você busca não ter seguidores?

IN – Exato, a não ser que você busque o mestre, ou seja, todos da História da Arte, depois eu não fui atrás do Nolde, Babinsky eu observei muito as pinturas e xilogravuras, foi alguém que eu absorvi, e, dentro da gravura o próprio Evandro, mas houve um período, por exemplo, no meu álbum do passarinho, eu vejo que tenho influência do Evandro, mas foi naquele período latente que eu estou indo nas minhas imagens internas e deixando a minha parte da observação. O que é que aquilo tem do Evandro?

Tem porque quando eu aprendi gravura com ele, a gente fez água forte e depois colocou a água-tinta, dentro. Ou seja, foi um período assim de dois ou três anos. Mas faltou-me amadurecimento de conhecer mais coisa da História da Gravura, exatamente quando em 1974 eu recebo um livro da História da Gravura. Vieram uns industriais italianos aqui no Brasil, e um deles tinha o pai que era um grande colecionador de gravuras.

Então, ele viu os passarinhos, o que eu fazia, então ele falou assim: “vou procurar um livro que o meu pai tem para te mandar”.

Como ele não achou, ele me mandou o do pai dele. Aqui está o cartão em que ele diz que era o livro do pai dele e que a Iole ia achar sugestões válidas aqui.

Quando eu estou aqui na biblioteca, eu olho Piranesi, eu fiquei maluca por casa da cosmosidade das coisas. Quando eu fui para a Itália encontrei Fax Símile do Piranesi.

Depois que eu comecei a gravar da minha forma, da minha maneira, os gravadores nacionais colocaram-me na geladeira (expressão usada pelo Carlos); é bom que você saiba disso.

Você percebe?

Agora, também, o Evandro foi amadurecendo a forma dele, também de dar aulas, está certo?

Eu sou grata a ele por ter me iniciado em gravura, mas naquele período meio que eu absorvi como ele fazia, e que ele também não tinha muito a idéia de como conduzir, na verdade ele me deixou livre.

Um ponto nessa época em 1971, eu fazia aula de pintura aos sábados no ateliê do Carelli, e domingo no Carelli tinha o Evandro com a gravura. A gente deixava as pinturas lá, chegava o Evandro no outro dia,



olhava e via que a única diferente era a minha porque o Carelli fazia assim a proposição assim rígida, ele estudou com o André Lotti (?), era assim exato.

Eu me esforçava tanto para entrar naquela racionalidade do Carelli, mas esforçava tanto que eu ia para o lado oposto. Chegava o Evandro e dizia: “aquele é o teu”. E os outros ficavam similares.

E, dentro da gravura, eu me lembro que levei um desenho de um pássaro amassado, esse foi o meu primeiro desenho que eu levei para o Evandro.

O Evandro olhou e disse vá em frente, trabalha na gravura. Primeiro eu fiz em xilo e depois eu fiz em metal, foi o meu primeiro metal.

O que me falou o Carelli quando olhou aquele desenho? Ah, esse pássaro está todo torto, você tem que ir ao Parque da Água Branca, observar e desenhar pássaros.

O Evandro sacou que era um ato expressionista e deixou a coisa. O Carelli direcionava.

Nesse sentido, o Evandro me deixou livre, porque na hora que eu faço os desenhos do passarinho, tem uma linguagem do Evandro. Isso é posterior, eu não estava mais debaixo da égide dele, não obstante, eu estava sempre em contato, eu comprei a prensa dele, como eu observei o meu mundo que eu observei, na verdade eu traduzi numa linguagem do Evandro.

Depois eu retorno essa minha carga expressionista, a hora que eu enxergo Piranesi.

CE – Em que momento você olha o seu trabalho, que você enxerga, que você vê que é a volta do expressionismo?

IN – Em que imagem? Acho que foi quando eu comecei a fazer as seringueiras.

Agora na xilo sempre eu mantive um ato expressionista, na Gravura em Metal, teve pequenos períodos, ou seja, quando o Evandro me iniciou, foi uma loucura, porque eu fiz aquele pássaro amassado, e toda a série desses desenhos de Ouro Preto que está aí, que foi uma composição minha. Aí teve um período em que eu parei, que eu estava sem prensa aqui, não tinha onde fazer parei 72, 73.

Em 74 eu comprei a prensa.

Então, ao retomar em 75, parece que eu retomo. O primeiro retrato do Federico eu faço as mãos do Federico, aí eu desenhava as seringueiras da Praça Francisco Matarazzo então elas estão negras com pincel;

Depois de 75, já com as mãos do Federico, toda a série já levou esse cunho expressionista.

CE – Você tem aqui na biblioteca, você leu algum livro sobre métodos de Ensino de Arte?

IN – Jamais.

CE – Por quê?

IN – Eu não sei (risos). Eu nunca, nunca fui atrás de pessoas de pedagogia.

CE – Nunca leu um livro sobre o assunto?

IN – Nunca.

CE – Mas ouviu dizer da Educação através da Arte do Read, na liberdade total para o aluno?

IN – Não. Eu ouvi falar da Ana Mae, em termos de didática, ou ouvi falar do Piaget, da Montessori.

É que acho que fica claro para mim, que quem quer alcançar coisas em arte, quer coisa boa, e as coisas boas só estão nos livros da grande tradição, isso daí eu tive sempre impregnado, então meu discurso era levar qualidade, e o ato criativo aparece nos rudimentos de uma pessoa que nunca teve experiência, e aparece quando você se abasteceu de instrumentalização.

Então, acho que o importante é que a pessoa construa os seus degraus.

CE – Você deu aulas na Faculdade, no Vocacional, mais colégios religiosos, agora, além do Vocacional, você nunca teve experiências com classes mais baixas.

IN – Não isso não. Eu tive experiência no Mário de Andrade, dei alguns anos lá, e apesar de ser privativa a escola, ela era paga, mas havia assim pessoas simples, no Estado só o Vocacional, que foram três anos de uma experiência maravilhosa.

CE – Os alunos do Vocacional foram os mais jovens com quem você trabalhou?



IN – Não. Não porque quando eu tinha as primeiras séries, eram primeiras séries, eu iniciei era no Mário de Andrade era terceira série, se não me engano. No Cristo Rei eram primeira, segunda, terceira e quarta séries (antigo ginásio).

Dei também num Curso Normal, que hoje em dia, eu nem me lembro mais, mais era aqui na Liberdade, em 1965.

De 1965 a 1969 e que eu dei aula em ginásio e Normal.

CE – Era uma época que tinha que misturar as aulas com Geometria, isso era uma recomendação, não era?

IN – Eu sempre dei uma parte artística. A Geometria estava ligada sim. Na verdade essa parte eu nem me lembro, apesar de ter facilidade, eu encaminhava totalmente para o desenho, para a pintura a guache, eu encaminhava assim, e os lugares me deixavam.

Sempre eu fiz o que eu quis.

Eu me recordo que em 1971, eu deixei o Vocacional, porque a Belas Artes de São Paulo, que era lá na Luz, chamou-me. O diretor lá era o Vicente Di Grado (?) e que também tinha sido meu professor, professor de escultura.

Eu tive dois na Santa Marcelina. O Vicente Larocca que era neoclássico e foi diretor da Belas Artes.

Daí ele faleceu quando a gente estava no 2º ano, e quem entrou para dar aulas de escultura era um discípulo dele, mas de cabeça aberta, malucão, era o Vicente Di Grado (?) que depois foi até uns três anos atrás da Belas Artes de São Paulo.

Bom, ele me chamou para dar aulas de pintura lá. No primeiro ano de Belas Artes eu desenvolvi tudo o que eu quis.

Tive alunos que hoje dão aulas lá. O Rampazzo, o Eigi, o Plínio Rigon, numa turma muito boa com quem eu mantenho amizade, três ou quatro deles, até hoje.

Quando acabou o ano o Di Grado disse para mim: “Olha, o ano foi muito bom, o ano que vem eu vou te dar os tópicos para você desenvolver”.

Eu disse para ele:

- Olha aqui professor, para desenvolver isso que o senhor quer, o senhor pega qualquer pessoa de Arte que vai desenvolver. Eu não vou fazer, tchau. E vim embora.

Ou seja, ele queria que eu desse aquilo que ele queria. Então, eu me mandei.

CE – Na Santa Marcelina você nunca teve essa imposição?

IN – Nunca. Quando eu entrei, eu substitui em setembro, o Donato Ferrari, que dava história em quadrinhos, então também teve uma reviravolta, tenho até o primeiro trabalho aqui em casa.

Voltando, a gente deu bastante risada, que eu nunca fui nada ligada a didática, mas acho que não tem nada como a experiência de Arte, de você trabalhar, de você produzir.

CE – Você diria que a essência de uma aula, é você a deixar acontecer, de você criar um clima, fundamentar teoricamente, historicamente. Você não pode interferir?

IN – Não. Agora eu acredito também que existem condições que você deve estar criando. Não é também você virar cambalhota ali na hora. Mas é estar assim totalmente relacionada com aquelas pessoas, com aquela energia que está fluindo ali na hora, obviamente você prepara antes, mas eu preparo coisas fundamentais, da arte.

Se eu falo da luz natural, se eu falo da luz artificial, isso é igual em todos os tempos, conto para eles que eu levanto de noite, de noite tem a penumbra. Na penumbra você vê uma tonalidade um pouco mais sombria, isso é eterno.

Se você fala de estímulos universais, não tem escapatória. É igual, foi igual sempre a vida inteira, só que isto é visto naquele momento, ou como flashes que eles tem. Eles vão fazer com aquela vivência do momento.

CE – Porque com a maioria dos professores isso não acontece? Eles ficam tão apegados a métodos e a formas tradicionais, a conteúdos que tem que ser dados, ou falta uma relação?

IN – Olha, eu acredito que a primeira postura é uma atitude amorosa. Eu acho que já coloquei que não é amor sentimento, mas é o amor ação. O que o amor faz, ou seja, você tem que querer o bem do outro. Se não tem isso, já meio caminho é bloqueado.

Depois, eu acho que você tem que ter alguma experiência teórica, não precisa muito, mas a experiência artística, eu acho que é fundamental.

Acho que é fundamental porque aí você tem o conhecimento, se vou ao claro-escuro do meu lado, se eu vou ao claro-escuro do Caravaggio que tem a luz artificial, se eu vejo o claro-escuro do Rembrandt, mesmo que eu não me faça tenho a essência das coisas. Posso também enxergar e caminhar, e depois conhecimento humano, eu não sei se tive, mas eu falei para você que eu fiz expressão corporal, e expressão corporal é a base do movimento, vem do Laban, o Laban vem da Bauhaus, é uma reflexão de uma vida que é usado hoje em dia, ao invés de ginástica na Inglaterra, eles fazem expressão corporal. Que é uma coisa mais criativa.

Eu acho que a variedade de experiências que você tem, para você é fundamental. Eu não sei até que ponto, essas pessoas que vão dar aulas de arte, tem uma experiência variada.

Depois é importante você se conhecer como pessoa, e você não se conhece como pessoa, só para te dizer “conhecer-te a ti mesma”. Se você não se conhece como pessoa, como é possível você estar trabalhando com os outros?

E tentar conhecer o outro. Então, são vários ingredientes, e um elemento importante é, não ter ansiedade.

Mas, se você não tem ansiedade, quando você está tranquilo com você mesmo, ou seja, ansiedade é querer ver que o outro produza; dá tempo ao tempo, cada um tem seu tempo, a coisa vai acontecer. Quer dizer, a coisa não acontece no mesmo instante.

Esse ano eu tive um primeiro ano assim, ele foi difícil, foi duro. As vezes eu pensava mas, não tem alguma coisa que eu estou que eu estou errando?

É que a força do direcionamento é grande, então para você quebrar isso você tem que ser macio, até o outro entender o que é. Então, talvez os outros não consigam, em primeiro lugar pela ansiedade do ver o outro produzir, mostrar trabalho para a instituição, de ficar preocupado com o emprego. Sabe, tudo isso indica que a pessoa não é livre.

Eu acho que uma das grandes coisas que eu tenho, acho que é que eu me considero uma pessoa livre, e acho que os outros, talvez, não atinjam isso.

CE – Nós falamos nos estudantes mais jovens. E os mais velhos? Seriam talvez os do Curso Livre de Aquarela, onde você pegou o pessoal mais idoso?

IN – Olha, é uma beleza também trabalhar com pessoas mais ..... (inaudível). Aqui no ateliê, por exemplo, a gente tem a Zilah (?), que tem mais de setenta anos, e entrou uma menininha de quinze anos.

São dois pólos.

Olha, você ver o encantamento das duas figuras é uma beleza. Eu acho que o jovem quando quer ele se joga, e o adulto cuja vida, isso é uma coisa, que eu sempre faço um parêntesis que depois ficar complicado traduzir, mas sempre que eu fui fazer alguma coisa, eu pensava: “Ah, meu Deus, eu preciso estar acertando!” Não posso desperdiçar o meu tempo é muito aquilo que eu quero, ter vontade, prazer em fazer que eu quero, ter vontade, prazer em fazer as coisas. Então o adulto ele escolhe muito e quando ele escolhe, ele escolhe para querer mesmo, então é isso que eu vejo nesses dois pólos.

CE – Iole vamos mudar um pouco de assunto. Como você vê hoje o episódio “Glorinha de Taubaté” com Ubirajara Ribeiro?

IN – Olha, eu acho que sempre dei muita risada com relação a isso.

Uma atitude assim irreverente que só nos serviu, ou seja, vi naquela época, e continuo vendo hoje, como uma forma de nos mantermos alertas, e isso é muito bom.

Quando dizemos “o teu inimigo está a frente”, você olha o movimento dele e para não errar e não atrapalhar, então eu vejo que o Ubirajara foi uma pessoa que nos deixou crescer e muito, porque estávamos sempre atentos para não fazer nenhuma burrada, de que a coisa podia ser a melhor possível.

Recordo-me naquela época, quando eu voltei da Itália, a Orihuela<sup>12</sup> porque era possível que ele viesse a fazer uma performance, mas eu estava muito tranqüila e serena.

Eu estava ali para entregar o prêmio, eu não estava de maneira nenhuma ansiosa, então as coisas só ajudaram para que nós crescêssemos.

Então eu sempre vi esse contraponto como uma forma da gente ser melhor.

Pode ser na hora em que ele veio trazer a carta, eu mostrei para ele as cartas de 1960 que eu tinha, da Real Associação Inglesa dos Aquarelistas, que eu tinha entrado em contato com eles, porque eu queria um material sobre o Turner.

<sup>12</sup> Maria Isabel Orihuela coordenadora do I Salão Paulista de Aquarelas da Faculdade Santa Marcelina, onde ocorreu o episódio “Glorinha de Taubaté” tendo como protagonista Ubirajara Ribeiro.

Olha, nós não somos os primeiros chegados na Aquarela. Há muito tempo à gente pinta, lida com isso, e nessas circunstâncias quando ele justificou e veio de presença e deu essa carta, eu acho que a gente devia ter guardado essa carta.

Nessa altura, ele soltou, ele disse que gostaria de um dia ser Presidente do Núcleo de Aquarelistas, eu fiquei assim surpresa, surpresa e ao mesmo tempo eu fiquei felizmente surpresa, ele admira o Núcleo, certo?

Então eu vi que todas as molecadas dele, de certa forma eram para dizer, olha eu estou aqui, vocês me chamam para esse lugar?

CE – Você falou que pouco conhecia em termos de didática. Ana Mae Barbosa coloca hoje como Proposta de Metodologia Triangular, que seria uma forma de conduzir uma aula de Artes:

1. Você deveria levar essa pessoa a Apreciar a Arte. Ou seja, você deveria mostrar alguma coisa, uma imagem, por exemplo.
2. Contextualizar a imagem no tempo e no espaço.
3. O Fazer.

Que sempre deveriam estar presentes esses três pontos.

O Apreciar também poderia conter a crítica e autocritica dos trabalhos realizados.

IN – Isso é o que eu faço. Esse percurso digamos eu descobri assim na vida, eu acho que ela conseguiu reunir esses elementos que a gente sempre tem que estar atenta. Isso mesmo. Eu concordo.

CE – Você vê Iole, alguém da sua geração ou da anterior, que fosse parecido, mas esse parecido que fosse assim, com pontos em comum com a sua forma de trabalhar, com a sua forma de dar aulas?

IN – No sentido de relacionamento com o ser humano, eu vejo o Evandro.

O Evandro é uma pessoa assim que tem um respeito muito grande pelo outro.

Acho que ele tem umas certas posturas radicais, mas com relação ao ser humano, eu sinto que há um paralelismo.

CE – Agora você vê, por exemplo, o Evandro ou o Cuoco, mais como alguém que faz uma Escola, ou alguém mais aberto, que deixa acontecer?

IN – Bom, o Cuoco uma Escola. O Evandro até um período.

Eu diria até os anos 90, uma Escola.

Arriscaria dizer que no início de 90, eu levei para ele um livro de Gravura, um Manual de Gravura que eu tinha escrito, aonde eu coloco essa minha filosofia dos sinais, e o Evandro disse:

“- Não, Iole isso não é para publicar.”

Isso era o Costela que tinha me pedido, para reunir um material, bom enfim o que eu quero dizer, eu acredito que esse material, a respeito dos sinais gráficos, do trabalho do Guido Strazza que ele me pediu, e eu emprestei, eu acho que houve uma transformação a partir disso.

Então, de certa forma talvez fosse ousadia minha, dizer que eu forneci o material.

Eu contribui.

São coisas que a gente não sabe, mas é que depois disso, depois que eu emprestei o livro, é que você vê que ele tem um direcionamento diferente, com o grupo que o circunda que é o Mubarac, Marco Burti, a Laurita Salles, certo? Aí eu que há uma mudança no início era uma Escola.

Não sei se eu consegui ser clara.

CE – Bom você teve a experiência do Vocacional, eu imagino que esse pessoal era de classe média, não era?

IN – Não. O Vocacional atingia todas as comunidades vigentes na área geográfica, então eu tive um aluno que era um favelado, que tinha um desenho belíssimo, e tinha sobrinho de governador, todas as classes sociais eram representadas e se convivia junto.

CE – Iole, você acha que na Santa Marcelina a idéia que eu tenho, eu não sei se você concorda, pelo foco, pela própria mensalidade, que é cobrado, e pelo quanto é cobrado, eu acho que é um pessoal de classe média alta, alta, que consegue estar lá na Faculdade, você concorda comigo? Ou pelo menos a maior parte das pessoas?

IN – Olha, eu tenho uma parábola muito grande de quando eu estudei, aos dias de hoje. Quando eu estudei, nós éramos em sete a única de classe social alta era uma amiga minha chamada Marly. Eu lutava e as outras também.

O colégio era ligado a uma classe alta, mas talvez a Faculdade, antes da minha turma, da turma da Ana Nogueira, tinha esse perfil. Mas a partir de mim não.

CE – Mas de qualquer forma, eu acho que você teve um perfil de favelado, até de classe alta. Você vê diferença na passagem do ensino, ou seja, você vê reações diferentes, ou as pessoas reagem igualmente?

IN – Olha, uma classe alta é munida de um maior número de informações e de um material melhor. Mas o momento de encantamento e da descoberta é muito grande em ambos.

A classe alta é munida de coisas que as vezes acomodam, mas vamos pegar uma pessoa que tem interesse, que quer se desenvolver, obviamente ela vai ter maior respaldo para isso, a outra vai ser um pouco mais lenta, porque faltam elementos, então, a gente tem o momento de deslumbramento que é, igual quanto à descoberta, só que alio, em uma classe de menos possibilidades faltam alguns meios e a outra talvez tenha excesso, e a outra talvez vá mais depressa, quando existe a entrega.

Eu vejo que no último ano, como meu pai estava com descalcificação, ele não estava trabalhando, e o ano do quarto ano foi difícil para mim.

..... fim da fita, pulou um trecho)

Calvino nas Sete Propostas para o Próximo Milênio, diz que você vai encontrar no próximo milênio aquilo que você se propuser levar.

Isso é outra coisa também, livros em que eu tateio as coisas e descubro. Eu descobri o Ítalo Calvino no início de 90, eu descobri assim por minha conta, nem sabia quem ele era, mas uma frase dele, me fez lutar pela Aquarela. E você viu que a gente levou a Aquarela na posição em que ela tinha que estar, a gente restabeleceu a Aquarela e já recebemos um prêmio.

Então, eu acho que mesmo sem ter condições, tudo é mais duro, é mais duro por ser mulher, claro que é, lembra que eu faço parte de uma educação anterior, que é de outra geração, ou seja, havia uma limitação para a mulher, mas esse preconceito, a gente as vezes escuta a própria Regina Silveira, ainda quando ela dava aulas, falar que ela trabalhava como homem, não é por aí, quer dizer, o trabalhar da mulher como mulher, na sua plenitude, mas não é aceito nem hoje em dia.

O aspecto do feminino não.

CE – E o que é o ser feminino?

IN – Acho que é ser como eu sou (risos).

CE – Não é o ser mãezona é?

IN – De todos sim.

CE – Mas, mãezona de fazer por eles?

IN – Não. Lá no Vocacional, eu me lembro que a Celeste dava aulas na 3ª série, eu dava na 1ª, o Eduardo na 2ª, Babinsky na 4ª, e o Evandro no colegial, enfim, Babinsky dizia:

“ – A Celeste é mãe de alguns, a Iole é de todos”.

No sentido de você estar atenta a todo mundo.

Eu acho que são filhos da Arte da gente.

Não o filho que você pariu. Então, eu acho que é uma visão universal de mãe, não é a mãe negativa, a mãe que sufoca a mãe dominadora.

Vou te dizer uma coisa, o Pfeiffer, o Wolfgang Pfeiffer, ele era uma mãe. Ele te atendia, ele escutava, não se alterava, não é pai, é mãe. (risos)

CE – Você teve alguma experiência com crianças pequenas?

IN – Não. Bom, quando a gente abriu uma escola com a Ana Nogueira, em 69, e depois a gente fechou, fechou porque a Ana Nogueira estava esperando bebê, a visão dela podia ser outra, mas a da gente era essa, a gente eu digo porque tinha a Neride, quer dava aulas para crianças, eu dava para adolescentes, a Ana para adultos, e o Evandro cuidava da Galeria.

O marido da Ana, o Rui achou que só ela é que trabalhava, sei lá qual o motivo, a gente teve que fechar a escola.

Eu me lembro que o Evandro insistiu muito, ah, lole continua, mas eu não me sentia capaz de enfrentar um aluguel como aquele.

Então, as crianças da Neride e os adolescentes, de adolescente eu tinha a Elisa, que depois foi diretora da Galeria do SESC, e das crianças eu tinha as filhas do Rodrigo Lefèvre, que era aquele historiador que nos atendeu na FAU, quando eu levei lá os alunos do Vocacional, tinha uma que tinha cinco anos, e a outra tinha sete.

E tinha uma menininha que morava ali perto da Avenida Pompéia, então eu tinha essa experiência, com as crianças e com os adolescentes.

Eu me lembro que foi uma experiência muito rica dos que trabalharam, a gente trabalhava com escultura, não tive dificuldades, mas tive uma grande experiência, posso contar nos dedos.

Agora, quando o Rodrigo Lefèvre foi preso junto com o Sérgio Ferro, não foi?

Inclusive, o cavalete que eu tenho na minha casa é do Sérgio Ferro, Art-decô Porque na época que o Rodrigo foi preso, eu acho que as aulas de escultura, ou pintura, porque eu tinha o material ali tudo aparente, e elas cada uma chegava e se dirigia a um lugar, e a Ana fazia muita maquete, em situações assim fechadas.

Eu fui uma grande sustentação, pela falta do pai, principalmente para a Ana que era a mais velha.

E quando eles saíram da cadeia, eu me lembro que o Rodrigo me mandou esse cavalete que era do Sérgio Ferri, e ficou, é esse cavalete que eu tenho em casa e que eu uso até hoje, ou seja, consegui fazer algum trabalho que valesse a pena com a menina, tanto que eles sentiram. Para ela, principalmente foi uma sustentação terapêutica, as outras duas não. A Tichi passava de uma coisa para outra, e a outra pequeninha, que eu nem lembro direito, também, eu trabalhava sempre de olho nas duas, as duas eram irmãs e fechavam um bloco.

E também, com a minha sobrinha neta, e tinha um período que ela vinha uma vez por semana, então eu montava, para ela, cenas de frutas, fazia ela escolher no taier, jogava uma, fazia ela olhar, analisar e depois ela pintava com aquarela da forma que ela queria o que ela queria. Tanto que às vezes ela metia um matinho ou outro, mas eu escolhia e dava informações, tanto que ela tem uma sensibilidade muito grande para cor, ela capta o estilo da pessoa.

CE – Nesses anos todos de atividade artística, você viu alguma experiência, ou que você tenha participado ou não, mas que chamou a sua atenção?

IN – Não. Mas, no momento me veio em mente a história de um aluno, hoje em dia a gente se entende bem, mas o primeiro ano em que ele veio estou lhe falando, porque com a sua pergunta me veio em mente isso. Bom, sintetizando a situação esse aluno veio e se deitou, no tablado do modelo, e dormiu.

Então o pessoal começou a chegar, os alunos a chegar e o zumbido não é? Aí uma hora tocou o celular dele, quer dizer, eu não sei se ele estava me testando ou não, tocou o celular dele, aí ele pegou, abriu o olho, pegou o celular e pôs assim, e aí ele voltou, deixou lá e tornou a dormir. Dali a pouco veio uma garota, talvez fosse a namorada dele, você sabe que as coisas circulam, ela veio, aí ele acordou, e aí eu falei: “fora”!

Quer dizer ele ficou deitadinho lá fora. Aí os alunos me questionaram, e eu disse: “quando se trata de coisas fundamentais, como comer, dormir, você não pode cortar”. Ou ele estava me testando, ou não, eu não sei.

Mas, o importante foi essa minha ação. Aí, eles me contaram, isso foi no 3º ano, que no 2º ano, ele fez a mesma coisa lá, com o Lino e que o Lino não gostou.

Eu não sei qual foi a atitude dele, mas que foi uma experiência para mim, inédita que aconteceu. Comer não, comer já aconteceu várias vezes. E eu deixo comer, deixo mesmo. Para mim a opção por funções primárias, a gente tem que estar atenta e deixar, certo? Eu não sei se ele estava me testando ou não, mas a minha atitude foi essa, certo?

Agora voltando àquela tua pergunta, eu tenho a impressão que na verdade nunca fiquei preocupada, nunca me interessei, sabe.

Nunca fui atrás e também nunca me chegou. Foi falta de interesse, talvez, com relação à didática.

Agora, com relação à Arte tem um monte de coisas que acontecem, que você as vezes quer estar e você não está. Isso é contínuo com relação à Arte. Mas, existe um grande período de você se desviar. Porque é muita coisa, elas são sereias, a sereia de Ulisses está sempre por aí.

Então existe um escopo para você pegar e você se mantém.

Eu te falei que eu faço tapeçaria de madrugada, eu acordo e vou lá e trabalho porque senão a coisa não sai e eu quero que ela saia, porque as solicitações são muito grandes. Então, você, tem que estar atento e se tem que ver alguma exposição, você tem que ver o essencial. O que eu sei para ver ultimamente?

Fui ver a exposição do Lívio Abramo e estou querendo ver essa do Natural do claro e escuro. As solicitações são muito grandes.

Eu quero ir ver essa dos italianos do claro / escuro, fui ver do Lívio Abramo, que eu não conhecia que é da Tomie Ohtake.

Vou a algumas exposições de alunos, mas eu não vou para bater papo, eu vou para olhar as coisas, então eu e o Federico chegamos, andamos, olha, olha, se tem que dizer alguma coisa para o Federico eu digo ali na hora, ou escrevo e venho embora. Porque eu acho que a vida te rouba energia, para chegar aos lugares, São Paulo é um monte de cidades.



Ubirajara Ribeiro

Selma Daffré

(...) na casa da rua Juazeiro, no bairro do Sumaré, conheci Ubirajara Ribeiro em 1972 através do também arquiteto e artista plástico Savério Castellano, com quem estava casada.

Nessa época era comum os artistas visitarem-se com frequência, onde haviam trocas de experiências pessoais e do fazer artístico. Somavam-se outros artistas como Mário

Gruber, Tomoshigue Kusuno, Lívio Spiegel, Otávio Pereira, Cildo Meirelles entre outros.

Essas grandes personalidades chegaram exercer forte influência em minha decisão de seguir um percurso artístico também e um interesse pela vida intelectual, pela literatura, teatro, música e cinema. Iniciei meus primeiros desenhos e exposições.

Ao primeiro contato com o trabalho de Ubirajara Ribeiro revelou-se uma qualidade artística especialmente traduzida em suas aquarelas onde impressionava a liberdade no uso das aguadas e transformações constantes conquistadas em todo o processo de criação. O papel era pintado com emoção e firmeza.

Só de longe é possível perceber que a imensa inquietação correspondia a um ritmo maior ainda. Todo o movimento procura romper com as primeiras posturas sobre o papel e as contradições no momento seguinte eram ordenadas numa estética que procura a beleza e o equilíbrio.

O mesmo curso que acompanha-se na aquarela, podemos ver o artista seguindo na litografia, nas gravuras em metal, tendo como acréscimo o uso da figura humana e do auto retrato bem como o “emolduramento” da obra como linguagem.

Vejo seus trabalhos guardando viva sensibilidade e que constituem um diário gráfico mantido ao longo da vida com um sentido de diário íntimo apesar da influência da Pop art em grande parte de seus primeiros trabalhos.

Ubirajara Ribeiro insere-se entre os principais artistas dos anos 60 bem como Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Tomoshigue Kusuno, Samuel Szpiegel, Flávio Império, Flávio Shiró, Sérgio Ferro, Savério Castellano e muitos outros.

Na qualidade de sua amiga e até namorada num breve período de vida pude perceber uma personalidade ousada nas propostas de seu trabalho tanto o artístico como o de professor universitário, enfim um artista de vanguarda com um humor crítico, irreverência e coragem assumidos, apesar das grandes dificuldades pessoais que desde cedo o acompanharam.

## DEPOIMENTO POR EMAIL DE AUGUSTO DE CAMPOS SOBRE UBIRAJARA RIBEIRO

Caro Carlos,

Estou doente  
com uma nevralgia permanente  
que restringe os meus próprios projetos  
e retarda as respostas  
aos missivistas que me procuram.

No entanto, procuro atender aqui,  
como posso,  
ao seu pedido  
com um breve depoimento  
sobre o pintor que você  
está estudando.

Gosto muito do trabalho do Ubirajara.  
Infelizmente meu contacto com ele foi relativamente  
pequeno  
e circunscreveu-se aos anos 70. Fiz a pedido dele  
um texto-poema  
que está no catálogo azul de uma exposição na  
Galeria Seta, que foi aberta  
em 7-11-72.  
Cheguei até a comprar um dos quadros  
da exposição — da série que chamei  
“moldura dentro da moldura”,  
sugerindo um quadro dentro de outro quadro  
com uma parcimônia de elementos  
que me agradou muito, Uma espécie de  
“Magritte concreto” se é que se pode assim  
defini-lo. Depois, ele me deu uma gravura,  
que partia do mesmo tema. Deu-me também outro quadro  
de uma extrema concisão  
um zen-quadro, feito de um só traço,  
com risco para-ideográfico  
em uma gravura que tematiza  
de outra forma  
o vazio dos trabalhos a que me referi.  
Lembro-me de uma outra série de quadros  
em metal, com textos de Borges, belíssima.  
Sempre admirei no seu trabalho  
o apuro do detalhe, a filigrana como que oriental  
de muitos dos seus trabalhos  
e a sua extrema sensibilidade pictórica.  
O contacto com ele foi rareando  
principalmente  
porque ele bebia muito, ficava  
inconveniente e agressivo, e eu não  
tinha paciência para aturá-lo  
Não acompanhei a seqüência  
dos seus trabalhos..  
Mas tivemos bons momentos.

Abraço

Augusto de Campos

# ENTREVISTA DA PROFESSORA YOLANDA BESSA, SOBRE UBIRAJARA RIBEIRO

DATA: 22.04.2005

LOCAL: RESIDÊNCIA DA MESMA

HORÁRIO: 17:00 ÀS 20:00 HS.

C.E = CARLOS ERNESTO ; Y.B. = YOLANDA BESSA; U.R. = UBIRAJARA RIBEIRO

C.E: - Inicialmente a senhora poderia falar um pouco se sua formação e atuação? Como a senhora conheceu U.R.?

Y.B.: - Vim de Cajurú, uma cidade do interior, estudar na FAAP em 1959, para fazer Faculdade de Artes Plásticas que naquela época chamava Curso de Formação de professores de Desenho. A FAAP já ministrava um curso de arte infantil, orientado por Dona Hebe de Carvalho, onde fui estagiária a partir de 1960. Na mesma época Dona Hebe me levou para o Experimental da Lapa, onde trabalhei um ano ministrando oficinas de modelagem e desenho.

Considero Dona Hebe a minha primeira mestra na missão de arte-educação. Ela para mim representa a minha “mãe-mental” no campo da arte infantil.

Não completei o curso. Casei-me e fui morar no Rio de Janeiro.

Depois de algum tempo, voltando a São Paulo, me deparei o paradeiro de Dona Hebe de Carvalho, com a qual fiz um novo curso de arte infantil. Trabalhei com ela durante muitos e muitos anos. Agradeço a ela o fato de eu ainda estar trabalhando na área de arte educação até hoje.

Fiz parte da AESP - Associação de Arte-educadores de São Paulo, onde pertencia à primeira diretoria. Éramos um grupo grande de arte-educadores como Ana Mae Barbosa, Mariazinha Fusari, Heloísa Ferraz e outros.

Fui convidada a fazer parte do departamento de Educação da FAP/FAAP, por ser uma das únicas pessoas que trabalhava e conhecia a arte infantil. Lá ministrava a disciplina “Prática para o Ensino” e “Instrumentação para o Ensino”. Fui durante dez anos chefe do Departamento de Educação da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP.

Fiz parte de vários congressos convidada por Ana Mae Barbosa onde dirigia “mesas redondas”.

Com Maria Aparecida Magnani fiz o projeto o projeto “O Artista é Você” onde crianças de todas as escolas estaduais do Estado de São Paulo, participavam, cujos desenhos selecionados eram transformados em cartões de natal, eram vendidos, e o dinheiro revertido em livros para as bibliotecas.

Além de arte-educadora por profissão, fiz algumas exposições de arte com desenhos, gravuras, pinturas e participei de vários projetos culturais.

C.E.: - Como a senhora conheceu o U.R.?

Y.B.: - Eu tive que voltar para a FAAP, porque eu não completei meu curso de educação artística.

Conheci o Ubirajara no último ano, quando foi meu professor. Lembrei-me que quando morei na Rua Fernando de Albuquerque, fui ver uma exposição na Mobilínea, cujo artista era o Ubirajara Ribeiro, pelos idos de 1968.

Enquanto aluna, nós não nos entendíamos muito bem. Precisava de um favor dele para cursar sua aula no período noturno, pois trabalhava, mas me respondeu dizendo que isso não era problema dele e que não queria nem saber. Quando ele não ia com a cara da pessoa, era extremamente irritante e arrasava todos. Todo trabalho que se levava pra sua apreciação, ele “metia o pau”. Eu sabia que ele não era uma pessoa muito estável.

Mas depois de algum tempo, conseguimos ter uma relação mais amena.

Saí da faculdade mas minha imagem ficou gravada nele.

Logo em seguida me convidou para jantar. Começou uma grande amizade. Ele freqüentava minha casa e começamos a estar cada vez mais juntos.

Nesta época íamos juntos na Ymagos, encontrávamos Renina, que já conhecia Guilherme de Faria, Savério entre outros artistas.

Então ele teve um problema muito sério com a bebida, seriíssimo, uma coisa absurda. Guilherme de Faria me falou da Clínica Tobias e ali, Ubirajara recebeu um tratamento específico para dependentes químicos, com médico antropsófico.

Ubirajara pediu minha ajuda para que fosse sempre visitá-lo na clínica. Eu o visitava todos os dias, pois no momento eu era a única pessoa que estava a seu lado.

Neste mesmo momento, estava acontecendo uma exposição na Galeria de Arte Global, proposta pela Ymagos e vários artistas gravadores.

A prensa de litografia de Ubirajara foi transportada para a galeria e lá na presença do público, o artista desenhava a pedra, era processada, fazia-se a tiragem, o artista assinava e ela já era vendida ao público.

Fiquei nesta época trabalhando na Galeria Arte Global a convite de Raquel Arnout. Ninguém saía da galeria sem comprar, pois como gostava e entendia bastante do trabalho dos artistas, eu ia narrando o processo do trabalho, a leitura estética do trabalho, seu pensamento e as pessoas iam ficando encantadas.

No dia da inauguração da respectiva exposição, Ubirajara saiu da clínica, acompanhado de um médico e para lá voltou.

A galeria entrou em férias e Raquel me convidou para continuar trabalhando e assim não precisaria fechar a galeria. Abriu um precedente onde todos os trabalhos de Ubirajara que fossem vendidos não precisaria ser cobrada a porcentagem da exposição. Toda semana levava para clínica Tobias, o pagamento do tratamento do Ubirajara com a venda destas obras.

Eu vendi quase todo o acervo que a Global tinha. A Raquel ficou “bestificada” de ver, que naquele mês que fiquei lá, vendi mais do que era vendida em um ano inteiro.

Aí o Ubirajara saiu da Clínica e, eu não sei nem porque cargas d’água, só sei que ele chegou lá em casa com um caminhão de mudanças. Começou a fazer a mudança da minha casa e da casa dele para essa casa em que estou até hoje.

Quiseram nos vender a casa, que até então era alugada. Vendi meu apartamento e a comprei.

Á partir daí, ele criou um novo sentimento, retomou as suas atividades com muito fervor, parou de beber e um grande sentimento de um pelo outro foi se instalando cada vez mais. Tornou-se um ser espetacular e enquanto vivemos juntos (muitos anos) não bebia, só trabalhava e íamos a todos os lugares juntos, passava as noites todas com ele ajudando em seu trabalho com as imagens, textos, organização, e discutíamos sempre o trabalho que estava sendo feito.

Em 1977, ganhou o prêmio da APCA, de melhor gravador. Para essa exposição, de cada tiragem separávamos cinco ou seis exemplares para venda, cujo valor pagava a edição.

Eu saía com todo o trabalho debaixo do braço vendendo para os arquitetos amigos dele, para os alunos de arquitetura, que ele tinha uma turma enorme, e aqueles jovens todos, que foram seus alunos de arquitetura eram compradores.

Havia um lado do Ubirajara que era bem oriental. Era amigo íntimo de vários japoneses, artistas e arquitetos, de onde assimilou com o convívio, a sua cultura.

Ele era super amado, muito respeitado, todos sabiam que ele era um alcoólatra, que tinha um comportamento que se alternava, justamente por causa da bebida.

Freqüentamos juntos o AA, de segunda a segunda. Durante anos fomos a todas as igrejas onde havia reuniões dos alcoólicos anônimos.

C.E.: - Como ele era como professor?

Y.B.: - Como professor era amado e odiado.

Era um professor excelente, era um mestre. Deixou uma escola de pensamento, de conhecimento, de vida, cujo trabalho ainda será descoberto e valorizado.

C.E.: - Tanto na arte como na arquitetura?

Y.B.: - Em qualquer uma delas, ele era um mestre. Foi um grande professor de arquitetura e deixou para seus alunos de arquitetura, uma grande escola.

Todas as suas propostas aos alunos sempre eram inusitadas; fazia o aluno raciocinar, pensar, sair de seu eixo. Tinham que compreender com muito esforço o que estava sendo proposto. Eram propostas coerentes, claras, organizadas e objetivas, e era exigido do aluno o mesmo em suas respostas.

Na sua obra artística também tinha toda uma estrutura formal, quase arquitetônica. Não existia nada aleatório, fosse uma mancha, um desenho, uma escrita. Existia uma construção e uma organização impecáveis, além do que, de sua obra emana muito mistério, sensibilidade, impacto e perguntas.

C.E.: - E os quadros dele?

Y.B.: - Era exigentíssima com a feitura do chassi, tela, acabamento de seus quadros, molduras, colas. Os pregos deveriam estar todos iguais. Uma exigência milimétrica. Exigente até com o verso da tela.

Ele fazia suas tintas, suas receitas. Estava sempre buscando em termos de material, de técnica, de materialidade. Ele era um alquimista.

Tinha um mundo espiritual muito avançado.

O erro do Ubirajara, se é que pode se chamar de erro, era na construção de sua persona, influenciada pela bebida.

Artista e persona era um paradoxo. Muitas vezes o artista era muito grande e a persona não agüentava o que havia dentro dele.

C.E.: - A senhora acha que a influência oriental era muito forte na obra dele?

Y.B.: - Muito forte. A obra dele era toda oriental. Todo seu espírito era de um samurai. Era rodeado de japoneses artistas, intelectuais e arquitetos.

Eu até falava para ele que em vidas passadas, ele devia ter sido um samurai, alguma coisa assim.

Ele não era ligado as convenções. Era muito simples mas muito sofisticado, irreverente, carismático e um feiticeiro. Muito dinâmico. Quando colocava algo na cabeça, tinha que resolver. Era também um grande pesquisador. No final de sua vida, ficou muito desgostoso pelos rumos que a arte tomou. Ela se perdeu em si mesma.

Vejo que o trabalho de Ubirajara está fora dos modismos, não está engajado em nada, somente com a “poesis”, consigo mesmo, com seu repertório pessoal, com seu símbolos, suas imagens, seu universo peculiar.

C.E.: - Mas como foi a participação dele na pop-art?

Y.B.: - Da pop-art eu não conheço nada. Nessa época não conhecia o Ubirajara. A única coisa que eu sei, é que ele fez parte da pop-art com esse grupo.

A pop-arte dele é erótica, irreverente. Tinha essa coisa do erótico muito aprofundado nele.

C.E.: - E essa história de usar a palavra e a letra no trabalho dele?

Y.B.: - Tinha uma letra por si só lindíssima, a palavra e a letra para ele eram um desenho, uma imagem em sua totalidade um símbolo.

Sua letra, em alguns momentos, vale por si só como imagem. O texto não importa. Outras vezes a letra vem carregada de conteúdo e interagindo ou não com a pintura. Usa a letra como símbolo, como fonética, como som, como forma. Uma caligrafia, sua identidade, como resposta um poema visual.

Foi no Brasil, pioneiro no uso da palavra e da letra junto á pintura ou desenho, com sua preocupação visual.

A caligrafia era carregada do gestual.

C.E.: - Ele gostava muito do Bissier, não é?

Y.B.: - Sim, gostava muito. A mancha do Ubirajara é muito parecida com a mancha do Bissier. E ele fez um trabalho inteirinho em cima do Bissier. D'apress Bissier, telas enormes em têmpera a ovo e têmpera com resina damar, para uma exposição da inauguração ou aniversário de SESC Interlagos. Toda a obra foi vendida.

C.E.: - No vídeo “A Obra Dispersa de Ubirajara Ribeiro”, realizado pelo SENAC, ele diz textualmente:

- “Se tudo o que a crítica fala sobre mim for verdade, eu sou o maior aquarelista do Brasil.”

Y.B.: - E ele era mesmo. Considero-o maior aquarelista do Brasil, pela sua cor, sensibilidade, gestual, mistério, espaço, etc..

Na exposição de 77, ele começa a jogar com a fonética da palavra. Fragmenta a palavra e re-organiza para uma leitura fonética, cujo som está integrado no contexto da imagem.

Escreve a palavra ao contrário e faz o jogo da gravura que é espelhada. Ele era um grande lúdico com a arte. Foi o primeiro a usar a palavra modificada, truncada, re-organizada, cuja leitura remete a uma essencialidade.

Entre outras coisas, era um homem conectado com o mais alto, com muita religiosidade. Tudo nele é simbólico. Cor e alma.

Sua obra era programada, maturada, antes de sua feitura. A intenção tem que vir antes senão nada se faz.

Sei que ele é um dos melhores artistas brasileiros, apesar de não ter feito seu marketing como tantos outros. Era um artista simples, humilde, sem alardes, que muito contribuiu pelo desenvolvimento cultural de seu país.



## ENTREVISTA DA ARTISTA PLÁSTICA E PROFESSORA DE ARTE SUELY CAUDURO

DATA: 29/04/2005

LOCAL: RESIDÊNCIA DA MESMA.

HORÁRIO: 09h00min ÀS 12:00 h.

C.E. = CARLOS ERNESTO; S.C. = SUELY CAUDURO; U.R. = UBIRAJARA RIBEIRO.

C.E. - Inicialmente você poderia dizer alguma coisa sobre você?

S.C.: Fui fazer faculdade aos 43 anos de idade, porque sempre gostei de arte, e não tinha tido oportunidade. Achei que fazendo um curso na área oficial, teria uma abertura maior e um conhecimento mais amplo e que me interessaria mais para continuar minha carreira.

Quando já estava no final do curso, estava muito ligada à gravura e à aquarela que foi uma das técnicas que me encantou desde o princípio do curso.

Apareceu próxima à Páscoa, uma proposta, do Museu de Arte Contemporânea – MAC. O Prof. Ubirajara Ribeiro, estaria querendo montar um grupo de Aquarela Contemporânea. Eu me interessei, cheguei no final da inscrição e depois de uns dias fui chamada. Deparei-me com um grupo de pessoas as mais diversas, com currículos vastos, bem formados, também pessoas principiantes. Não tinha quase ninguém conhecido e eu me sentia como um pintinho no terreiro, era a menor.

Lembro-me bem das primeiras aulas, que eram muito diferentes das que eu tinha na Faculdade. Sei que anotei muito a trajetória de tudo o que eu fazia. Minha vocação era ser professora, e eu recusava isso.

Porque com quatro filhos pequenos eu não queria mais ensinar ninguém. Mas eu tinha vocação, que estava intrínseca.

Comecei a anotar tudo o que ele ( Ubirajara ) fazia.

Lembro-me que na primeira aula, ele pediu para todas, num pedaço de papel, trabalhar como estavam habituadas a trabalhar.

E ele foi passando pelas mesas e registrando mentalmente como cada uma fazia. Na hora da avaliação, ele sabia dizer, "tintim por tintim", o que cada uma tinha executado, a parte técnica principalmente.

Quem usou papel molhado, quem usou papéis secos, quem usou pinceis chatos quem usou pincel redondo, quem se postou sentada, quem se pôs de pé, sobre cada uma, ele teceu algum comentário bom, não muitos que depreciassem o trabalho, sempre algum ponto, algum comentário, ele achava que tinha algum valor, tinha alguma possibilidade. e ele falou, para as pessoas novatas como eu, de uma maneira incompreensível, totalmente.

Aí, eu continuei o curso de aquarela com ele, por dois anos e meio, mas sempre fazendo outros cursos paralelos, como cologravura com a Selma Daffré. Fui monitora dela um bom tempo naquele Museu na Avenida Europa, no Paço das Artes, que ficava no MIS. Acho que eu era muito curiosa, sempre querendo saber tudo o que estava ocorrendo, em termos de exposições, de linguagens diferentes, o que não me interessava mais era suporte. Suporte, eu não estava ligada na época.

Eu acredito que com o ocorrer do tempo, que já faz quase vinte anos, tudo tem uma relação, então a gente cresce. Ou fazendo, ou pesquisando várias técnicas, por muito tempo, e depois se fixando em algo, que você diz, não, nessa eu encontro a minha linguagem, eu sei como dizer daquilo que eu quero, ou você, no princípio se encanta, por uma maneira de trabalhar, trabalha naquilo por muitos anos, e depois abre os olhos e vê que existem outras possibilidades, aí vai pesquisar. Para mim, o caminho foi mesmo o inverso. Hoje, por exemplo, eu faço, além da aquarela, que eu dou aula, eu faço muita colagem.

Fiz o curso de Collage com o Sérgio Lima, que destrinchou a área surrealista para mim, como os surrealistas trabalhavam em termos de collage, o diálogo ocorria na própria obra, não com o expectador.

A collage que eu faço agora é colagem que permite uma amplitude de possibilidades também. Estou me encontrando nesse trabalho.

C.E.: - Como era Ubirajara pessoa, professor, tinha alguma diferença?

S.C.: - Como pessoa, não tive muita convivência, mas ele era solícito, dava oportunidade de pesquisa até no próprio ateliê dele, como aconteceu com o "Lavis", que eu fui até lá, ele me emprestou um livro

em francês, para tirar xerox, e fazer uma tradução que eu precisasse, ele era aberto a questões que a gente tinha e a discussões.

Como professor, ele fazia as propostas, mas não permanecia naquela proposta por muito tempo, ele era rápido na necessidade de receber logo uma resposta sobre aquela proposta. Tanto que dos cursos que eu fiz com ele, numa semana ele fazia a proposta, na outra ele já queria o resultado. Então, cada um tem um tempo para isso, e muitas vezes a resposta não correspondia àquela questão.

Mas sempre todas aproveitavam porque alguém correspondia e nós encontrávamos a questão que foi a principal que ele formulou, e alguma resposta que correspondia àquela questão. Isso era muito interessante.

Como professor, cumpria horários. Na época que eu fiz o curso com ele, isso eu achava muito importante, porque os alunos vinham de diversos locais, então ele não faltava, era um professor assim na exceção da palavra.

Ele não fazia questões que o estivessem preocupando. Ele também fazia questões propostas pelos alunos, ele formulava essas questões de acordo com as proposições das alunas, isso era muito interessante.

As propostas que ele dava, na época, muitas delas eu não compreendia; como por exemplo, ditados. Ele dava ditado que no fundo eram propostas técnicas, mas que resultavam sempre numa obra muito interessante.

Então, por exemplo, com uma cor única você pode ao mesmo tempo conseguir outros tons daquela cor, ou outras cores, com diluição ou concentração máxima da cor, sem perder a cor de origem.

Outra proposta era da transparência, você tinha que aprender a lidar com o material, aguardando, esperando a secagem de uma pincelada até ocorrer a seguinte. Então ele dava um tempo até formular a 2ª. Questão.

Se você for analisar a proposta geral, ele começou de uma cor transparente clara até chegar ao fim, que era uma cor escura, uma jabuticaba. Era um ponto preto.

Então a relação entre uma cor escura feita num local do suporte em quantidade mínima, vai ter um diálogo com a primeira folha de alface, que você fez, que era uma cor clara que ocupou um espaço muito grande no papel.

Ele então não destrinchava a proposta para a nós. A gente é que depois tinha que questionar.

C.E.: - Então, ele não dava as coisas mastigadas?

S.C.: - Não dava. E isso era muito interessante, mesmo quando chegava numa hora de um trabalho abstrato. Ele formulava questões de uma maneira, assim material uma mesa grande, etc. No fim era um vulto passando. Como você vai representar um vulto passando? Era uma pincelada transparente, rápida, alguma coisa que demonstrasse alguma coisa que passou e que não ficou por muito tempo naquele espaço.

Essas propostas eu tenho guardadas até hoje, e acho que são fantásticas para quem quer seguir uma carreira como professor futuramente, porque vão dar subsídios mil para poder trabalhar.

Ele sabia chamar atenção com muita veemência quando o trabalho não correspondia mesmo, ou quando a pessoa fazia sem se preocupar.

C.E.: - Mas ele era irônico? Por que normalmente o Ubirajara era muito irônico. Na crítica ao trabalho ele também era assim?

S.C.: - Ele era irônico, e a gente percebia a ironia. Dava para perceber. Ele não escondia que estava ironizando aquele trabalho.

Agora eu acho que o curso dele era muito bom pela diversidade das pessoas que freqüentavam na época que eu fiz. Havia psicólogas que não tinham a prática da aquarela, mas elas tinham a facilidade de lidar com as propostas, convencer com as respostas que davam, então muitas vezes, elas mentiam praticamente. Era uma mentira.

Eu lembro uma vez de uma proposta que ele fez, e que usei uns trabalhos (selos) do meu pai que estavam guardados e que apresentei aquilo com a maior facilidade. Eu tinha uma ligação com meu pai, uma boa relação, mas não era uma relação assim, de afeto profundo. Que quando eu vi aquilo, eu me sensibilizei. Mas as colegas que eram psicólogas, elas adoraram a resposta que eu dei. Elas disseram:

“Você tem que perceber a sensação que teve ao pegar naquele momento ao fazer aquele trabalho.”

Sabe então a aula dele era muito rica por essa diversidade toda.

E ele trabalhava junto também. Ele fazia a proposta também. Ele não ficava só olhando o trabalho dos outros. De vez em quando ele fazia a gente observar aquilo que ele estava fazendo.

Ele não dizia o que era, mas a gente através da observação tinha que descobrir uma resposta àquela questão que ele propôs. Era muito interessante, bem interessante.

C.E.: - Como é a obra do U.R. O que você acha? Como você sente o conjunto dessa obra?

S.C.: - O que eu vi de conjunto de obras, foi só em exposições. Quando a exposição tinha um tema, como a que nós fizemos juntos, que foi uma das Pincelas, que foi em Curitiba, não lembro o nome dela. Nessa, ele não deixou fugir da questão principal, que eram as pinceladas.

Mas, o trabalho dele, sempre superava o de qualquer aluno. Ele sempre colocava algo mais. Ele não fechava totalmente as propostas. Ele abria para outras possibilidades isso era muito interessante.

Eu gostava da diversidade da apresentação do trabalho dele, algumas vezes de formato pequeno, outras vezes de formatos bem maiores. Ele viajava entre uma proposta e outra, mas independente do formato, do tamanho, ele tinha sempre marcado a presença dele naquele espaço.

Não tinha a necessidade de fazer uma exposição com obras de determinado formato, ou tamanho. Ele permeava entre todos os formatos.

Ele era um arquiteto também. A gente percebia na montagem do trabalho dele. Tinha um cuidado extremo. Quando ele desenhou, quando ele fez ou quando ele mandou o marceneiro fazer os preguinhos de madeira, para prender as aquarelas dele numa exposição. Aquilo era de um cuidado extremo, era um respeito, pelas pessoas que iam observar o trabalho dele, nunca mal apresentado.

Numa exposição, no I Salão Nacional de Aquarelas, que ele participou, você tinha que olhar por um burquinho, então, ele não apresentava um trabalho sem estar perfeitamente emoldurado, terminado. Muitas vezes com o verniz que ele utilizava que era preparado por ele, tinha um tempo de secagem. Ele dizia não eu não vou apresentar o meu trabalho, eu preciso de um prazo para poder preparar esse trabalho.

Nós percebíamos muito essa qualidade nessa profissão dele como arquiteto. Esse apreço na apresentação do trabalho, no preparo, na formatação, em todos os sentidos, dava para perceber que era do Ubirajara.

Mas eu acho que ele foi mais um pesquisador. Ele propriamente não deixou uma marca como artista. Deixou uma marca maior como pesquisador de suportes, de técnicas, de propostas, de linguagens, de tudo isso.

C.E.: - Ele costumava fazer muitas citações de autores, de outros artistas? O que ele recomendava que vocês olhassem, estudassem?

S.C.: - Eu lembro do Bissier, que ele falava muito, eu nunca encontrei referências dele nos livros, mas eu reconhecia o trabalho dele onde for, de tanto que ele falava. Não estou lembrada de outras citações.

Às vezes ele fazia referências de outros pintores no próprio trabalho, a autores que ele precisava responder a uma proposta de uma exposição, como aquela do Van Gogh, "O Olhar de Van Gogh". Então ele fez uma releitura da cadeira de Van Gogh, mas uma releitura muito Ubirajara. Muito própria dele.

C.E.: - Soube por outras alunas, que várias alunas tinham receio de fazerem perguntas para ele, acontecia isso também no seu grupo?

S.C.: - Acontecia.

C.E.: - Por que esse receio?

S.C.: - Ele era muito exigente na linguagem própria de um artista, aquarelista. Ele não usava uma linguagem comum. Então a gente tinha receio de formular a questão.

Por que sempre as formulações dele eram mais elaboradas, eram mais apuradas em termos de linguagem do que as nossas.

Eu lembro que tinha receio de fazer perguntas para ele. O que ele fazia muitas vezes era nem sequer responder, ou fingir que não ouviu. Lembro bem dessas situações. Quando você fazia uma

sugestão, ou colocava alguma coisa ele fingia que não ouvia, ele não respondia, você já percebia que não agradou ou que não estava correspondendo à linha de pensamento dele.

C.E.: - Ele gravou um vídeo, uns dois anos antes de falecer, para o SENAC, intitulado “A Obra Dispersa de Ubirajara Ribeiro”, onde ele afirma textualmente:

“Se tudo o que a crítica diz sobre mim for verdade, sou o maior aquarelista brasileiro”. Você acha que ele é?

S.C.: - Eu acho que ele pode ser considerado o maior aquarelista. Porque aquarela para ele fazia parte de todas as pesquisas dele, de todas as propostas, da maioria dos trabalhos. É difícil uma pessoa se basear numa técnica e não ir além dela.

E ele foi muito além da técnica. Ele sabia o que queria, sabia o que ele queria dizer, o que ele queria deixar. Numa exposição na Múltipla ele fez um trabalho de releitura de vários artistas que só trabalhavam sobreposições de pinceladas, e uma cor única em cada trabalho e naquele trabalho você via o aquarelista Ubirajara. O pesquisador, o professor, o que ele estava querendo deixar como mensagem. Muito bom.

C.E.: - Ele praticamente em termos de pintura, ou em termos de obra sobre papel, ele passou por todas as técnicas, e fez gravura também, mas parece que a aquarela era seu ponto chave, que ele voltava, que era o eixo da vida dele, não era assim?

S.C.: - Acho que sim. Desde que o conheci, ( não tenho conhecimento da vida dele anterior, nada) mas acho que a aquarela foi a principal técnica utilizada por ele

C.E.: - O curso que você fez com ele, foi em que ano mesmo?

S.C.: - Foi em 86, 87.

C.E.: - Foi nos anos 80, mais ou menos na época do I Salão Nacional de Aquarelas da FASM?

S.C.: - Foi. Eu me formei em 86, eu estava saindo da Faculdade, quando fui fazer o curso com ele.

E daí para frente. Aí acho que a aquarela se fixou mesmo.

Ele fez exposições com trabalhos utilizando outras técnicas. O óleo, ele pesquisou muito. Eu sei que a história da velatura foi para ele uma questão de ir fundo, por anos. Pesquisando a velatura no óleo.

Agora a aquarela permite isso com mais rapidez.

C.E.: - Ele estava pesquisando muito sobre isso?

S.C.: - É ele falou muito sobre a cola de coelho, isso é que ajudava também na transparência.

Era tão grande o conhecimento dele que, para o aluno absorver e trabalhar com aquela técnica, o aluno precisaria desenvolver aquilo paralelamente ao curso, com muito tempo e ninguém tinha tempo para isso.

Agora eu vejo algumas ex-alunas dele fazerem pesquisa sobre madeira. Por exemplo, a Mari, é uma que faz.

Então ele orientou-nos a colar o papel sobre madeira na época, e preparar o tecido para receber a aquarela. Mas o tecido não tinha a absorção que o papel tem. Acho que nesse sentido, o papel permite mais corresponder à questão da luz, e sobreposições.

Ele não era assim, exigente quanto ao material, o melhor papel, etc.

Porque existem professores que não aceitam que você leve um desenho ou rascunho, por exemplo, num papel sulfite, obrigatoriamente você tem que levar já num papel bom. Ele não ligava para isso, ele ou fazia como nesse trabalho aqui, que ele pôs gesso de dentista, como base no papel, para depois trabalhar e aí ele conseguiu as transparências. A técnica que ele possuía para trabalhar era muito aprimorada. Trabalhava uma aguada, depois adensava mais a tinta e assim por diante.

Quanto aos pretos, ele sabia todos os tipos de pretos que existiam e que outras cores eles iriam dar ao serem misturados. Preto avermelhado, meio amarronzado, ele pesquisava demais.

C.E.: - Ele falava muito sobre os pretos. Você lembra como era isso, como usar o preto na aquarela, por que normalmente as pessoas, não usam tanto o preto na aquarela.

S.C.: - Não usam. Isso eu tenho citado aqui nos cadernos, quais os tipos de preto, provenientes do que, alguns de ossos calcinados, outros de folha de parreira. Ele também possibilitava às pessoas que quisessem produzir a sua própria tinta, tivessem conhecimento da proveniência desses pigmentos.

Ele fazia com que a gente trabalhasse com um determinado tipo de preto e algumas cores, e depois ele queria sempre uma resposta por escrito, daquilo que era feito e quais os resultados alcançados.

C.E.: - Então você tinha que elaborar a prática e aí escrever sobre o que você tinha feito?

S.C.: - Isso é bom. Porque acho que as pesquisas que fazíamos e as descobertas que a gente faz, que não foram transmitidas por alguém, são gravadas em nossa memória mais facilmente.

É importantíssimo você não dar o peixe e sim ensinar a pescar.

E isso ele fazia. Ele não dava a dica. Ele fazia a gente pesquisar e tínhamos que chegar à conclusão.

E eu só vim a entender isso bem mais tarde também.

C.E.: - Ele afirma no vídeo, que ele usava a aquarela de uma forma que ninguém usava que era uma forma densa com o pigmento mais concentrado. O que você acha disso? Você acha que ele era diferente? Ou ele era o único que fazia isso?

S.C.: - Não. Ele não era o único que fazia. Mas os outros faziam e chegavam até um determinado limite. Ele ultrapassava.

Por exemplo, se o trabalho era pequeno. Eu lembro de um trabalho que ele fez e cortou em várias partes. e depois nós distribuimos entre o grupo. Foi num final de ano. Cada uma ficou com uma parte. Eu tenho esse trabalho. O dele, além da cor forte, da cor escura, das sobreposições que ele usava, ainda era finalizado com um preto, marcante, que unia o trabalho todo. Era o que fazia essa unidade da obra. O que tornava a obra mais densa ainda do que se tivesse parado sem aquela pincelada última.

Que faria a reunião de todas as partes. Ele ultrapassava o limite.

C.E.: - Você acha que tem algum artista brasileiro ou internacional cujos trabalhos tinham semelhança com os do U.R.?

S.C.: - Não. O Ubirajara era bastante eclético também. Quando ele usava letras, não usava como a Mira Schendell, ele tinha alguma referência de outro artista, mas uma maneira particular de usar.

Quando fazia uma proposta, ele dizia a última das pinceladas deveria ser uma palavra de três letras. Então, antes de fazer o trabalho, ele já tinha todo elaborado na cabeça.

C.E.: - Mas essa palavra de três letras, era uma proposta, mas algo em que ele queria chegar? Ou era uma proposta para ver o que ia dar?

S.C.: - Não, ele já sabia. No que ia dar ele já sabia. Que as três letras iam ou iam indicar o caminho que foi seguido pelo artista, pelo aluno, quando fizesse o trabalho, que iria amarrar o trabalho, nunca fossem ser como aquela obra “Isto não é um cachimbo”, era uma frase, ou uma palavra que distanciava daquilo que está no quadro, não. Ele queria alguma coisa que participasse da obra como “aquelas letras.”

C.E.: - Agora essas letras, essas palavras, que ele colocava muito na obra dele, você acha que tinham um significado? Ou era alguma coisa, como ele mesmo diz: “só para encher espaço”.?

S.C.: - Não, não tinha necessidade de ter um significado, as letras que ele colocava, porque o trabalho dele não tinha uma linguagem linear, ele não estava contando uma historinha. Ele até contava uma história, o “Journal Eternelle” é uma história contada, é uma pessoa ou alguém lendo um jornal, um francês. As letras participavam daquilo, mas não contavam uma história linear, não contavam, por exemplo, “Isto não é um cachimbo”. Elas podiam ser quaisquer letras, elas eram imagens. Elas não eram linguagens só.

C.E.: - Então era visualidade da letra?

S.C.: - Era visualidade, era imagem.

C.E.: - Visualidade da letra e da palavra?

S.C.: - É a visualidade. Elas podiam indicar uma outra coisa que não letras.

C.E.: - Que não fossem aquele significado conhecido da letra?

S.C.: - Isso, aquele significado conhecido, isso.

C.E.: - Ele usa muito, por exemplo, existem vários trabalhos dele, a palavra “Bic”, mas eu não sei se era exatamente a marca “Bic”, que nós conhecemos que ele também fez parte da “pop-art”, que usava essa apropriação, mas era coisa mais antiga.

Agora, a obra do U.R. era muito intimista. A obra de quem conhecia ele, como pessoa, o via na obra, você concorda?

S.C.: - Concordo. Ela não era intimista em termos de proporção, porque muitos trabalhos dele eram grandes, mas era intimista até o ponto de chamar o expectador à aproximação. Você tinha que se aproximar da obra dele. Não era uma coisa que você chegasse na exposição ou numa obra que você tivesse que se distanciar para ver o todo.

Você tinha curiosidade de se aproximar. Ele criava essa proximidade.

Agora pode ser outro o uso do termo “intimista.”

A gente percebia que ele era uma pessoa que se colocava naquilo que estava fazendo. Ele tinha intimidade com o trabalho nesse sentido e não aquele distanciamento de artistas que expandem uma pincelada sem a certeza de onde ela vai terminar.

Ele sabia o limite daquela pincelada, até onde ela devia ir. Isso criava uma intimidade dele com a própria obra e do expectador com a obra. Isso era inegável.

C.E.: - Ubirajara tinha uma vida um pouco conturbada. Você acha que ele mostrava isso na obra dele?

S.C.: - Acho que sim. Dava para observar isso.

Acredito que a vida conturbada, não em termos de imagem, mas ele demonstrava na busca, nesta procura constante, de sobrepor, sobrepor, sobrepor muito, sabe?

Tentar fechar o trabalho. Ele não parava. Muitas vezes acho que a gente diz: uma obra está pronta, quando ela fala para você que você não tem mais nada o que dizer. Mas ele não parava, estava sempre querendo atingir o limite máximo. Então, a gente percebe, ele era uma pessoa que estava sempre à procura.

C.E.: - De uma inquietação, de uma ânsia de conhecer, é isso?

S.C.: - É. Não diria de conhecer, mas de esclarecer ao máximo aquilo que ele estava querendo mostrar.

Era uma cabeça muito difícil.

Ele vivia se questionando, incrível.

C.E.: - Ele colocava que cada artista tinha uma caligrafia própria, que eram traduzidas pelas pinceladas, que como se fosse uma impressão digital, que era praticamente impossível de ser imitada. Ele colocava isso para vocês nas aulas?

S.C.: - Não. Mas ele prezava demais a intenção na hora de você pincelar. Ele não permitia que você desse uma pincelada aleatoriamente. Fazer um fundo, por exemplo, ele não chamava de fundo, mas de explorar um plano pictórico onde você fosse desenvolver a tua mensagem, a tua linguagem, a tua imagem, aquele plano tinha que fazer parte de todo o contexto, e as pinceladas deviam estar de acordo com o que você queria apresentar.

C.E.: - Quer dizer. Antes de colocar a pincelada, você tinha que saber para que você ia por a pincelada?



S.C.: - A intenção. Isso ele frisava demais. Tanto que aquela exposição que ele fez, baseada nas pinceladas, já mostrava que ele era exigente a esse respeito.

C.E.: - Essa exposição foi aqui em São Paulo?

S.C.: - Não em Curitiba.

Agora, uma coisa, mesmo as letras dele, não sendo uma linguagem, ele fazia a gente questionar o final. Tinha então, uma correspondência ainda da Mira Schendell, onde as letras compunham uma imagem.

Ele trabalhava de uma maneira que muita gente nem conseguia decifrar.

C.E.: - Se você parar um pouquinho, você deve ter tido vários professores na época da faculdade, e nos cursos que você fez, não é uma questão de comparar, mas quais eram as principais diferenças e semelhanças entre U.R e os outros professores?

S.C.: - Questões de propostas, eu acho que ele veio de uma época em que era hábito o professor fazer propostas para os alunos. Até muitos diziam que os professores faziam isso porque eles não sabiam a resposta, e aproveitavam as dos alunos. Muitos acertavam a resposta que batiam com eles.

Ma a grande diferença...

Deixa-me ver, eu tive aulas com o Guyer Salles. O Guyer, por exemplo, era um especialista em cor. Aprendi muito, porque ele tem um conhecimento imenso da cor.

U.R. não dava essas dicas. Ele considerava os alunos como principiantes.

C.E.: - E qual seria a “dica básica” que o Ubirajara dava?

S.C.: - A intenção da pincelada era uma proposta vivida nos cursos dele. Você não fazia nada sem antes pensar, pensar antes de executar. Então não era através da execução que você encontrava o que fazer em seguida. Você já devia saber, e aquela ia desencadear uma outra, essa era uma dica básica dele. E não era fácil de absorver. Porque a maioria dos alunos era impaciente, só queria mostrar a obra final.

E o processo do trabalho ele queria que acontecesse e que fosse percebido. Percebido pela pessoa que fez não pelo outro. Porque a maioria fazia um trabalho, para não deixar ninguém perceber como chegou àquilo, então era isso. Ele queria que a gente elocubrasse o próprio processo. Que não fosse totalmente declarado.

E eu acho que é por isso que os trabalhos dele chegam ao limite e ultrapassam, até. Porque ele vai escondendo a maneira como ele trabalhou. De vez em quando ele falava.

Nesse aqui eu usei massa de dentista agora, você vá pesquisar como usar essa massa.

O processo de colar uma massa no suporte, ele explicava. Explicava de uma maneira detalhadíssima.

Preparar tintas, ele nunca explicou.

Agora tem uma coisa que até hoje eu não esqueço também,:

Ele criou uma Escola de “Ubiretes”, com essa determinação dele, de orientar, de fazer propostas, de fazer algumas questões. A Setsuko, por exemplo, segue uma linha dele.

Então, ele criou uma escola, e eu acho que o professor pode dar uma visão mais ampla de possibilidades para os alunos, para eles criarem a sua própria linguagem, e não ficarem na do mestre. Quem teve aula com o Bira deixa transparecer isso.

C.E.: - Você não acha que isso acontece com muitos professores?

S.C.: - Com muitos. Aquele, por exemplo, desenhando com o lado direito do cérebro, você distingue até numa postura, quem teve aula com ele. Basta ser um observador um pouco mais apurado.

Mas também é fase. Você não vai a vida inteira ser uma “Ubirete”.

Você é um artista, e vai encontrar o seu caminho.

O respeito do professor, pelo aluno, o Ubira passou para a gente. Passou respeito no sentido de fazer uma proposta num vocabulário muito elaborado, e acho que isso já é respeito que o professor tem para com o aluno.

Acho que o aluno vai compreender e corresponder.





















