

UNIVERSIDADE DE SANTA CRUZ DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO EM EDUCAÇÃO
LINHA DE PESQUISA LINGUAGEM, EXPERIÊNCIA INTERCULTURAL E
EDUCAÇÃO

Jéferson Diogo de Oliveira Santos

**COMO NASCE UM ATELIÊ TERAPÊUTICO:
educação, artes e corpo.**

Santa Cruz do Sul

2025

Jéferson Diogo de Oliveira Santos

**COMO NASCE UM ATELIÊ TERAPÊUTICO:
educação, artes e corpo.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação – Mestrado e Doutorado; Área de concentração em Educação; Linha de pesquisa Linguagem, Experiência Intercultural e Educação, da Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Ana Luisa Teixeira de Menezes.

Santa Cruz do Sul

2025

CIP - Catalogação na Publicação

Santos, Jéferson Diogo de Oliveira
Como nasce um ateliê terapêutico: educação, artes e corpo. /
Jéferson Diogo de Oliveira Santos. – 2025.
156 f. : il. ; 29 cm.

Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de Santa
Cruz do Sul, 2025.

Orientação: PhD. Ana Luisa Teixeira de Menezes.

1. ateliê terapêutico. 2. educação. 3. artes. 4. corpo. I.
Menezes, Ana Luisa Teixeira de. II. Título.

Jéferson Diogo de Oliveira Santos

COMO NASCE UM ATELIÊ TERAPÊUTICO:

educação, artes e corpo.

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-graduação em Educação – Mestrado e Doutorado. Área de concentração em Educação; Linha de pesquisa em Linguagem, Experiência Intercultural e Educação, da Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Dra. Ana Luisa Teixeira de Menezes

Professora Orientadora – UNISC

Dra. Sandra Regina Simonis Richter

Professora Examinadora – UNISC

Dr. José Clerton de Oliveira Martins

Professor Examinador – UNIFOR

Para Aurora, que a educação seja sempre a luz após a escuridão.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à professora Ana Luisa, amiga e orientadora e que me instigou a habitar espaços que jamais imaginaria me fazer presente. Por ter sido mestra desde a graduação, me ensinando os verdadeiros caminhos da psicologia junguiana, da pesquisa e da vida.

Agradeço à Nona Orbach por me ensinar muito sobre a arteterapia e por me mostrar meu verdadeiro propósito: criar ateliês e tornar o mundo um lugar melhor.

Agradeço ao Shaun McNiff pelas dicas e me apresentar comunidades de partilhas sobre terapia das artes expressivas e a pesquisa baseada em artes.

Agradeço ao grupo de pesquisa PEABIRU por me apresentar um universo sensível e produtor de conhecimento.

Agradeço a cada aluno, paciente e todas as pessoas que cruzaram por meus ateliês, é com vocês que aprendo diariamente.

Agradeço em especial aos alunos da formação Encontros em Ateliê; obrigado por me permitirem materializar este sonho utópico.

E por fim, agradeço a todas as pessoas que me apoiam e inspiram diariamente.

Também agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pela oportunidade a mim concedida, para obter o título de Mestre.

*Não faço cara nem pose
Caminho na contramão
E quanto mais eu me envolvo
Mais namoro a solidão*

*Ainda hoje lembrei
Das tuas risadas sem fim
E eu me questioneei
Riram de mim ou pra mim?*

*Se lambuzaram no doce
Levaram o melhor que eu tinha
E enquanto a boca amarga
Meu coração desalinha*

*Vocês me devem cada lágrima
Cada desserviço
Devem meu suor me devem cada gemido*

*Flutuo nesse vazio
Mas a tristeza é oceano raso
E quando eu tocar o chão
Vou levar todos pra baixo*

*E quanto eu tocar o chão
Eu vou te levar pra baixo*

(Oceano de Mc Tha)

RESUMO

Historicamente conceituado como o espaço de criação e exposição do artista, é necessário ampliarmos a discussão sobre o ateliê em práticas terapêuticas e educacionais. Esta pesquisa propõe investigar o ateliê terapêutico expressivo a partir de uma pesquisa baseada em artes, olhando para meu próprio caminhar ao longo desta jornada labiríntica. Parte dissertação, parte ensaio visual, apresenta textos e imagens criadas ao longo destes dois anos de mestrado, construindo um olhar para a prática educacional em ateliê. Olhar este que assume o fazer o espaço entre como estrutura indispensável para a educação enquanto nutridora de ateliês terapêuticos expressivos. Como ateliê-espaço, apresenta meios e possibilidades de criação em um processo educativo e terapêutico. Enquanto ateliê-estado, é um constante processo de transformação de si-mesmo. Enquanto ateliê-pesquisa, produz um caminhar baseado no espaço, nas materialidades, no corpo e na natureza.

Palavras-chave: ateliê terapêutico; educação; artes; corpo;

ABSTRACT

Historically conceptualized as the artist's creative and exhibition space, it is necessary to broaden the discussion on the studio in therapeutic and educational practices. This research proposes to investigate the expressive therapeutic studio based on an arts-based research, looking at my own journey along this labyrinthine journey. Part dissertation, part visual essay, it presents texts and images created over the course of these two years of my master's degree, constructing a perspective on educational practice in the studio. This perspective assumes the creation of the space between as an indispensable structure for education as a nurturer of expressive therapeutic studios. As a studio-space, it presents means and possibilities for creation in an educational and therapeutic process. As a studio-state, it is a constant process of self-transformation. As a studio-research, it produces a path based on space, materialities, the body and nature.

Keywords: therapeutic studio; education; arts; body;

SUMÁRIO

COMO NASCE UM ATELIÊ	11
ATELIÊ-PESQUISA: AQUELE QUE PESQUISA PESQUISA A SI MESMO.....	22
ATELIÊ-ESPAÇO	32
ATELIÊ-EXU: Educação	54
ATELIÊ-MATERIALIDADES.....	76
ATELIÊ – CORPO.....	94
ATELIÊ-NATUREZA.....	107
ATELIÊ TERAPÊUTICO EXPRESSIVO	122
O NASCER DO ATELIÊ TERAPÊUTICO EXPRESSIVO NA EDUCAÇÃO E NA PSICOLOGIA.....	146

COMO NASCE UM ATELIÊ

Figura 1 - ateliê labirinto. Nanquim e brush pen. Sketchbook. Autoria do pesquisador.

Há caminhos e veredas que se formam em todas as direções. Ao dar o primeiro passo em direção ao labirinto de infinitas paredes, a porta atrás de mim se fecha. Eu estou só. Em um lugar desconhecido habitado por inúmeras figuras míticas. Com possibilidades infinitas de encontros e batalhas. Um lugar onde o invisível por vezes é negado e excluído. Mas mesmo assim, uma jornada de desafios – internos e externos – que se moldam ao longo do caminhar por estas estradas por outros percorridas, mas nem sempre sentidas. No centro do labirinto, há uma luz dourada. Me pergunto se as ferramentas que trago comigo são suficientes para desbravar onde estou. Não há certezas. Não há volta. Há apenas o centro dourado do mandala labiríntica. Não sei ao certo se existe ali um tesouro. Ou um monstro. Ou talvez o tesouro seja o monstro. Apenas sei que vamos (eu e você) encontrar o que há no centro apenas se chegarmos ao final desta jornada. Se eu pudesse me olhar no espelho agora, poderia enxergar um herói em sua jornada. Mas sou apenas um artista-terapeuta-educador-pesquisador.¹

A imagem que abre esta seção foi a primeira a surgir quando iniciei meu processo de pesquisar o ateliê. Acompanhado de um sketchbook² que costurei com folhas de tamanho A3, permito que meu corpo investigue as perguntas que minha mente vai formulando. Tento integrar corpo e mente ao buscar compreender o ateliê e suas multifacetadas. Ao perguntar para si-mesmo o que é um ateliê, meu corpo opta pela caneta hidrocor e nanquim, e vai percorrendo traços curvos, em direção ao centro. Centro este que anseia pela tinta acrílica dourada. Se formava ali a primeira de uma série – ainda em continuação – que daria imagem e materialidade para a pesquisa que agora se apresenta.

Lembro de ter a mesma imagem como primeira coisa a levar para a orientação de mestrado. Havia algo na imagem que respondia à pergunta, mas que minha mente racional ainda não entendia. Amplificando a imagem com o auxílio da Ana Luisa, minha orientadora e guia nesta jornada, encontramos o labirinto que começava a se formar. No mito de Teseu, o então herói decide adentrar o labirinto onde mora o Minotauro. Para enfrentar a fera que ali se escondia, Teseu contou com a orientação de Ariadne, que deu seu fio para que o herói pudesse marcar o caminho, encontrando a saída ao final de sua missão. No seu papel de orientadora, Ana me dava o fio inicial para perceber que eu já

¹ Todas as escritas que abrem as seções, apresentadas em itálico, são escritas realizadas em meus cadernos e diários.

² Caderno com folhas brancas utilizados por artistas para registrarem processos de criação, geralmente em capa preta. Aqui, o caderno foi costurado de forma manual pelo pesquisador.

me encontrava dentro do labirinto e me fazia olhar para trás, no percurso que trilhei e que é materializado neste trabalho que considero uma dissertação-ensaio visual.

A ideia de ateliê surgiu ao concluir a pós-graduação em arteterapia, em 2020, na qual realizei grupos expressivos com cinquenta e quatro profissionais da saúde em um município do interior do Rio Grande do Sul. A potência das artes no campo da saúde começava a ser percebida por mim em sua totalidade. Com a repercussão gerada pelo trabalho que foi desenvolvido senti a necessidade de estudar ‘formalmente’ as artes, mais especificamente arte-educação e artes visuais. Após a pandemia, crio então o projeto intitulado “Ateliê Terapêutico Social”, que oportuniza grupos expressivos, com caráter terapêutico para pessoas em situação de vulnerabilidade social.

Este projeto foi sempre marcado como resistência, enfrentando a dificuldade em manter os encontros apenas com recursos próprios e também a perseguição político-partidária que se deu ao resistirmos enquanto ‘apartidários’, não permitindo que nosso espaço de criação – de si e da comunidade – se transformasse em campanha dos gestores públicos. Mesmo depois dos anos ainda carrego as cicatrizes das ofensas proferidas ao projeto, entendido como um desconforto e incomodo dentro das políticas públicas do município onde era realizado.

Além da resistência, brotava a cada encontro um mundo encantado de imagens, encantamentos e almas. Uma a uma as pessoas da comunidade iam adentrando o espaço cedido pelo Centro Regional de Cultura de Rio Pardo. Algumas expressavam em seu corpo tenso o medo que meramente olhar para os materiais dispostos na mesa gerava; outras pareciam crianças, levando suas diferentes mãos para tocar, levar o material ao nariz e sentir se há algum aroma exalando dele.

Frases como *“este giz tem cheiro da minha infância”* ou *“isso é barro? Eu nunca brinquei com barro!”* ou até mesmo *“estas linhas me fazem lembrar de minha avó que faleceu ano passado e passava horas tricotando”*; todas iam preenchendo nosso ateliê. Eu carregava fora de mim, semanalmente, caixas organizadoras repletas de materiais que eu conseguia comprar e guardava em

minha própria casa; dentro de mim, eu levava o medo – de ser punido em meu trabalho, de que as pessoas que participassem também fossem perseguidas – mas carregava também um sentimento desconhecido, que eu não conseguia compreender ou expressar verbalmente. Em um dos encontros com a comunidade, todas estavam imersas em suas criações e resolvi pintar uma imagem qualquer. Eis que surge a expressão deste sentimento.



Figura 2 - espiral do ateliê comunitário. Guache. Autoria do pesquisador.

Caminhando no labirinto, no escuro, eu encontro uma pequena concha. A concha, em formato espiral emite uma suave luz. Nas linhas de sua espiral uma luz rosa e amarelada anuncia a potência do poder que ali reside. Pontos

brilhantes me comunicavam que havia força, que havia valor nesta simples concha. Meus olhos ficavam paralisados ao olhar para esta concha, como se fosse inviável sair dos caminhos que ela ia me mostrando. A concha não parecia pertencer ao labirinto escuro, mas também não parecia pertencer a mim. Talvez ela pertencesse apenas a si mesma. Ou fosse um pedacinho do universo que caiu de maneira síncrona neste lugar, para que eu agora pudesse a encontrar. Eu olhei para a concha, toquei, senti seu poder, e a devolvi ao solo úmido e negro do labirinto. De alguma forma, nos encontraríamos novamente, mesmo que não nos reconhecêssemos mais.

Atuando no campo comunitário e da saúde, foi somente em 2022, ao receber alunos do curso de psicologia, na disciplina de psicologia comunitária, para participarem nos encontros em ateliê com a comunidade, que comecei a pensar sobre o caráter educativo deste espaço na formação de profissionais. Embora tenhamos Nise da Silveira como grande referência ao utilizar as artes em diálogo com a saúde, pude presenciar o significativo impacto da experimentação artística na formação de futuros profissionais de psicologia. Olhando em retrocesso, ali se abria a passagem para o labirinto que hoje habito e aqui se faz escrita-ensaio.

Foram dois semestres de mergulhos com os alunos no próprio ateliê que se formava com a comunidade. No primeiro semestre, os alunos tiveram a oportunidade de perceber o diferente estando no lugar do diferente (GÓIS, 2012), se colocando no primeiro momento como participantes do ateliê terapêutico social e ao seu final, propondo a vivência expressiva para a comunidade que frequentava o espaço. Ocorria deste modo, um processo de partilha entre estudantes e comunidade, um formando o outro.

Preciso me ater aqui em um ocorrido durante os ateliês, que ilustra sua força como espaço também de educação. Uma das participantes do ateliê possuía um difícil histórico de violências médicas e psicológicas sofridas durante uma internação hospitalar. Conforme ela conta, ao abrir para um estagiário seus pensamentos de morte, foi contida pela equipe médica de forma violenta e desumana, passando a ver nesta figura algo de desconfiança. A participante ia toda semana para nossos encontros e ao receber os alunos, pediu a fala e disse com todas as letras *“eu estou desconfortável com a presença de vocês neste espaço”* e pincelou sua história. Eu quase podia ouvir o som de vidro se quebrando no olhar dos alunos. Naquela noite, encerramos o ateliê mais cedo e

tive uma conversa franca com os alunos. O que eu disse torna-se parte da escrita desta dissertação, quando escrevo e vivo o papel do ateliê em acolher tudo, sem distinção, que chega até ele. O desfecho desta história, veremos na seção que encerra esta dissertação.

No segundo semestre, já com outra turma, realizamos uma breve formação sobre a proposta do ateliê e a contribuição de tal espaço no trabalho com comunidades. Assim, oferecemos para a comunidade de Santa Cruz do Sul, um mês de encontros em ateliê, protagonizados pela comunidade e pelos alunos do curso de psicologia. Eu via com meus próprios olhos e sentia com minha alma, o impacto que o trabalho em ateliê gerava na vida dos moradores locais que vinham aos encontros e, principalmente, no processo educacional e formativo dos alunos, que expressavam em suas falas e imagens a profundidade com que eram tocados pelo contato com as artes.

Para listar algumas falas, tenho anotado em um de meus muitos cadernos o que disse um senhor que estava concluindo o curso e falou prontamente ao serem solicitados para compartilharem a experiência: *“foi a prática que mais fez sentido durante a graduação!”*. Tivemos ainda falas como *“então eu posso atender pessoas propondo um ateliê?”*. O interesse e a possibilidade de uma atuação profissional em tal espaço enchiam nosso encontro final de esperança. Eu não havia feito absolutamente nada, além de me permitir estar ali e ser ponte para a vivência. Mas o ateliê os levava naquele momento, para dentro de seus próprios labirintos.

Durante este tempo, fui me percebendo para além de um psicólogo que se interessava por artes; fui me enxergando aos poucos enquanto artista-pesquisador-educador. Pelas minhas andanças em espaços formativos e educativos em artes, lembro-me quando concorri a uma vaga de acompanhamento de artistas pelo Instituto Adelina, em São Paulo e fui selecionado. Meu portfólio de “artista” (na época eu precisava enormemente das aspas) continham imagens que eu produzia em meu processo de análise pessoal, em sua grande maioria a partir de imaginações ativas³. Como psicólogo, eu necessitava me aproximar das imagens que eu produzia, mediando-as para

³ Técnica descoberta por Jung que possibilita o diálogo consciente com imagens inconscientes.

este mundo e caminhando – ao mesmo tempo – em tantos outros. Como educador...

Comecei a olhar para minhas produções, os muitos cadernos que sempre me acompanharam e registravam meus olhares sobre as coisas do mundo que me cercavam. Os cadernos que continham respostas imagéticas a perguntas, tensões e incertezas que surgiam a cada momento. Cadernos que abrigavam riscos, manchas de tintas, pedaços de papéis colados e o que mais fosse necessário para amenizar a dor, relaxar o corpo e dar um respiro para a alma. Cadernos que eram vasos para as imagens que ilustravam sonhos, visões e intuições que me atropelavam no cotidiano. Me dei conta de que estes cadernos eram todos ateliês onde a experimentação fazia morada, memórias eram guardadas e conhecimento era gerado.

Com essa ideia sobre ateliê – e como toda aventura heroica – fui encontrando almas semelhantes que já pensavam sobre e produziam conhecimento acerca das artes enquanto educação e do ateliê como espaço, mas ampliando o conceito de espaço para além de sua estrutura física. A grande maioria destes autores se tornam viajantes companheiros de caminhada e se farão aqui presentes. Encontrei educadores, artistas, arteterapeutas, artistas-magos (DAMASCENO,2019) e psicólogos que traziam em suas mochilas, bolsos e alma, o diálogo entre as artes e os processos de criação, de pesquisa, terapêuticos e de cura.

Para já iniciar esta jornada acompanhado, conto agora a linda sincronicidade que me levou ao encontro de Nona Orbach, artista/arteterapeuta/arte-educadora de Israel e autora do livro “The Good Enough Studio”, o qual tive o privilégio e a honra de ser tradutor para o português. Durante a graduação em artes visuais, estudamos brevemente a abordagem educacional de Reggio Emilia (da qual ampliaremos a discussão mais tarde) e vi ali uma necessidade de incorporar esta proposta no trabalho terapêutico. Então, ao buscar outros caminhos neste labirinto, encontrei o livro de Nona, que li imediatamente. Maravilhado com a proposta de trabalho em ateliê, passei a compreender melhor aquilo que já vinha desenvolvendo em meus projetos e atendimentos.

Foi no dia 24 de setembro de 2022, pós equinócio de primavera, que enviei o primeiro e-mail para Nona, contando de meu interesse em traduzir o livro como uma forma de estudo e aprofundamento em seu conteúdo. Para minha grata surpresa, a artista respondeu de forma positiva, contando que havia buscado em minhas redes sociais e percebido meu interesse por C.G. Jung e minhas obras artísticas, aceitando então que a tradução fosse realizada. Desde a data, trocamos escritas, conversas, áudios, fotos e imagens criadas, um tocando a alma do outro. Durante todo este tempo, realizei o grupo de estudos sobre o livro, que contou com a presença de vários educadores, artistas, terapeutas e atelieristas⁴, lendo e debatendo sobre a primeira versão dos capítulos traduzidos.

Nona aparecerá neste trabalho como uma convidada especial, dialogando e participando desta escrita-ensaio como uma amiga, mestra e facilitadora de ateliês. Neste início da caminhada no labirinto, Nona surge em uma das encruzilhadas, me ensinando que mesmo em meio à guerra, a arte pode nos trazer um aconchego e um olhar humano, nos ensinando sempre que o ateliê pode existir em todos os lugares e formas, desde que nos permita ser quem somos. (ORBACH, 2024).

Uma caminhada labiríntica não acaba em um primeiro encontro. Então, continuei minha jornada e percorri outros importantes espaços que foram rochas fundamentais para a pesquisa-ateliê que agora nasce. Foi no mesmo ano em que encontrei Nona que iniciei a formação em arteterapia junguiana, curso promovido em parceria com o Instituto Junguiano do Rio Grande do Sul (IJRS). Sendo a psicologia junguiana o cerne de meu trabalho enquanto psicólogo, me arrisquei nesta curva do labirinto na expectativa de ampliar minha visão sobre o universo da arteterapia e o mergulho que os recursos expressivos nos proporcionam em nossos universos interiores.

Durante os quase três anos da formação, pude pensar este caminho-escrito que agora produzo em suas distintas encruzilhadas. Desconfortos, dores e sofrimentos foram minhas companheiras, me desacomodando e me fazendo olhar para a educação – e a arteterapia – em sua urgência por decolonização

⁴ Profissional que trabalha em espaço educacional a partir da abordagem de Reggio Emilia.

destes espaços. Tendo sempre trabalhado com e na comunidade, ouço o rugido do monstro no labirinto quando há a elitização das artes como facilitadora de cura, impossibilitando que qualquer minoria acesse estes espaços sagrados. Tal experiência constitui os capítulos aqui apresentados para pensar – e produzir artisticamente – a colonização das artes enquanto cura e a educação como encruzilhada.

Ainda por conta da arteterapia, trago mais dois convidados para esta jornada. Pessoas que encontrei através de suas obras anteriormente ao concluir a graduação de psicologia, e que hoje se tornam mestras e confidentes de profundos e-mails trocados. Shaun McNiff é artista e arteterapeuta que produz uma série de importantes reflexões sobre as artes enquanto cura. Seu livro *“Art Heals”*, foi o acionador de todo o meu interesse pela temática da arteterapia. Foi ainda o fundador do primeiro programa de mestrado/doutorado em *Expressive Arts Therapy* na Universidade de Lesley em 1973. Shaun também tornou-se principal referência na metodologia de pesquisa baseada em artes, utilizada nesta dissertação.

Junto com Shaun, evoco as obras e as trocas via e-mail, de Pat B. Allen, artista e arteterapeuta que desenvolveu o projeto intitulado *“Open Studio Project”*, propondo ateliês abertos com distintas comunidades, desde pessoas em situação de rua até clientes e amigos interessados na potência criativa e curadora das artes. Pat, em seu livro *“Art as a spiritual path”* defende ser as artes um caminho espiritual que nos coloca em contato direto com o aspecto mais sagrado de nós mesmos. As trocas com Pat sobre os povos originários brasileiros e a sua expressão artística como forma de sagrado dialogam com outro alicerce que constitui esta pesquisa: a participação no grupo de pesquisa PEABIRU.

Coordenado pela professora Ana Luisa Teixeira de Menezes, orientadora deste trabalho, o grupo PEABIRU: Educação Ameríndia realiza diversos estudos e práticas em espaços educacionais, abordando as narrativas indígenas como necessárias para pensar a educação como forma de vida. Através das trocas com esta tríade, pude integrar as vozes ancestrais em meu trabalho prático, artístico e de escrita, que aqui será delineado.

Por fim, marco outras duas bases que introduzem este trabalho e me formam enquanto pesquisador. A primeira foi a experiência no programa de pós-graduação em artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), o qual concluí em 2023. Orientado pela professora Alexandra Gonçalves Dias, pesquisei sobre o ateliê como espaço que inicia o artista-mago, termo cunhado pelo artista e professor da UERJ, Nadam Guerra. Minha pesquisa, apresentada a partir da pesquisa em artes, narrou minhas produções artísticas durante o tempo de acompanhamento com o próprio Nadam Guerra. Dado origem ao oráculo que pinte, chamado *Ateliê-Corpo*, vi nesta profunda imersão a possibilidade de um fazer acadêmico que seu pautasse nas artes enquanto metodologia de trabalho.

A segunda base foi a própria banca de qualificação desta dissertação. Ao ser tocado por cada fala e comentário da banca, em especial ao professor José Clerton Martins, percebi que minha proposta de pesquisa apresentava outras potencialidades. Vislumbro o quanto há de mim nesta pesquisa, que torna-se inseparável de minha própria vida e caminhada. Enxergo que o labirinto não se constrói apenas dentro de um espaço acadêmico, mas é tudo o que vai acontecendo a cada passo que eu dou, em minha totalidade. Noto que a pesquisa é sobre meu caminhar, sobre construir algo com aquilo que surge dentro de mim. Esta escrita-ensaio que agora se faz manifesta é resultado do objetivo de investigar o processo de educação em ateliê terapêutico expressivo, além de produzir uma pesquisa baseada em artes, trazendo peças artísticas para compor a escrita.

Seguida da banca, tive a grata surpresa de ser contemplado com financiamento da Lei Paulo Gustavo e poder coordenar a formação “Encontros em Ateliê” no mesmo município do ateliê terapêutico social. De junho a dezembro de 2024, formamos 20 pessoas da comunidade para facilitarem ateliês expressivos em seus espaços de vida e trabalho. Propondo diversas temáticas e com uma vasta gama de materialidades, o projeto, totalmente financiado pelo Ministério da Cultura, é peça chave para a construção desta pesquisa.

Enxergo a necessidade desta pesquisa no mesmo instante que ingresso no programa de mestrado, potencializado com as ideias sobre ateliê e as possibilidades de explorar aquilo que havia pesquisado na pós-graduação em artes (UFPel), sobre o método de pesquisa baseado em artes. Percebi que havia

pouco espaço para pensar a pesquisa para além de uma lógica quali-quantitativa. Foi no grupo de pesquisa PEABIRU que encontrei um respiro, ao perceber que a pesquisa com indígenas se aproxima grandemente daquilo que compreendo como uma pesquisa baseada em artes e também com meu conceito de ateliê enquanto estado. Penso que o processo de pesquisar seja também uma forma de adiar o fim do mundo, pois iremos contar histórias e nos divertirmos, como coloca Krenak (2020).

Menezes (2021) pontua que a pesquisa revela para além do objeto estudado, revelando camadas do próprio pesquisador que a realiza. Faço desta passagem o primeiro ponto de justificativa desta caminhada: me reconhecer enquanto artista-pesquisador. Não há como negar o desconforto em regressar ao mundo acadêmico e trilhar este caminho dividindo o tempo com horas de ateliês onde materializo minhas imagens pessoais, em ateliês com as comunidades por onde trânsito, nos serviços de saúde pública onde atuo ou no meu próprio consultório – também um ateliê.

Estar ocupando este espaço dentro do mundo acadêmico, tensionando as fronteiras entre os modos de fazer pesquisa é justificar a mim mesmo que posso ser muitos recortes do Si-mesmo. Termo esse do psicólogo Jung (2013) que o descreve como núcleo central carregado de potência de nosso ser ou como penso, a raiz de nossa alma de artista. Esta pesquisa é, portanto, ela própria minha nova obra de arte, a se construir com novos caminhos labirínticos que modelam escritas e imagens.

Olhando para a comunidade acadêmica, justifico tal proposta de modo a desmistificar a pesquisa baseada em artes, tão erroneamente repreendida nos espaços de formação universitária. Além disso, lanço um olhar sobre o ateliê como uma possibilidade de espaço educativo e formador, para além da educação infantil. Talvez seja preciso evocar a utopia de Paulo Freire e esperar que as universidades possam, em seus programas de pós-graduação, possuir ateliês que eduquem para a pesquisa.

ATELIÊ-PESQUISA: AQUELE QUE PESQUISA PESQUISA A SI MESMO

Figura 3 - pesquisa coletiva. bic sobre sketchbook. Autoria do pesquisador.

A imagem acima surgiu após uma aula do mestrado, em que produzimos uma áudio-performance⁵, transformando o conhecimento produzido em artes. O encontro, a partilha e a conjunção de linhas da imagem ressignifica o processo de aprendizagem e a pesquisa em si. Não há pesquisa sem que ela nos toque profundamente. Eu, enquanto artista-pesquisador-educador devo ser afetado pelo meu objeto de estudo, não me neutralizando. Não há pesquisa sem troca com outros, seja através de livros, de leituras, de encontros, de artistas ou produzindo artes – como será o caso desta pesquisa.

Artista-terapeuta-educador-pesquisador. Muitas facetas em uma só encruzilhada. Não há como realizar uma pesquisa em que eu seja apenas “um só”. Com isso, é preciso evocar todos os lados, todos os cânticos, rezas e credos. É necessário criar e destruir. É vital seguir, mas também transgredir. Se me proponho a pesquisar a partir de mim, preciso ir inteiro. E aqui estou. Realizo uma pesquisa que é vivida vinte e quatro horas por dia, uma pesquisa que habita em mim todos os dias da semana. Assim, é preciso ter como método principal o fazer cotidiano, mas também dar a mão para pesquisadores que transgrediram estes mesmos espaços.

Por muito tempo o espaço acadêmico foi dominado por práticas de investigação quantitativas e qualitativas, nomeando dois opostos de um mesmo processo. Com o crescimento do campo das artes dentro dos programas de pós-graduação, principalmente nas áreas das artes, educação e terapia, iniciou-se um novo modo de fazer pesquisa que abrangeu novos modos de pesquisar (DIAS;IRWIN, 2013). Era necessária uma metodologia que permitisse apresentar uma estética da existência, dando espaço para que o imagético, poético e sensível falasse por si só.

Ao estabelecer o delineamento de sua pesquisa, o pesquisador necessita possuir conhecimento e compromisso sobre suas responsabilidades éticas, bem como seu arcabouço de teorias que serão delineadas ao longo do processo de estudo. A definição da metodologia exige igual atenção e cuidado, sendo mais do que mera descrição de métodos e técnicas a serem utilizadas, pois configura um fundo de aplicabilidade teórica para a produção de conhecimentos

⁵ Clicar na imagem direciona para a áudio-performance.

(DESLANDES, 2009). Tal definição é, em minha opinião, escolher um modo de ir que também nos expresse. Identidade e método precisam estar alinhados.

Surgida nas últimas décadas do século XX, a pesquisa baseada em artes foi promovida por pesquisadores que desejavam aprofundar a utilização das linguagens artísticas de modo a ampliar seus processos investigativos, diálogos e olhares que pareciam não ter espaço em outras metodologias de pesquisa. (DIEDERICHSEN, 2019). Despontava no horizonte como um fazer da prática artística, um tensionamento do saber exclusivamente racional e lógico.

No Brasil, tal metodologia caminha a passos iniciais e pequenos, abrindo pequenas frestas no ambiente acadêmico, por onde nascem novos pesquisadores e novos olhares sobre a pesquisa e suas infinitas possibilidades. Como principal obra, há o livro intitulado “*Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia*”, organizado por Belidson Dias e Rita L. Irwin. (DIAS; IRWIN, 2013). Tal obra traz um conjunto de artigos de pesquisadores do mundo inteiro acerca das possibilidades da pesquisa baseada em artes dentro do campo educacional.

A/R/T é uma sigla para o Artist (artista), Researcher (pesquisador), e Teacher (professor), tendo nascido na Faculdade de Educação da Universidade da Columbia Britânica, no Canadá (DIAS; IRWIN 2013). Entendendo a pesquisa baseada em arte (PBA) como um vasto guarda-chuva, a a/r/tografia se insere dentro da mesma ao destacar o papel do professor-pesquisador que carrega consigo a primazia do fazer artístico, não deixando de lado sua faceta de artistas. É necessário olhar para a presente pesquisa indo além de tal recorte da PBA, uma vez que transito neste espaço de professor, mas sou constituído por muitas outras facetas.

Opto então, por utilizar uma pesquisa baseada em artes que seja marcada por um caminho imprevisível, onde o fazer artístico vai se constituindo enquanto principal ferramenta produtora de conhecimento, ou dos “dados”, tão enfatizados no fazer pesquisa. Com uma gama de possibilidades, a PBA vai se criando a cada curva do labirinto, a cada encontro e desencontro, em toda pergunta respondida através do corpo e das materialidades. Não há um caminho pré-

concebido, mas há infinitas possibilidades que vão se abrindo no caminhar-pesquisa.

De modo a conceituar tal metodologia, evocamos o dito por Diederichsen (2019, p.43)

“A pesquisa com a arte, como qualquer outra forma de pesquisa, pode trabalhar com a produção de uma teoria, porém o seu diferencial, acredito, é a produção de ações: a criação poética de mundos e de formas outras de se estar no mundo, a invenção de sentidos mesmo que provisórios, a vivificação de cada momento, a construção de processos de subjetivação que oportunizem que constituímos nossa vida como uma obra de arte e que possamos chegar a ser o que somos. E somos cantigas vivas, devires singulares, pura potencialidade, somos história e somos o infinito.”

A utilização de linguagens artísticas na pesquisa não cumpre um caráter meramente ilustrativo. A imagem que se apresenta neste método fala por si só, conta sua narrativa como uma forma autônoma de produção de conhecimento. A pesquisa baseada em artes visa convidar à mesa artistas, obras de arte e também processos de criação para compor o que apenas a linguagem escrita não dá conta de falar. Diferentemente de um gráfico ou de uma simples figura que é desmontada e interpretada no texto, cada imagem trazida nesta metodologia é para fruição, evocando o leitor para um mergulho imagético.

Embora pareça autoexplicativo, o termo ‘pesquisa baseada em arte’ não deve ser compreendida de maneira simples, como apenas a inclusão de imagens ou o formato diferente da pesquisa final. “Há um esforço para empregar as qualidades expressivas da forma, afim de permitir a um leitor desta pesquisa, participar na experiência do autor” (BARONE; EISNER, 2012, p. xii).

McNiff (2008) diz que este modo de fazer pesquisa possibilita apresentar e articular experiências que os meios convencionais de pesquisa não possibilitam. O mesmo é defendido por Leavy (2009) que pontua a pesquisa baseada em arte como um meio de estar em constante formulação de perguntas, não buscando uma resposta definitiva e reproduzível. O mesmo autor questiona o porquê as artes não podem ser usadas como métodos de pesquisa, uma vez que são formas de expressar aquilo que a linguagem verbal não dá conta, sendo

usadas constantemente como principal ferramentas de artistas, arte-educadores, terapeutas das artes expressivas e arteterapeutas.

É necessário fazermos uma divisão do que chamo aqui pesquisa baseada em artes de uma pesquisa em artes, sendo esta última um método de investigação que tem como premissa o processo de criação do artista. Em meu trabalho de conclusão de curso da pós-graduação em artes na UFPel, realizei tal investigação, partindo de um processo metodológico a partir de minhas produções artísticas, onde não existiam perguntas feitas, apenas construções que iam se constituindo em meu espaço de ateliê (SANTOS; DIAS. 2023).



Figura 4 - onça engolindo o sol. guache. sketchbook. Autoria do pesquisador.

A onça engole o sol. Em sua selvageria, ela simboliza as artes. O sol é o racional, o intelecto, a necessidade que a ciência tem de se fazer reproduzível. Aqui, ela engole o sol, unindo as duas forças em um só corpo. A imagem da onça engolindo o sol fixa em minha mente durante os dias que tenho pensado sobre o uso da metodologia de pesquisa baseada em artes. Tão difícil de encontrar caminho por entre a academia, compreendo que seja necessário ocupar tal espaço, me aproximando daqueles que produziram conhecimento acerca de tal fazer-pesquisa.

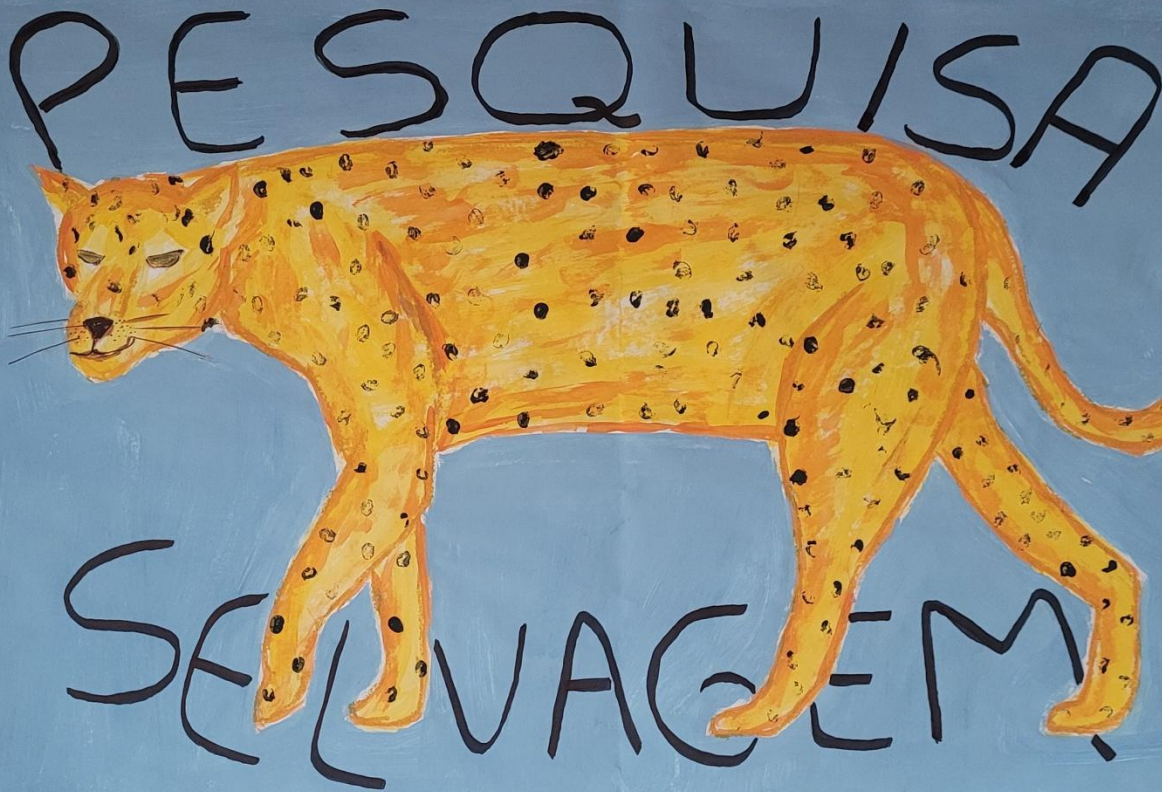


Figura 5 - Pesquisa selvagem. Guache sobre papel. Autoria do pesquisador.

A onça representa a pesquisa selvagem. A ferocidade de atravessar e existir nas fronteiras daquilo que é dado e estabelecido. Fazer pesquisa é ser selvagem e ousar nas escritas. Escritas estas que convidam imagens almadadas para compor seus “dados”. Fiz esta imagem em um pequeno painel, para permanecer durante um evento do PPG em Educação sobre o artista Jaider Esbell. A onça, personificada na minha orientadora Ana Luisa, é a força necessária para provar que um pesquisador pode ser selvagem e ousar ser ele mesmo.

Utilizar recursos das artes como pesquisa ressoa com o proposto por Allen (1995) ao se referir que o desenho é a energia materializada, que a pintura é a expressão daquilo que as palavras não dão conta de dizer, e que a arte é o principal modo de produzir conhecimento. Uma vez que a inserção das artes na pesquisa produz, por si mesmas, conhecimento, há uma conexão com o modo de investigação de Jung (2017), que se deu a partir de um processo criativo e artístico.

Citado anteriormente, e pilar teórico-metodológico desta pesquisa, a psicologia junguiana ressoa com a pesquisa baseada em arte uma vez que as imagens, para esta abordagem psicológica, são autônomas, dotadas de uma capacidade de expressão que transpassa nossa interpretação. O mesmo ocorre na pesquisa baseada em artes, que traz no cerne de sua ontologia a compreensão de que as artes produzem a si mesmas, comunicando em distintas camadas que nem sempre são acessadas em níveis conscientes. (ROWLAND; WEISHAUS, 2021). Isto reforça a distinção desta metodologia como qualitativa, em que os resultados, permeados pela presença do pesquisador são apresentados na conclusão da pesquisa. Aqui, a pesquisa não se fecha em si mesma, estando sempre em um processo de construção, trazendo nas artes, vozes independentes do olhar interpretativo do pesquisador.

Na formação dos terapeutas das artes expressivas, por exemplo, McNiff (1998) defende que não há melhor metodologia para investigar os processos de ateliê, imagéticos e simbólicos do que a pesquisa baseada em arte, se configurando assim como a metodologia escolhida para o desenvolvimento da presente pesquisa. Estando eu, investigando meu caminhar educacional pelas searas do ateliê terapêutico, das terapias das artes expressivas e da arteterapia, marco a urgência em reconhecer este método que aqui é construído.

A pesquisa baseada em artes é aqui abraçada como uma afirmação da identidade. Não me distancio do seu processo, ao mesmo tempo em que permito que seja ela própria um caminho aberto, ainda a se fazer. A partir da criação do Livro Vermelho, Jung formava não apenas uma abordagem de análise clínica no campo da psicologia, como também ampliava o campo científico da pesquisa (NANTE, 2018).

Assim como Eisbell (2020), eu assumo as linguagens artísticas como um modo de questionar o ateliê enquanto um espaço educador, uma forma de sinalizar que precisamos decolonizar a forma de fazer ciência no espaço acadêmico a partir da pesquisa baseada em artes. Investigar as imagens é pesquisar a vida e produzir conhecimentos. Essa pesquisa é uma afirmação da minha identidade enquanto artista-terapeuta-pesquisador-educador, mas também um ateliê de sensibilização, que toca a alma da academia.

Utilizo, desde o início das aulas no mestrado, um sketchbook que vai recebendo perguntas que são respondidas através de imagens, muitas vezes pintadas ou desenhadas. As perguntas surgem através das leituras e (des)encontros. Utilizo-as aqui como imagens que respondem diretamente à alma, compondo a estrutura desta dissertação-ensaio visual. Não há a presunção de que elas respondam perguntas, criem conceitos ou delimitem espaços. As imagens e obras artísticas aqui, enquanto pesquisa baseada em artes, confrontam, interrogam, borram fronteiras e ocupam.

Apresentadas integradas ao texto - dito dentro das normas - ou em formato de ensaio visual, possuem o mesmo peso acadêmico-científico que a escrita. O processo das obras é relatado quando necessário, embora seu processo de criação seja também escrita-corpo da dissertação, algumas vezes impossível de ser traduzida em texto. Esta dualidade que nomeio aqui uma dissertação-ensaio incorpora elementos de ensaio visual, gênero acadêmico que surgiu nos cursos de pós-graduação em artes visuais, em suas revistas publicadas.

Este gênero, segundo Kostelanetz (1975) não apresenta regras estruturadas, podendo conter de uma página até compor um livro inteiro. Já para Cadôr (2024) um ensaio visual é marcado, e assim pode ser chamado, pela utilização das ideias apresentadas nas estruturas das páginas, geralmente em páginas duplas. Ainda para o mesmo autor citado anteriormente, o ensaio necessita da integração entre espaço e tempo (página e sequência), perfazendo uma exposição daquilo que é retratado no trabalho apresentado, seja ele um catálogo de exposição, revista acadêmica ou, neste caso, um trabalho de dissertação.

Particularmente, penso ser o ensaio visual uma das formas mais condizentes de apresentar um trabalho baseado em artes, pois traz imagens que falam sobre o processo, as obras, as perguntas e as encruzilhadas do caminho de pesquisar. Ao incorporar tal proposta, eu reforço meu lugar enquanto artista-pesquisador e lanço reflexão sobre as possibilidades do fazer acadêmico. Se durante estes dois anos em que estive imerso no mestrado, e nos demais espaços educativos, todos me compondo enquanto pessoa e profissional, por

que não incorporar os muitos processos juntos no trabalho? Eis que nasce então a presente dissertação-ensaio.

Construo aqui minha narrativa de pesquisa, escrita e visual, partindo dos diversos cadernos que me acompanham em minha vida cotidiana. Os escritos, anotações, rabiscos, fotos, pinturas, vídeos. Todos convidados a se fazerem enquanto registros de pesquisa, para além de um diário de campo, são evocados neste trabalho como o próprio trabalho em si. Deste modo, a pesquisa aqui delineada acontece a partir destes registros, buscando minha experiência pessoal e caminhada solo e coletiva nos distintos espaços educacionais. Olho para os registros e os transformo em poética (ou em dados, em uma linguagem acadêmica “formal”), lendo-os a partir de minha pergunta de pesquisa: como o estar/ser em ateliê contribui para meu processo educativo e pesquisa do ateliê terapêutico expressivo?

Como objetivo principal, busquei investigar o ateliê terapêutico expressivo a partir das minhas vivências pessoais e profissionais. Como objetivos específicos marco o refletir sobre o processo de educação em ateliê e compreender a pesquisa baseada em artes na formação em ateliê.

Para você, leitor desta dissertação-ensaio, deixo um aviso, tal qual a esfinge devoradora: não espere que as imagens dos ensaios tragam textos introdutórios. O ensaio visual acredita na capacidade intelectual que o ser humano possui para ler imagens, algo tão suprimido no atual modo de educar atual, que prioriza outras formas de se relacionar com o mundo (CADÔR, 2024).

Assim como Exu⁷ vai abrindo os caminhos, faço agora o convite de que possamos embarcar juntos por esta dissertação-ensaio, que parte de meu desejo por investigar o processo educativo em ateliê a partir dos registros realizados em distintos espaços (mestrado, ppg em artes, formação em arteterapia, formação em ateliê, espaços outros). Mergulhando fundo nessa miscelânea de imagens, apresento a cada capítulo um tema principal, que carrega um ateliê para pensarmos nos muitos caminhos que o labirinto do ateliê nos proporciona.

⁷ Imagem que será posteriormente discutida neste trabalho.

ATELIÊ-ESPAÇO

Quando proponho o termo ateliê em uma pesquisa que abrange o campo da educação, estou irremediavelmente dialogando – em uma primeira instância – com a denominada abordagem de Reggio Emilia. Nome dado à cidade na Itália onde se originou, foi no pós segunda guerra mundial que tudo começou a ser pensado, partindo da necessidade de que as mulheres que agora precisavam trabalhar, tivessem onde deixar seus filhos. Deste modo, a comunidade se organizou para angariar fundos e, em 1946, iniciaram a primeira escola de educação infantil gerenciada por estes pais.

Um jornalista, Loris Malaguzzi, foi até a cidade para acompanhar o que estava acontecendo no campo educacional no caótico cenário deixado pelo pós-guerra. Encantado pelo que encontrou, Loris Malaguzzi se tornaria um dos pioneiros na defesa e implementação de tal proposta educacional. Vários foram os meios pelos quais Malaguzzi agiu para buscar a ampliação desta cultura, através da pesquisa e troca com os professores já estabelecidos sobre obras de autores como John Dewey e Vygotsky e também visitando escolas em outros países, de modo a ampliar seu repertório e partilha a respeito da educação (GANDINI, 2019).

Iniciando sua missão na Robin School, foi em 1965 que o então jornalista idealizou buscar professores que possuíam formação em artes visuais, que passariam a atuar como assistentes, devido a pouca verba disponível. Iniciava aqui a principal característica da abordagem Reggio Emilia, o espaço do ateliê como um terceiro educador. Gandini (2019) nos aponta que Malaguzzi opta por escolher o termo atelier no lugar de meramente sala de artes, pois trazia assim a concepção de um laboratório de experimentação, transformação e expressões. Ao profissional responsável pela facilitação deste espaço foi designado o termo atelierista.

Quando nas encruzilhadas da academia encontrei Reggio e o termo *atelierista* percebi que colocaria em minha bolsa de nomenclaturas mais um termo necessário para o fazer labiríntico onde me encontro. Como é rico encontrar coisas novas no caminhar! A partir deste encontro inicial na graduação

em artes visuais, ampliei meu olhar para minha prática de vida e meu olhar sobre o mundo e o fazer em ateliê.

Aqui nos cabe uma abertura histórica ao ateliê, que foi se constituindo como um espaço de aprimoramento das técnicas pelos artistas de antigamente, bem como seu próprio lugar de exposição, que existia antes das conhecidas galerias de atualmente. Zordan (2019) identifica a origem da palavra francesa *atelier* já na primeira metade do séc. XIX, usado para apontar o local de trabalho – tanto individual quanto coletivo – de artistas. Percebe-se então que na proposta reggiana, o atelier se mantém com suas raízes fincadas no trajeto histórico das artes, principalmente as visuais. Pessoalmente, separo os termos *atelier* para pensar exclusivamente o fazer do artista que busca uma obra final, associada ainda ao ensino das ditas belas artes; já a escrita *ateliê* marca um lugar diverso, capaz de coexistir em tempos e práticas distintas.

O mesmo é reforçado em Silva (2011) que nos lança o olhar para as diversas adaptações que o ateliê enquanto espaço foi se tornando, respondendo às demandas sociais de cada período. Na idade média passava a ser percebido já como um local de ensino, onde cada artesão transmitia aos seus aprendizes as técnicas para desenvolver o mesmo trabalho que era executado pelos grandes mestres da comunidade.

No renascimento, o ateliê começa a adquirir um caráter mais profundo neste processo de ensino, trazendo reflexões para as obras criadas – principalmente em pintura e escultura – de modo a melhor representar as visões de mundo do artista que ali se construía (SILVA, 2011). No romantismo, os artistas passaram a buscar inspirações no invisível, nas subjetividades dos afetos humanos. Assim, neste período o ateliê passa a abrigar as mais distintas emoções humanas, para além de exclusivamente o ensino de técnicas específicas.

Mas a grande transformação do ateliê enquanto espaço se dá no século XIX, com as inovações da fotografia, das tintas já prontas para a aplicação, os espaços de criação aconteciam nos mais distintos espaços abertos (SILVA, 2011). O ateliê deixava de ser algo físico e fixado em determinado espaço geográfico para se tornar o espaço em torno do artista, que poderia criar nas

mais diversas localidades. Neste ponto histórico, há uma brecha para pensarmos o ateliê enquanto também um estado, pois nos coloca abertos para a criação artística independentemente do local e das materialidades à disposição. Jung (2017) nos pontuaria que isto se dá devido à capacidade natural do ser humano de criar.

Quando chegamos ao século XX, especificamente nas décadas de 60 e 70, ocorre um questionamento do que é a arte em si, problematizando assim o espaço do ateliê enquanto criação. É com o grupo Fluxus, que o processo de criação se amplia para além do ateliê físico, reforçando aqui nossa concepção de ateliê também enquanto estado. É este grupo de artistas que vai propor novas formas de conceber a arte, como os happenings, instalações, performances, poesia visual, dentre uma série de outras modalidades de criação artística. Ao realizar uma performance em uma rua, por exemplo, o ateliê do artista é seu próprio corpo-pensamento, que produz uma série de atos rituais, expressando algo que se origina em algum lugar de Si-mesmo.

Buren (1979) ao ser um dos pioneiros a escrever sobre o ateliê, alega que este é o lugar primeiro, que antecede não apenas a obra, mas também o ato de ver a obra, função das galerias e museus. Para o autor, sem o ateliê, não existe obra. Me atrevo a dizer ainda que sem o ateliê, não há artista – e vice-versa. É neste espaço que o artista pode investigar materialidades, técnicas, processos; mas também investiga a si próprio, quais materiais prefere utilizar, quais os modos de criação que afagam seus desejos, tornando-se um artista-pesquisador.

Este espaço designado para a investigação artística vai aos poucos tornando-se um vaso que sustenta os processos de aprendizagem e ação. O ateliê é, segundo os atelieristas de Reggio Emilia “um lugar no qual o cérebro, as mãos, as sensibilidades, as racionalidades, as emoções e o imaginário trabalham em estreita cooperação” (VECCHI, 2017, p.24). Compreender esta abordagem educativa como integradora do constructo histórico do ateliê e do processo de aprendizagem é uma forma de refletirmos sobre o espaço da estética e poética na educação.

A educação formal tendeu a dicotomizar importantes aspectos da nossa personalidade, separando o racional da imaginação, o intelecto do artístico, etc. Isto gerou uma fragmentação na forma de ensinar e aprender, que podem ser presenciadas na grande maioria das instituições educativas. Espera-se que o artista aprenda apenas as questões subjetivas e que ao engenheiro seja fornecido todo aprendizado racional e necessário para suas 'ciências exatas'. Vemos isto claramente na academia, quando ainda presenciamos a dificuldade de elaborar novas formas de fazer pesquisa.

Esta fragmentação é o que Jung (2002) coloca como processo que pode adoecer o ser humano. Não somos compostos apenas de intelecto ou apenas de imaginação, precisamos da integração, da conjunção que une os pares de opostos. E é nessa tentativa de integração que a abordagem reggiana vai propor a educação estética e a poética como ativadoras de aprendizagem (VECCHI, 2017).

A estética, compreendida em Vecchi (2017, p.28) é

(...) um processo de empatia que coloca em relação o sujeito com as coisas e as coisas entre si. Como um fio fino, uma aspiração à qualidade que faz escolher uma palavra no lugar de outra, assim como uma cor, uma tonalidade, uma música, uma fórmula matemática, uma imagem, um gosto de comida... É uma atitude de cuidado e de atenção para aquilo que se faz, é desejo de significado, é maravilhamento, curiosidade. É o contrário da indiferença e da negligência, do conformismo, da falta de participação e de emoção.

Na educação, a dimensão estética deveria atravessar todas as disciplinas que se apresentam, para além de matérias ou cursos fragmentados. Entendo que a estética é um recorte da nossa vida como um todo e necessário para nossa formação enquanto sujeitos. Vecchi (2017) afirma que estética favorece o olhar sensível sobre as coisas, as conectando de maneira inquestionável, e a aprendizagem ocorre quando há a união de elementos distintos, sendo então a estética uma ativadora da aprendizagem.

Nesta relação estética como promotora da aprendizagem, relembro que o aprender (seja o que for) se dá a partir da experiência (DEWEY, 1979), sendo necessário que a educação seja um laboratório de experimentação da vida – ou

um ateliê. Aprender pela experiência estética é um processo significativo para o ser humano, que naturalmente gera imagens que o ensinam (JUNG, 2016). Logo, dar espaço para a dimensão estética, tendo o ateliê como vaso para tal, é olhar para uma formação integral do ser humano e principalmente do artista-terapeuta⁹.

A trajetória histórica do ateliê enquanto espaço vai ressignificando este espaço onde o desconhecido pode pertencer, não havendo regras de como organizá-lo ou de como deve acontecer um processo de criação em tal espaço. Ao olhar para meus registros, em fotos e cadernos, rememoro os inúmeros espaços físicos que se apresentaram enquanto ateliê e por mim foram ocupados para minhas experimentações e criações. Em 2018, realizava “grupos expressivos” com profissionais de saúde, de modo a produzir meu trabalho de conclusão da pós-graduação em arteterapia. Eu constituía meu primeiro ateliê, mesmo que assim não fosse chamado.



Figura 6 - ateliê expressivo com as ACS. 2018. acervo do pesquisador.

⁹ Me refiro aqui a artistas que se utilizam das artes de modo terapêutico, não pertencendo à uma profissão estabelecida.

O ateliê passa por uma “desconstrução conceitual”, fugindo de “um lugar arquitetonicamente estático para um não-lugar”. (PINTO, 2022. p.30). Tal qual Fernanda Pinto, quando fui arte-educador da rede Marista, percebia o espaço da sala de artes como um refúgio, para além de seu sentido estético ou educador. Havia algo de acolhedor em suas mesas grandes, nas pias abarrotadas de pincéis ainda por lavar ou camadas de tinta que ali se fizeram presenças. Era raro o dia que eu passava os intervalos das aulas na sala dos professores. Eu sempre optava pelo ateliê.

Quando assumi a vaga de arte-educador, já havia entrado em contato com a abordagem de Reggio Emilia, e me questionava como atuar dentro da mesma proposta estética, embora eu fosse docente dos anos finais do ensino fundamental. Baker (2019) situa que o ateliê existe ao criamos espaços e oportunidades para que os alunos ali imersos possam pesquisar e criar. A autora deixava claro que tal abordagem deveria abrir “portas democráticas” (BAKER, 2019, p.140), o que me era compreendido como a possibilidade de oportunizar tais espaços experimentais para os educandos.

Olhando na retrospectiva que esta pesquisa me possibilita, recordo-me de uma das aulas que trabalhei com fotografia. Após conhecermos um pouco da história da fotografia e de fruir de obras de artistas-fotógrafos, fizemos do espaço um ateliê fotográfico. Experimentamos com as configurações de nossos próprios smartphones, mergulhados em uma sala completamente escura, para que as lanternas e luzes coloridas criassem rastros de luz que compuseram nossas obras fotográficas.

Para além da sala de artes, ocupamos a escola como ateliê, observando espaços que instigasse a experimentação e criação artística. Como educador, eu desempenhava meu papel de facilitar um lugar de investigação para os alunos (Baker, 2019). O convite para tal experimentação era o desconhecido de uma sala escura e de pequenas lanternas coloridas, em nossa aula nomeada “desenhando com luz”.

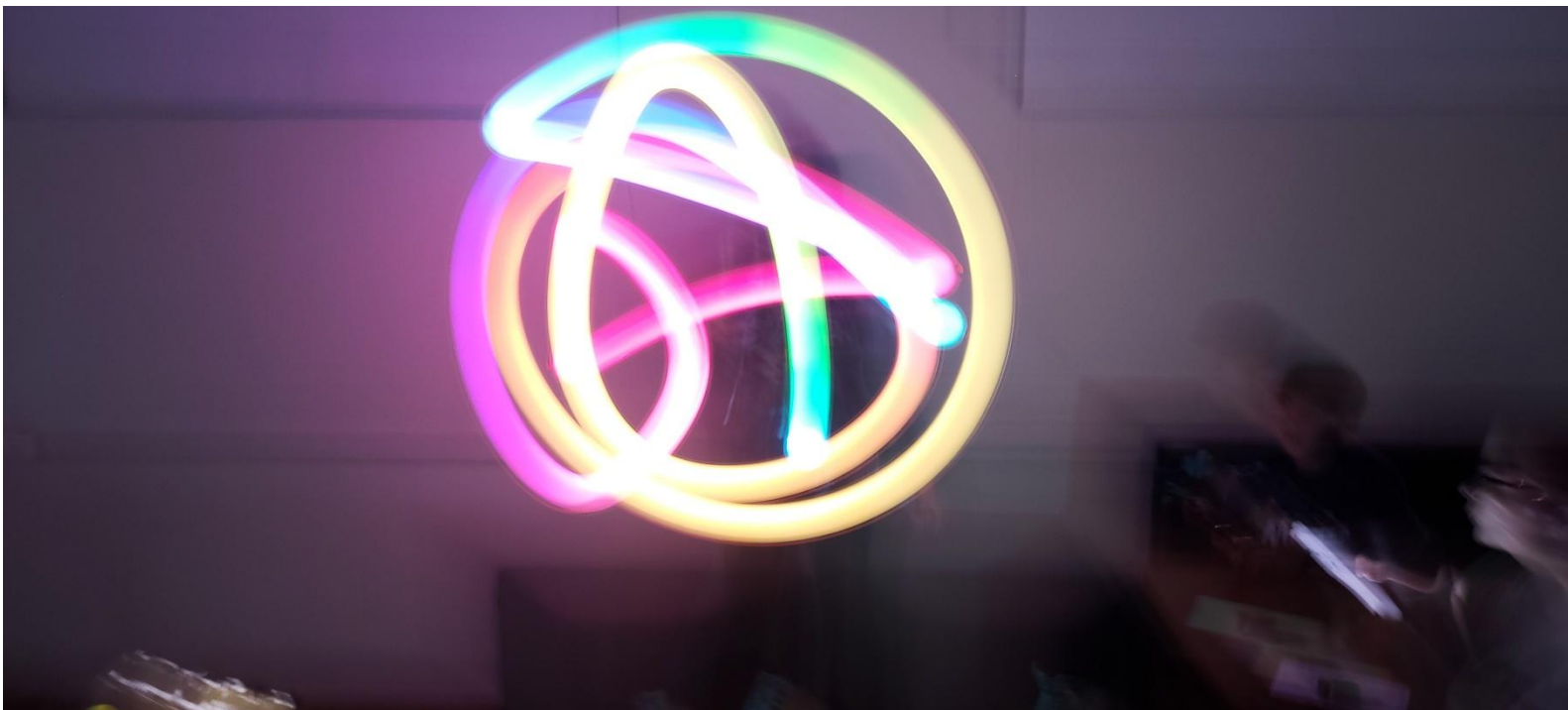


Figura 7 - ateliê desenhando com luz. acervo pessoal

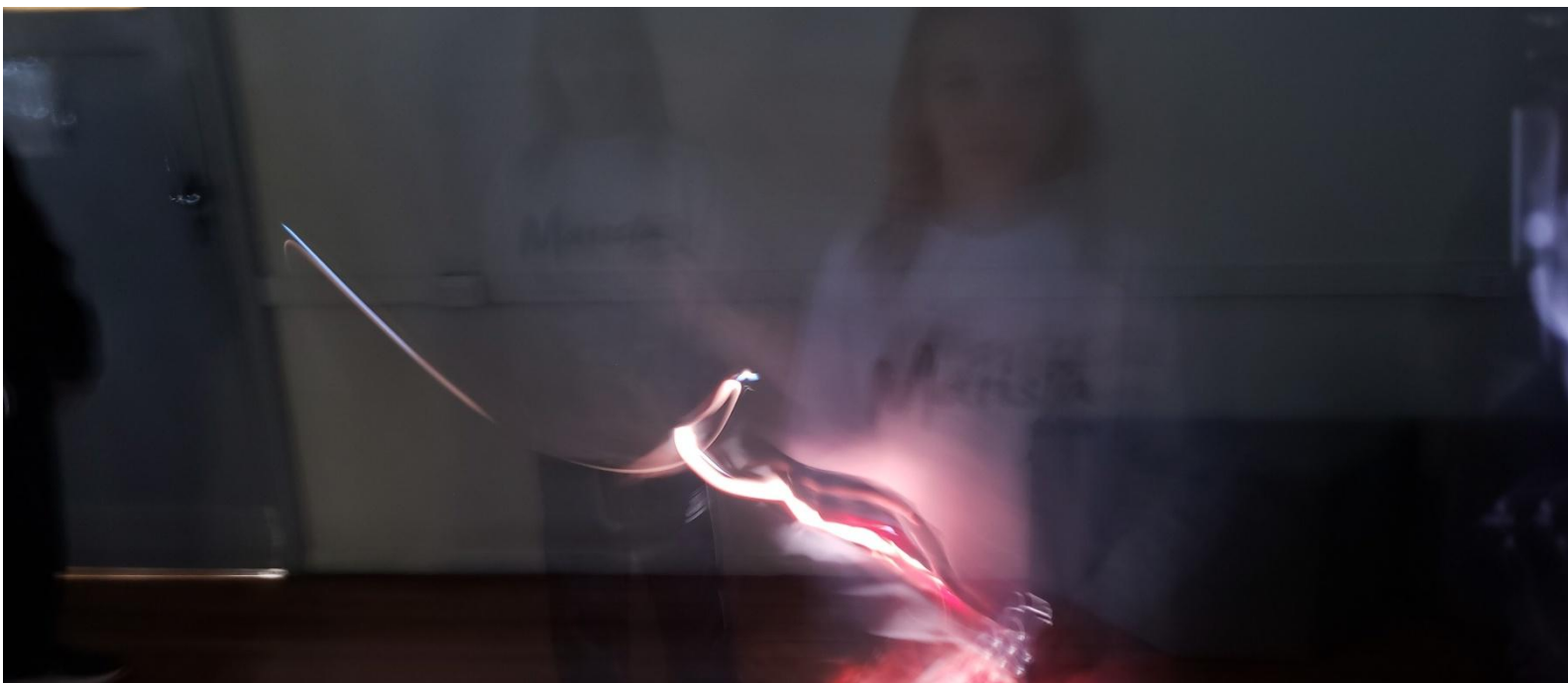


Figura 8 - ateliê desenhando com luz 2. acervo pessoal.



Figura 9 - ateliê desenhando com luz 3. acervo pessoal.

Ter me permitido atuar como arte-educador, mesmo tendo estudado formalmente arte-educação e artes visuais, compunha meu interesse em melhor compreender as artes no espaço educacional e de que forma poderia integrar em meu trabalho junto ao ateliê terapêutico, ou mesmo em espaços educativos para futuros terapeutas expressivos. Perceber o ateliê como este espaço também educativo, reforçava a educação pela experiência (LAROSSA, 2021).

“O ateliê se anuncia (des)educador: há propostas dispostas no ambiente, há o espaço que convida a desterritorializar atividades, há a movimentação constante da coletividade, há as micropolíticas dos corpos e uma aprendizagem que considera os processos, as experiências e aquilo que não está dado.” (PINTO, 2022. p.31)

O que é um ateliê?

“Falar de ateliê é falar de espaço, tempo e corpo.

É criar corpo no cotidiano.

Dar espaço às criações, dar tempo ao pensamento.

Tornar visível, construir em movimento, na ação e no coletivo.

Acolher o imprevisto.

Falar de ateliê é fazer.

Experimentar, buscar o encontro, promover a troca.

Ateliê é CONVITE. CONVÍVIO. CONTINUIDADE.”

(CINTRA;OLIVEIRA. 2020. p.15)

Quando escrevi, em 2023, o projeto para o edital do Ministério da Cultura em Cultura e Educação, propus uma formação de ateliê de artes para a educação, nomeado de “Encontros em Ateliê”. O objetivo era propor um espaço educativo para pessoas - das mais diversas - através da vivência e experiência em ateliê, de modo que elas pudessem integrar a prática de ateliê em suas mais distintas atuações profissionais, principalmente no trabalho com pessoas em situação de vulnerabilidade social.

Tamanha foi a alegria ao ser contemplado com o financiamento, imediatamente iniciei uma tentativa de sistematizar todos os caminhos labirínticos por onde transitava até o momento. Ao mesmo tempo, eu finalizava a tradução e produção do livro sobre ateliê de Nona Orbach. Eu estava imerso na teoria do ateliê, mas era convocado a criar um espaço de ateliê que abrigasse um processo educacional durante seis meses. O Centro Regional de Cultura de Rio Pardo foi o escolhido para nos receber até dezembro de 2024.

Espaço marcado por ter sido morada do projeto Ateliê Terapêutico Social, novamente não havia a disponibilidade de um espaço que pudesse ser permanente como ateliê para as aulas da formação. Assim, munidos de diversas caixas organizadoras, resolvemos que faríamos de cada sala disponível um ateliê móvel. Moon (2002) assim define a ação de montar ateliês, dispondo materiais e propondo vivências em qualquer espaço que seja necessário e possível. Orbach (2024) deixa claro que o ateliê é uma extensão de quem o facilita, se abrindo em inúmeras possibilidades mediante ao espaço físico que nos é oferecido. Ele é “um mundo dentro de um mundo” (ORBACH, 2024. p.11)

No primeiro encontro da formação, utilizei o espaço que antes era uma cafeteria, com suas mesas com tampas de granito e cadeiras de madeira. Em duas distintas mesas, encostadas em uma imensa janela de vidro - que dava acesso visual ao elevador e às escadas - distribui a maior quantidade de

materiais possíveis. Eu costumo chamar tal encontro inicial de “iniciação ao ateliê”. É surpreendente ver as reações das pessoas chegando e se encantando com o espaço que as esperava.

“Nossa, quanto material!”

“Que sala legal”

“Vamos poder usar tudo isso?”

Estas eram algumas das falas que iam preenchendo nosso ateliê no primeiro dia, junto com corpos e olhares irradiando um brilho e energia imensos em se fazer presentes e descobrir o ateliê como um espaço.

Ainda no primeiro dia, explico o objetivo dos encontros semanais ao longo dos seis meses, reforçando que o maior objetivo se trata da vivência em ateliê. Reforçando que nossa jornada educativa se firma na experiência e vivência como principais âncoras, facilito uma proposta de criação em ateliê aberto, pedindo que cada pessoa ali presente pudesse criar qualquer coisa a partir dos materiais que ali estavam disponíveis. McNiff (2004), ao contar sua experiência na proposição de espaços de ateliê, alega que o espaço físico primeiro recebe as pessoas e, aos poucos, vai trazendo alma a partir das imagens e obras que ali irão se formando.

Entre muitas investigações com as materialidades ali apresentadas, cada participante - até então desconhecido - ia compondo suas imagens. Algumas tentando criar exatamente aquilo que sua mente gostaria; outras, sendo explicitamente invadidas pelo inconsciente e dando vazão aos processos criativos. Como Jung (2013) escreveu, às vezes o artista é apenas a ponte para um processo maior que ocorre em camadas profundas de nossa psique. Processo este que o espaço de ateliê sustenta.

Ao propor um espaço de experimentação e permissão, permito que as imagens inconscientes ganhem forma, através do corpo e das mãos dos participantes do ateliê, ou dos criadores (ORBACH, 2024). Quando permitidos, nosso inconsciente age através dos materiais, de maneira espontânea e, por vezes, inesperada. Estas são, como ditas por Bello (1998) expressões do mundo interior.

Como um vaso, é preciso que o espaço físico seja continente para que as pessoas possam se dar permissão para criar; um criar sem barreiras, regras rígidas ou qualquer tipo de julgamento (ORBACH, 2024). É somente a partir da permissão verdadeira que o ateliê pode se tornar um espaço educativo-criativo. Zordan (2019) corrobora com o pensamento ao estabelecer que ateliê também é um lugar de liberdade.

“O que é um ateliê?”. Foi a pergunta que fiz para cada participante¹⁰ no segundo encontro. Durante o percurso final de minha formação em arteterapia junguiana, curso parceiro do Instituto Junguiano do Rio Grande do Sul, tal questionamento vinha sempre sendo respondido através da imagem de um vaso com uma única e singela flor que nele era cultivada. Rabisquei a mesma em meu caderno de registro (um dos) e fui anotando o que cada participante me falava a partir da experiência da semana anterior.

- Ateliê é tempo.
- Ateliê é além do físico.
- Ateliê é expressão interior.
- Ateliê é produção, trocas.
- Ateliê se deixa afetar pela natureza humana.
- Ateliê é permissão.
- Ateliê é experimentar.
- Ateliê é casa.
- Ateliê é espaço múltiplo, interno e externo.
- Ateliê é potencializar a criatividade.
- Ateliê é relações pessoais, interpessoais e coletivas.

¹⁰ Ao total 20 participantes, das mais diversas idades, profissões e cidades do Rio Grande do Sul.

Para mim, ateliê é um vaso que sustenta tudo isso. E mais um pouco.

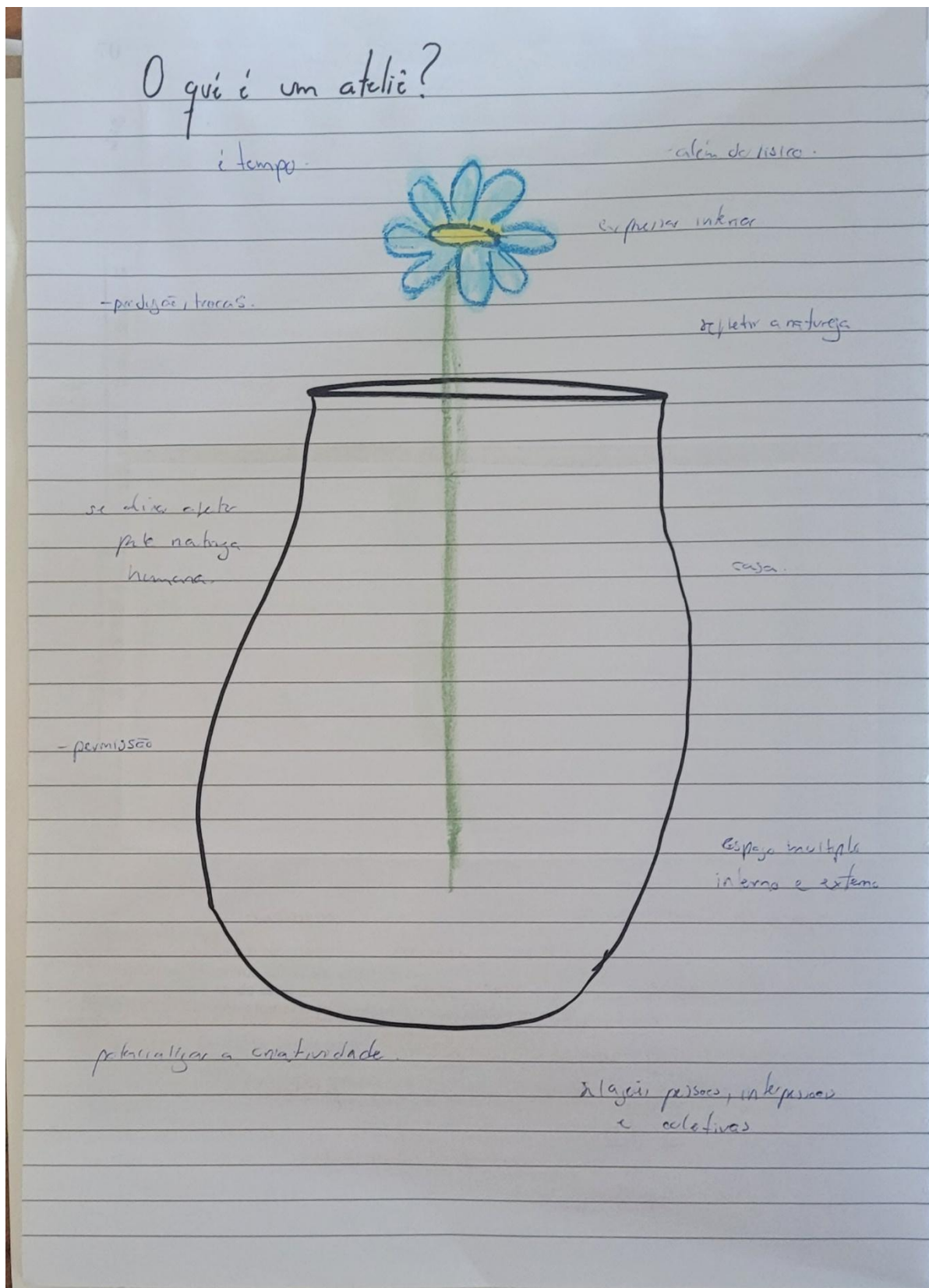


Figura 10 - página do caderno de registro da formação em ateliê.

Essa diversidade de definições, bem como vinda de diferentes pessoas é o que faz um ateliê respirar com vida. Imaginar um espaço de ateliê é visualizar um espaço físico idealizado com uma boa iluminação natural, com diversas prateleiras repletas de materiais, com espaço suficiente para se mover com liberdade. Mas estas não são qualidades indispensáveis que tornam um espaço em ateliê.

Moon (2002) afirma que qualquer espaço pode se tornar um ateliê, desde que se tome responsabilidade por organizar tal espaço, intencionando um espaço que acolha aquele que irá participar dos processos de criação - seja em um contexto terapêutico, artístico ou educacional.

Por vezes, este espaço é transgressor, pois ser quem realmente somos pode ser extremamente difícil nesta sociedade dominada por um olhar colonizador. Malaguzzi (1999, p. 82) corrobora ao escrever que o ateliê

provou ser subversivo, como desejávamos - gerando complexidade e novas ferramentas para o pensamento. Permitiu novas combinações e possibilidades criativas entre as diferentes linguagens (simbólicas) das crianças. O atelier protegeu-nos não apenas de longas palestras e teorias didáticas de nosso tempo(...) mas também das crenças comportamentalistas (behavioristas) da cultura que nos cerca, reduzindo a mente humana a uma espécie de "recipiente" a ser enchido.

Refletir sobre a definição do ateliê caminha de encontro com diversos outros pesquisadores-artistas-educadores que investigam tal espaço, todos concordando que o ateliê é como a vida e não cabe em um modelo definido e imutável (ALLEN,1995; HENLEY 1992; MCNIFF, 1995; MOON, 1998, RUBIN, 1984).

Inspirada no trabalho do psicanalista Donald Winnicott, Orbach (2024, p.23) defende que o ateliê deve ser um “vaso suficientemente bom”, permitindo que os criadores que ali se encontram brinquem para descobrir o mundo - interior e exterior. De modo a integrar diversas abordagens, Orbach (2024) nomeia o profissional que atua nestes muitos espaços de ateliê como “facilitadores”, podendo cruzar os campos educacionais, artísticos e terapêuticos. E espera-se

que este facilitador fale muitas linguagens, de modo a oportunizar inúmeras possibilidades para os criadores que ali farão expressão.

Quando iniciei a tradução do livro de Nona, conversamos muito sobre como traduzirmos o termo originalmente chamado de “*manager*”. Optamos por ‘facilitador’ ao percebermos que este profissional não vem de uma exclusiva e única profissão. Ele não precisa estar registrado em algum “clubinho dos que podem”; afinal, ele é alguém que VIVE o ateliê em sua vida e que agirá como ponte para o outro. Logo, facilitará o processo. Cabe ao facilitador de ateliê criar um espaço que seja sua extensão, mas que acolha, convide e permita ao outro se fazer também presente de corpo e alma.

Atelierista de Reggio Emilia, Carlina Rinaldi suporta este pensamento sobre a não-perfeição do espaço de ateliê ao escrever que

(...) não estamos em busca de um espaço ideal, mas sim capaz de gerar a sua própria mudança, porque não existe um espaço ideal, uma pedagogia ideal, uma criança ou ser humano ideal. Só existe uma criança, um ser humano, em relação com as suas próprias vivências, tempos e cultura. A qualidade do espaço pode, portanto, ser definida em termos de quantidade, qualidade e desenvolvimento dessas relações. (RINALDI, 2006. p.52)

Interessante olhar para os espaços de ateliê que já habitei, criei e facilitei, cada qual com suas particularidades. Diferentemente do concebido antigamente, que os artistas precisariam se isolar do mundo externo para poder criar suas obras, todo ateliê carrega consigo o outro. A comunidade, a sociedade, o coletivo; todos estão presentes em cada canto do ateliê. Por isso, este trabalho é também uma reverência para todos estes autores que comigo se cruzam neste labirinto. Muitos deles tenho a incrível oportunidade de poder dialogar, seja por e-mail, videochamada, áudio ou trocas de comentários nas redes sociais.

Ao estimular a permissão, a responsabilidade, a partilha e a criatividade, o ateliê oportuniza uma infinita gama de processos criativos e expressivos, modificando não apenas o ambiente interior de cada criador que por ali passa, mas amplia para fora das paredes do ateliê como um espaço, alcançando a comunidade e o mundo (ORBACH,2024).

Ateliê para além de um espaço

Quando iniciei a graduação em artes visuais, senti a necessidade de ter um espaço próprio em minha casa para realizar os trabalhos e que se tornasse meu ateliê. Assim, desocupeí um quarto de visitas e transformei em um espaço para criação. Usava-o não apenas para meus processos de criação artística, mas também para minhas meditações e escritas diárias. Quando estudante na pós-graduação em artes, tal espaço foi vaso para minha própria pesquisa e os exercícios e performances que deram forma ao oráculo-corpo desenvolvido.

Era um cômodo que dava acesso à cozinha de minha casa em Rio Pardo, onde eu morava até o final do ano de 2023. Da janela do ateliê, eu podia ver a floresta que era minha vizinha de fundos, ouvir o canto dos pássaros e vislumbrar as nuvens escuras de tempestade que se aproximavam. O espaço abrigava meus materiais artísticos, minha pequena biblioteca e espaço para meu corpo se movimentar.

Curiosamente, em dado momento - já durante o mestrado - senti uma forte vontade de desfazer meu ateliê. Era como se meu inconsciente soubesse o que estava fazendo, embora eu não tivesse tanta certeza. Armazenei todos os materiais em caixas de plástico e os guardei em meu quarto. Levei todas as estantes de livros para lá também. Meu quarto, antes com um visual completamente minimalista na cor branca, transmutava-se em um espaço cheio de coisas. Não parei de criar, apenas o fazia em meu quarto.

Hoje, me recordo deste primeiro ateliê-espaço que já não existe mais, mas que foi o primeiro espaço exclusivo para minha criação que construí. Nesta mesma época, Nona e eu estávamos dialogando sobre o ateliê ser algo para além de um espaço. Ou como ela mesma escreve em seu livro, vários acontecimentos a fizeram pensar sobre a extensão do ateliê, que pode ser, por exemplo, um caderno (ORBACH, 2024).

Kramer (1994) traz que o ateliê é onde há espaço para improvisação, abertura ao inesperado e aceitação do excêntrico. Para Henley (1995) é algo que fornece inspiração e age como santuário. Para além da estrutura física e das materialidades, Allen (1995) é certa ao dizer que o primeiro atributo de um ateliê deve ser a energia. Antes mesmo do espaço, deve haver intenção. Algo

semelhante é posto por McNiff (1995) alegando precisar o ateliê ir aos poucos sendo preenchido com alma e imagens.

No curso de atelierista que realizei, ministrado por Guilherme Fraga, elencamos alguns valores que o ateliê carrega: transgressividade, flexibilidade, estado de ateliê, escuta ativa, sensibilidade, hibridações, circularidade e inventividade. (FRAGA, 2024). Marcado por ser um espaço/estado que provoca, questiona e nos ativa para as investigações e pesquisa da vida, ele é transgressor. Flexível na medida em que divide a essência criadora, que abraça todas as singularidades e permite até mesmo o não-saber.

No que diz respeito ao estado de ateliê, evocamos Barbieri (2021) que define como um estado de presença, de atenção e permissão. No livro intitulado *Estado de ateliê: investigações práticas com artistas, educadores e atelieristas*, fruto de experiência do curso de mesmo nome, a autora ilustra que ateliê é um estado de ser. Em meu trabalho de conclusão junto ao PPG em artes da UFPel, chamado *Oito de copas: o ateliê como estado/espaço de iniciação do artista-mago*, tensionei estes limiares, apresentando meu próprio corpo como um ateliê capaz de criar.

A escuta ativa é aquela genuína, tão cara para a psicologia e a educação e muito importante para conseguirmos compreender o ser humano que se apresenta em nossa frente. É ativa, sensível e genuína. A sensibilidade no ateliê é o despertar para o sensível, o saber olhar com olhos de poesia, ou acionar a *poiesis*, atentando para a dimensão estética da vida. As hibridações dizem respeito às cem linguagens, misturar materialidades, inventar novos meios de fazer; sempre ocasionado a partir das experimentações.

A circularidade é pensar neste ciclo do ateliê, que nos coloca entre o outro e o mundo, criando um terceiro (educador, co-terapeuta ou criador). É permitir que destas relações possam ser produzidas pesquisas que informam sobre o que estamos dialogando e co-criando. A inventividade nos convida a nunca nos acomodarmos, a sempre explorar todas as potencialidades da vida, nos provocando em uma constante expressão de nós mesmos.

Para Orbach (2024) os critérios de um ateliê são lugar, tempo e ritual. “Lugar que não precisa ter cara de atelier”. (ORBACH, 2024. p.133) A estrutura

que estiver disponível para cada criador, seja ele uma casa inteira, um consultório, um caderno, um espaço na natureza ou o corpo. Tempo é a decisão de usá-lo com responsabilidade e permissão, tendo compaixão por si mesmo e permitindo brincar com os modos de criar, através das diferentes linguagens e materialidades que o ateliê apresenta. Ritual é a repetição, é o ir ao mesmo lugar diversas vezes, explorando dimensões cada vez mais profundas. É o constante rabiscar que se transforma em obra.

Dentro destes três critérios, Orbach (2024, p. 133) afirma que sempre haverá três elementos presentes: “o desejo de contar a própria história, o otimismo inerente ao processo e a necessidade de compartilhar”. Assim, conto a você, leitor e desbravador deste labirinto, que esta dissertação-ensaio é, em si mesma, um gigantesco ateliê-encruzilhada.

Encerro esta seção com a mesma pergunta que Nona (2024, p. 134) encerra seu livro:

E aí, qual vai ser o seu ateliê?

ateliê - espaço



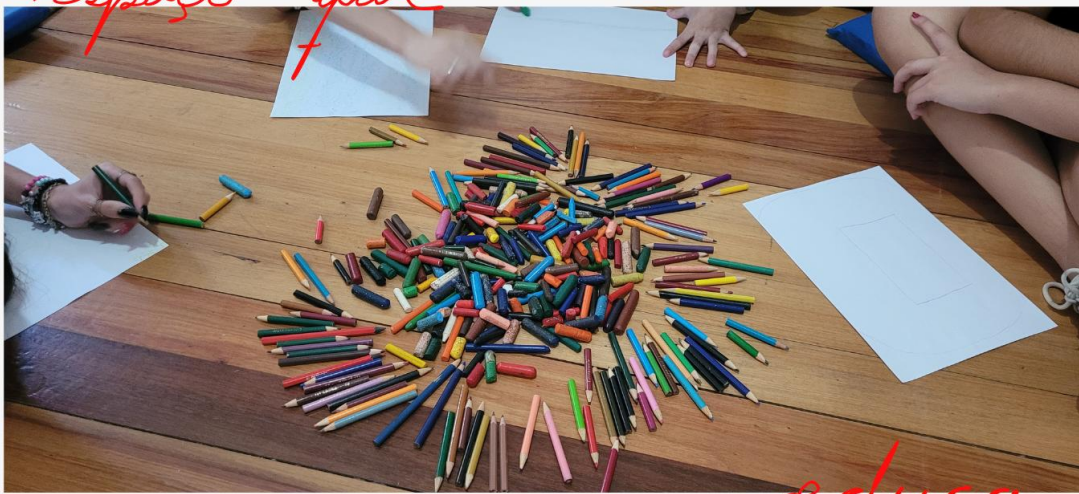


qual o espaço que me permite ser eu mesmo?

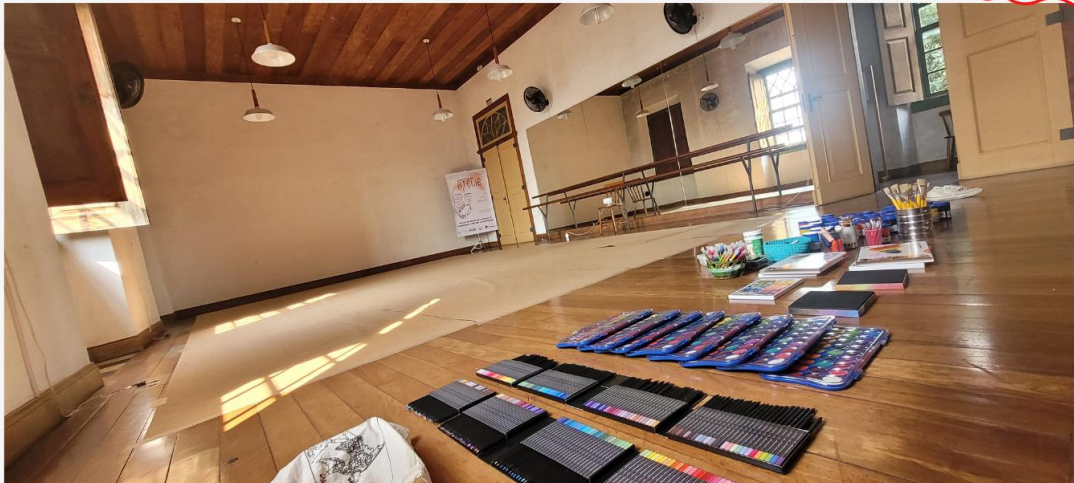


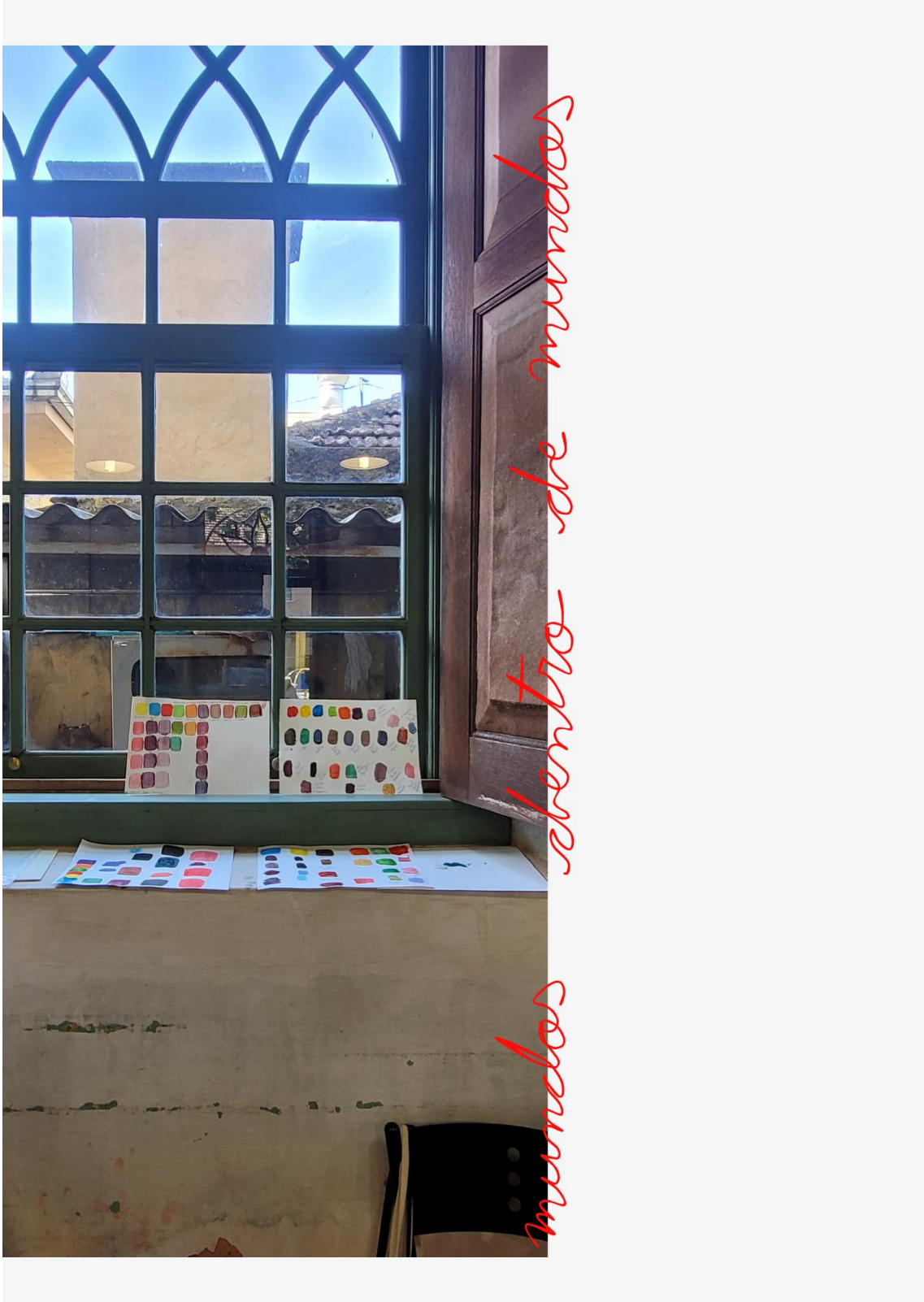


espacio que



educa





ATELIÊ-EXU: Educação

Figura 11- quartinha "cuidar do ateliê é saber transitar pelo entre". obra do acervo pessoal.

Tambores evocam os participantes que ali se encontram para moverem seus corpos. Mesmo que os músculos resistam ao convite, a alma se agita dentro de cada um. Alguns por ressoar com as batidas, outros, por desconforto. Eu me emociono de uma forma que nem eu próprio esperava. “A alma está ocupando este espaço”, é o pensamento que surge. Somos um círculo, todo esperando que algo mágico, encantado, nasça. Corpos negros, marcados por suas dores e suas lutas adentram o espaço. Seus corpos dançam, intercambiando com a alma ancestral passos coreografados que emitem uma energia que mobiliza a instituição que assiste. Aos poucos, cada corpo ali parado é convidado para mover-se com a(s) alma(s). Adentramos o espaço que marcará o ritual realizado na tarde, dançando, movendo com os espíritos ancestrais. O som bate mais forte. O tambor ecoa dentro das estruturas físicas do espaço. E das espirituais também. Algo dentro daquela instituição se findava naquele momento. O pensamento colonizador se assustava. A educação das encruzilhadas havia chegado. O ritual estava feito.

O registro que abre esta seção do trabalho poderia ser a descrição de um ritual de matriz africana. Mas pode também ser o relato de um belo momento que ocorreu na jornada do Instituto Junguiano do Rio Grande do Sul. Ambos os espaços são ateliês em seu sentido mais amplo. Em ambos, a educação é eixo norteador de uma prática que educa para a vida, para o processo de sermos nós mesmos.

A educação é trazida aqui em chaves maiores: transgressão - libertação - decolonização. Quando olho para trás, observando os espaços educacionais que habitei, enxergo as muitas amarras que me foram impostas, os muitos espaços que não me aceitavam ou que deixavam claro que eu não pertencia àquele lugar. Entrei para a escola aos 5 anos de idade, porque queria ir junto com o meu irmão mais velho. O que era apenas uma brincadeira, virou algo sério e a escola era meu lugar sagrado, meu templo. Estudei em classe multisseriada (com diversas séries misturadas no mesmo espaço físico) até a quinta série.

Me recordo até hoje do encantamento de entrar na pequena biblioteca da escola, composta de uma estante. Era um mundo mágico compartilhando o terreno com uma igreja e um cemitério. Este último sendo utilizado como principal ferramenta para nossos jogos de esconde-esconde. A escola era um grande ateliê. Eu gostava de aprender, de mergulhar nos livros, de estudar para as provas. Mas amava também correr pelo campo da escola, me aventurar entre

as sepulturas em uma partida onde eu deveria me esconder de meus colegas. Ali, eu era educado. A igreja, onde durei um dia na catequese, me assustava. Por uma exigência da família e também da sociedade, tentei fazer a tal catequese. Mas fui convidado para nunca mais retornar às aulas de catequese, por fazer perguntas demais e por não concordar que a divindade ali apresentada fosse me castigar no primeiro deslize que eu tivesse. Hoje eu compreendo que ali também era educado.

Para a sexta série, fui para uma escola maior, com mais alunos, no interior do município de Rio Pardo. Uma escola totalmente dominada pela opressão, como a maioria das escolas públicas. Carrego a memória dos professores me ridicularizando por tirar notas máximas nas provas e que ali eu não precisaria me esforçar, afinal, ninguém dali 'seria alguém na vida'. Mas eu já era alguém.

Freire (1987) escreve sobre a invasão cultural, peça central para o complexo do oprimido, quando o invasor faz com que o oprimido precise acatar sua visão de mundo e pegá-la para si, fazendo/vivendo seu mundo com os olhos do invasor. Talvez tenha sido isto que tenham tentado na catequese, e nesta escola. Mas agora, compreendo meu espírito "exuístico", quando comuniquei a todos que não pisaria mais naquela escola. Eu não iria me adaptar aquela situação. Não tendo vaga em outra escola, eu perdi o ano letivo.

Com os olhares atravessados da família, este foi o ano que eu mais li em toda a minha vida. Morando na área rural da cidade, caminhava semanalmente 8km até a biblioteca pública e retirava o máximo de livros que eu pudesse carregar. Minha escola se tornou as florestas ao redor de minha casa, os campos, as árvores onde eu subia e passava horas e horas lendo e criando mundos fantásticos, nas brincadeiras solitárias que brincava com todos os seres que ali se faziam presentes - imaginados ou não.

No ano seguinte, fui estudar na cidade. Um novo mundo se abriu e comecei a ter contato com novas culturas, novas formas de ser e estar no mundo. Na escola que permaneci até a oitava série, descobri interesses que também faziam continente para superar o processo de mudança que acontecia em minha vida. A difícil separação de meus pais, a coragem e força de minha mãe em quebrar um ciclo de violências, a dificuldade financeira pela qual

passamos ao ir morar na cidade. Tudo enquanto eu ficava horas na biblioteca lendo a barra, uma coletânea de livros gigantes sobre todos os assuntos possíveis, nosso 'google' de antigamente.

Como para Hooks (2013), a educação era libertadora. Enxergo que mesmo com as dificuldades que passei, eu sou um homem cis e branco, e tenho consciência do privilégio social que isto acarreta. Meu sofrimento emocional e o fato de pertencer a uma classe social que servia apenas como “mão de obra” era anestesiado com a possibilidade de estudar. Nesta época, me matricular no curso normal (magistério) era a única opção viável para “alguém como eu.” Eu jamais poderia ser médico, artista, advogado ou qualquer outra profissão da área da saúde. As frases que eu ouvia eram “ou vai trabalhar nas fábricas ou vira professor”.

E assim fui ao ensino médio, cursando o magistério. Eu vivia uma adolescência extremamente complexa (e quem não?), descobertas da sexualidade, conflitos familiares, a questão socioeconômica, a “não-inteligência emocional” era uma mistura prestes a explodir em um caldeirão. Fui o “aluno problema” da escola, sempre me envolvendo em brigas verbais, às vezes para me defender, outras para defender os outros. Mas jamais para atacar gratuitamente. Uma professora certa aula perguntou o que eu queria ali, afinal “aquele espaço não era para mim”. Curiosamente ela era uma professora de didática.

Eu argumentava de volta. Questionava as deduções de nota sem explicação aparente. Uma vez esta mesma professora de didática disse que uma colega - e minha melhor amiga - deveria limpar sua sala como forma de ter horas complementares. No curso normal tínhamos aula manhã e tarde e ainda precisaríamos fazer atividades extras para complementar um determinado número de horas. O problema era que minha amiga, uma das poucas alunas negras da escola, foi a única a ser “convidada” para tal “atividade”. Ao indagar, fui então eu convidado para que eu mesmo limpasse a sala da dita professora.

Repliquei a professora de modo que pudéssemos refletir sobre as entrelinhas de tal “convite”. Considerado como uma ofensa, minha inquietação levou a alguns dias de suspensão pelo “atrevimento de questionar a educação.”

O fato era que eu poderia ser o “atrevido”, mas tinha também as melhores notas. Nos meus dias de suspensão eu lia, escrevia e estudava muito mais do que quando estava na escola. Meus únicos respiros eram nas aulas de artes visuais, lugar que era ateliê e me dava uma pincelada de um mundo utópico.

Talvez, eu tenha conseguido não cair no plano de auto desvalia imposto por estes espaços opressores, ato cruel e ao mesmo tempo normal em uma proposta de educação bancária (Freire, 1987). Ou talvez o tenha feito em camadas mais inconscientes, gerando pensamentos e energias regressoras que me fariam não enxergar possibilidades diante de mim. Isto pode nos remeter ainda ao chamado por Freire (1987) como adesão cultural, onde mesmo sendo a oposição, eu incorporava fragmentos da opressão, moldando ao meu mundo a partir da visão do outro, mesmo que em defesa e sobrevivência.

A verdade é que eu desisti do curso normal restando apenas 6 meses para concluir. Faltava somente o estágio final, mas eu não queria me tornar uma réplica daquelas professoras que feriram aos alunos com palavras e violências pedagógicas. Eu sentia medo de me tornar algo em que eu não acreditava. Com um diploma de ensino médio e sem a titulação de curso normal, ingressei no mercado de trabalho. Acessei projetos sociais do governo federal e fui trabalhar como auxiliar administrativo em um Centro de Atenção Psicossocial. Na época, fiz o ENEM e queria fazer psicologia, mas não acreditava que poderia ser algo alcançável. Então, consegui uma bolsa de estudos via PROUNI para cursar comunicação social, com habilitação em produção em mídia audiovisual.

Sair da escola é como decorar um caminho dentro do labirinto. Descobrir uma nova encruzilhada dentro desta mesma jornada labiríntica que nos leva até um portal desconhecido. Um novo mundo repleto de potencialidades, temores e fazeres.

De acordo com a verdadeira finalidade da escola o mais importante não é abarrotar de conhecimentos a cabeça das crianças, mas sim contribuir para que elas possam tornar-se adultos de verdade. O que importa não é o grau de saber com que a criança termina a escola, mas se a escola conseguiu libertar o jovem ser humano de sua identidade com a família e torná-lo consciente de si próprio. Sem essa consciência de si, a pessoa jamais saberá o que deseja de verdade, mas continuará sempre

na dependência da família, apenas procurará imitar os outros, experimentando o sentimento de estar sendo desconhecida e oprimida pelos outros. (Jung, 2012, p.65)

Se no ensino médio eu transgredi, no ensino superior eu me libertei. Em todos os sentidos possíveis. Vislumbrar novos horizontes e possibilidades. Eu vivia um espaço democrático de construção de conhecimentos, eu tinha voz política para opinar e me fazer presente em meu próprio processo educativo (Freire, 1987).

Encontrar estes espaços educativos que promovam a experimentação ressoa com o posto por Jung (2012) que a educação contribui no desenvolvimento da consciência. Tal qual o ateliê, a educação deve atravessar todas as nossas camadas, não somente nos formando no sentido de oferecer ferramentas para atuar em determinadas tarefas, mas nos EDUCAR para a vida. Ou como escreveu Pereira (2011, p.99) educar é “preparar o ser humano para o mundo, para ser capaz de enfrentar os desafios e viver no convívio com os outros seres humanos.”

Ao encontrar Jung, Exu me encontrou mais uma vez em uma encruzilhada do labirinto. No último ano da graduação em comunicação, consigo uma bolsa PROUNI integral e início o curso de psicologia. Graduação esta que me leva até este presente momento. Do interesse por Jung, passando pelas artes e agora o mestrado em educação. Relembro toda esta caminhada não como anterior ao limiar do labirinto, mas como parte dele próprio. A pesquisa aqui apresentada, a partir de meu caminhar, não é linear, mas é como exu “que pode ter matado um pássaro ontem com uma pedra que atirou hoje.” (VERGER, 1997. p.7).

Na encruzilhada, encontrei Exu

Quando iniciei o mestrado, diversas sincronicidades ‘exuísticas’ foram se apresentando. Jung (2014) define que sincronicidade é um evento carregado de significado que ocorre de maneira totalmente coincidente, além de ser fato ordenador da natureza como um todo. Para Von Franz (1992) tal fenômeno são imagens inconscientes que dialogam com os eventos supostamente externos de

um modo não causal. Defino como uma percepção exuística, um estar na encruzilhada da vida e dar-se conta dela. É sentir que se está, de fato, vivendo.

Durante o primeiro ano de mestrado, uma das pessoas que atendo em psicoterapia vinha criando uma série de imagens, utilizando de recursos expressivos em ateliê, como forma de dar voz ao seu inconsciente. Em um de nossos atendimentos, criamos cada um a sua imagem, imersos em um processo individual e ao mesmo tempo que evidenciava nossa relação no setting terapêutico. Ao descrever sua imagem, ele trouxe EXU, em um mandala que falava dele, mas como o próprio pontuou, também falava de mim. Lembro de ter sentido uma energia de acolhimento maior neste dia.

Mandala, para Jung (2002) é uma representação da psique, algo que nos habita, mas que faz morada no desconhecido. Poderia então, estarmos nos encontrando neste ponto-cego, eu e a pessoa que atendo, um sendo ponte e mensageiro para o outro? Finalizei o atendimento muito tocado com nossas trocas neste dia. Praticante de candomblé, ele me dizia que sentia uma relação de exu comigo, seu psicoterapeuta.

Estar em um programa de pós-graduação, como o mestrado em educação, também nos desacomoda. Por diversas vezes o pensamento de que aqui também não era o meu lugar (irrigado por precisar trabalhar concomitante as aulas e pesquisa), e durante uma das disciplinas fiquei pensando no desconforto de se estar *entre*. A fala, automatizada, de um dos professores dava a entender de que, ou eu me dedicava de corpo e alma ou nem estivesse ali. Ao sair da aula peguei meu caderno de imagens que me acompanhava e pinteí a imagem abaixo, em rápidas e instantâneas pinceladas.



Figura 12 - a sombra da academia. guache sobre sketchbook. acervo do pesquisador.

Embora tenha me dado certo alívio em fazer esta pintura, passei meses achando que ela representava o professor. Agora, a vejo com outros olhos. Ela expressa minha clara projeção naquele que estava ali justamente nos instigando a nos desconfortar, a sair de nossa zona de conforto. A projeção, de uma perspectiva junguiana é o atribuir ao outro aquilo que nos pertence, muitas vezes relacionada com a nossa própria sombra (STEIN, 2006). Não é por acaso que a imagem segura um espelho, revelando que era algo meu, algo da minha sombra que ainda era inconsciente.

Agora, tal imagem se apresenta como exu e me faz a seguinte pergunta “como ocupamos os espaços que pensamos não pertencer?”.

A resposta surge em uma página de meus cadernos companheiros de viagem.

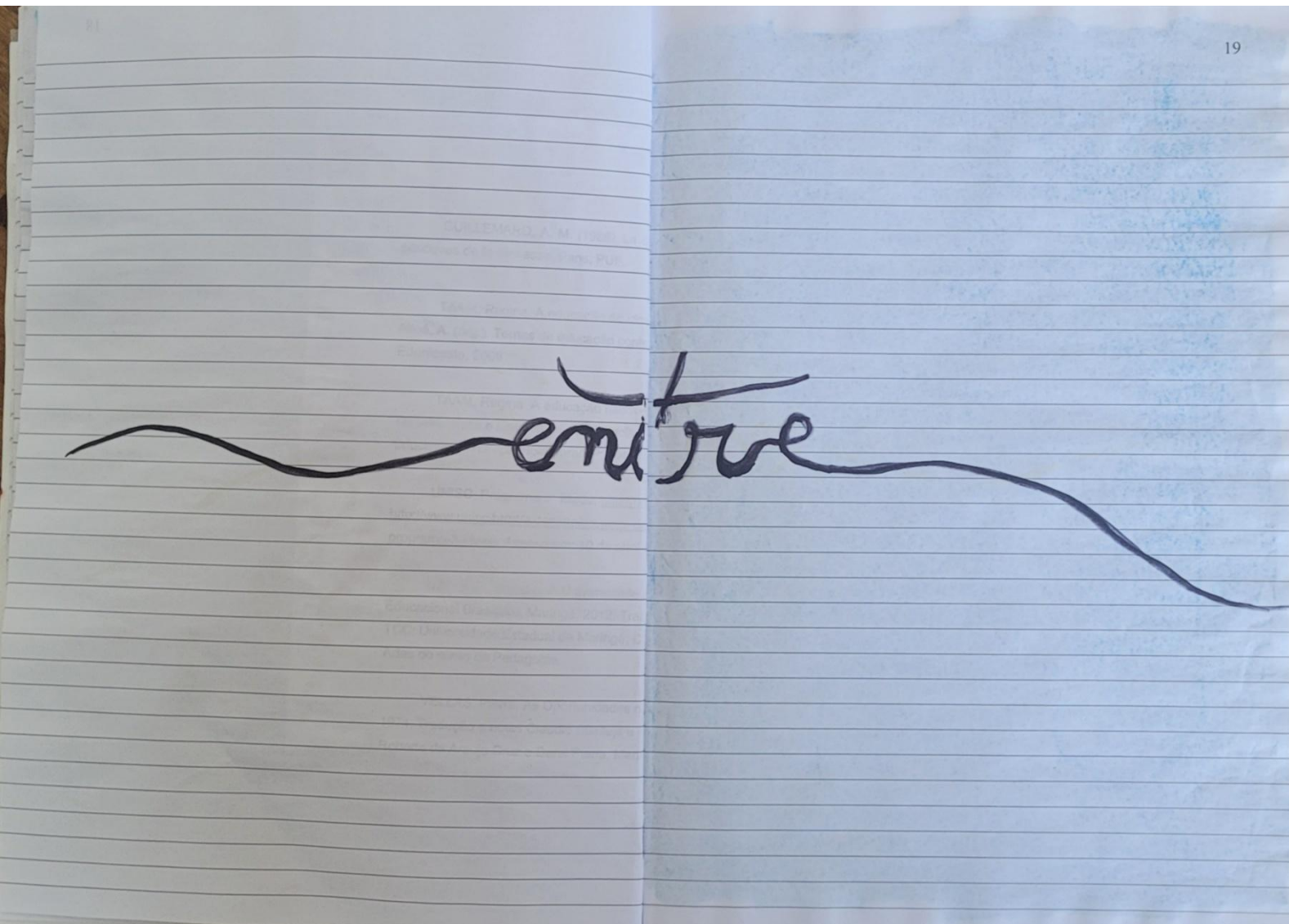


Figura 13 - página do caderno de registros.

A resposta é existir no entre. Este espaço de quem transita, de quem sobe aos céus mas também desce ao submundo. É o tornar-se Hermes. Tornar todos estes 'entres' que existem aos utilizar os hifens artista-pesquisador-educador-terapeuta uma possibilidade. Estas encruzilhadas refletem o pensado sobre a entidade que aqui nos acompanha como companheiro pelas jornadas labirínticas da pesquisa e da vida.

Exu é o guardião de todas as encruzilhadas vibratórias, passagens e pontos de encontro que se cruzam, tangenciam e são subjacentes entre si, compondo as diversas faixas de frequência que pairam no universo criado. É como se fosse uma gigantesca e infinita malha cósmica (símile a uma rede de pesca), em que cada nó é mantido coeso pela ação de Exu, que assim permite o trânsito em todos os fios que compõem o Cosmo. Nesses nós, encruzilhadas, os caminhos se cruzam; uns vão, outros vêm, é um ir e vir constante, onde são ofertados os muitos caminhos e possibilidades de trânsito entre o orum - planos espirituais - e o aiye - planetas e seus duplos etéreo-astrais. (PEIXOTO, 2016. p.33.)

O céu está desabando sobre nós (ALBERT; KOPENAWA, 2015), e mais do que nunca é necessário olhar para o impacto deste risco de queda para nossas vidas a partir da educação. Rufino (2021) reforça que a educação não pode estar do lado de uma lógica única, excludente, elitista, marcada pelo pensamento e ação colonial. Ainda para o mesmo autor a “colonização é uma grande engenharia de destruição de existências e corpos e de produção de um mundo monológico, adoecido pela ganância, escasso de beleza e poesia.” (RUFINO, 2021. p.9).

Impossível não pensar em todos os bloqueios e ataques que o trabalho que realizo em ateliês com comunidades em situação de vulnerabilidade sofreu ao longo dos anos. Culminando em minha demissão do trabalho como psicólogo nas políticas públicas de saúde mental no município de Rio Pardo, o ateliê sempre marcou um ponto de transgressão e resistência. Ao nos colocarmos como um espaço para educação de si mesmo através das artes e cultura, o ateliê torna-se Apartidário, identificando-se com uma proposta de educação libertadora. Ao não baixarmos a cabeça para partidos políticos que tinham o podre desejo de fazer de nosso espaço um local de compra de votos, sofremos as consequências.

Consequências estas que sustentam um fazer educação decolonial. A educação não precisa ser dócil, simpática e receber a todos de braços abertos. Pelo contrário, ela é marcada por luta, dúvida, por levantar perguntas mais do que responder, ela nos convida para agirmos na vida, para assumirmos nossas diversidades e lutarmos pelo direito de ser quem somos.

Defendo o que Rufino (2021, p. 10) defende:

A defesa que faço é que a educação deve ser entendida como uma forma de erguer existências, mobilizá-las, uma encantaria implicada em contrariar toda e qualquer lógica de dominação. A educação como dimensão política, ética, estética e de prática do saber comprometida com a diversidade das existências e das experiências sociais é, em suma, um radical descolonizador.

Quando a educação não luta e não se propõe a trazer de volta o encantamento e a descolonizar olhares e vivências, ela torna-se um ateliê vazio.

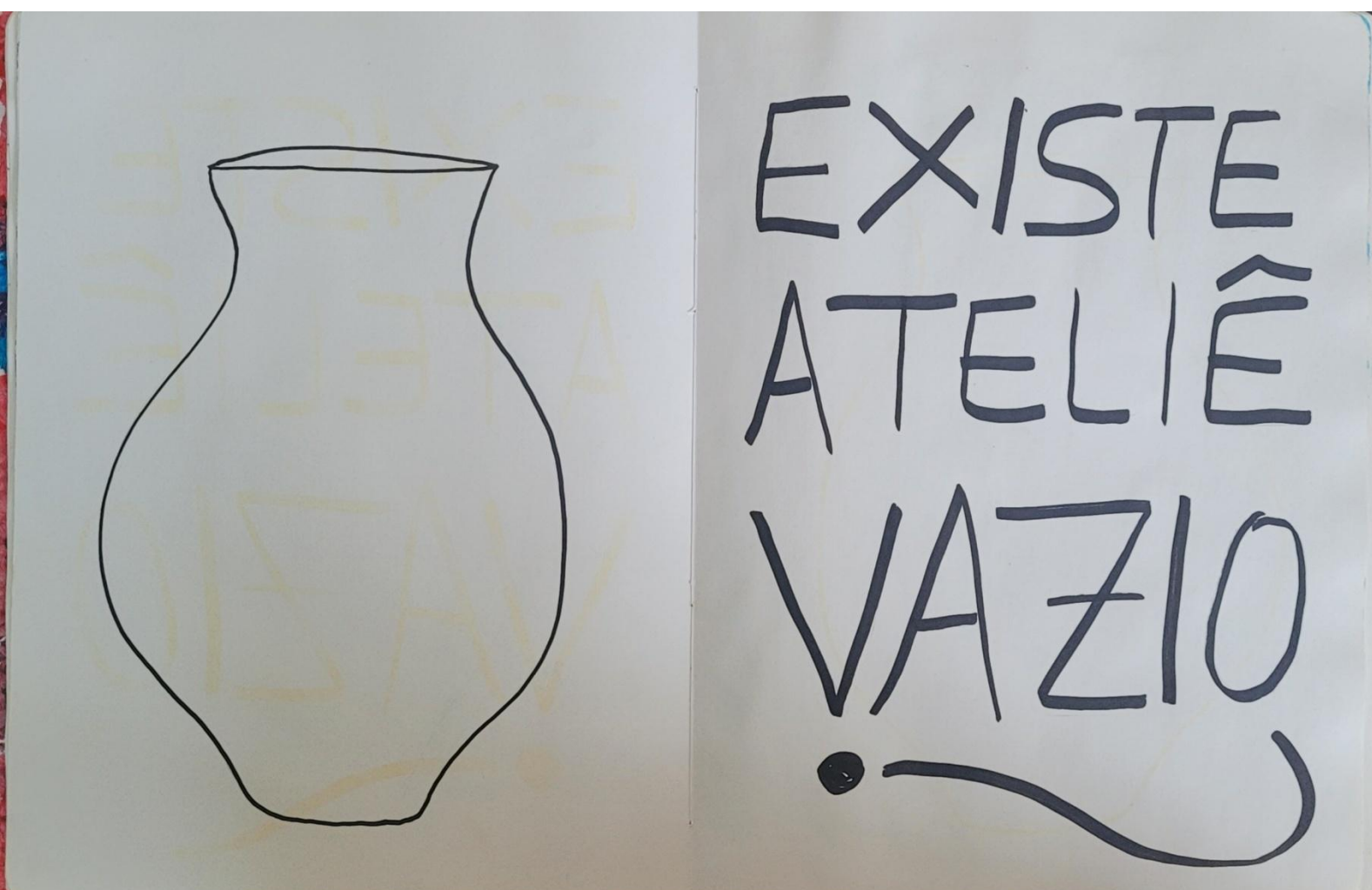


Figura 14 ateliê vazio. caneta sobre sketchbook.

Percebo-me extremamente impactado quando encontro pessoas que acreditam fortemente que as artes deveriam permanecer - e pertencer - com uma elite suprema (homem-branco-cis-hétero-rico). Indigna-me e enjoa-me ouvir falas e tentativas perversas de privar que as “minorias” acessem espaços de

educação (como formações) ou que ateliês abertos com comunidades vulneráveis são ações sem coerência e inferiores àquelas realizadas por grandes - e elitizadas - instituições. Chego e faço este desenho em meu caderno que me acompanha na pesquisa, estarrecido com o que tenho vivenciado em muitos espaços. Que possamos ser ateliês cheios! De alma, de vida, de artes, de diversidade.

Ao percorrer muitos espaços educacionais - da educação, da psicologia, das artes e da arteterapia - tive o desprazer de ouvir falas e presenciar ações homofóbicas, transfóbicas, racistas, sexistas, entre tantos outros ataques à existência humana. Esta perversão diante o outro deveria ser inadmissível na educação. Uma pessoa que nega a existência de outra não deveria nunca fazer morada em um ateliê. Para mim, estes são os ateliês vazios. Cruzamentos vazios de alma, poética e vida. Mas ao mesmo tempo, ter tido esses encontros me educa para evocar exu, pedindo que meus caminhos me levem aqueles que existem fora da ganância. Que minhas encruzilhadas possam se cruzar com aqueles que caminham de pés descalços, que sabem que a vida é eterna para aqueles que vivem em eterno estado de ateliê.

Em meio a tantas lutas, respiro nos escritos, nas leituras, na criação e ocupação de ateliês. Me revitalizo no encontro com autores e entidades que me lembram aquilo em que acredito. Assim como Luiz Rufino, este tesouro descoberto nas encruzilhadas labirínticas da pesquisa, penso que Exu e Paulo Freire se encontram. Comigo. Com todos nós.

O encontro de Paulo Freire com Exu é inevitável. Não há reza que desfaça essa sina. O compadre precede Freire, constitui Freire, dinamiza Freire, contradiz Freire, comunica Freire, encruza Freire... Saio em defesa de que a presença de Exu como saber praticado nas bandas de cá do Atlântico é um dos principais indicadores da não redenção do projeto colonial. Em outras palavras, só não digo que ele é decolonial porque não quero pegar uma quizila com o catiço, afinal não é dado a classificações. Exu encarna em si o “anti/pós/des/de/contracolonial” e tudo mais o que quiserem inventar. Ele engole, regurgita e vomita, o que não quer dizer que assume uma identidade antropofágica. Seu princípio é outro, ele é a mola propulsora de tudo que existe, existiu e a inda irá existir. (RUFINO, 2021. p.32).

Fui compreendendo que ambos se encontram em ateliê.

Não é minha pretensão sistematizar de forma fechada como ocorre o processo educacional em ateliê. Como já apresentado nos passos iniciais desta dissertação, desejo investigar como se dá meu próprio processo, produzindo escritas, imagens e obras que dialoguem com meus questionamentos. Estar e ser ateliê necessita uma abertura para o desconhecido. Aceitar ser o louco do tarô que se joga em um abismo, ou como em minha própria carta de tarô, ser um bebê que nasce para um novo mundo com infinitas possibilidades - e caminhos - de ser quem realmente se é.



Figura 15 - carta do louco de meu tarot Experimentação

(Entretanto, se tivesse que elencar uma pedagogia que direcione o trabalho em ateliê seria a pedagogia das encruzilhadas). Nome do livro de Luiz Rufino, tal pedagogia é um potente encontro, que reforça o existir desta dissertação-ensaio. Marcar esta produção dentro de um programa de pós-graduação em educação neste *entre* que nos traz exu é permitir que o processo educativo abrace distintas formas de fazer. Assim, atrevo-me a apresentar uma sequência de recortes, colagens intelectuais das escritas de Luiz Rufino que afagam este fazer aqui apresentado.

A pedagogia das encruzas é parida no entre e se encanta no fundamento da casca da lima, é um efeito de cruzo que provoca deslocamentos e possibilidades, respondendo eticamente àqueles que historicamente ocupam as margens e arrebatando aqueles que insistem em sentir o mundo por um único tom. (RUFINO, 2019. p.81)

O projeto da pedagogia montada por Exu se lança como uma ação de encantamento e responsabilidade com a vida frente às violências operadas pelo racismo/colonialismo. Exu, nesse caso, além de um signo complexo, mantenedor de múltiplas potências, destaca-se como uma esfera de problematização da vida em sua diversidade. Por ser um signo que epistemiza as noções acerca da vida, é totalmente contrário às formas de castração, escassez, controle, vigilância, encarceramento e monologização. (RUFINO, 2019. p.82)

Firmo o riscado na força da pomba, a Pedagogia das Encruzilhadas encarna Exu para praticar formas de resiliência e transgressão frente à presença/poder do espectro colonial. Assim, essa pedagogia exusíaca é fiel às suas forças primordiais de movimento, cruzo, rasura, despedaçamento, transmutação, invenção e multiplicação. Esse projeto não reivindica um estatuto de verdade ou titularidade, não cairia bem ao mesmo, já que Exu veste a carapuça que bem entende. Ele opera na ginga, no sincopado, no viés, nas dobras da linguagem, expande o corpo e suas sapiências como princípio ético/estético da luta descolonial. Nesse sentido, essa pedagogia, como um balaió tático de saberes e ações de fresta, não se reduz à nenhuma forma criada, mas cruza tudo que existe e os refaz. (RUFINO, 2019. p.84)

A educação, aqui reivindicada como princípio ético/estético, ato de responsabilidade e prática emancipatória (autonomia, liberdade, ternura e utopia), emerge como efeito tomado por Exu. O mesmo, sendo a protomatéria das existências, aquele que age

e integra tudo que é criado e o que ainda está por vir, é a divindade mais próxima dos seres humanos, é a linguagem como um todo, é o movimento, a transformação, a imprevisibilidade e as possibilidades. Assim, os elementos que integram e fundamentam o orixá como um SIM vibrando no mundo estão diretamente ligados à radicalidade do fenômeno educativo.(RUFINO, 2019. p.85)

É nas infinitas facetas de Exu que me apoio, e é através da sua capacidade mobilizadora e inventiva que nos é permitido trazê-lo para as questões educativas, partindo do pressuposto de que Exu é o que antecede e gera toda e qualquer possibilidade de linguagem e comunicação. Parto da premissa de que há inúmeras formas de educação e de que os processos educativos não emergem exclusivamente de um único modo ou contexto. Uma educação que busca a emancipação deve estar comprometida com o outro. Assim, ela parte do reconhecimento da diversidade e da busca contínua pelo diálogo nas diferenças. É uma educação pluralista e dialógica. (RUFINO, 2019. p.88).

O fazer educação em ateliê é o se opor as ideias colonizadoras, que querem nos desencantar, uma vez que o ateliê é morada para o encantamento e a experimentação. Em todos os espaços por onde passei, estar em ateliê fez a educação repensar suas práticas, seus fazeres e seus modos de educar. Que isto possa se aplicar em todos os caminhos do labirinto por onde eu ando - escola, clínica, universidade, consultório, políticas públicas, ruas e todos os outros.

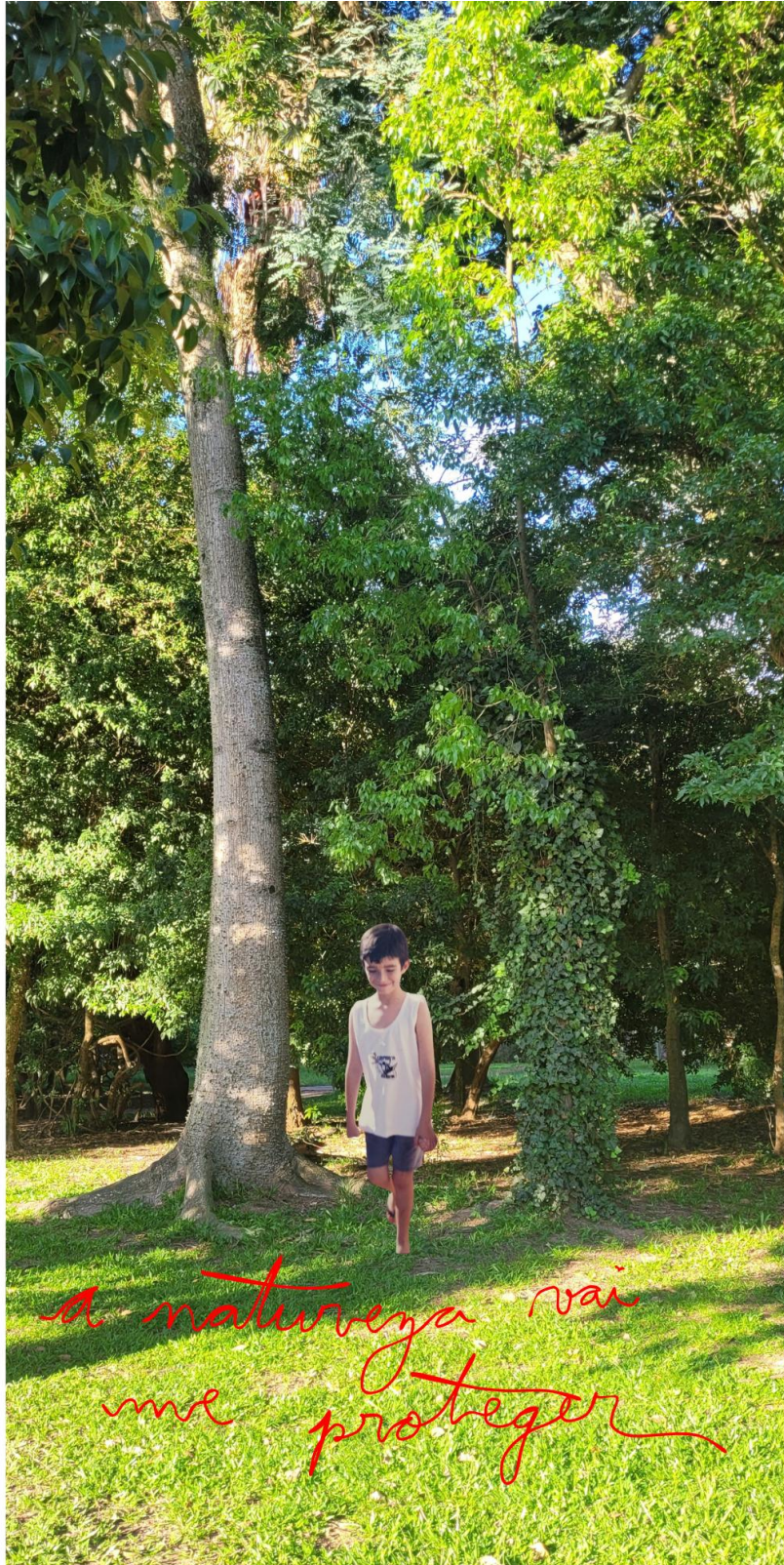
No ensaio a seguir, resgato as poucas fotos de minha infância e crio colagens que dão forma aos muitos ateliês por onde passei e que me educaram para o ontem, o hoje e o amanhã.



nas energias das

da vida, me eduquei





a natureza vai
nos proteger











ATELIÊ-MATERIALIDADES

O ateliê, enquanto morada espacial e metafórica abriga em si uma infinidade de materialidades que servem como gramática visual, ou seja, pequenas estruturas e pontos que quando dispostas em conjunto nos apresentam frases metafóricas que revelam e educam. Saber como cada materialidade pode ser aplicada nos permite explorar aquilo que desejamos criar, sem cair em categorizações ou determinismos acerca de como se deve ou não trabalhar com cada recurso expressivo.

É certo que as chamadas belas artes sempre se preocuparam com o uso devido de cada material, buscando alcançar o resultado esperado de seus produtos-obras. No entanto, os materiais que utilizamos para compor nossos ateliês, na forma aqui defendida, precisam permitir a mais profunda escavação e experimentação de suas potencialidades. Uma aquarela, tão difícil de ser manuseada e composta em imagem, pode - na mão de uma criança - compor manchas e marcas espetaculares que nem mesmo o mais versado aquarelista poderá compor.

O desenvolvimento das crianças parte de uma curiosidade natural por cheirar, tocar, sentir, ver... Um pouco do que nos é sustentado pela abordagem de ateliê encontrada em Reggio Emilia, onde o ateliê nos convida entrar neste mundo mágico de aromas, texturas, sons e cheiros, oportunizando um encontro cinestésico com o ambiente.

Quando buscamos pesquisas que se proponham a mergulhar nas características dos materiais e suas categorizações possíveis encontramos a proposta do *continuum*, de Kagin e Lusebrik (1978), que dispõe as materialidades da mais resistente à fluida. A abordagem é baseada em relações psicodinâmicas onde qualidades e características dos materiais são vinculadas aos níveis de funcionamento psicológico. Por exemplo, os materiais mais resistivos e resistentes são aqueles que remetem a barreiras e estruturas, bem como a capacidade de organização egóica e cognitiva. Já os materiais fluídos, promovem certa exploração 'brincante', evocando processos afetivos e libidinais. (HINZ, 2006; SOMER e SOMMER, 2000).

No *expressive therapies continuum (ETC)* de Kagin e Lusebrink (1978), há a tentativa de compreensão da relação terapêutica a partir dos usos dos materiais nos settings terapêuticos. O modelo coloca quatro níveis sendo os três primeiros apresentados como continuums: o nível cinestésico/sensorial, o nível perceptivo/afetivo e o nível cognitivo/simbólico; sendo o último nível a função sintetizadora do processamento de informações que pode ocorrer ao mesmo tempo em qualquer um dos níveis anteriores.

Na psicologia ou arteterapia, a relação com os materiais é percebido também dentro dos conceitos psicodinâmicos da transferência e contratransferência. Schaverian (1992) defende ainda que os materiais nutrem simbolicamente o espaço de ateliê, cabendo ao facilitador do ateliê agir como este nutridor que ofertará a materialidade necessária para cada pessoa.

Arthur Robbins (1987, 1994) apresenta um componente que ele desenvolve como *psychoaesthetics*, que seria a integração dos princípios estéticos (características e qualidades dos materiais) com a teoria da psicoterapia (processos de relações com os objetos), algo que se coloca com semelhança aquilo proposto como educação estética em Reggio Emilia.

Dentro destas relações, Robbins (1994) elenca sete qualidades dos materiais: tato, cor, ritmo, movimento, espaço, risco e conteúdo simbólico. O autor diz que tais estruturas representam dimensões da criação artística, mas também aspectos não verbais das relações psíquicas e interpessoais.

Já Betensky (1973) sugere que a estrutura do material se conecta com a estrutura da experiência mental do artista, em um diálogo que pode transcender as camadas conscientes da mente. Assim, podemos perceber todas as materialidades apresentadas em ateliê como importantes suportes que sustentam o processo de criação, seja no seu caráter educativo, criativo ou terapêutico.

Fato inegável é a troca que ocorre com as materialidades, algo que é confirmado em Seiden (2001) ao pensar que a obra nasce da relação exterior e interior entre material e criador. Baseada nas relações possíveis entre os meios, o mesmo autor defende ainda que o uso das materialidades carrega forte carga simbólica, uma vez que ao utilizarmos qualquer material estamos modificando o

processo, da mesma forma que o material modifica o produto final e a nós mesmos.

Moon (2010) nos apresenta uma perspectiva social no uso dos materiais artísticos, sinalizando, por exemplo, a importância de pensar sobre a escolha e uso de cada material e suas implicações perante a sociedade. Um de seus pontos para na tentativa de 'decolonização do pensamento artístico', nos alertando para as reproduções eurocentradas de escolhas de materiais - sendo um dos exemplos a primazia pelo uso de pintura. Embora exitosa uma gama de infinitas possibilidades ao falar de materialidades em ateliê, é notório a preferência por uso de tintas, muitas vezes a óleo, o que pode ser um sinal dos resquícios das ditas belas artes e de sua influência europeia no que se compreende enquanto 'arte legítima'.

Uma forma de transgredir essa reprodução consiste na oferta de materiais que carreguem consigo força e simbolismo cultural, nacional e também regional, de modo a fazer do ateliê um continente para a alma cultural. Objetos de arte popular, dos povos originários e coletados na natureza tendem a potencializar uma prática decolonizadora do ateliê. Orbach (2024) reforça ao dizer que quando o corpo necessita expressar algo que fale sobre suas raízes ancestrais, é a partir da relação com tais materialidades que ele pode estabelecer um diálogo.

Em todos os ateliês que facilito, é explícito a potência da relação com os materiais, independente da teoria que utilizamos para compreender estes diálogos. Recordo, por exemplo, de um ateliê terapêutico com a comunidade em que trabalhamos a partir de movimentos corporais com carvão em um suporte grande, que permitia que o corpo se movesse livremente. Com uma suave música instrumental ao fundo, fortes movimentos foram invadindo o espaço, sendo a música abafada por uma sintonia de carvões em contato com os papéis. Nesta noite, os participantes chamaram o ateliê de "colocando os monstros para fora", algo que permitiu materializarmos nossas sombras, convidando alguns aspectos difíceis de se olhar sobre nós.

No primeiro encontro da formação em ateliê, das aulas com os alunos da graduação em psicologia e ainda nos meus grupos terapêuticos, sempre início apresentando o maior número de materialidades possível, preparando o espaço

para permitir que os materiais fiquem à mostra e possam ser acessados por todos. Ao adentrar este espaço preparado, diversas reações são esperadas, desde a surpresa até a estranheza - talvez por conta dos materiais curiosos ou por sua organização no espaço.

A este encontro chamo de Iniciação aos materiais, uma forma de permitir que todos os participantes entrem em contato com as possibilidades que o espaço apresenta. Talvez eles façam suas escolhas baseadas em materiais que já conhecem ou talvez escolham aqueles que, por algum motivo, desperte algum tipo de desafio ou desejo.

Orbach (2024) buscou compreender as relações dos clientes com os materiais, os quais ela relaciona como uma forma própria de linguagem. Para o uso dos materiais enquanto linguagem, Nona Orbach defende que esta forma não verbal de expressão permite evocar metáforas profundas para trazer à tona conteúdos interiores.

Ao dispor os materiais no espaço, eu faço uma oferta de mim para o outro, em uma relação eu-tu apoiada na permissão de ser quem se é. “O ateliê é um mundo em que as ofertas são feitas por meio de linguagens, apresentações e sugestões abundantes.” (ORBACH, 2024. p.67). Organizar um ateliê também é pensar nas materialidades e em como apresentá-las, qual será o vaso que receberá tal materialidade e a tornará permissiva e despertará interesse em quem com esta entrará em diálogo.

Durante a formação *Encontros em Ateliê*, uma das aulas sobre materiais, solicitei que cada participante levasse potes, vidros, caixas e qualquer outro objeto que pudesse “guardar” e apresentar as materialidades com as quais eles já teriam tido contato. Divididos em grupos, organizaram uma breve apresentação de possibilidades de materiais com seus continentes, notando a mudança da sensação tátil e visual de como o material era apresentado e soava aos nossos olhos e mãos.

Reafirmo o postulado por Orbach (2024. p. 69) ao apresentar as distintas qualidades de cada material, ou meio, que são chamados “meios-persona”, contendo características e qualidades próprias que dialogam, através de sua linguagem, com cada pessoa que os experimenta e utiliza.

Ao criar tal espaço é necessário refletir sobre quais materiais iremos disponibilizar e como apresentá-los de forma que construam suas sentenças, comunicando muito mais do que o verbo pode expressar, mas criando frases simbólico-afetivas no corpo de cada participante. Pensar onde cada material será disposto - e de que forma- é mapear o ateliê, nos convidando a também nos permitirmos interagir com todas as materialidades. Não há como ofertar uma materialidade que não tenhamos utilizado. Isto seria como ofertar um remédio que não sabemos nada sobre.

O mapeamento de ateliê é baseado no conhecimento acumulado de gerações de culturas, artistas e xamãs que valorizavam as qualidades de meios e ferramentas, utilizando-os como aliados e até deuses. Entremos no ateliê e observemos a forma como os materiais são dispostos nas prateleiras, na mesa, nos contentores, e o que tudo isso significa. (ORBACH, 2024. p.68).

Orbach e Galkin (2016) listam dezessete materialidades e suas características físicas, terapêuticas e espirituais. Apresento agora uma lista de algumas materialidades que dialogam com esta pesquisa e nos ateliês que fui criando e co-criando nestes dois anos de investigação em artes. Costuro as escritas das autoras anteriormente referenciadas com minha própria vivência e também com aquilo que foi trazido pelos alunos, clientes e amigos que comigo compartilharam de muitos encontros em ateliê. Ressalto que isto não se dá de modo a fechar uma descrição para cada material, mas sim como um ponto de partida para refletir sobre as materialidades e seus usos. Lembremos que o material só é vivo e só pode nos ensinar quando permitimos experimentar com o mesmo, estando abertos para que a prática e a vivência sejam nossas mestras.

Papel

Utilizado principalmente como suporte, recebendo desenhos, pinturas e colagens, o papel pode ele próprio ser instrumento de criação. Um exemplo claro é o seu uso em origamis ou na criação de papel machê - uma mistura a base de papel picado e cola, que resulta em uma massa que pode ser aplicada como escultura ou como cobertura de outras estruturas.

Revistas, papéis coloridos, jornais e outras folhas podem ser utilizadas em colagens, criações livres ou até mesmo de forma a reciclar os papéis, transformando-os em outros papéis. Geralmente possui no ateliê uma caixa organizadora com diferentes tipos de papéis, incluindo notas, catálogos, embalagens de presentes, etc.

Tenho ainda um infinitude de cadernos que podem ser reutilizados ao usar suas folhas, acrescentando tintas, colagens ou o que mais a imaginação mandar. No projeto *Encontros em ateliê* cada participante recebeu um caderno para realizar seus registros, compondo as páginas com escritas, desenhos, pinturas e colagens. Em um dos encontros, cada participante criou uma colagem em uma das páginas do caderno, experimentando e dialogando com o papel enquanto materialidade.

O papel representa o elemento receptáculo no processo artístico e, até certo ponto, também a tolerância e o perdão. Ele proporciona a experiência da oportunidade e o recomeço de novo e de novo. Cada papel revela uma nova opção para um novo espaço mental, uma paisagem interna com um ritmo e uma essência diferentes. É um útero infinito, oferecendo continuamente um novo começo. (ORBACH; GALKIN. 2016).

Sendo o papel o meio mais comum em todos os ateliês é também necessário olharmos para o seu consumo, compreendendo como um forte poluente, devido a sua produção e que pode - e deve - ser reciclado sempre que possível. Assim, integrar uma prática preocupada com a separação do papel, sua entrega aos recicladores e o cuidado no desperdício e descarte consciente é vital para uma boa prática em ateliê.

Guache

Conhecida também como tempera, é a tinta escolar comumente utilizada em espaços educacionais. Permite o preenchimento das áreas e, por ter um preço mais acessível, permite brincar e explorar suas qualidades. É possível misturar cores, formando novas e trabalhando com a roda das cores, que nos ensina misturas e estudos sobre a aplicação das mesmas.

Por ser fácil de remover, não há exigências de outros materiais para limpeza da tinta, já que apenas lavar em água pode limpar toda e qualquer mancha indesejada. Por ser solúvel em água, pode ser experimentado misturar um pouco na mesma, criando camadas de transparências e cores mais suavizadas. Geralmente apresentam cores mais opacas, que podem ser realçadas com o acréscimo de fixadores ou camadas de cola branca, que podem ser uma boa opção como verniz.

Nos *Encontros em ateliê*, disponibilizamos apenas quatro cores básicas: azul, amarelo, verde e vermelho, além de preto e branco. O objetivo era também instigar o estudo das misturas das cores, podendo formar qualquer uma a partir das três primárias, suavizando ou fortalecendo a cor com as tintas branco e preto. Por se tratar de uma tinta escolar, é comumente aplicada com qualquer tipo de pincel, podendo ser usado os dedos e outros materiais adaptados (panos, gravetos, conta-gotas, etc.)

Como um material multifacetado, o guache constitui uma metáfora para uma grande variedade de emoções. Ele compreende muitos riscos. Ele oferece uma representação visual do mundo interior do pintor, evocando experiências e sentimentos dramáticos. A liberação pode ser expressada ao revestir uma grande área rapidamente; raiva e agressão podem se expressar por meio de batidas, respingos, manchas em papel grande, jogando tinta ou atirando-a com instrumentos. O guache reflete a capacidade do criador de conquistar grandes territórios com cores dramáticas e pincéis largos, à medida que ele descobre suas forças e qualidades interiores. (ORBACH; GALKIN, 2016. p.25).

Ressalto que há ainda diversas marcas profissionais da tinta guache, que podem ser ofertadas em bisnagas ou de forma mais pastosa. Entretanto, minha prática e experiência mostram que mesmo a escolar pode funcionar bem para a proposta de um ateliê terapêutico expressivo. Mesmo em minhas produções artísticas, tenho utilizado guache em conjunto com outros materiais, como o giz pastel, alcançando um resultado artístico-técnico de boa qualidade.

Aquarela

Assim como o guache, é uma das tintas mais utilizadas nos espaços de criação. Porém, ela é mais fluida e precisa ser dissolvida em água - tanto em suas formas sólidas ou pastosas. A aquarela nos possibilita experimentar de transparências até cores mais sólidas, dependendo do controle e mistura com a quantidade de água aplicada. Nos ateliês, geralmente escuto as pessoas terem certo medo da aquarela, por ser um material de difícil controle, o que por si só já nos coloca diversos simbolismos que podem ser ampliados na prática terapêutica do ateliê.

Nos *Encontros em ateliê* os participantes demoraram para se permitir utilizar o material, julgando como algo difícil ou que requer certa habilidade técnica. Este ainda é um pensamento recorrente que está atrelado a materiais que não são de fácil acesso financeiramente. Entretanto, devemos oportunizar que seja permitido a exploração do material sem qualquer receio de estragá-lo ou não 'saber utilizar'; é na prática e diálogo com o mesmo que a melhor forma de educação ocorre.

Com o avanço da formação *Encontros em Ateliê*, e com o uso da aquarela, os participantes foram perdendo o medo do material e se encantaram com a forma aquosa de expressar a si mesmo. Ao final, eles construíram um baralho com imagens em aquarela, além de terem pedido que o presente final fosse uma aquarela - o que foi realizado de modo a incentivar a experimentação continua com a materialidade.

Como meio, a aquarela transmite água e ar. Ela reflete leveza, serenidade, estética, fluxo e transparência. Devido às suas características, ela tem qualidades espirituais como uma sensação de singularidade e uma sensação de um momento singular que não retornará. Trabalhar com aquarela requer habilidade e contenção. Quando você tenta criar cores repetidamente, o papel fica encharcado e a cor perde seu brilho. Este meio tem um ponto máximo de pico de brilho e luminância interna, pois as camadas secam antes de pintar outra por cima. Se o pincel tocar o papel molhado muitas vezes no mesmo local, ele ficará turvo e começará a desbotar. (ORBACH; GALKIN, 2016. p.50).

A mesma ressalva se faz necessária, da diversidade de marcas ofertadas no mercado. Embora existam marcas profissionais, as aquarelas de menor valor atendem bem à sua aplicação terapêutica e expressiva, uma vez que não buscamos a primazia do produto final enquanto obra.

Argila

A argila é o único material na natureza que pode voltar ao seu estado primeiro. Feita de elemento natural que é encontrado na natureza, ao entrar em contato com o ar, seca, podendo transformar-se em um sólido. Depois de endurecida, pode ser quebrada, transformada em pó e acrescentado água, voltando a ser argilosa e possível de moldar novamente.

A materialidade é utilizada para modelar esculturas, criando formas e objetos com nossas próprias mãos. Algumas ferramentas podem ser utilizadas para auxiliar no processo de modelagem, conhecidas como estecas. Utilizar outros materiais pode ser uma opção criativa para trabalhar com argila, bem como moldá-la de olhos fechados, convidando o tato para guiar a construção.

Existem muitas cores e tipos de argila, inclusive diretamente na natureza. As massas de modelagem que são sintéticas (massinha de modelar, cerâmica fria) também podem ser uma opção de uso, mas não apresentam as qualidades e características da argila. Os povos originários possuem técnicas próprias de usar o material, além da coleta e queima do mesmo, se fazendo como algo intrinsecamente interiorizada - e naturalizada - pelos indígenas.

A argila oferece muitas possibilidades artísticas e terapêuticas. É talvez o meio mais abrangente no campo da arteterapia, desbloqueando um mundo inteiro. A combinação de argila, água e mãos humanas cria uma transformação semelhante ao nascimento e um começo sagrado - um diálogo independente e flexível entre a matéria e o criador. (...) A argila transmite emoções variadas e até opostas. Brincadeira e ansiedade, desgosto e criatividade, rejeição e ternura, diversão e raiva, sexualidade e destrutividade, alegria e culpa, agressão e embalamamento, falta de controle e organização - são apenas alguns exemplos. Eles podem aparecer separadamente ou em qualquer combinação. (ORBACH; GALKIN, 2016. p. 16)

Carvão

Orbach (2024) conta em seu livro sobre a experiência das sirenes de guerra, onde levou seus carvões para o espaço onde ficava com a família ao soar das sirenes, não se preocupando com a sujeira gerada pelo pó do carvão. O carvão é um material que nos remete aos ciclos, tendo sido ele uma árvore e precisando passar por uma queima, sendo transformado em um material que possibilita a criação de riscos e desenhos.

Assim como a argila, tenho percebido que, através dos sentidos, conecta os participantes com camadas mais profundas de sua psique e ancestralidade. Há um certo recreio no manuseio do carvão, talvez por soltar pequenos grãos que podem manchar o trabalho que é feito ou o espaço em volta. Para manter um desenho feito com carvão preservado, é preciso utilizar um fixador para garantir a durabilidade da imagem.

Há algumas marcas industriais de carvão artístico, mas o mesmo também pode ser produzido de modo artesanal, queimando pequenos gravetos em uma lata de metal ou reutilizando o carvão de fogueiras.

Sua flexibilidade, a possibilidade de recomeçar depois de apagar linhas ou criar diferentes acumulações e densidades, tudo isso está realmente trabalhando "dentro" do papel, trazendo equivalentes emocionais como flexibilidade e profundidade, relaxamento e liberação. Como o carvão deixa "migalhas", sentimentos de ansiedade podem surgir, assim como liberdade e prazer sensual. Em alguns casos, a culpa e o medo de se sujar surgirão, juntamente com expressões de libertação e uma sensação de poder e controle sobre o caos. (ORBACH; GALKIN, 2016. p.14)

Nos atendimentos psicoterapêuticos/arteterapêuticos, tenho notado que ao escolher o carvão, as pessoas mostram-se abertas ao processo de mergulho em seu interior, permitindo que imagens do inconsciente surjam. Não como regra, mas ao utilizar o carvão, evocamos de certa forma nossa sombra para nos fazer companhia, sentindo no corpo como conteúdos profundos da psique podem integrar nossa consciência através dos recursos expressivos.

Lápis de Cor

Talvez o material mais conhecido, por ser cotidiano nos ambientes escolares, é o lápis de cor. Ofertado em diversas quantidades, cores e pigmentação, permite o rabiscar que remete aos tempos de infância, criando linhas e formas. Geralmente em ateliês com pessoas que nunca participaram ou que possuem ainda certas limitações relacionadas ao ato de criar, o lápis oferta uma segurança - como se encontrássemos um velho amigo até então esquecido.

Com seu aspecto mais “duro” pode transmitir certa segurança, dando um controle na mobilidade, formando linhas bem-marcadas. Quando os participantes dos ateliês precisam desligar seu crítico interior, costumo realizar um exercício que consiste no riscar uma folha grande, segurando o lápis com a mão não-dominante e com os olhos fechados. Depois, olhamos a superfície coberta de riscos e procuramos formas, dando vida a elas com outras cores de lápis.

Um aspecto necessário de pontuar é a qualidade dos materiais. Em um ateliê terapêutico não buscamos necessariamente a perfeição estética em nossas produções. Assim, embora existam marcas profissionais de lápis de cor, utilizadas por artistas e ilustradores, é importante olhar para o nosso público e também ofertar materiais que condizem com a realidade dos mesmos. Logo no início do mestrado, tive a oportunidade de dar uma consultoria aos alunos de residência em saúde mental de outra universidade. Com a proposta de trabalhar em uma ocupação, pensamos em materiais que riscassem, mas que estivessem disponíveis no espaço (carvão, pedras, barro, etc.).

Lápis de cor são um meio modesto, controlado e não ameaçador, com beleza interior. Eles exigem paciência, caso contrário, o desenho parecerá fraco. Eles oferecem uma ampla gama de opções, encorajando pessoas que são capazes de trabalho intenso ao longo do tempo, desenhando histórias e esboços detalhados, pois a cor que se desenvolve lentamente enriquece a narrativa. (ORBACH; GALKIN, 2016. p.21)

Giz de Cera

Bastões a base de cera que unem pigmentos em diversas cores. Os bastões de giz são geralmente bem pigmentados, apresentando uma ótima durabilidade. Quando bem pressionados, deixam uma camada espessa na folha de papel. Podem ser aquecidos, formando texturas que se fixam nos suportes. Apresentados em diversos formatos, podem ser em forma de lápis, bolinhas, bastões e até mesmo formas geométricas.

Um exercício interessante de ofertar no ateliê é escolher uma cor de giz de cera, buscar uma textura curiosa (lajotas, pedras, cascas de árvore), coloca-se uma folha de papel sulfite sobre a textura e com o giz na horizontal pressionase, reproduzindo as marcas da textura na folha de papel, nas cores do giz de cera. Embora com inúmeras opções de cores, o giz de cera não permite a mistura de duas cores.

Em contraste com rabiscar com canetas hidrográficas, trabalhar com giz de cera satisfaz camadas mais profundas do espírito. Uma criança rabiscando com giz de cera se expressa no papel. Ela pode controlar as linhas e formas. (ORBACH; GALKIN, 2016. p.53)

Giz Pastel

Diferente do giz de cera, apresentam maior concentração de pigmentos, oportunizando cores mais vivas e intensas. Há uma sensação tátil de libertação e fluidez, conforme trazido pela maioria das pessoas que já participaram dos ateliês. Podem ser oleosos (com óleo) ou secos (que eram utilizados desde muito antigamente. Para preservar as imagens criadas com ambos é recomendado o uso de fixador.

Nos ateliês terapêuticos e também na formação Encontros em Ateliê percebi que a maioria das pessoas tende a utilizar o pastel oleoso com movimentos corporais mais amplos, fluindo sobre os suportes. Já o pastel tende a ser utilizado de maneira mais comedida e detalhada, podendo causar um leve desconforto ao deixar pigmentos soltos que podem ser esfumados. Ambos permitem a mistura de cores, em degradê ou em fusão.

Por natureza, os pastéis são estéticos, há beleza em cada linha. Sua suavidade induz ao trabalho em movimentos amplos,

grandes e leves. Uma sensação de espaços abertos e de sonho emerge naturalmente. Otimismo, fluxo e luz surgem ao trabalhar com um meio linear, controlável e não ameaçador. Como um resultado agradável pode ser facilmente alcançado, os pastéis podem ser apresentados a clientes que têm dificuldade em produzir um produto esteticamente satisfatório. (ORBACH; GALKIN, 2016. p.43)

Materiais de apoio

Rotulo como materiais de apoio todos aqueles que servem para unir, separar, medir, conter, preservar, modelar, esfumar, apagar, dentre tantas outras funções. Réguas, estiletes, tesouras, colas, fitas, papeis vegetais, pincéis, panos, grampeadores e grampos, cliques e todos os outros materiais que devem compor um ateliê para facilitar as diferentes expressões. Além disso, há os continentes de cada material, que podem ser cestas de palha, de madeira, vidros, plástico ou outros recipientes que irão conter os materiais.

Orbach (2024. p.74) classifica estes materiais como “marceneiros, divisores e ferramentas de divisão”. São instrumentos utilizados nos relacionamentos entre aquele que cria e aquilo que é criado. Não são, necessariamente a obra em si, mas constituem a obra como ponte para a criação.

Materiais naturais

Há uma distinta divisão sensória e mental ao utilizar materiais que são encontrados na natureza. A relação com o meio em que vivemos é de extrema importância na educação em ateliê, onde possamos ver o mundo como um grande ateliê que precisa ser preservado e nutrido. Conchas, galhos, pedras, folhas, terra, ninhos abandonados por pássaros (jamais retirados de seus lugares) ou até mesmo insetos sem vida encontrados.

Particularmente tenho uma relação muito íntima com a natureza e sempre que encontro algum material natural que gostaria de utilizar em alguma criação ou manter em meu ateliê, sempre realizo uma pequena conexão com o ambiente à minha volta, segurando o material em minhas mãos e pedindo permissão à natureza para levá-lo comigo. Como nos processos de imaginação ativa, me

abro para que imagens possam surgir em minha mente e se sinto que posso levar, o guardo como um tesouro doado pela natureza para o ateliê.

Em quase todos os casos, sincronicidades ocorrem. A formação *Encontros em ateliê* promoveu diversos ateliês sociais em espaços comunitários, de maneira gratuita. Em um destes encontros uma das participantes levou um tronco cheio de espinhos que havia encontrado próximo à sua casa. Ao mostrar disse que não desejaria criar nada com aquele material pois era “feio”. Imediatamente uma outra participante pediu o galho, pois naquela noite teria tido um sonho com espinhos e gostaria de carregar o material como um amuleto.

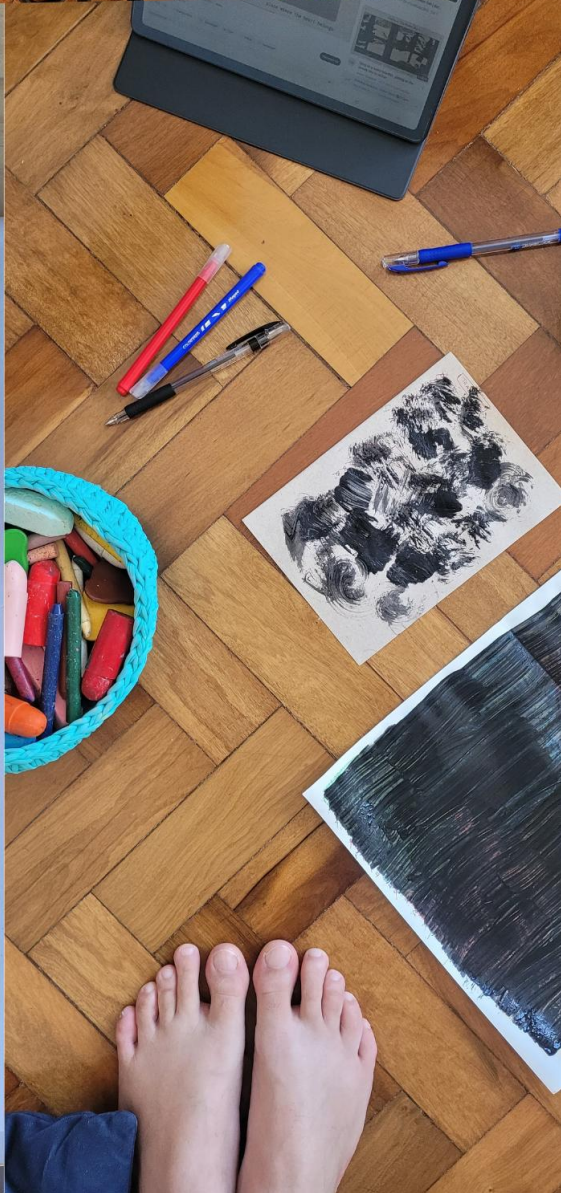
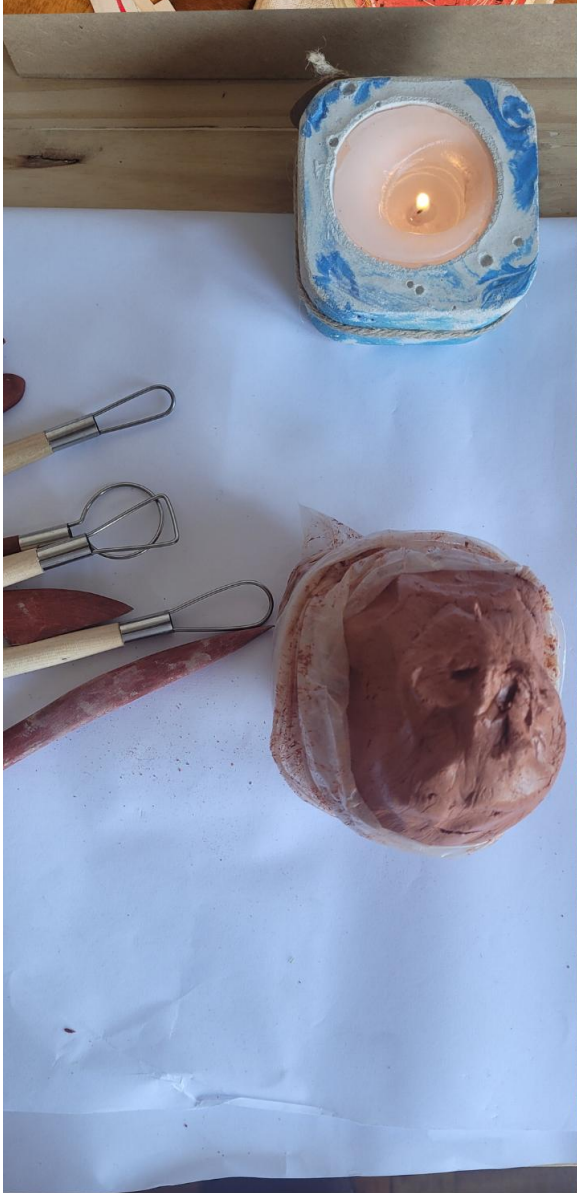
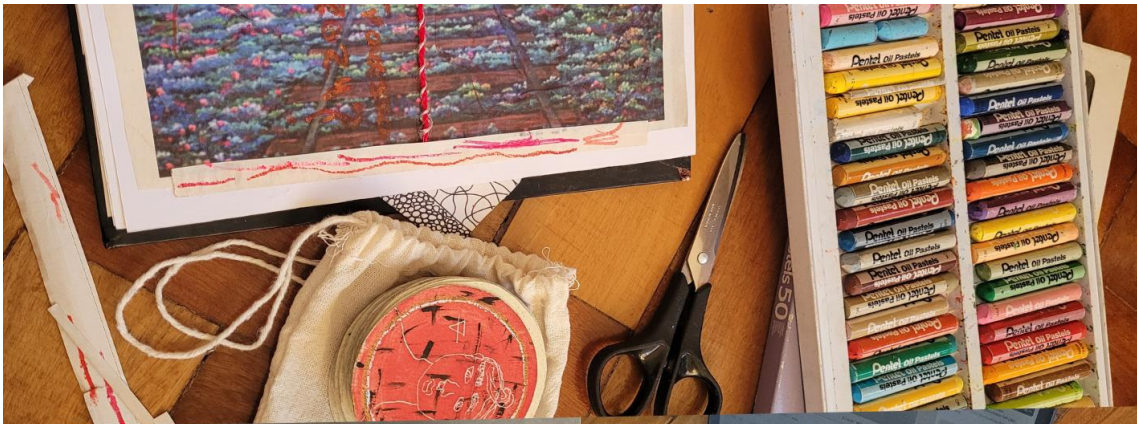
Nas aulas ou grupos de estudo, ao instigar materiais naturais, sempre proponho que os alunos possam caminhar em seu bairro e buscar olhar atentamente para a natureza, buscando materialidades que possam compor um ateliê por si só. Noto ainda, que pessoas que acabaram de passar por períodos de crise tendem a optar - às vezes inconscientemente - por trabalhar com materiais naturais.

Investigar todas estas materialidades, e tantas outras, é parte do processo de pesquisa-educação do profissional que deseja trabalhar em ateliê. Não há como ofertar algum material sem que tenhamos utilizado e explorado o maior número de potencialidades que o material pode oferecer. Para isso, pesquisamos na prática, usando o material e registrando nossos resultados encontrados. Registro que pode ser escrito ou imagético.

ateliê



materialidades







ATELIÊ – CORPO



Figura 16 - ateliê-vaso. guache sobre papel. acervo do pesquisador.

Tenho me sentindo muito tensionado pelas demandas da vida. Os afazeres do trabalho, da carreira, dos estudos e da vida pessoal. Todos parecem se tornar enormes blocos de concreto que preciso armazenar em meu corpo. Com as tantas mudanças que estão ocorrendo na minha vida, não sinto que tenho mais morada. O sentido de casa parece muito distante neste momento. Porém, hoje olhei para o meu corpo e pude perceber todos os pesos e tensões que venho carregando. “Meu corpo é minha morada e meu ateliê”. A frase ressoa em minha

mente como em um loop eterno de significado - logo após uma meditação. A imagem do corpo brotando se gruda em minha mente. Eu preciso dar forma a ela. E assim, a crio com guache e giz pastel oleoso. Uso pequenos pedaços de sacolas de papel que eu havia guardado e os uno em uma tela improvisada. Assim, meu próprio corpo, com minhas tatuagens, vai ganhando linha, forma e contorno. De meu pescoço brota uma pequena flor. Percebo, ao colocar a obra na parede e me afastar da mesma, que eu sou um ateliê em si mesmo. Que necessito olhar para meu corpo como olho para o ateliê. A cada momento do dia eu devo parar. E olhar. Liberar as tensões, regar as flores e respirar. O corpo é meu principal material de criação. O corpo é psique. O corpo é sagrado.

O trabalho em ateliê pode nos proporcionar diversas materialidades com as quais trabalhar, conforme vimos no capítulo anterior. Entretanto, o principal meio de criação é nosso próprio corpo. Sem ele, não há ateliê, assim como não há qualquer tipo de movimento capaz de criar. No projeto *Encontros em ateliê*, que coordenei nos últimos seis meses, convidamos dois educadores que trouxeram para os participantes uma nova visão sobre o corpo e suas possibilidades dentro da criação. Um professor de teatro e outra de dança, ambos em aulas distintas, mas que construíram uma linha de aprendizado em cada pessoa que ali convidava seu corpo para dançar, encenar e ser feliz.

Meu trabalho de conclusão de curso na pós-graduação em artes teve como obra desenvolvida o oráculo “ateliê-corpo”. Durante o acompanhamento que tive com Nadam Guerra, fui criando cartas que representavam as vivências e símbolos que meu corpo me apresentava. Principalmente a partir do trabalho de Lygia Clark, artista e terapeuta que utiliza de objetos em relação com o corpo de suas clientes, de modo a promover sensações e elaborações.

Durante minhas orientações a professora Alexandra Gonçalves Dias me sugeriu utilizar alguns dos objetos propostos por Lygia Clark. Dentre todos que criei e apliquei em meu próprio corpo, um mero saco plástico contendo água levou minha mente para memórias e imagens impactantes e potentes. Conforme o saco plástico iria percorrendo toda a extensão de minha pele, era como se voltasse para o útero de minha mãe - meu primeiro ateliê. O desconhecido que a qualquer momento se apresentaria me enchia de excitação, ao mesmo tempo em que causava fortes arrepios em minha alma. O estar submerso. O nascer. O

morrer. Todas imagens que meu corpo carregava e agora vinham para a consciência.



Figura 19 - processo de criação do oráculo.



Figura 18 - exercício PPG Artes 1



Figura 17 Exercício PPG artes 2

No campo das artes, ouvimos falar em corpo principalmente ao estudar performance. Para Cohen (2007) a performance é uma linguagem que age como ponte para a transcendência. Dentro do campo artístico, surge na Europa e EUA na década de 1960 e desafia o espaço de tais atos para além das linguagens até então conhecidas. Na performance, o corpo assume um lugar político, onde o artista o coloca em jogo - seja para um público ou seja em um espaço solitário, realizando registros da mesma.

Para Ramirez (2017. p.98) “na prática performática o artista utiliza seu corpo como suporte, atitude política contra o objeto-produto de arte instituído e precificado”. A performance é a única obra que não se mantém, ela é brutalmente efêmera. Durante meus estudos em artes, a performance intitulada *Rito de*

abertura (SANTOS; DIAS; 2023) consistia em segurar uma vela acesa em minha mão, com sua cera escorrendo por entre minha pele. O estado de vigília e atenção fazia com que a dor provocada pelo calor da cera não fosse sentida em minha pele. A performance tem uma linha muito próximo do que compreendemos como ritual (Schechner, 2013), provocando uma ampliação da consciência em contato com o corpo - que ali é obra.

Considerada a “mãe da performance”, Marina Abramovic é uma artista russa que sempre colocou suas performances no limite - em todos os sentidos. Como uma forma de investigar os limites de seu corpo e sua mente, performou obras que poderiam ser perigosas ou espirituais, dependendo da lente utilizada por quem presenciava tais atos. Em *The Onion* (1995), Marina morde e mastiga uma cebola. Simples assim, mas como o alimento, poeticamente carrega muitas camadas. Para Richards (2021) tal performance pode significar um desconstruir das identidades, que assim como a cebola se apresenta em muitas camadas.

Na performance *Rhythm 0* (1974), Marina deixa claro o seguinte: “Há 72 objetos na mesa que podem ser usados em mim conforme desejado. Eu sou o objeto. Durante o período, assumo total responsabilidade” (ABRAMOVIC, 1998). Entre os objetos dispostos havia perfume, pena, óleo, mas também um revólver e um machado. Durante seis horas Marina se colocou em performance e o público que por ali passava poderia interagir com a performance, manuseando os objetos. No início da performance, poucas pessoas interagiram, mas com o tempo muitas começaram a utilizar os objetos, como fincando o espinho da rosa na pele de marina, beijando-a ou até mesmo colocando o revólver em sua mão e mirando para sua cabeça. Em dado momento, uma espectadora usa um lenço para limpar as lágrimas de Marina. (RICHARDS, 2021).

Ao concluir as seis horas, Marina andou pelo público, que parecia tomado de uma força coletiva que iria ampliando a interação. Abramovic (2002. p.30) descreve sobre a performance:

Comecei a andar em direção ao público e todos correram e nunca realmente me confrontaram. A experiência que tirei dessa obra foi que em suas próprias performances você pode ir muito longe, mas se você deixar as decisões para o público, você pode ser morta.

Marina possui ainda o que é chamado de *Cleaning the House*, uma imersão de dias que prepara artistas de performance. As atividades incluem jejum, exercícios corporais, meditativos, de respiração, dentre outros. Embora eu nunca tenha participado de tal proposta, já experimentei alguns dos exercícios realizados que já foram publicados, como a meditação das cores, onde se observa determinada cor por muito tempo, em um modo de desligar a mente. Ou até mesmo andar em câmera lenta durante uma ou mais horas. A prática de exercícios deste tipo nos coloca em contato com o próprio corpo, de uma forma profunda e poderosa.

O meu interesse por performance também parte de perceber o quanto o corpo ainda é pouco olhado dentro do campo da educação, da psicologia, da arteterapia. Recordo-me de quando arte-educador em uma rede privada de ensino, dialogamos dos limites entre as disciplinas de artes e educação física, e quais conhecimentos seriam de cada campo. “Ora, todas as disciplinas trabalham como o corpo”, lembro de ter expressado em uma reunião. Quando trabalhei artistas mulheres, e dentre elas Marina e Pina Bausch, vi a curiosidade nos olhos dos alunos que descobriam que pode o corpo ser obra de arte.

Swan-Foster (2018) evidencia uma lacuna do corpo na formação em arteterapia, sendo seu livro *Jungian Art Therapy* escrito para preencher tal espaço vazio. A autora reflete sobre a importância de olhar para o corpo à medida que a energia psíquica transpassa também nosso corpo, podendo ele ser veículo para as imagens de nosso inconsciente. No consultório vejo quase a ‘ausência do corpo’ das pessoas que me procuram. Como trabalho com o foco em ateliê, o corpo é convidado por diversas vezes para criar - com materiais outros ou consigo mesmo. Tenho a impressão de que algumas pessoas que já passaram por mim, ao levantar-se da poltrona para pegar um pincel deixavam o corpo ali sentado, muitas vezes já sem vida.

O ateliê se torna então, espaço-estado onde o corpo precisa de atenção. Laban (1991) coloca que o corpo sempre teve uma funcionalidade prática na vida do ser humano e que nós desaprendemos a qualidade poética do mesmo. Para o autor, a vida é puro movimento, o que somente o corpo pode produzir. Mesmo as viagens mentais mais profundas precisam de um corpo para onde aterrizar e voltar.

A primeira linguagem do corpo é o movimento. Isto por si só nos oferece a pista de que é através do corpo que podemos encontrar metáforas que se relacionam com aquilo que acontece em nossa vida (HALPRIN, 2003). Por muito tempo, as propostas terapêuticas se basearam no aspecto verbal da expressão humana; mas o corpo nos traz muitas informações quando aprendemos a estar presentes de modo autêntico e inteiros com as outras pessoas com as quais trabalhamos.

Nos *Encontros em Ateliê*, o corpo era evocado a cada encontro. Ao mesmo tempo, em meus cadernos iam surgindo rabiscos, desenhos e pinturas que traziam o corpo como vaso para tudo o que estava ocorrendo também em minha vida. Certo dia, em uma imaginação ativa, vi meu tronco em forma de vaso, com uma sensação de que há qualquer momento poderia rachar e se desfazer. “*É SEMPRE O CORPO*”. Foi a frase que escrevi. Meditando posteriormente compreendi que, devidos aos excessos de trabalho - geralmente na dimensão mental - eu negligenciava meu próprio corpo.

Janet Adler, uma das pioneiras do processo chamado “Movimento Autêntico”, fala sobre o papel da testemunha, um participante que em seus encontros de movimentos presencia e se mantém no momento presente testemunhando o movimento dos outros participantes (ADLER, 2002). Ao testemunhar meu próprio corpo, que sinalizou pelas imagens do inconsciente, e sua necessidade de descansar, compreendi que para que eu me fizesse inteiramente presente para o outro, eu carecia me voltar ao meu corpo.

Adentrar meu espaço sagrado e me permitir criar com meu corpo e através dele ressignificou minha prática - de pesquisa, de encontros e profissional. É fácil nos perdermos no intelecto ao ler, pesquisar e escrever sobre a dimensão corporal. Mas tão necessário quanto buscar autores é buscar também a si mesmo - em seu corpo. Concordo com Halprin (2003) ao pensar o corpo como algo que carrega todas as nossas histórias de vida, mas que em muitas circunstâncias acabamos nos esquecendo de voltar para ele. Nas artes e no ateliê terapêutico, ele é dimensão central de nossas criações. Não há arte

sem corpo. Um corpo que pinta, que dança, que escreve, que pensa, que cria. Um corpo que é arteiro.

Na prática do ateliê terapêutico o corpo é o que oportuniza o acesso a imagens que se encontram em nosso inconsciente. Fui percebendo ao longo destes mais de dois anos de intenso estudo que é vital trazermos o corpo de volta à dança da vida. Historicamente, o corpo foi sendo separado da mente, como se um não pertencesse ao outro - afinal, corpo é mente e mente é corpo. Jung (1974, p.29) diz sobre o corpo e o surgimento dos símbolos:

O símbolo é então um corpo vivo, *corpus et anima*... A unicidade da psique pode ser somente percebida aproximadamente; embora ela permaneça a base absoluta de toda consciência, as camadas mais profundas da psique perdem sua individualidade à medida que se aprofundam mais e mais na escuridão... Aproximando-se dos sistemas funcionais autônomos, eles (símbolos) se tornam cada vez mais inconscientes, até que se tornam universais e extintos na materialidade do corpo, isto é, nas substâncias químicas. O carbono do corpo é simplesmente carbono. Então, no fundo a psique é simplesmente mundo... no símbolo, o mundo fala. Quanto mais arcaico e profundo o símbolo for, isto é, quanto mais fisiológico, mais ele é coletivo, universal e material.

Durante uma das aulas da formação em arteterapia, realizamos um conhecido exercício de eutonia que consiste em criar um corpo humano a partir de uma bola de argila. O objetivo de tal era fazer emergir a imagem inconsciente de nosso corpo, uma vez que realizamos tal atividade com os olhos fechados. Gaulmond (2014) conta sua experiência com tal exercício expressivo, sinalizando a surpresa em perceber aspectos corporais que são negligenciados e que são explicitados ao abrir os olhos e perceber a forma que foi dada ao pedaço de barro pelas mãos - que agem como pontes para nosso inconsciente.

Quando facilito alguns exercícios corporais nos ateliês de estudos, é notório a dificuldade que a maioria das pessoas apresentam em se permitir jogar com o próprio corpo. Algo que me faz pensar a fragilidade do corpo enquanto um vaso que sustenta nossos processos. Penso que poderíamos amplificar esta discussão em muitos sentidos, nos perdendo em muitos becos sem saída em

nosso labirinto, mas simplifico a percepção de que nos falta dar atenção ao nosso próprio corpo, antes de conseguirmos nos fazer testemunhas para o corpo do outro. Assim, os processos educacionais devem oportunizar momentos de atenção ao corpo através de exercícios corporais e que convide os corpos a se fazerem presentes e atuantes em suas criações - artísticas, expressivas e terapêuticas.

Para Gómez-Peña (2004, p.78)

“tradicionalmente, o corpo humano, nosso corpo, não o palco, é nosso verdadeiro local de criação e matéria prima. É nossa tela em branco, instrumento musical, e livro aberto; nossa carta de navegação e mapa biográfico; é o recipiente para nossas identidades eternamente mutáveis; a peça central do altar, por assim dizer. Nosso corpo é também o centro absoluto de nosso universo simbólico - um micro modelo para a humanidade (...) - e ao mesmo tempo, uma metáfora para um macro corpo político-social. Se formos capazes de estabelecer todas essas conexões quando em frente ao público, espera-se que o outro se reconheça a si mesmo em seu próprio corpo.”

Na seção anterior, ao convidar exu para pensar a educação, trazemos para as encruzilhadas desta pesquisa labiríntica o ato de abrir. Como abridor dos caminhos, o ateliê nos proporciona esse convite de “abrir o corpo”; convidar nossa pele, ossos, sangue e tudo o mais, para experimentar e criar. Mergulhar nos materiais, criar a obra e assim, recriar o mundo. O mesmo ocorre na performance, estando o corpo aberto tudo é possível, tudo pode ser performado.

Gómez-Peña (2005) define a performance como um lugar fronteiro, que atravessa espaços outros de distintas áreas de conhecimento. Este espaço entre é também o ateliê, como aqui apresentado, marcando um território de infinitas possibilidades que atravessa distintas áreas, não sendo possível aprisionar o ateliê em uma profissão ou excluir sua prática como ritual cotidiano na vida de qualquer pessoa que queira mergulhar em si mesmo.

Essa abertura e entrega do corpo ao espaço fronteiroço que é o ateliê foi testemunhado por mim em dois distintos momentos durante o tempo de pesquisa do mestrado. O primeiro foi no vídeo performance “arte ritual”, um processo de pintura realizado para a disciplina de poéticas da pós-graduação em artes. Com um caráter individual e de criação, estendi em meu antigo ateliê um enorme tecido de algodão cru, sem preparo algum prévio. Escolhi alguns materiais artísticos e os coloquei em volta do suporte. Acendi uma vela e comecei a criar a pintura sem qualquer tipo de projeto ou ideia anterior. Eu convidava meu corpo para sentir os materiais, o chão e a tela. Permiti que a sensação corpórea de usar tinta, mergulhar meus pés nos materiais gráficos e produzir com o corpo fosse o produto mais importante da obra. Tendo registrado alguns dos momentos da criação, o vídeo performance surgiu como forma de dialogar com o outro, permitir que a comunidade pudesse sentir o processo.



Figura 20 - processo de criação - arte ritual

O segundo momento ocorreu durante os encontros em ateliê com a comunidade. Quando o espaço apresentava segurança emocional, os participantes se permitiam explorar o corpo de diferentes maneiras. Deitados ao chão, performando, dançando. O corpo se abria e o ateliê se expandia para

pensar o corpo como ateliê em si. Era a vivência que educava a todos nós sobre a potência de atentar para o corpo.

Whitehouse (1999, p.52) diz que “o corpo é a personalidade no nível físico e o movimento é a personalidade tornada visível”. Da segurança do ateliê os movimentos tornam-se autênticos, o corpo que ali se faz verdadeiramente presente é o corpo que precisa ser ouvido, que nos expressa uma profundidade da alma que apenas o verbal não consegue dar conta. No ateliê terapêutico aplicado à clínica psicoterápica, é explícito a mudança corporal quando as pessoas que atendo vão se permitindo expressar.

O entrar no ateliê pela primeira vez pode sempre causar uma tensão muscular, um enrijecimento psíquico que identifico como uma resistência normal da pessoa que chega. Quando me procuram sem ter pleno conhecimento da forma como trabalho em psicoterapia individual, olhares nervosos percorrem o espaço do ateliê, talvez se atendo em um material ou alguma obra que possa ali estar secando - seja minha ou de alguma outra pessoa. Neste primeiro encontro a pessoa expressa verbalmente a sua intenção na busca pela psicoterapia. Às vezes, o corpo pode concordar com as palavras que são ditas; outras vezes, ele pode discordar enfaticamente.

Orbach (2024) alega que os clientes que buscam por atendimentos em arteterapia indicam que querem conscientemente uma forma de expressão para além da fala, mesmo que não saibam exatamente como se dá a prática terapêutica em arteterapia. Eu amplio esse olhar ainda para as pessoas que desconhecem a prática, mas que mesmo assim chegam até nossos espaços/ateliês de trabalho. Se olharmos do ponto de vista psicológico, me arriscaria a dizer que o inconsciente - pessoal e coletivo - estaria agindo de modo a levar a pessoa para um espaço de autêntica expressão que ela necessita naquele momento. Jung (2016) ressalta que nosso inconsciente se expressa através de símbolos e que o ato de expressão artística é natural do ser humano. Com isso, e a partir de meus encontros na clínica, compreendo que há uma busca inconsciente pelo espaço/estado de ateliê.

Desta forma, há na proposta em ateliê uma busca pelo continente primeiro, pela memória corporal que trazemos conosco desde a infância. A

segurança e acolhida que buscamos no útero (o primeiro ateliê) pode ser refletida na permissão dada ao criarmos livremente (ORBACH, 2024).

No intuito de valorar a dimensão do corpo em nossas práticas é preciso produzirmos meios de atentar para o conteúdo que cada corpo carrega consigo. Orbach (2024) desenvolveu uma abordagem que possibilita vislumbrar aquilo que pode ser chamado de “coreografias do corpo em ateliê”. A admissão baseada em arte é a forma como a autora encontrou de apresentar o espaço do ateliê no primeiro encontro. Caminhar pela estrutura física e convidar que a pessoa que ali dialoga possa pesquisar os materiais, interrogando-os, experimentando-os e escolhendo qual materialidade fala mais alto neste primeiro encontro.

Com este olhar atento, exploratório e permissivo, podemos testemunhar tais coreografias. Como este corpo percorre o espaço? De que modo ele vai se alterando ou permanecendo o mesmo? Como cada material é segurado e utilizado? Que metáforas cada gesto, movimento e expressão carregam consigo? Estas são questões que nos auxiliam a perceber o não-dito, aquilo que pode não estar em consonância com o verbal. Orbach (2024. p. 103) diz que após uma conversa inicial, “o ateliê faz seu trabalho”.

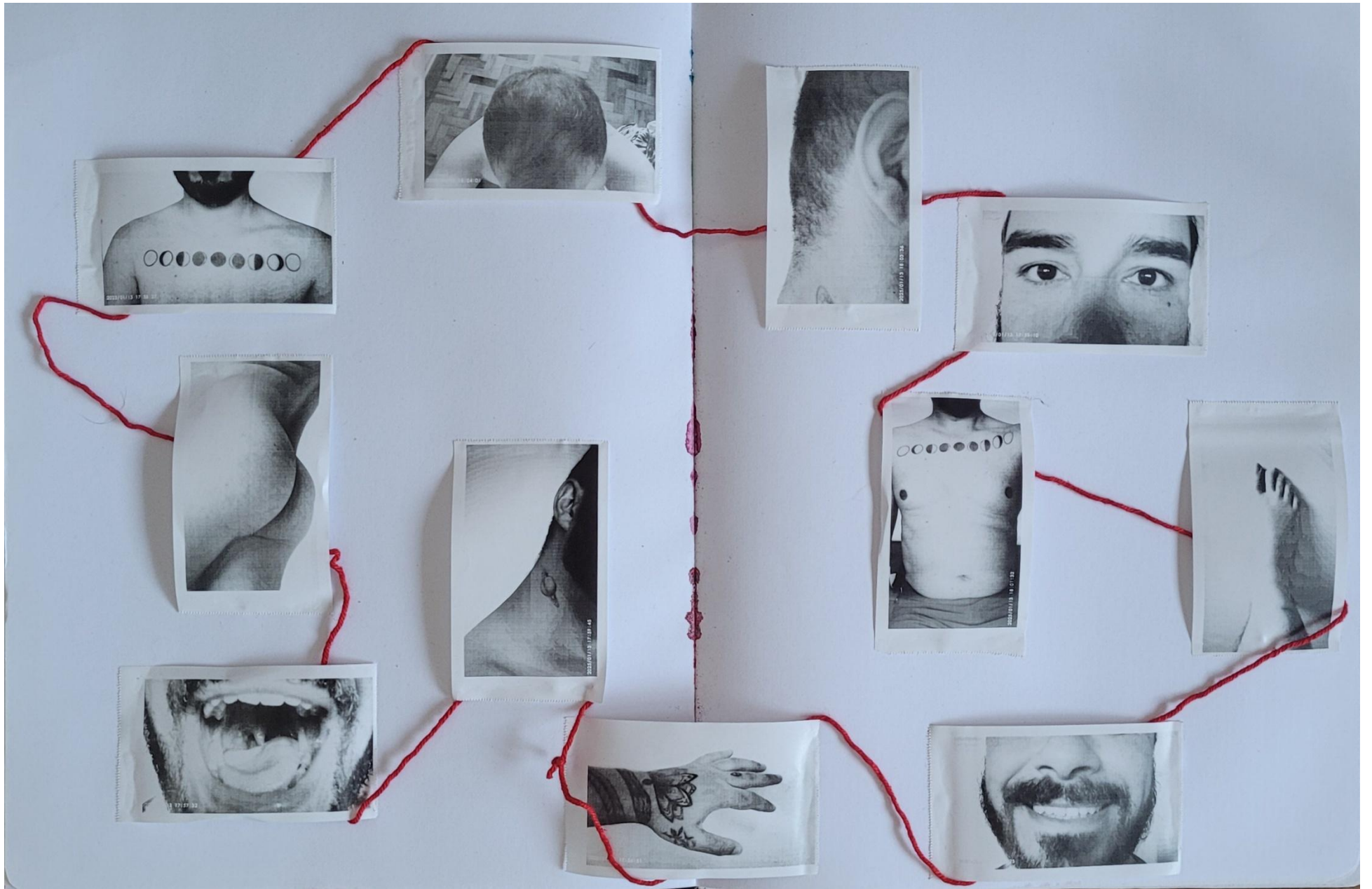
A autora-artista-educadora reforça ainda que é necessário que olhemos para nossos próprios corpos nestes encontros. Como meu corpo responde ao corpo do outro? De que forma eu reajo quando a pessoa que recebo em meu ateliê escolhe determinado material? Há alguma tensão em mim quando um material é utilizado de forma diferente do que espero? Se atentar para esta relação meu corpo - corpo do outro - espaço do ateliê é estar verdadeiramente presente em um campo expressivo, terapêutico e educacional.

Na qualidade alquímica do ateliê, de unir diferentes opostos, o corpo é a ponte, pois se faz em quaisquer das modalidades em que o ateliê é erigido (artes, terapia, educação). O ateliê é esse espaço-entre, tal como a performance, e ponto de encontro diverso e potente.

“Nos encontramos neste terreno intermediário, precisamente porque nos garante liberdades especiais que a principio nos negam nos outros espaços onde somos meramente insiders temporales” (GÓMEZ-PEÑA, 2005. p. 203)

Aprofundando a pesquisa e a indagação-inquietação sobre o corpo, todas as imagens aqui apresentadas são oriundas de processos terapêuticos pessoais, e como tais, foram não somente criadas com o corpo, mas ressoaram com o mesmo. Exploro ainda, na sequência, um ensaio visual sobre meu próprio corpo, de modo a pesquisar a partir das artes e da criação artística.

No ensaio a seguir, exploro meu corpo, as partes que não gosto e as partes que gosto, em uma dança de opostos que formam um todo. Meu corpo é o primeiro material que tenho para criar. Criar a obra. Criar a si mesmo. Criar o mundo.



ATELIÊ-NATUREZA

Quando escrevi o projeto da formação Encontros em Ateliê para o edital da lei Paulo Gustavo, havia a certeza de que era necessário que todos os participantes pudessem vivenciar uma imersão na natureza. Até os meus quatorze anos de idade morei em uma fazenda no interior da cidade de Rio Pardo - RS, o que hoje enxergo como um fator decisivo em muitas de minhas decisões de vida e no olhar e prática sobre ateliê. Desde que aprendi a andar, a natureza era minha principal companheira de aventuras. Subir em árvores, usar galhos caídos como objetos criados na imaginação, construir estruturas com barro, correr na chuva, ouvir o som das árvores balançando ao vento ou dos animais. Estas eram minhas principais atividades quando eu não estava na escola ou lendo.

Ainda hoje a natureza é o lugar para onde me recolho quando preciso mergulhar profundamente dentro de mim. Compreender que há vida em todo o lugar é um (re)lembrar da imensidão da natureza e do universo. Esta mesma percepção pude vislumbrar quando realizamos um dia inteiro de ateliê com os participantes da formação no espaço ecológico Rincão Gaia, que fica situado entre os municípios de Pantano Grande e Rio Pardo, a 120km de Porto Alegre.

Criado pelo engenheiro agrônomo e ambientalista José Lutzenberger, é referência no movimento ecológico e da educação ambiental e se baseia na hipótese Gaia, de James Lovelock. O espaço, que hoje abriga uma natureza preservada e encantadora, era uma pedreira que serviria de depósito de lixo - sendo resgatada e curada por Lutzenberger. A partir de uma proposta de educação ambiental, estar no Rincão Gaia e conhecer sua história e a de seu criador, é por si só um ateliê para a vida.

Sincronisticamente, quando fomos com a turma da formação dos Encontros em Ateliê, a filha do Lutzenberger, a Lara, também estava no rincão. Entre jantares, caminhadas noturnas sobre o lago a procura de pássaros e encontros na beira do lago, aprendemos imensamente com Lara sobre como não estamos separados da natureza, mas somos parte dela. Cuidar e preservar

a natureza é uma afirmação de que cuidamos de nós mesmos e dos outros, em uma teia de vida que reverbera universalmente.

O encantamento e fascínio dos alunos era visível na resposta que seus corpos e olhares davam ao espaço, tanto durante a caminhada guiada ou em nosso ateliê de criação com aquarela. No ensaio apresentado ao final desta seção, podemos sentir um pouco da energia mobilizada nos participantes - e também em minha própria pessoa. Tendo levado meu computador para continuar esta pesquisa, não ousei abrir o mesmo, aprendendo que para estar na natureza é preciso de fato estar. De corpo e alma.

A importância que percebo em proporcionar contato com a natureza de modo educativo na proposta de ateliê é corroborada com a visão de Jung sobre a natureza. Von Franz (1992, p.29) conta que para Jung

a natureza foi sua maior paixão, e Jung, tal como sua mãe, sentiu-se, desde o começo da juventude, parcialmente enraizado num profundo e invisível solo, em alguma coisa vinculada aos animais, às árvores, às montanhas, às campinas e à água corrente.

O próprio Jung (1987, p.310) também afirmou, já em idade avançada que

(...) mesmo assim há muita coisa que me preenche: plantas, animais, nuvens, o dia e a noite, e o eterno que há no homem. Quanto mais acentua a incerteza em relação a mim mesmo, mais aumenta meu sentimento de parentesco com todas as coisas.

Talvez seja este 'parentesco com todas as coisas' que cause encantamento naqueles que aprendem a criar ateliês e a viverem seus espaços sagrados em total sintonia com a natureza. Tal qual o ateliê a natureza não é uma terapia, mas estar com ela é um processo profundamente terapêutico. Ao olharmos e lermos a obra de Jung, podemos perceber que sua teoria também apresenta uma dimensão ecológica, sendo a natureza educadora do seu processo de conhecimento.

Aspecto principal daqueles que atuam como psicólogos em uma abordagem analítica ou ainda dos terapeutas junguianos que executam suas práticas em ateliê, o funcionamento psíquico é eixo central na compreensão das

relações humanas e de seus caminhar terapêuticos. E para Jung (2011) tanto nossa psique e a natureza não podem ser definidas, fazendo uma parte da outra; sendo uma, a outra. Olhamos então, para a saúde e a doença a partir de um caminho natural, que é visto na natureza em si. “O fundo da psique é natureza e natureza é vida criadora. É verdade que a própria natureza derruba o que construiu, mas vai reconstruir de novo”. (JUNG, 2011, p.187).

A natureza nos lembra do nosso caminho de volta para si-mesmo. Ela integra nossas dualidades, abrangendo luz e escuridão, beleza e feiura, o raso e o profundo, o realista e o abstrato; e assim como o ateliê, nos permite sermos quem somos sem a necessidade de nos rotularmos e permanecermos dentro de caixas estruturantes e deterministas.

Uma prática de ateliê deve então levar em conta nossa conexão e participação com os ambientes naturais. Como vimos na seção sobre os materiais, há uma outra forma de relação quando do uso de elementos naturais em nossas criações. Uma vez que “voltar-se para a natureza é voltar-se para a realidade” (McNiff, 2017. p.x), o ateliê pode ser a ponta de que nos coloca em contato com a terra, estabelecendo uma maior troca com nós mesmos.

Como na proposta do grupo no rincão gaia, estar neste ambiente e propor vivências artísticas é invocar a cura pela arte em seu setting primeiro e originário. McNiff (2003) reforça que trabalhar com grupo e comunidades dentro de espaços naturais age como correntes de ar formam uma rede entre os participantes e a natureza. É o estar dentro e fora ao mesmo tempo que promove estas mudanças e cabe ao facilitador manter esta ponte, como aponta McNiff (2017, p.xii)

Sempre vi meu papel de facilitação como um de cultivar e manter esse ambiente criativo e permitir que ele faça seu trabalho, o que é muito mais do que qualquer um de nós pode fazer sozinho. Na realidade, o espaço criativo do ambiente do ateliê corresponde ao complexo de espaços internos dentro de cada pessoa. O que fazemos fora tem uma relação recíproca no interior e vice-versa, como acontece com a rede maior de ecodinâmica, que, na minha opinião, oferece o paradigma mais empírico e de suporte para a expressão criativa, saúde, relações sociais e cuidado com o mundo físico.

Dentro do campo terapêutico da prática artística e expressiva, há um movimento eco-centrado que busca restaurar as relações com valores da terra e as cosmologias indígenas, ampliando a ‘terapia’ do modo individual para o coletivo e, conseqüentemente, o planeta. Kopytin e Rough (2017) chamam de eco-arteterapia/ terapia baseada na natureza ou terapias expressivas ecológicas. Para os autores, este modo de prática terapêutica visa integrar as artes e a natureza, de modo que seu alcance possa nutrir também a terra e todos os seres que dela fazem parte.

Me recordo de um ateliê terapêutico realizado na época das queimadas, em que quase todas as participantes, em uma tarde sábado, criariam pinturas espontâneas que mostravam diversas vegetações e árvores em distintos tons de verde. Junto, havia claras labaredas de fogo representadas em fortes pinceladas vermelhas e laranja. Havia um silêncio assustador durante o momento de criação e eu observava de longe as expressões duras e o tensionamento dos músculos das participantes. Mesmo observando de longe, não havia captado a mensagem presente nas imagens.

Ao partilharmos nossas obras, nos afastamos das criações, de modo que possamos melhor observá-las e dialogar com elas. Quando as participantes iniciaram seus diálogos interiores com as imagens, uma delas falou com uma voz alta e estridente “meu deus! pintamos as queimadas! tem até os animais queimados!”. Um murmúrio de espanto percorreu nosso grupo e de fato, como magia, as imagens saltaram aos olhos de todos.

Naquela tarde, embora não estivéssemos em meio a natureza, foi possível conversar e dialogar sobre a importância de olhar, cuidar e proteger a terra em que vivemos. De maneira mais profunda que a consciência, o grupo havia sido afetado pelas notícias ou pelo sofrimento causado com todo o desastre e a emergência de dar forma para as imagens era inevitável. McNiff (1992) explica que as imagens são autônomas e questiona seu lugar de origem como vindas apenas de quem as produz, podendo se fazer com mensageiras de aspectos comunitários, culturais e do mundo. O que nos faz afirmar que estamos

conectados em uma cadeia infinita de seres, sendo a natureza o todo desta rede.

No espaço terapêutico, precisamos nos ater ainda para a relação da pessoa que ali se encontra com a natureza em si, o que pode nos dar valiosas informações da relação entre ela e seu si-mesmo. Como pontuado em Buzzell e Chalquist (2009, p. 19)

Em um momento de crise ambiental em todo o planeta, parece ultrajante e irresponsável que tão poucos clínicos de saúde mental conectem as epidemias de sofrimento mental em sociedades industriais com o impacto devastador da nossa destruição suicida do nosso próprio habitat e eliminação ecocida de espécies inteiras que costumavam compartilhar a Terra conosco. Muitos clientes de terapia também não percebem que a tristeza e o medo com os quais lutam podem ser respostas naturais à morte de tantos seres vivos e ao sofrimento contínuo da vida na terra, no ar e no oceano ao nosso redor. Como não estamos sendo informados sobre as ligações entre os sintomas de saúde mental causados pela maneira como vivemos e a devastação interna e externa acelerada, continuamos mistificados sobre o porquê de sentirmos tanta dor.

Durante a escrita deste trabalho vivemos uma das maiores tragédias climáticas e políticas no estado do Rio Grande do Sul. As fortes chuvas, seguidas das enchentes dos rios e as inundações causadas pela irresponsabilidade das gestões dos órgãos públicos gerou não apenas a morte de centenas de pessoas, mas o adoecimento mental de outras tantas. Em maio de 2024 fomos pegos de surpresa por um torrencial inesperado de água vindo de todos os lados - dos céus, dos rios, lagos e bueiros.

Eu estava atuando junto ao Centro POP - onde lidávamos com a tragédia do incêndio que havia tirado a vida de diversos usuários de nosso serviço - quando fomos informados do risco de alagamento de nosso prédio. Saímos às pressas e fomos para nossas casas. Nos dias seguintes, precisei sair de meu apartamento que fica na região central de Porto Alegre e que jamais imaginei que seria invadido pelas águas. Na noite anterior, eu atravessei a rua e fui até a

beira do arroio dilúvio, que corria com uma força assustadora. Como sempre tive uma relação espiritual com a natureza, conversei com o rio, pedindo que as águas pudessem seguir seu curso em segurança poupando a vida de todos os seres que encontrassem no caminho. Tenho registrados em meus cadernos que senti o rio como uma serpente extremamente furiosa pela irresponsabilidade humana. Fiquei tão assustado com a imagem que voltei ao meu prédio, onde ninguém dormiria direito.

No dia seguinte, em dado momento da tarde, foi pedida a evacuação do bairro. Saí do trabalho e fui até o apartamento. O arroio dilúvio estava com o fluxo intenso, mas na mesma margem da noite anterior. Com uma tensão no ar do condomínio, ouvi os gritos das crianças quando uma nuvem de baratas saiu dos ralos que ficam no estacionamento do prédio. Ali estava o sinal que a natureza nos enviava. Em menos de uma hora, a água começou a sair do bueiro na rua atrás do condomínio onde moro e tomou conta da rua, do prédio e de todo o estacionamento e andar térreo. Muitos vizinhos não conseguiram retirar seus móveis a tempo.

Foram dias abrigado no apartamento de amigos e tendo como rotina o me deslocar de manhã cedo até o abrigo da população em situação de rua onde eu trabalhava, passar em meu apartamento no final da tarde para um banho gelado (meu prédio tem acesso através de uma passarela e não havia água no apartamento de meus amigos), voltava ao apartamento emprestado para carregar o celular, comer e dormir - repetindo no dia seguinte. Assim foram se passando os dias, com breves momentos ao telefone para checar se estava tudo bem com minha família. Trabalhei direto por três semanas, sem folgar nenhum dia.

Em dado momento, eu desmontei. Chorei como se não houvesse mais saída. Toda a força e o “modo apocalipse” em que minha mente entrou se desfizeram e desabei no chão do apartamento emprestado. Me dei conta neste exato momento que, ao fazer uma mala em tempo recorde e sair de meu apartamento, abri mão de meus materiais artísticos. Eu não havia parado e criado nada desde o dia em que saí do espaço onde morava. Com uma caneta bic e meu caderno de anotações, eu desenhei naquele momento o meu espaço seguro. Eu estava em um espaço privilegiado, uma vez que centenas de pessoas

estavam desabrigadas. Mesmo na intensidade dos dias, eu não poderia me dar ao luxo de reclamar.

Por mais superficial que possa parecer, o me dar conta da importância da expressão em um momento de calamidade me ajudou a aliviar todas as tensões e estresse que eram causadas pela situação e por estar atuando com pessoas abrigadas. O simples fato de permitir que um desenho fosse feito e que meu corpo desaguasse as lágrimas que eu guardara por semanas fez com que eu ganhasse um respiro para seguir caminhando os dias de reconstrução que viriam.

Relembrar e registrar - fazendo disto um ponto de memória - é evidenciar que a natureza, assim como a psique, não é boa nem má. Ela não carrega dualidades em si mesma. Ela é a mãe que dá vida e a nutre, mas também é a senhora que tira a vida e composta. Perceber a natureza respondendo aos atos humanos é assustador, embora de um aprendizado enorme. Não há como negligenciar a integração de nossa saúde-doença com a saúde da Mãe Terra. Nos dias seguintes de retomada, quando já em meu apartamento e retomando os atendimentos privados, as pessoas me relataram inúmeros sonhos com água antes das enchentes e também o sofrimento pelo qual passaram, mesmo que não fossem atingidos diretamente pelas cheias.

Trazer o poder destrutivo da natureza nos permite abordar o termo *ecopoiesis*, que é trazido por Atkins (2022) como a capacidade que temos de co-criar junto com a natureza. Isto seria então a capacidade que temos de transformar aquilo que encontramos na natureza - sem uma dicotomia - seja algo bom ou ruim. A partir deste encontro e sentido com o ambiente em que vivemos podemos construir algo com os materiais que encontramos, nos encantar com as belas paisagens que a natureza cria ou usar a dor e o espanto com as temíveis forças da natureza para criarmos.

Mesmo com aquilo que nos assusta, devemos *responder esteticamente*, uma das premissas das terapias expressivas, onde enxergar o mundo como fonte primeira de criação é vital para o desenvolvimento humano. Atkins (2022, p. 33) faz sua resposta em forma de poema para a floresta em que vive:

RITUAL

When you enter
The spell of the forest
Come with curiosity
And questions.

Come after the rain
To the protection of pines
Lick the droplets
Left on needle tips,
Taste slowly
These holy sacraments.

Breathe in the generosity
Of the living air
Where the smell of sap
Rises fierce and pungent.

Come at night
To the dark mystery
Of a moonlit mountain path,
Look up at the sky
Through the calligraphy
Of branches.

Touch with both hands
The muscled integrity
Of the great black oak
Where time is written
In slow circles, languages
Older than words.

Listen to the songs of trees
Listen with your secret ear
Listen to the sounds
You cannot hear.

O desconhecido, o misterioso e o sagrado das forças da natureza nos remete a uma dimensão espiritual do ser humano, que também precisa ser experimentada no ateliê. Para os povos indígenas não há clara distinção entre natureza-espiritualidade-artes; existindo uma verdadeira integração de todas as camadas. Nas narrativas apresentadas em todos os povos originários, fica evidente o ser humano não como centro, mas co-criador na teia da vida que é a própria natureza.

Para nós, não-indígenas, o ouvir a natureza pode ser algo que gere sofrimento, tão logo tendemos a isolá-la de nosso existir. Quando falamos de uma dimensão sagrada, é de se colocar - como no ateliê - a serviço de uma dimensão que abrange todo o mistério da vida e do desconhecido, tal qual o inconsciente. É sentir a vida na floresta, mesmo com os olhos fechados.

Kopenawa (2022. p.59) escreve

Não pensem que a floresta está morta, que tenha sido posta ali sem motivo. Se estivesse inerte, nós também não nos mexeríamos. É ela que nos faz mexer. Está viva. Não a ouvimos se queixar, mas a floresta sofre, como os humanos. Sente dor quando a queimam e suas grandes árvores gemem ao cair. É por isso que não queremos deixar que a destruam. Queremos que nossos filhos e nossos netos possam se alimentar dela e crescer nela.

Mais do que nunca é preciso retomar nossa ancestralidade, inclusive como forma de educação em ateliê, reconhecendo nos povos originários a forma natural de conexão e responsabilidade com o planeta. Para Menezes (2021) o aprender e escutar as cosmologias indígenas torna-se um ato de pesquisa enquanto uma experiência espiritual. O mesmo é corroborado com Franco e

Franco (2021) ao afirmar que tudo é espiritual, sendo imprescindível cuidarmos do visível e do invisível como formas de educar.

McNiff (1992) e Allen (2005) escrevem sobre recuperar a “alma indígena” - em uma tradução literal - ou o sentido de produzir imagens que falem desse lugar sagrado que está dentro de nós, mas que também transcende o conceito individual, vindo e alcançando um outro espaço. Allen (2005. p.180) que defende a arte como um caminho espiritual, escreve que

O ateliê é um espaço onde os aspectos comuns da experiência se tornam sagrados por meio de nossa intenção de conhecer o Divino em todas as coisas. Prestamos atenção sacralizadora ao que é negligenciado, rejeitado e desprezado no mundo, bem como a partes de nós mesmos que foram negligenciadas, evitadas, marginalizadas ou negligenciadas. Em termos pessoais, reconhecemos e celebramos os presentes que vêm em pacotes improváveis, como envelhecimento, fracasso, finais e doenças. Nosso trabalho também é resgatar memórias e recontar histórias. A marca dessa abordagem é a prática de trocar julgamentos por curiosidade.

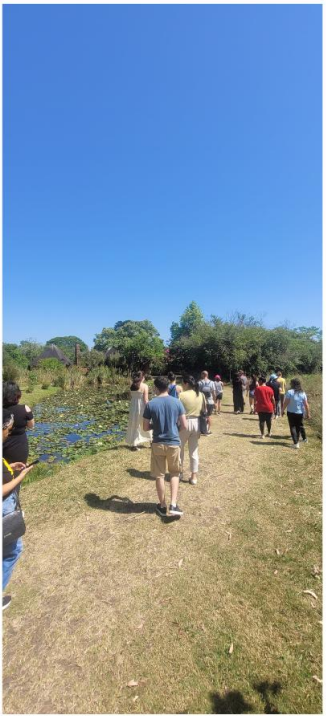
Vivo o espiritual na arte desde que iniciei formalmente meus estudos em artes visuais, percorrendo esse caminho fronteiro e compreendendo que a arte ilustra a vida e a mesma é sagrada. Albert (2022) conta em seu livro sobre o encontro com o xamã Yanomami Taniki, que representava através de desenhos seus rituais cotidianos e a cosmologia de seu povo, mesmo que para os indígenas, estas representações fossem apenas “imagens-rastros”, uma vez que a experiência não pode ser aprisionada em papel.

O autor ainda apresenta o indígena Yanomami Joseca, que desenha sua vida na comunidade a qual pertence. Joseca conta para Albert que aprendeu o desenho com a floresta, processo que se deu aos poucos, conforme crescia e utilizava materiais naturais para o fazer (como carvão na árvore e riscando na terra), Joseca conta para Albert (2022. p. 97) que

Eu (Joseca) não faço meus desenhos sem motivo. Me inspiro nas palavras que ouço dos xamãs, daqueles que tem os mais belos cantos, daqueles que sabem realmente fazer ouvir as palavras dos espíritos xapiri pë. Quando fazem suas sessões xamânicas eu escuto seus cantos e gravo na minha mente todas

essas palavras que depois transformo em desenhos. Eu desenho então tudo o que descrevem os xamãs, os espíritos, seus ornamentos, seus caminhos, os lugares por onde descem... É assim. Eu desenho as palavras dos espíritos que escuto em nossa casa.

Ano passado, pintei um painel intitulado Devoção que retrata as artes com esse altar sagrado. Uma figura que se assemelha com meu autorretrato está ajoelhada em frente a um altar com materiais artísticos. Precisamos aprender com esse olhar sagrado - para a natureza e nosso ateliê - a respeitar as imagens que surgem em nossas criações, tal qual fizeram Takini e Joseca, ou como Menezes (2024) que produz seu Tarô Vozes Ancestrais Femininas a partir de um profundo processo terapêutico e educativo que teve na natureza e na troca com os indígenas continente para se fazer ateliê e materializar este potente recurso para que outras pessoas possam utilizar em seus caminhos labirínticos.









ATELIÊ TERAPÊUTICO EXPRESSIVO



Figura 21 - Vaso alquímico. aquarela. sketchbook. A autoria do pesquisador.

Tenho muitos assuntos de interesse. Coloco todos no forno da mente e os deixo ferver. Na alquimia da mente, transformo os pensamentos em alma. A razão em arte. A fumaça gerada pela fórmula alquímica é transportada em um cano de prata. A sombra, que acompanha cada segundo da jornada investigativa que esse ateliê comporta.

Nesta etapa de nossa caminhada juntos, já podemos sentir o centro do labirinto. E agora, gostaria de me ater em alguns conceitos necessários que compõem e atravessam isto a que dou o nome de *ateliê terapêutico expressivo*, nascido do percurso aqui caminhado e apresentado e constituindo minha prática pessoal, profissional e de pesquisa.

A pesquisa desta dissertação me proporcionou um olhar para como o ateliê foi se constituindo. Assim como a própria metodologia de uma pesquisa baseada em artes, o ateliê vai se construindo - e nascendo - sem querer encerrar em si uma definição imutável. O nascimento ocorre em um eterno fluxo de idas e vindas, em inúmeras variáveis e encruzilhadas, não se constituindo jamais em algo fechado ou privado. O ateliê - o meu ateliê - é gerado de muitos caminhos, encontros, desencontros, criações, destruições, afetos e também desafetos; mas sempre com muita permissão. De ser, estar e mudar.

arte(S)

Pereira (1994) nos coloca que, ao perguntar para diferentes pessoas exemplos de arte, todas concordariam que a *Monalisa* de Leonardo da Vinci é arte, assim como a peça *Nocturno* de Chopin se configuraria como outra obra de arte. Mas o que poucas pessoas, ou talvez nenhuma, consiga responder é o que faz com que tais obras sejam consideradas 'arte'. Em suas múltiplas definições, é categorizada como um fazer específico, onde invenção e execução andam de mãos dadas. (PEREIRA, 1994).

Definir arte pode ser então, uma tarefa extremamente complicada, já que a palavra nos remete à pintores renomados, artistas plásticos famosos e outros artistas que desenvolvem técnicas, performances e produtos que são

comercializados. Há uma tendência, ainda, a associar produções artísticas a uma espécie de talento ou dom, que parece fazer de poucos escolhidos a sua morada. Porém, Gombrich (1999, p.16), renomado crítico e estudioso da arte, já nos diz que “nada existe a que se possa dar o nome Arte. Existem apenas artistas.”

Já para Dufrenne (1982) a arte se torna exatamente algo que não deve ser definido, mas que continua em constante transformação, sempre se opondo às tentativas de colocá-la dentro de parâmetros pré-estabelecidos. Seria a arte então, para este mesmo autor um eterno movimento de auto contestação e invenção, legitimando a arte como um território não compreensível.

Arte também pode ser pensada como todo ato expressivo que carregue em si uma intencionalidade. Read (2001) alega ser a arte um mecanismo de equilíbrio e evolução, intrinsecamente envolvido no processo de pensar, perceber e agir corporalmente. Mesmo de difícil definição, se é que podemos definir arte de modo eterno e imutável, ela nos permeia em todos os espaços de existência, uma vez que

a arte é uma dessas coisas que, como o ar ou o solo, estão por toda a nossa volta, mas que raramente nos detemos para considerar. Pois a arte não é apenas algo que encontramos nos museus e nas galerias de arte, ou em antigas cidades como Florença e Roma. A arte, seja lá como definimos, está presente em tudo que fazemos para satisfazer nossos sentidos. (READ, 2001. p. 16).

Essa onipresença da arte em nossas vidas nos atravessa, por mais que dela não estejamos conscientes. A arte é um convite para se entregar no espaço entre a desordem e a ordem, possibilitando o alinhamento dos opostos dentro de nós. No processo criativo e expressivo ocorre a conexão de nossos saberes com os saberes do mundo, numa constante ressignificação e escrita da vida como um todo (MENEZES, 2014).

Essa conexão de saberes faz com que a arte seja também definida como conhecimento, já que faz parte da evolução da humanidade, que ao longo do seu desenvolvimento a utilizou para registrar e expressar sua vivência no mundo. (JÚNIOR, 2007). Já para Fischer (1983), o fazer artístico é um trabalho mágico

do ser humano, que dá forma, através de objetos ou do próprio corpo, ao que sente de si e percebe do mundo. Assim, arte é cheia de possibilidades, sendo um campo em aberto para a criação e (re)transformação de si a todo momento, rompendo as barreiras limitantes que tentam fazer apenas de museus e galerias de arte seu habitat natural. (READ, 2001).

Coli (1995) concorda que a arte possui ainda uma função de aprendizagem, trazendo elementos que referem que seu domínio é o do não-racional, da sensibilidade; para o autor, arte é um domínio destituído de fronteiras nítidas. Ao mesmo tempo, a arte nos transforma ao nos colocarmos em contato com seus processos e objetos/obras oriundas do mesmo. Há nesse encontro algo que nos afeta, que aguçam nossos sentidos e olhares, que arrepiam nossa pele e nos fazem refletir sobre toda uma miríade de coisas que talvez não fossem evocadas em nossa mente.

Carregamos resquícios de uma história da arte que em determinado ponto colocou em um pedestal as chamadas 'belas-artes, diferenciando das obras realizadas pelas mãos de um artesão. Isto pode ter acarretado em um complexo onde tememos fazer parte deste mundo de poucos escolhidos das artes. Acreditamos que seja preciso uma educação formal para fazer arte, quando as artes são extremamente naturais do fazer humano. Há quem diga que para ser artista é preciso dominar as técnicas, elevando-as em sua perfeição; é preciso ter praticado com grandes mestres dos cânones artísticos. Dissanayake (1988) escreve um livro inteiro ao se perguntar "para que serve a arte?", resumindo que toda cultura e toda época atribuíram seus sentidos e sua importância para o fazer artístico, não havendo uma concordância se é algo biológico, psíquico ou simplesmente espiritual.

A autora acima citada marca a importância da arte enquanto um ritual na cultura, imprescindível para o funcionamento da humanidade como um todo. São diversas as comunidades que se organizam em torno de seus rituais, como as diversas culturas indígenas, que carrega um legado de grandes artistas, sem que tenham ocupado espaços formais nas academias de artes, mas que produzem a partir de suas vivências e cosmologias.

Jaider Esbell é um artista indígena em diversas linguagens que apresentava forte criticismo à academia, principalmente em sua visão eurocêntrica. Em sua obra *Carta ao velho mundo* (2018-2019), o artista indígena contemporâneo faz intervenções gráficas em um livro de história da arte, devolvendo ao europeu a perspectiva indígena dos acontecimentos. Esta é uma forma também de questionar o espaço formador do artista. Jaider cria a partir de sua própria cultura, de seu povo, de suas raízes ancestrais; vai desenvolvendo sua própria técnica e linguagem, mas sem ter sido moldado pelos fazeres de outros; seu ateliê é seu corpo e o corpo de seus ancestrais.

Autodidata, Jaider Esbell foi aos poucos transgredindo os espaços formais de artes. De invadir a Bienal para realizar uma performance até desenvolver pinturas em muros, traz consigo a ancestralidade da arte. Se não pode ser definida, ela pode ser percebida, sentida, tocada e preenche nossa alma. Não há uma arte verdadeira, assim como não há 'artistas de verdade'. Entre os indígenas, não há conceito como 'arte', sendo esta uma palavra inventada pelo povo europeu. Mesmo assim, Esbell (2021) diz que a arte sempre foi natural dos povos originários, mas que é necessário vestirmos a palavra, integrando o termo contemporâneo, para nos fazermos presentes e ocuparmos espaços que antes nos eram negados.

É necessário ressaltar que na presente pesquisa, a palavra 'artes' dirá respeito a multiplicidade de linguagens pelas quais o ser humano se expressa.

A psicologia junguiana e as artes

Ao observarmos a trajetória da arte ao lado do desenvolvimento humano, nos deparamos com a arte antecedendo o processo de linguagem, por volta de 50.000 A.C. Neste período, a arte era relacionada com uma dimensão espiritual, sendo o xamã aquele capaz de acessá-la para se conectar com uma dimensão para além da sua consciência em desenvolvimento (BELLO, 1998). Para Steiner (1964) o objetivo principal da arte é trazer a dimensão espiritual e divina para o cotidiano dito mundano. Para este mesmo autor, o artista seria incapaz de produzir se não estivesse em contato com algo maior do que sua consciência.

Ou seja, o xamã dos tempos modernos é o artista que cria ao longo de seu processo de individuação.

Este processo é trazido por Jung (1978) como um meio de voltar-se a si próprio ou ao “Si-mesmo”, num movimento de autorrealização original de cada ser humano. Assim, somos todos xamãs/artistas em nosso processo singular e individual. A integração entre psicologia e arte ocorre então a partir dos trabalhos de Carl Gustav Jung, principalmente ao nos dizer que o artista não é uma pessoa dotada de livre arbítrio que persegue seus próprios objetivos, mas alguém que permite à arte realizar seus propósitos através dele. Como ser humano, ele pode ter humores, desejos e metas próprias, mas como artista ele é ‘homem’ num sentido mais sublime – ele é um homem coletivo – alguém que carrega e molda a vida psíquica inconsciente da humanidade. (JUNG, 1933, p. 189)

Para Jung (1987) arte e psicologia possuem um laço próximo, sendo a arte uma atividade psicológica. Para o autor, “apenas aquele aspecto da arte que existe no processo de criação artística pode ser objeto da psicologia, não aquele que constitui o próprio ser da arte”. (JUNG, 1987, p. 54). A psicologia se volta para a arte então, pelo seu fazer expressivo, de modo a perceber seu processo psíquico e sua importância para a individuação do ser humano, e não o fazer estético em excelência. (JUNG, 1987).

Von Franz (1980) ao tratar o simbólico na vida do sujeito alega que as histórias que criamos, bem como a arte, fazem parte de nosso inconsciente, nos movendo em direção ao passo seguinte em nossa jornada de individuação ao futuro. Logo, na arte encontramos uma porta de acesso não somente a novos modos de fazer e pensar, mas também de existir e estar no mundo. No processo artístico, independente da sua forma de expressão, criamos símbolos e estes devem ser compreendidos para que possamos traduzir o que nos diz este algo maior que a consciência – nosso inconsciente. (JUNG, 1987).

Quando a psicologia olha para o artista, enxerga-o como um sujeito que expressa até mesmo mais do que sabe, pois

a obra criada traz em si a sua própria forma; tudo aquilo que ele (artista) gostaria de acrescentar, será recusado; e tudo aquilo que ele não gostaria de aceitar, será lhe imposto. Enquanto seu consciente está perplexo e vazio diante do fenômeno, ele é

inundado por uma torrente de pensamentos e imagens que jamais pensou em criar e que sua própria vontade jamais quis trazer à tona. Mesmo contra sua vontade tem que reconhecer que nisso tudo é sempre seu 'si-mesmo' que fala, que é a sua natureza mais íntima que se revela por si mesma anunciando abertamente aquilo que ele nunca teria coragem de falar. (JUNG, 1987, p.62).

Semelhante aos estudos sobre a arte, Jung (1990) aborda o tema da alquimia, que muda de seu sentido literal, pela mistura de elementos químicos, para uma alquimia como um processo simbólico, atrelado ao processo de individuação. Este contato com seu inconsciente – ou mundo espiritual – promove etapas que transformam o sujeito em sua jornada, aos quais Jung (1990) equiparou à alquimia, sendo o fazer artístico também um processo alquímico.

A alquimia buscava um elixir, ou pedra filosofal, que fosse capaz de trazer o equilíbrio para a vida do ser, alcançando assim a imortalidade. Desta forma, os alquimistas buscavam a cura através do reviver suas origens, ou seja, quando o sujeito se coloca no processo de criação. (JUNG, 1990). A alquimia abordada pela psicologia junguiana se dá não mais pelos elementos químicos e suas reações, mas a partir do simbolismo do desenvolvimento da vida humana.

Hillman (2011) nos coloca que a alquimia tem sua validade nos processos simbólicos e de acesso a conteúdos inconscientes pela sua linguagem poética. O mesmo autor afirma ainda que, ao pensarmos a produção simbólica/artística em sua relação com a psicologia, não se trata apenas de produzir imagens e traduzir os símbolos, mas sim de aprofundar, de reter estas imagens em nossa vida.

O simbolismo alquímico é aquele que oferece reflexão aos sujeitos, de modo a encontrar-se a si mesmo ao trabalhar suas questões, de modo encontrar o seu centro e, conseqüentemente, do mundo que o cerca. (HILLMAN, 2011). É através do símbolo, da metáfora e do sensível que o indivíduo pode encontrar as chaves para o seu processo de reflexão e cura. Logo, uma vez que, tanto arte quanto alquimia são processos que objetivam a mudança da pessoa em seu processo singular e com o mundo, há nestes dois campos uma inseparável

conexão que nos possibilita pensar a integração da arte, psicologia e educação em seu processo transformador.

O artista-terapeuta: as artes enquanto cura

Jung foi um dos primeiros estudiosos da psicologia a validar o aspecto terapêutico e curativo das artes, enquanto reguladoras do aparelho psíquico. Foi a partir de uma crise pessoal, que o próprio Jung inicia sua jornada de confronto com o seu inconsciente e também o mergulho nisto que apresentei como o estado de ateliê, quando permite experimentar e acaba criando uma das obras mais magníficas de todos os tempos: o livro vermelho.

Jung iniciou escrevendo no que viriam a se tornar os chamados livros negros, uma série de imaginações que realizava, investigando seus conteúdos inconscientes e registrando-os nestes diários. Depois de algum tempo, ele transpõe partes destas vivências para o livro vermelho, que se tornaria uma espécie de compilado entre imagens figurativas de seus personagens interiores, diálogos, sermões e mandalas. Embora frequentasse aulas de pintura em parte da sua vida, o livro vermelho expressa uma sensibilidade estética que é originada a partir do encontro com seu inconsciente.

Embora utilizasse materiais como lápis, pena, aquarela, guache e madeira, o psicólogo suíço mantinha em sua própria mente e corpo seu ateliê (HOERNI, 2019). Criava artisticamente a partir das imagens autônomas que iam surgindo em suas imaginações. Negava a si próprio o título de artista, talvez por estar enebriado com as concepções de artes eurocêtricas. As artes tinham uma importância central em sua vida, e mais ainda para a elaboração de sua obra.

Os anos durante os quais me detive nessas imagens interiores constituíram a época mais importante da minha vida e neles todas as coisas essenciais se decidiram. Foi então que tudo teve início e os detalhes posteriores foram apenas complementos e elucidações. Toda minha vida ulterior consistiu em elaborar o que jorrava do inconsciente naqueles anos e que inicialmente me

inundara: era a matéria-prima para a obra de uma vida inteira. (JUNG, 2006, p.237).

As artes visuais foram eixos estruturantes da pesquisa de Jung, o qual o torna um artista-terapeuta-pesquisador. Uso aqui o termo artista-terapeuta para me referir a todos estes estudiosos e praticantes das artes que as utilizam de modo a amplificar as imagens inconscientes ou que dialogam com seu corpo através das múltiplas linguagens e que percebem a importância do espaço/estado de ateliê em suas trajetórias. É possível expandir ainda o conceito para artista-terapeuta-pesquisador-educador, para aqueles que, como Jung, utilizam das artes como modo de investigação da vida e de conhecimentos teórico-práticos.

A prova de que a obra de Jung valida o fazer artístico como um processo de cura pode ser encontrada na pioneira da psiquiatria brasileira, Nise da Silveira. Em 1946, a médica abre o ateliê de pintura para trabalhar com os internos do hospital psiquiátrico, contrariando a lógica médica da época em que lobotomia e eletrochoque eram opções viáveis de tratamento. Para Nise, havia uma enorme surpresa ao adentrar o ateliê e se deparar com magníficas imagens criadas pelos pacientes, muitos dos quais nunca tiveram contato com nenhuma forma de técnica artística (SILVEIRA, 2015).

Entrando em contato com Jung, Nise estabeleceu forte troca de correspondências e imagens de seus pacientes, sendo reconhecida por Jung e tornando-se uma estudiosa da teoria desenvolvida pelo próprio descobridor da psicologia profunda. Estabeleço que a principal obra da médica brasileira era o próprio espaço/estado de ateliê, onde reverberam as mais profundas vozes das camadas inconscientes. Era o afeto que sustentava os ateliês, respeitando a investigação de cada paciente no espaço dos ateliês. Se dava a constituição do ateliê como ferramenta de cura, compreendida como processo de transformação da saúde.

Foi justamente esta forma de ateliê livre e acolhedora que chamou a atenção de Jung, que no II Congresso Mundial de Psiquiatria, realizado na Suíça em 1957, quando perguntou à Nise qual era o ambiente em que os pacientes pintavam, pois estava intrigado com as pinturas. (MELO, 2001) Ao que a médica

havia dito que o ateliê era um espaço sem limitações, podendo o paciente que ali se encontrava ser livre para fazer o que quisesse com os materiais ali disponíveis. Além disso, havia a figura de artistas que não tinham medo do inconsciente (MELO, 2001), e que facilitavam o processo. Este papel do facilitador era promover o afeto catalisador, estando presente e atento na criação dos pacientes, sem interferir e cabendo a ele relacionar a produção com a vida do criador.

É perceptível aqui a tríade que forma esse potencial de cura das artes: o criador/paciente, o facilitador (ou o próprio artista-terapeuta) e o espaço de ateliê. Penso que a cura ocorre ao darmos espaço para a dimensão estética, que sensibiliza nosso corpo e abre nossa mente para acessar as dimensões mais profundas de nosso inconsciente. Pelo referencial teórico aqui apresentado e pela minha própria experiência enquanto artista-terapeuta-pesquisador, só acessamos as profundezas de nossa psique e podemos confrontar nosso inconsciente quando nos abrimos para as experiências poéticas e estéticas que a vida nos apresenta.

Assim como Nise, Shaun McNiff iniciou seu trabalho em hospital psiquiátrico, atuando como arteterapeuta com pacientes no Danvers State Hospital em 1970. Desde a década de 70, McNiff (2004) estabeleceu a busca por um espaço de ateliê que abrigasse o processo individual de cada pessoa com a qual tinha contato, preenchendo o espaço dentro do hospital com 'alma e imagem'. Referência no campo das artes e da arteterapia, Shaun foi o responsável pelos primeiros cursos de pós-graduação em expressive arts therapy (terapia das artes expressivas), que visava expandir o uso dos distintos meios artísticos no contexto terapêutico.

Da mesma forma que a médica brasileira, o artista-terapeuta defende o espaço de ateliê como importante não apenas para as pessoas atendidas de modo terapêutico, mas também na formação de artistas e terapeutas das artes expressivas. McNiff sempre teve seu olhar atento à construção do espaço onde ocorre os processos de educação do aqui chamado artista-terapeuta, ao dizer que "(...) quando eu iniciei o programa de graduação em terapia das artes expressivas na Lesley University, no início de 1970, nós oferecíamos uma

formação focada na criação de espaços que sustentavam as artes e a imaginação criativa.” (McNiff, 2009)

Ressalto que McNiff também afirma que não há um espaço ideal de ateliê, mas que todo ambiente pode se tornar um ateliê ao receber os processos de criação, as imagens e sustentar a alma de cada artista-terapeuta durante a formação, não havendo regras para que tal espaço seja criado (McNiff, 2009). Logo, o ateliê pode acontecer entre quatro paredes, numa praça, em uma cama de hospital, em uma aldeia indígena ou até mesmo em um pequeno caderno.

Esta concepção de ateliê como espaço transitório e possível de ocupar distintos ambientes é retratado por Orbach (2020, s.p.) ao alegar que o ateliê é “um mundo dentro de outro mundo”. Para a artista, arteterapeuta e educadora de Israel, Nona Orbach, há infinitas possibilidades dentro de um ateliê, não apenas em suas materialidades, mas também no uso e na interação das pessoas que ali estão criando com estes materiais. Em minhas muitas conversas com Nona, sempre compreendemos o ateliê também como este estado de presença, de entrega ao processo de experimentação e criação artística.

Orbach (2020, s.p) também pontua critérios para considerar que um espaço está em ateliê

“Para mim, os critérios são: é um lugar que não precisa parecer como um atelier. É o lugar que você decide que é o certo para o seu processo; É também o tempo que você permite a si mesmo usar com responsabilidade e compaixão. É um espaço e tempo onde permissão e otimismo estão presentes; É um ritual básico, repetição de uma qualidade interior de qualquer ateliê. Isto permite a habilidade para ir para dentro de tempos em tempos, para abrir nossa porta interior e fazer nossas criações.”

São muitos os autores que produzem sobre ateliê (KRAMER, 1994; ALLEN, 1995; HENLEY, 1995; KAPITAN 1997), em sua grande maioria pensando a respeito do processo de criação artística e terapêutica que acontece dentro deste espaço. Mas é Moon (2002) que vai especificamente pesquisar e escrever sobre a importância da prática em ateliê da formação do artista-terapeuta, mais precisamente como uma retomada da identidade do artista pelo terapeuta das artes expressivas.

A autora deixa claro que todos idealizamos os espaços de ateliês, mas que a vida não cabe em um modelo pronto de ateliê. Como espaço fronteiro e exuístico o ateliê coexiste em diferentes campos de atuação, muitas vezes sendo aprisionado em práticas que não permitem a liberdade de tal espaço e das pessoas que o ocupam.

O problema da arteterapia

Como vimos anteriormente, as artes são naturais do ser humano, que desde os tempos remotos se utilizam como forma de expressão com o mundo exterior e interior (nos rituais para as forças da natureza, por exemplo). Constatações desta prática são encontradas nas pinturas das cavernas, nas pinturas navajo na areia e nas esculturas africanas. A marcação deste ponto é importante para compreendermos como a arteterapia foi se consolidando como campo profissional específico.

É a partir de Margaret Naumburg, educadora e psicóloga norte-americana, que a arteterapia começa a ganhar espaço nas publicações. Conhecida como a “mãe da arteterapia”, em 1940 publica seus casos clínicos que partia de uma base teórica fundamentada na psicanálise e chama seu método de “*dynamically oriented art therapy*” (JUNGE, 2016). Entretanto, o termo *art therapy* já era usado desde 1930, na Inglaterra, por Adrian Hill, que foi um artista que, enquanto se recuperava da tuberculose, começou a usar pinturas como uma forma terapêutica. Passando a oferecer isto para outros pacientes que estavam internados no mesmo hospital após a segunda guerra mundial. À ele é creditado a criação do termo “art therapy” (JUNGE, 2016).

Hill (1948) argumentava que através da expressão artística, os pacientes hospitalizados poderiam liberar a energia criativa, estabelecendo assim um fortalecimento de suas defesas para lidar com as enfermidades pelas quais eram acometidos. Já para Naumburg, a arteterapia atuava

liberando o inconsciente por meio da expressão artística espontânea; tem suas raízes na relação de transferência entre paciente e terapeuta e no encorajamento da livre

associação. Está intimamente aliado à teoria psicanalítica... O tratamento depende do desenvolvimento da relação de transferência e de um esforço contínuo para obter a interpretação do próprio paciente de seus designs simbólicos... As imagens produzidas são uma forma de comunicação entre paciente e terapeuta; elas constituem discurso simbólico. (NAUMBURG em ULMANN, 2001. p.17)

De abordagens diferentes, o surgimento e a evolução inicial da arteterapia sempre foi marcado por duas visões paralelas: a primeira vendo a arte como terapia, ofertando atividades expressivas de modo a oportunizar um bem-estar que contribuiria para a saúde das pessoas, como era proposto por Adrian Hill. E a segunda numa relação terapêutica triangular entre terapeuta, paciente e peça artística produzida (EDWARD, 2004).

De diferentes definições até os dias atuais, a arteterapia pode ser considerada uma mistura interdisciplinar entre as artes visuais e a psicologia. Isto se dá uma vez que pela evolução das ideias e teorias de ambas as áreas, a arteterapia iria se consolidando em paralelo, bebendo destas distintas fontes. No campo das artes, principalmente a partir do surrealismo e da arte moderna e na psicologia, na descoberta do inconsciente como uma camada mais profunda da mente que se expressaria através de imagens e símbolos.

É muito comum, ao olharmos para a história da arteterapia, que os primeiros estudos e pesquisas ocorreram no trabalho em hospitais psiquiátricos, com pacientes que ali se encontravam. As produções que eram realizadas nos confinamentos hospitalares eram percebidas por profissionais mais sensíveis ao campo poético e imagético, como o psiquiatra Hans Prinzhorn. Em 1922, o médico publicou o livro *Artistry of the Mentally Ill*, contendo mais de 5000 obras de pacientes.

Na primeira parte do século XX, diversos psiquiatras europeus, como Kraepelin, Jaspers e Aschaffenburg utilizavam das artes visuais como ferramenta de diagnóstico em seus pacientes (JUNGE, 2016). A pesquisadora Junge (2016) faz referência ainda ao psicólogo americano Tarmo Pasto, que notando o significado interior das criações de crianças e pacientes psiquiátricos

salvou diversas obras, em 1960, para organizar uma primeira exposição que dialogavam com as artes e psicologia.

Além do campo da psicologia, a educação exerceu importante influência na constituição da arteterapia, principalmente nos estudos da infância. Junge (2016) cita três importantes figuras em tal ato: Franz Cizek, que foi o primeiro a estudar a arte espontânea nas crianças, reconhecendo que as obras indicavam questões da personalidade de cada crianças, além de manter qualidades estéticas importantes; Viktor Lowenfeld, que publicou seu livro sobre arte educação, sistematizando o desenvolvimento artístico em seis estágios, defendendo que o desenvolvimento intelectual ocorre em consonância com o desenvolvimento criativo; Florence Cane, irmã mais velha de Margaret Naumburg, que era artista e arte educadora e desenvolveu métodos de liberação da criatividade em crianças através do desenho, pintura, movimento e som.

De modo a organizar os estudos e publicações neste campo que nascia, começaram a surgir associações que objetivavam unir os profissionais em uma melhor compreensão das práticas de trabalho. A primeira que Junge (2016) traz em sua pesquisa foi a *International Society for Psychopathology of Expression* criada em 1959 pela psiquiatra Irene Jakab. E em 1964 a *American Art Therapy Association*.

Com estas organizações, inicia-se uma preocupação para as formações específicas dos profissionais que já atuavam neste campo fronteiriço, numa tentativa de estabelecer a arteterapia como campo separado da saúde mental. Junge (2016) pontua que na década de 60 inicia-se o primeiro programa de mestrado em arteterapia, no Hanemann Medical College, com a arteterapeuta Myra Levick como diretora.

No Brasil, é atribuído aos psiquiatras Osório Cesar e Nise da Silveira os passos iniciais da profissão. O primeiro profissional atuava no Hospital Psiquiátrico Juqueri e, desde 1927 existia diversos setores de bordado, pintura, modelagem, dentre outros, a partir de uma visão psicanalítica. Já Nise, criou em 1946 no Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro a seção de terapêutica ocupacional, a partir da psicologia analítica, oferecendo diversos meios de expressão para os pacientes. Ressalto aqui que ambos médicos não utilizavam

o termo arteterapia, sendo atribuídos como expoentes de tal campo pelos praticantes contemporâneos.

Na proposta educacional, o primeiro curso específico de arteterapia ocorreu na PUC-SP, em 1964, como extensão e com a arteterapeuta Hanna Kwiatkowska (AATESP, 2010). Em 2006 surge a primeira associação de arteterapia regional no estado de São Paulo e em 2006 a União Brasileira de Associações de Arteterapia (UBAAT). Há em cada estado brasileiro associações regionais que são vinculadas à UBAAT, que indica parâmetros formativos e estabelece - mesmo que sem poder legal - critérios para a conduta profissional de arteterapeutas brasileiros.

Existe ainda o curso de pós-graduação em Arteterapia e Expressões Criativas do Instituto Junguiano de Ensino e Pesquisa (IJEP) que desde 2008 existe. Tal instituto constituiu ainda a Sociedade Brasileira de Arteterapia (SOBRARTE) de modo a poder unir alunos de seus próprios cursos, que não possam se vincular às associações regionais. Eis aqui meu primeiro ponto problemático em relação à arteterapia no cenário brasileiro.

Quando busquei a primeira pós-graduação, no ano de 2019, foi no intuito de ampliar as referências no trabalho terapêutico com os recursos expressivos. Tamanha foi minha surpresa ao descobrir que ao final do curso minha associação à quaisquer das instituições acima citadas fosse negada por não ter realizado um curso específico e “reconhecido” por tais organizações. Entramos aqui em um beco sem saída assustador do labirinto.

Atualmente, existe um projeto de lei de 2015 que tramita de modo a regulamentar a profissão do arteterapeuta no Brasil. Infelizmente, o projeto possui um caráter neoliberal, assentindo a importância da prática no contexto da saúde pública, mas sugerindo o poder regulamentador nas mãos de determinadas instituições. Me assusto com tal proposição ao olhar para as atuais formações “reconhecidas” e as exigências para a participação nas mesmas. Iniciando pelo alto valor de investimento, além da necessidade de se pagar valores extras para supervisão e acesso em locais de estágio.

Tais exigências não seriam problemáticas se, em contrapartida, os cursos oferecessem bolsas de estudo ou propusessem a garantia de acesso para

minorias sociais. Com esta dificuldade no acesso, a arteterapia brasileira atual é marcada por uma elite branca cis heteronormativa de classe média alta. Fugindo totalmente destes marcadores, meu acesso na última formação realizada se deu como resistência, garantindo que eu pudesse acessar um espaço marcado por uma classe que não pertença. Em uma utopia particular de poder questionar tais espaços, ao inserir meu corpo e alma junto à esta elite, e posteriormente poder contribuir para o acesso de minorias e o (re)pensar a prática profissional e educativa de tal área.

Ressalto que, legalmente, a arteterapia não é reconhecida enquanto profissão; logo, nenhum profissional pode ser barrado de exercer tal prática ou utilizar a nomenclatura. Compreendo e respeito a importância de parâmetros que tais instituições buscam, mas vivi durante minha formação a legitimação de um local pouco acessível para aqueles que não pertencem a certos locais sociais. Hoje, já formado enquanto arteterapeuta “reconhecido” questiono nossa própria prática e processo educativo. Se a arte é o que nos sustenta, deveríamos aprender a levar sua sensibilidade para a vida, fugindo do interesse lucrativo que predomina em absolutamente todos os espaços educativos e formativos em arteterapia.

Diversos arteterapeutas que fizeram estes mesmos questionamentos (Allen, 2013; McNiff, 2004) marcaram práticas ampliadas, estabelecendo novas e importantes conexões de uma atuação com determinados públicos e através de novos olhares. Allen (2013) crítica que a profissão tenta se constituir nos alicerces de uma prática voltada ao diagnóstico psicológico quando deveria se pautar na identidade do artista. Tendo realizado dois cursos - um de pós-graduação reconhecido pelo MEC e outro de formação reconhecido pelas instituições, - reforço a visão de Pat B. Allen.

No caminhar deste labirinto sempre compreendi o ateliê terapêutico como um espaço de liberdade, não necessitando ser filiado a qualquer organização colonizadora e neoliberal. Assim, a formação Encontros em ateliê também foi um ato poético e político, além de um desabafo e a tentativa de curar feridas que se fizeram abertas em precisar transitar pelos espaços formais e excludentes da arteterapia. Ao realizar tal ato, curo e cicatrizo minhas feridas, permitindo que eu possa assumir minha identidade de arteterapeuta, mas que ela se faça como

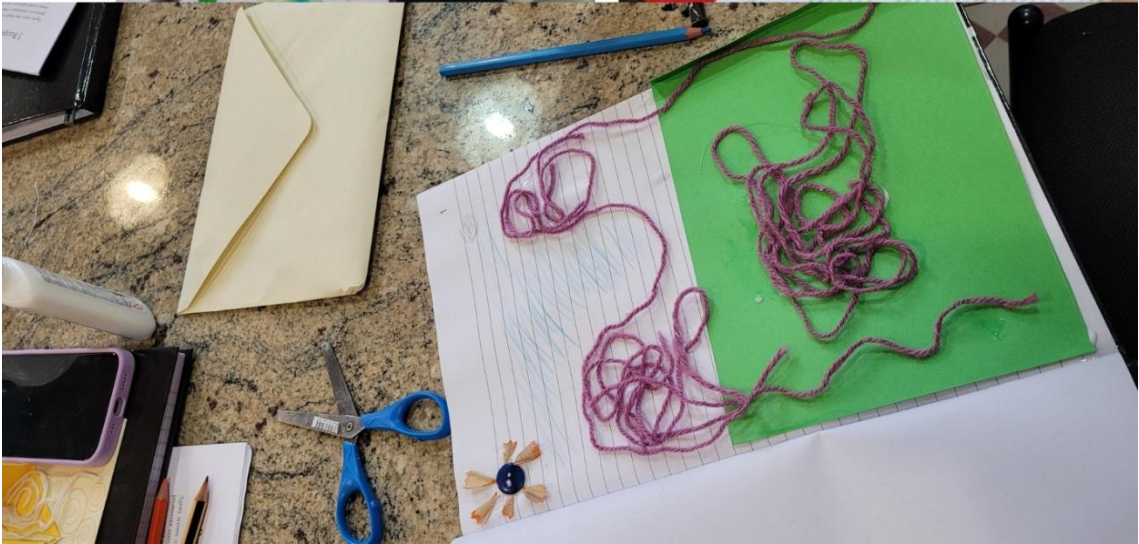
uma outra, entre as muitas partes que me constituem. Que meu eu arteterapeuta seja do mesmo tamanho que meu eu artista-educador-terapeuta-psicólogo.

Financiada pelo Ministério da Cultura, através da Lei Paulo Gustavo nº 195/2022, a formação foi inteiramente gratuita, podendo ressignificar os espaços – e acessos – no âmbito das artes enquanto educação, na potência terapêutica e expressiva das artes e no ateliê como espaço apartidário e democrático. Ao oportunizar não apenas a formação em ateliê de modo gratuito, mas também a exposição final para a comunidade, compartilhamos e libertamos o ateliê.

O ateliê é nosso!

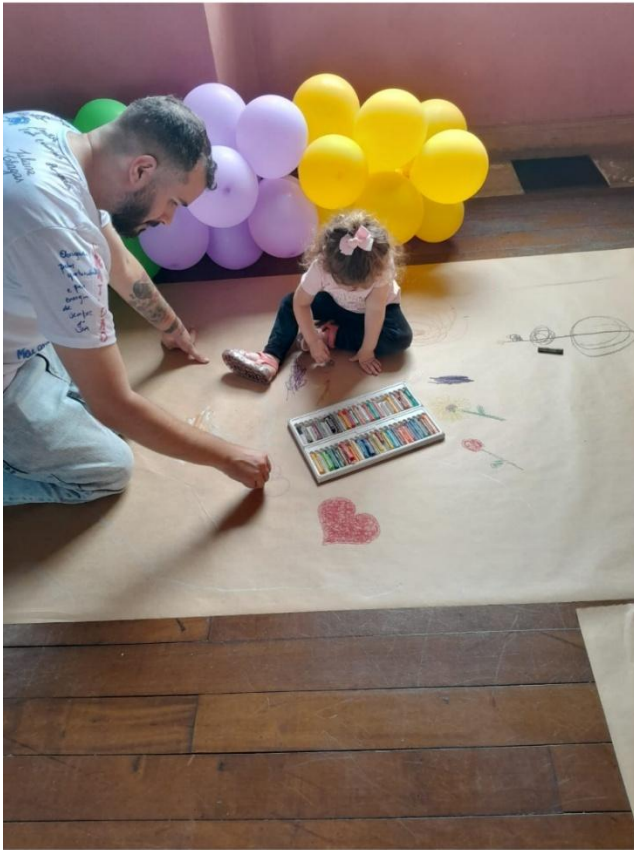


ateliê encontros









Para Aurora,
Que as artes possam ser
a luz que nos guiará
por entre os labirintos
da vida. Que nossa arma
seja o pincel e nossa
alma colorida com todas
as cores da natureza.
Que sempre respeitemos
a natureza - a que
vivemos e a que nos
permite ser
verdadeiramente quem
somos.





Para Ana Luisa
Por ser ponte e
vaso para tantos
sonhos e vidas.

Ao PEABIRU

Por ser respiro quando não mais havia fôlego





O NASCER DO ATELIÊ TERAPÊUTICO EXPRESSIVO NA EDUCAÇÃO E NA PSICOLOGIA

Com parte dos arteterapeutas buscando um reconhecimento profissional pautado em práticas clínicas e psicológicas, outros movimentos foram se expandindo e transcendendo o campo, como o caso da *Expressive Arts Therapy (EXAT)*, que buscava uma modalidade terapêutica de trabalho integrando todas as artes - dança, movimento, teatro, corpo, artes visuais, audiovisual, etc. Era comum, e ainda existem, profissionais que utilizam uma linguagem das artes (dançaterapia, musicoterapia, dramaterapia, terapia sandtray, arteterapia, etc.), estando na EXAT uma busca pelo diálogo e relação entre duas ou mais linguagens.

Entre os anos 1930 e 1940 artistas e espaços de saúde mental evidenciaram como o uso das artes poderiam auxiliar na autoexpressão e também na abordagem com pacientes que não se adaptavam à expressão verbal de suas dores e sofrimentos (MALCHIODI, 2007). Foi neste espaço que as distintas modalidades de terapias expressivas mencionadas anteriormente encontraram seus campos de atuação. Compreendeu-se então o termo *terapias expressivas* para designar todas as práticas artísticas incorporadas na psicoterapia e outras modalidades terapêuticas. Já o termo e proposta EXAT ocorre nos anos 1970, na figura de Shaun McNiff ao ser convidado para representar as “terapias expressivas” pelo comissário de saúde mental do estado de Massachusetts, dialogando com todas as outras profissões das terapias. O objetivo era aproximar e sensibilizar todos os profissionais da saúde para as formas artísticas e expressivas.

Foi esta experiência que permitiu que Shaun McNiff ingressasse na Lesley University, ofertando cursos e programas em arteterapia em 1973. Nos anos que se seguiram, Shaun liderou programas de pós-graduação que visavam o treinamento de pessoas nas distintas linguagens das artes, de modo que pudessem explorar e aprofundar naquelas de seu interesse e que tivessem relação com as pessoas com quem trabalhavam.

Praticar em ateliê e experimentar diferentes linguagens constituía o processo educativo necessário para que o terapeuta ofertasse distintas modalidades para aqueles com quem trabalhava. Em sua maioria artistas, os

alunos aprendiam a dialogar com as práticas que tinham maior dificuldade, educando-se assim da forma como McNiff (2009, p.25) coloca:

Esses artistas não apenas aprenderam novas formas de expressão em diferentes mídias, mas descobriram que a expansão de seus repertórios expressivos fortaleceu o trabalho com suas disciplinas artísticas originais. Mas o mais importante é que todos estavam se esforçando para usar a ampliação da expressão pessoal como uma forma de ajudar os outros a se expressarem na mais ampla gama de modalidades artísticas. O objetivo principal do programa Lesley era treinar terapeutas de artes expressivas para promover a expressão criativa em quaisquer formas que atendessem às necessidades individuais das pessoas e grupos com os quais trabalhavam. Aprendemos como pode haver vantagens educacionais consideráveis em focar estudos em áreas de expressão onde uma pessoa percebe déficits. Essa abordagem não apenas ajudou a ampliar nossa gama de expressão, mas também promoveu uma compreensão mais profunda da dinâmica de diferentes mídias e empatia com outras pessoas que podem se sentir inadequadas com certas formas de arte.

Com o avanço do programa, Shaun convidou Paolo Knill, músico e terapeuta, para compor o treinamento dos terapeutas e manter a ideia de integrar as artes. Paolo é hoje a principal referência no campo da Terapia das Artes Expressivas e criou seu próprio método chamado *intermodal expressive therapy* (KNILL, 1978).

McNiff (2009) conta da experiência com o programa, em que houve sempre uma dificuldade de agregar profissionais da psicologia e psiquiatria, por serem práticas convencionalmente pautadas em diagnóstico e tratamento - com uma dificuldade de se abrir para as artes como forma de cura. Steve Ross foi um importante líder da arteterapia na América do Norte e deixou a *American Art Therapy Association* e sua presidência da *New York Art Therapy Association* por defender que a terapia seria uma arte praticada por artistas e que não caberia nas limitações clínicas para onde a arteterapia se encaminhava. Ele criou uma associação chamada *American Association of Artists-Therapists* (McNiff, 2009) recebendo apoio de Shaun McNiff e seu movimento.

Steve Ross queria criar uma comunidade de terapeutas das artes e mudou a associação para *National Expressive Therapy Association* (NETA), mapeando os profissionais que se utilizavam das artes enquanto terapia e defendendo uma comunidade livre de limitações. Seguiu-se uma série de

movimentos que se deslocavam do campo excludente da arteterapia, e em 1994 é criada a *International Expressive Arts Therapy Association (IEATA)* - da qual orgulhosamente faço parte - com nomes como Natalie Rogers, Sally Atkins e Stephen Levine. Sendo este último o responsável, em 1999, pela criação do *POIESIS: A Journal of the Arts and Communication*, uma publicação que existe até os dias de hoje.

Para Atkins (2007. p. 18) “a terapia das artes expressivas é uma abordagem interdisciplinar, integrativa e baseada em artes para aconselhamento e psicoterapia (...) e envolve o uso de experiência artística a serviço da saúde, cura e crescimento e desenvolvimento humano.” Na EXAT respondemos então à capacidade natural que temos de nos expressar livremente, promovendo rituais de cura que nos auxiliam não a diagnosticar doenças ou tratar distúrbios, mas sim a nos desenvolver plenamente, nos aproximando cada vez mais de nossa autenticidade criativa.

No Brasil, ainda não há formações ou cursos que abordem esta integração das artes, como proposto pela EXAT. Com isso, e a partir da pesquisa realizada através de minhas práticas em ateliê, percebo a urgência de integrar a teoria e prática na proposta que encontro como resultado desta dissertação e que chamo de ateliê terapêutico expressivo.

Esta escrita-ensaio vem pesquisando e costurando aquilo que constituo como ateliê terapêutico expressivo, uma proposta que nasce de minhas práticas (todas aqui apresentadas) e dos encontros com todas as pessoas que pelas encruzilhadas e labirintos fomos nos encontrando. Seja nas salas de artes das instituições formais de educação, nos grupos expressivos com comunidades, com alunos de psicologia, no ensino em arteterapia, nos grupos terapêuticos no CAPS e em outros serviços das políticas públicas. Todos eles, ateliês.

O ateliê tem como ponto principal o conceito de *poiesis*, que refere à capacidade humana de criar, de nos adaptar ao mundo de forma criativa. Este conceito não diz respeito somente ao fazer artístico, mas também ao aprender com as artes (LEVINE, 2017). Poiesis foi percebida nessa jornada labiríntica de dois anos quando, por exemplo, duas participantes da formação montaram em sua casa um pequeno espaço-ateliê intencionado para momentos de criação

artesanal. Este era um momento que modificou toda uma rotina familiar e de vida. Elas não tinham como objetivo serem artistas (no sentido técnico do termo), nem terapeutas, mas incorporavam a *poiesis* de nossas aulas em suas vidas.

Outro exemplo foi a ressignificação de uma das participantes, que havia se distanciado da prática artística em decorrência dos estudos na graduação em psicologia. Fragmentada entre a artista e a terapeuta, fundiu os dois polos em um só a partir da *poiesis* de ser a si mesmo. Ou como definiu Levine (2019) ressignificou e modificou aquilo que era dado pela vida, se fazendo *poiesis*.

Agora, ao caminhar por múltiplos caminhos deste labirinto, concluo que o ateliê terapêutico expressivo é este espaço de *poiesis*, que abraça distintos caminhos e dialoga com todos os campos do conhecimento. Baseado epistemologicamente na proposta da Terapia das Artes Expressivas, é a oferta de espaços de experimentação, onde podemos criar livremente, com permissão e modificar aspectos de nossa vida. Independente de formação profissional, o ateliê terapêutico expressivo educa para a vida.

Foi no andar com os participantes da formação Encontros em Ateliê que possibilitou pensar o ateliê terapêutico expressivo, uma proposta de educar para a vida através das artes expressivas. Ao longo de seis meses, com encontros semanais, nos aventuramos pelo espaço, convidamos nosso corpo para dançar com nossa alma, manuseamos materialidades diversas, construímos nosso ateliê na natureza e mais importante, nos permitimos.

Caminhar e registrar por estas muitas encruzilhadas que a vida foi me apresentando é chegar ao fim de nossa jornada labiríntica, onde me dou conta de que ainda não cheguei ao centro do labirinto, embora tenha aprendido e me divertido por este caminhar. Convidamos diversos autores, pesquisadores, alunos, pessoas que atendo e amigos para caminhar comigo esta jornada de investigação do ateliê terapêutico expressivo. Investigação que mostrou camadas que precisam ser abordadas no processo de educação em ateliê.

O espaço, as materialidades, o corpo, o educar das encruzilhadas e a natureza, todos aqui trazidos como seções desta dissertação-ensaio e percebidas como possibilidades de ampliação para um processo educativo que possa formar e educar em ateliê terapêutico expressivo. Seja em curso livre de

formação ou em espaços formais de ensino superior, através de meu caminhar e fazer artístico criamos conhecimento, compondo um mapa do labirinto infinito chamado educação.

Compreendemos ainda que a pesquisa baseada em arte deve ser utilizada como metodologia primeira no produzir em ateliê, nos instigando a criar e deixar que as imagens falem através de cada um de nós. Cada imagem aqui trazida, cada ensaio e vídeo performance me colocaram em um estado de ateliê que ainda ressoa a cada novo amanhecer.

Assim como o ateliê precisa de *poiesis* e permissão, me permiti ousar nesta dissertação, com a intenção de que a leitura e o mergulhar neste trabalho ressoe e deixe marcas profundas e ao mesmo tempo singelas em cada pessoa que por aqui transitou. Marcas estas que concluem ainda a história apresentada na primeira seção.

Quando a participante pontuou seu desconforto para os alunos de psicologia, o ateliê nos mostrou como ser continentes, como nos tornar vasos para a dor do outro. Sem deixar que nosso próprio vaso rache ou se fragilize. Nos próximos encontros, a participante esteve em todos, sem criar nada. No último encontro em ateliê, os alunos propuseram uma atividade expressiva, facilitando o processo de ateliê. Eu já havia conversado com a participante, reforçando que, caso não se sentisse confortável, não precisaria participar.

Para surpresa de todos, foi a primeira vez que a mesma participou, criando profundas imagens e se permitindo entregar ao processo. Ao final da noite, pediu a fala e agradeceu a todos pela vivência, falando em alto em bom som *“sinto que curei uma profunda ferida na noite de hoje”*.

Esta é a força do ateliê. Permitir que a cura aconteça sem que, necessariamente, o processo seja consciente. Às vezes, precisamos nos permitir brincar, experimentando materiais e conversando com as imagens que surgem de nosso interior. Espero que este trabalho ganhe vida para materializarmos a educação de cada vez mais pessoas que facilitem ateliês para todas as pessoas, tornando assim um mundo um lugar melhor.

E que sejamos ateliês. Para nós. Para os outros. Para o mundo.



A imagem do ateliê acima surge em uma imaginação ativa. Ela é o ateliê. A pedra preciosa encontrada no centro do labirinto. O caminho que guia meus passos. O meu propósito. A minha vocação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVIĆ, Marina et al. *Artist/Body: Performances 1969–1998* (essays by Obrist, Hans Ulrich, Iles, Chrissie, Wulfen, Thomas, Avgikos, Jan, Stooss, Toni, McEvelley, Thomas, Pejić, Bojana, Abramović, Velimir), Milan: Charta. 1998.

ABRAMOVIĆ, Marina et al. *Marina Abramović* (essays by Vettese, Angela, Di Pietrantonio, Giacinto, Daneri, Anna, Hegvi, Lorand and Societas Raffaello Sanzio), Milan: Charta.2002.

ALLEN, P.B. *Art is a way of knowing: a guide to self-knowledge and spiritual fulfillment through creativity*. Boston: Shambhala. 1995.

_____. *Artist-in-residence: na alternative to “clinification” for art therapists*. *Art therapy: Journal of the american art therapy association*. 9 (i) 22-29. 1992.

ATKINS, Sally. *The awakening roar of beauty*. In: LEVINE, S; KOPYTIN, A. *Ecopoiesis*. London: Jessica Kingsley. 2022.

_____.

BARBIERI, Stela. *Estado de ateliê: investigações práticas com artistas, educadores e atelieristas*. Auto publicação. 2021.

BARONE, Tom. EISNER, Elliot. *Arts based research*. Los Angeles: SAGE Publications. 2012

BELLO, Susan E. *Pintando sua alma: método de desenvolvimento da personalidade criativa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1998.

BETENSKY, Mala. *What do you see? Phenomenology of therapeutic art expression..* London: Jessica Kingsley. 1973.

_____. *Self-discovery through self-expression: Use of art in psychotherapy with children and adolescents*. Springfield, IL: Charles C Thomas. 1973

BOECHAT, Walter. *O livro vermelho de C.G. Jung*. Petrópolis: Editora Vozes. 2014.

BUREN, Daniel. *A função do ateliê*. In: LOOCK, Ulrich. *Fonctiondel’atelier*. Porto: Ed Anarquitectura. 1979.

BUZZELL, L., CHALQUIST, C. *Ecotherapy: Healing with nature in mind* . San Francisco: Sierra Club Books.2009

CADÔR, A.B. *Um ensaio sobre ensaios visuais*. *Revista ARS*. USP. 2024.

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1995.

DAMASCENO, J.C.G *Como tornar-se um artista mago: experiência e criação entre arte e magia ou aprendizados da Virgem do Alto do Moura e do*

- Materializador de Sonhos. Tese (doutorado em Artes) – Instituto de Artes. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2019.
- DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fortes. 2010.
- DESLANDES, S. F. O projeto de pesquisa como exercício científico e artesanato intelectual. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza. (Org.). Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade. 28. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- DIAS, Belidson; IRWIN, R.L. Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/R/Tografia. Santa Maria: Editora UFSM. 2013.
- DIEDERICHSEN, M.C.R. Pesquisar com a arte: devir-pesquisa, devir-arte. Tese de doutorado. PPG Educação. Universidade de Santa Catarina. 2019.
- DISSNAYAKE, Ellen. What Is Art For? Londres: University of Whashington Press. 1988.
- DUFRENNE, M. A estética e as ciências da arte. Lisboa: Bertrand. 1982.
- ESBELL, Jaider. Arte Indígena Contemporânea: entre singularidades e pluralidades, com Jaider Esbell e Daiara Tukano. TV UFBA. Live transmitida em 26 de fevereiro de 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=VFavjnfWKRo>>. Acesso em 26 de janeiro de 2025.
- FISCHER, Ernest. A necessidade da arte. Rio de Janeiro: Zahar. 1983.
- FRANCO, C.S; FRANCO, P.G. Palavra Guarani. In: MENEZES, A.L.T; BERGAMASHI, M.A; SOUZA, F.R.S. Aprendizagens interculturais na educação e na psicologia. Porto Alegre: Cirkula. 2021
- FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1987.
- GAUMOND, Marcel. Presença no corpo. Paulus Editora. 2015.
- GAMBINI, Roberto. Sonhos na escola. In: SCOZ, Beatriz (Org.). (Por) uma educação com alma: a objetividade e a subjetividade nos processos de ensino/aprendizagem. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- GANDINI, Lella. Do início do ateliê aos materiais como cem linguagens: pensamentos e estratégias de Loris Malaguzzi. In: O papel do ateliê na educação infantil. GANDINI, L; HILL, L; CADWELL, L; SCHWALL, C (orgs.) Porto Alegre: Editora Penso. 2019.
- GÓIS, C.W.L. Psicologia clínico-comunitária. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil. 2012.
- GOMBRICH, E.H. A história da arte. Rio de Janeiro: LTC. 1999
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Exercises for rebel artists. London: Routledge. 2011.

_____. Em defesa del arte del performance. Horizontes antropológicos. Porto Alegre. Vol.11, n 24, p 199-226. 2005.

HALPRIN, Daria. The Expressive body in life, art and therapy. London: Jessica Kingsley. 2003.

HENLEY, David. A consideration of the studio as therapeutic intervention. Art Therapy n 12, vol 3, p 188-90. 1995.

HILLMAN, James. Psicologia Alquímica. Petrópolis: Vozes: 2011.

HILLMAN, James; SHAMDASANI, Sonu. Lamento dos mortos. Petropólis: Editora Vozes. 2015.

HINZ, L. D. Drawing from within: Using art to treat eating disorders. London: Jessica Kingsley. 2006.

HOERNI, Ulrich. Imagens do Inconsciente: uma introdução às obras visuais de C.G. Jung. In: A arte de Jung. Editado pela Fundação das Obras de C.G.Jung. Rio de Janeiro: editora vozes. 2019.

HOOKS, Bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade. São Paulo: Martins Fontes. 2013.

JUNG, C.G. Memórias, Sonhos e Reflexões. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2006.

_____. Psicologia e Alquimia. Petrópolis: Editora Vozes: 1990.

_____. O eu e o inconsciente. Petrópolis: Editora Vozes. 1978.

_____. O Livro Vermelho. Edição sem ilustrações. Petrópolis: Vozes, 2013

_____. Símbolos da transformação. Petrópolis: Editora Vozes. 2011.

_____. O espírito na arte e na ciência. Petrópolis: Editora Vozes. 1987.

_____. . Modern Man in Search of a Soul. London: Harvest Book. 1933.

_____. Cartas: 1946 – 1955. Petrópolis: Editora Vozes. 2002.

_____. O desenvolvimento da personalidade. Petrópolis: Editora Vozes. 2013.

_____. . Memórias, sonhos e reflexões. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. Aion. 9 (ii) Rio de Janeiro: Nova Petropólis. 1974.

JUNIOR, J.G.A. Apostila de arte – artes visuais. São Luis: Imagética, Comunicação e Design. 2007.

KAPITAN, Lynn. Making or breaking: art therapy in the shifting tides of a violent culture. *Art Therapy Journal of the American Art Therapy Association*. N 14, v. 4, p 255-60. 1997.

KRAMER, Edith. *Art as therapy with children*. New York: Schocken Books. 1994

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das letras. 2015.

_____. *O espírito da floresta*. São Paulo: Companhia das letras. 2023.

KOPYTIN, A; RUGH M. *Environmental Expressive Therapies: Nature-Assisted Theory and Practice*. New York, NY & London: Routledge/Taylor & Francis. 2017

KOSTELANETZ, Richard. *Introduction to essaying essays: alternative forms of exposition*. New York: Out of London Press. 1975.

KRAMER, Edith. How will the profession of art therapy change in the next 25 years? Responses by past award winners: We cannot look into the future without considering the past and present. *Art therapy: Journal of the American Art Therapy Association*. Vol 11, n2. P91-92. 1994.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras. 2020.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LARROSA, J. **Tremores**: Escritos sobre experiência. Tradução de: ANTUNES, C.; GERALDI, J. W. 1. ed. 5. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

LEAVY, Patricia. *Handbook of Arts-based research*. New York: W.W. The Guilford Press. 2009.

LEVINE, Stephen K. *Philosophy of expressive arts therapy*. London: Jessica Kingsley. 2019.

LUSEBRINK, V. B. The expressive therapies continuum. *Art Psychotherapy*, 5(4), 171–180. 1978

MCNIFF, Shaun. *Art-based research*. London: Jessica Kingsley Publishers. 1998.

_____. *Art Heals: how creativity cures the soul*. London: Shamballa. 2004.

_____. *Integrating the arts in therapy: history, theory and practice*. London: Charles C Thomas Pub Ltd. 2009.

MALCHIODI, Cathy. *Expressive Therapies*. New York: Guilford Press. 2007.

MELO, Walter. *Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Imago Editora. Conselho Federal de Psicologia. 2001.

- MENEZES, A.L.T. A experiência com arte: fonte de conhecimento e singularidade. In: MENEZES, A.L.T; PINHO, A.M.M. A arte e a vivência na psicologia comunitária e na educação popular. Curitiba: Editora CRV. 2014.
- MENEZES, A.L.T; ROBERTO, G.L. A pesquisa do sensível e a alma do mundo. In: Aprendizagens interculturais na educação e na psicologia. Porto Alegre: Cirkula. 2021.
- MOON, C,H. Studio Art Therapy: cultivating the artist identity in the art therapist. New York: Jessica Kingsley Publishers. 2002.
- _____. Materials and media in art therapy. London: Routledge. 2011.
- NANTE, Bernardo. O livro vermelho de Jung. Petrópolis: Editora Vozes. 2021.
- ORBACH, Nona. The Good Enough Studio. Israel: self publishing. 2020.
- ORBACH, Nona. O ateliê suficientemente bom. Auto publicação. 2024.
- ORBACH, N. GALKIN, L. The Spirit of Matter. Israel: self publishing. 2016.
- PEIXOTO, Norberto. Exu: o poder organizador do caos. Porto Alegre: BesouroBox. 2016.
- PEREIRA, J.A.F. A alteridade da arte: estética e psicologia. Psicologia e Arte. São Paulo: Psicologia USP. 1994
- PEREIRA, L. H. P. *Bioexpressão: corpo, movimento e ludicidade - unindo fios, tecendo relações e propondo possibilidades*. Curitiba: Editora CRV. 2011.
- PINTO, F.R.O. Ateliê (Des)educador. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná. 2022.
- RICHARDS, Mary. Abramovic. In: CHAMBERLAIN, Franc; SWEENEY, Bernadette. The Routledge Companion to performance practitioners. Volume dois. Londres: Routledge. 2021.
- READ, Herbert. Education Through Art. Londres: Faber and Faber. 2001.
- RINALDI, C. Diálogos com Reggio Emilia: escutar, investigar e aprender. São Paulo: Pax e Terra, 2006.
- ROWNLAND, Susan; WEISHAUS, Joel. Junguian Arts-based research and 'The Nuclear Enchantment of New Mexico'. London: Routledge. 2021.
- RUFINO, Luiz. Vence-demanda: educação e descolonização. São Paulo: Morula Editorial. 2021.
- _____. Pedagogia das encruzilhadas. São Paulo: Mórula. 2019.
- SANTOS; J.D.O; DIAS, A.G. Oito de Copas: o ateliê como espaço/estado de iniciação do artista-mago. Paralelo 31. 2(21), 178-194. Pelotas. 2023.

- SILVA, F.P.D. Ateliês Contemporâneos: possibilidades e problematizações. Anais do 56º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro, pp. 59-73. 2011. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cc/fernanda_pequeno_da_silva.pdf>. Acesso em: dezembro de 2024.
- SILVEIRA, Nise da. Imagens do Inconsciente. Petrópolis: Editora Vozes. 2015.
- SCHAVERIEN, J. The revealing image: Analytical art psychotherapy in theory and practice. London: Routledge. 1992.
- SEIDEN, D. Mind over matter: The uses of materials in art, education and therapy. Chicago: Magnolia Street. 2001.
- SOMER, L. B., & SOMER, Perspectives on the use of glass in therapy. American Journal of Art Therapy, 38(3), 75–80. 2000
- STEIN, Murray. Jung: o mapa da alma. São Paulo: Cultrix. 2006.
- STEINER, Rudolf. The Arts and their mission. Anthroposophic Press. 1964.
- SWAN-FOSTER, Nora. Junguian Art Therapy: a guide to Dreams, images and analytical psychology. London: Routledge. 2018.
- ULMAN, E., KRAMER, E. Art therapy in the United States. Craftsbury Commons, VT: Art Therapy. 1977.
- VECCHI, Vea. Arte e criatividade em Reggio Emilia. São Paulo: Phorte Editora. 2017.
- VERGER, P. F. Lendas Africanas dos Orixás. Bahia: Solisuma. 1997.
- VON FRANZ, M.-L. C. G. Jung: seu mito em nossa época. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
- _____. On Divination and Synchronicity. Inner City Books. 1980.
- _____. Psicoterapia. São Paulo: Paulus Editora. 2021.
- WHITEHOUSE, M. The tao of the body. In P. Pallaro (ed) Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow. London: Jessica Kingsley. 1999
- ZORDAN, Paola. Ateliê como prática de liberdade. Palíndromo, v.11 n 25 p 52-63. Set-dez
- .
- .