

EDITORA

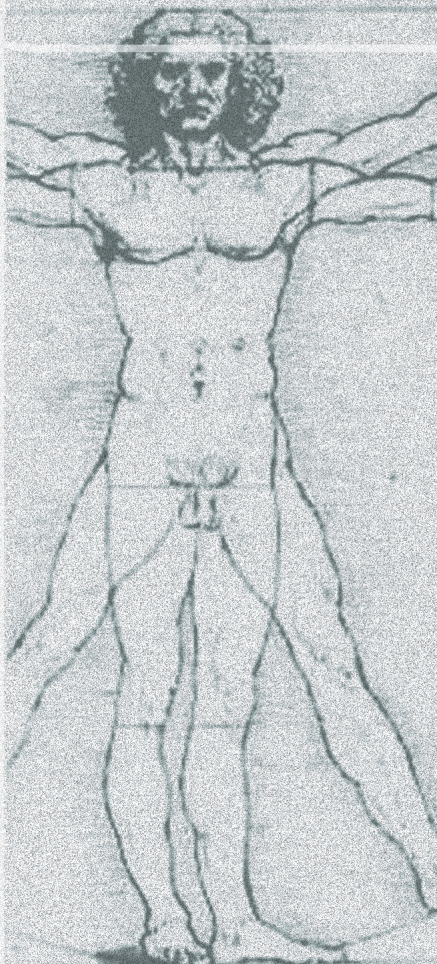


UnB

NARRATIVAS SOBRE O CORPO

Educação, arte e sociedade

Juliana Rochet
(organizadora)



 **EXTENSÃO
INSURGENTE**



Universidade de Brasília

Reitora : Márcia Abrahão Moura
Vice-Reitor : Enrique Huelva

EDITORA

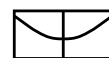


UnB

Diretora : Germana Henriques Pereira

Conselho editorial : Germana Henriques Pereira (Presidente)
: Ana Flávia Magalhães Pinto
: Andrey Rosenthal Schlee
: César Lignelli
: Fernando César Lima Leite
: Gabriela Neves Delgado
: Guilherme Sales Soares de Azevedo Melo
: Liliane de Almeida Maia
: Mônica Celeida Rabelo Nogueira
: Roberto Brandão Cavalcanti
: Sely Maria de Souza Costa

EDITORA



UnB

NARRATIVAS SOBRE O CORPO

Educação, arte e sociedade

Juliana Rochet
(organizadora)

 **EXTENSÃO
INSURGENTE**

Equipe do projeto de extensão – Oficina de edição de obras digitais

Coordenação geral	Thiago Affonso Silva de Almeida
Consultor de produção editorial	Percio Savio Romualdo Da Silva
Coordenação de revisão	Denise Pimenta de Oliveira
Coordenação de design	Cláudia Barbosa Dias
Revisão	Guilherme de Miranda Marto
	Lara Andressa da Silva Carvalho
Diagramação	Uilca-Terra R. M. M. Martins
Imagem de capa	Homem Vitruviano de Leonardo Da Vinci

© 2024 Editora Universidade de Brasília

Direitos exclusivos para esta edição:
Editora Universidade de Brasília
Centro de Vivência, Bloco A - 2ª etapa, 1º andar
Campus Darcy Ribeiro, Asa Norte, Brasília/DF
CEP: 70910-900
Site: www.editora.unb.br
E-mail: contatoeditora@unb.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

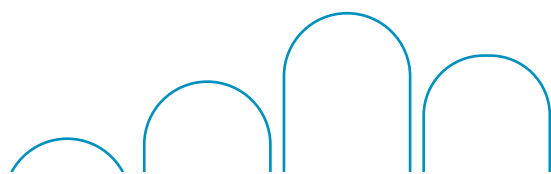
Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade de Brasília – BCE/UnB)

N234 Narrativas sobre o corpo [recurso eletrônico] :
 educação, arte e sociedade / Juliana Rochet
 (organizadora). – Brasília : Editora
 Universidade de Brasília, 2024.
 79 p.

Formato PDF.
ISBN 978-65-5846-271-2.

1. Extensão universitária. 2. Arte. 3.
Educação. I. Rochet, Juliana (org.).

CDU 374.72



Sumário

Prelúdio 7

Apresentação: educação como prática de (ex)posição 9

Juliana Rochet

A “invenção de si” no trabalho das imagens:
temporalidades, arte, corpo e sociedade 15

Edson Farias e Juliana Rochet

Interlúdio 29

Escrita imersiva em reverberações do Ciclo de Formações

Diálogos Universidade-Escola: um relato de experiência
da Escola Parque da Natureza de Brazlândia 31

Edinéia Alves Cruz, Lucas de Souza Amador, Mirelle Pereira Nascimento, Rogério Gomes dos Santos e Orlando Pereira dos Santos

O corpo na UnB 39

Leilane Reboredo de Castro

Cá entre nós: um espaço para partilha de *poiesis* e *aesthesis* 47

Alice Fátima Martins

Do contar histórias em poéticas da intimidade 55

Leticia Liesenfeld Erdtmann

Vivência na dança, o corpo que se reconta 65

Emilie Sugai



Poslúdio 73

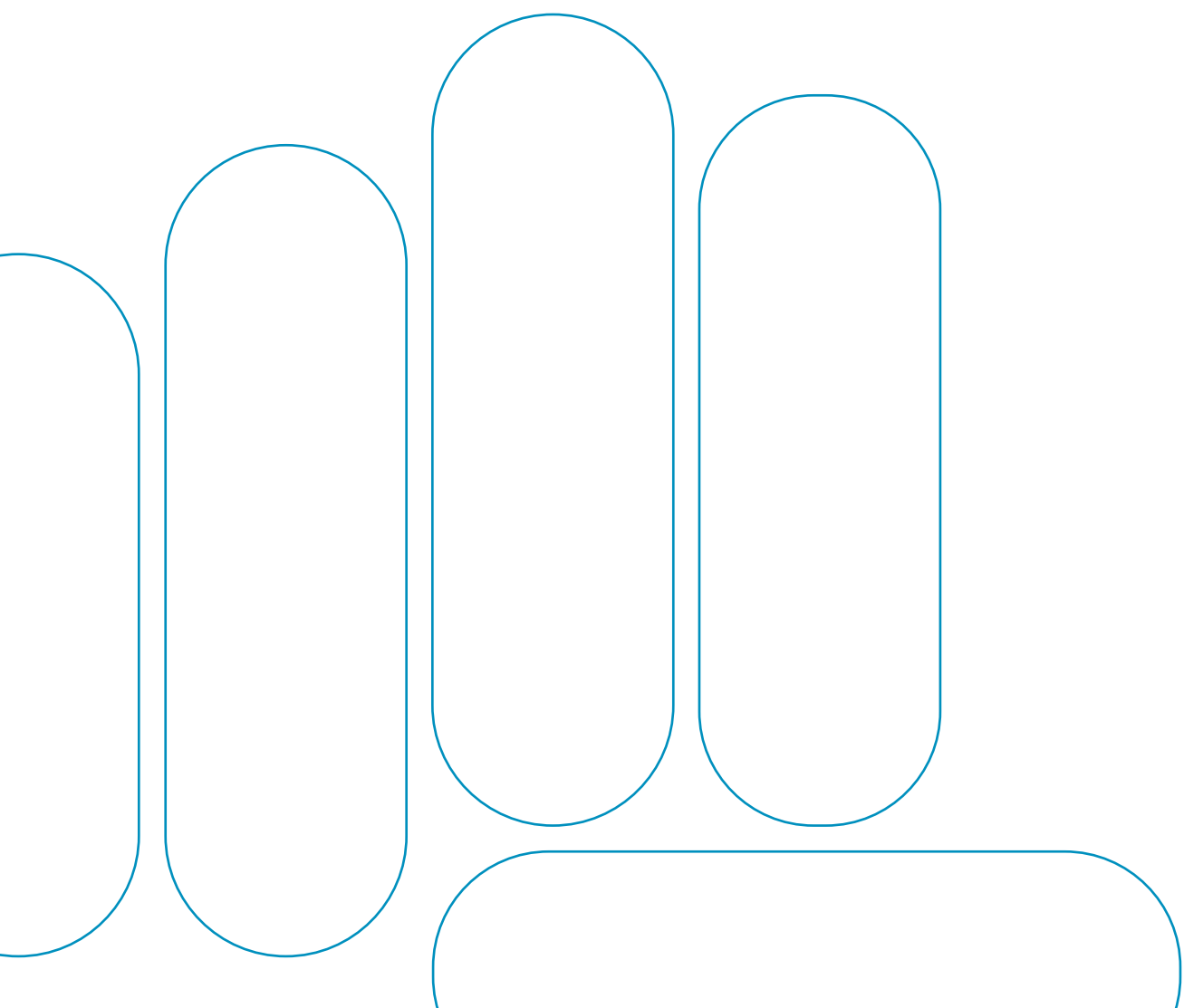
Considerações finais: Um olhar “sentipensante”
sobre o saber-fazer extensionista 75


Ana Cláudia Ofuji, Andreia Priscila Borges Costa e Kamilla Torres

Prelúdio

*Para compor um tratado de passarinhos
É preciso por primeiro que haja um rio com árvores e palmeiras nas margens.
E dentro dos quintais das casas que haja pelo menos goiabeiras.
E que haja por perto brejos e iguarias de brejos.
É preciso que haja insetos para os passarinhos.
Insetos de pau sobretudo que são os mais palatáveis.
A presença de libélulas seria uma boa.
O azul é muito importante na vida dos passarinhos
Porque os passarinhos precisam antes de belos ser eternos.
Eternos que nem uma fuga de Bach.*

De passarinhos
Manoel de Barros





Apresentação: educação como prática de (ex)posição

Juliana Rochet¹



Esta coletânea foi organizada com base nos diálogos interdisciplinares construídos em torno do projeto de extensão O mais profundo é a pele, coordenado por docentes e pesquisadoras que integram o Laboratório Interdisciplinar de Educação, Cultura & Arte (Labeca)² e a ação de extensão Diálogos Universidade-Escola. O projeto teve início no mês de agosto de 2022 e contou com diversas parcerias no decorrer de sua execução, além do valioso apoio institucional da Diretoria de Difusão Cultural do Decanato de Extensão da Universidade de Brasília (DDC/DEX/UnB) – por meio do Edital Casas Universitárias de Cultura (CUC 2022) – e da Fundação Darcy Ribeiro (Fundar).

O título que deu nome ao projeto é um verso do poeta Paul Valéry. A pele é o maior e o mais pesado órgão do corpo humano. Ela define o limiar, sempre movediço e poroso, entre o corpo e o mundo. Desde dentro, talvez seja a última passagem. Desde fora, quem sabe, o primeiro senso de superfície entre o limite e o ilimitado. Entre o eu e o que convencionamos a chamar de “outro”. Entre o humano e o não humano. Entre corpos, subjetividades e identidades, com suas múltiplas peles e liminaridades. Entre diferenças e desigualdades. Entre alteridades.

¹ Professora da Universidade de Brasília (UnB) no curso de Licenciatura em Educação do Campo e no Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais. Tem experiência nas áreas de formação de professores, antropologia da educação, cultura e memória. Desenvolve pesquisas, experimentos educativos e produtos visuais relacionados com as narrativas, saberes-fazeres tradicionais e contemporâneos. Líder do Laboratório Interdisciplinar de Educação, Cultura & Arte (Labeca/UnB/CNPq). Coordenadora do projeto de extensão Diálogos Universidade-Escola.

² O Laboratório Interdisciplinar de Educação, Cultura & Arte (Labeca), vinculado à Universidade de Brasília (UnB), integra o Diretório dos Grupos de Pesquisa do Brasil do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq). Tem como objetivo a realização de vivências, estudos e pesquisas interdisciplinares voltadas para a compreensão dos múltiplos processos educativos em interface com expressões criativas e linguagens artísticas. A iniciativa almeja integrar pesquisadores(as), educadores(as), técnicos(as) e estudantes ligados à UnB, às escolas públicas de ensino básico, às comunidades e a outras instituições e grupos de ensino e pesquisa, e articula três linhas de pesquisa complementares, que também funcionam como núcleos de vivências, experimentação e criação: i) Educação, Interculturalidade e Direitos Humanos; ii) Educação, Criatividade e Linguagens Artísticas; e iii) Educação, Comunicação e Cultura.

Pensar uma ação de extensão nestes termos tinha pelo menos dois propósitos: acionar sensibilidades e poéticas após um longo período de distanciamento e luto social em razão da pandemia da covid-19; e lançar um convite empático para o retorno à convivialidade, para a volta dos encontros e partilhas que ocorrem em temporalidades e espacialidades concretas, olho a olho e pele a pele, no chão de diferentes territórios educativos.

Tratou-se, num primeiro momento, de construir um projeto que fosse capaz de gerar uma abertura para reflexão e experimentação em torno da valorização do papel ativo do corpo e das materialidades na construção da experiência educativa em suas dimensões teórica, metodológica e epistemológica. Nascia, num segundo momento, a Jornada Poéticas do Corpo como resultado da prática extensionista, que se constrói e reconstrói permanentemente na interação dialógica da universidade com pessoas, territórios, coletivos e instituições.

A Jornada foi então alinhavada como um evento de longa duração integrada ao projeto O mais profundo é a pele e concebida como um amálgama capaz de conectar pensamento e ato por meio de um conjunto de mesas redondas virtuais, e também da prática de ateliês presenciais de manualidades vinculados ao Memorial Darcy Ribeiro (Beijódromo/UnB). Destinava-se a mobilizar saberes-fazer que passam *no* e *pelo* corpo, entrelaçando no espaço da universidade e da escola diferentes paisagens, olhares e percursos.

Um corpo plural, político, ético e estético, material e simbólico. Um corpo que sente, sabe e faz; que questiona dualidades, que desestabiliza fronteiras, que percorre, que se relaciona, que atravessa e é atravessado; que cria e recria por meio dos afetos, dos gestos, da performance, do som e do silêncio, da pausa e do movimento. Mas o que é esse corpo? O que pode esse corpo? As respostas são cada vez menos óbvias – e mais provisórias –, à medida em que nos dispomos a percorrer abordagens, experiências artísticas e práticas cotidianas diversas. Ao final, a proposta era menos responder perguntas e mais aproximar-se do profundo da pele que habitamos no mundo, e à margem dele. Afinal, a pele guarda a indelével ação do tempo e suas marcas, a memória de tudo e todos que nos percorre e nos atravessa.

Se, por um lado, as mesas redondas abriam um diálogo plural sobre o corpo a partir de abordagens e relatos de experiências de artistas, pesquisadores(as) e professores(as) vinculados a diversas áreas do conhecimento, os ateliês de manualidades têxteis cavoucavam passagens para experimentá-las e reinventá-las, construindo epistemologias corporificadas não orientadas tão somente para a abstração e a textualização escrita, mas para a mediação estética, ética e epistemológica entre o corpo e a linguagem, entre o texto e o tecido.

Desde o início, a Jornada dirigia-se não apenas às comunidades educativas da Universidade de Brasília e da Escola Parque da Natureza de Brazlândia, esta última longeva parceira de projetos e ações, mas também para professores(as), pesquisadores(as), estudantes, técnicos(as), artistas e qualquer pessoa interessada em conhecer, investigar, produzir e aplicar conhecimentos e saberes sobre o tema.

Conhecer e habitar a teoria, mobilizar o corpo, criar e recriar significados a partir do sensível, experimentar e compartilhar repertório teórico-metodológico e vivencial para formação humana, profissional e pedagógica. Aí estava o eixo norteador de todo trabalho

da Jornada Poéticas do Corpo, fundamentado na indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão na formação no ensino superior.

A palavra educação veio do verbo latim *educare*, que tinha o sentido de “criar (uma criança), nutrir, fazer crescer”. Etimologicamente, poderíamos afirmar que educação, do verbo educar, significa “trazer à luz a ideia” ou, filosoficamente, fazer a criança passar da potência ao ato, da virtualidade à realidade. Já o vocábulo instrução, vindo também do latim, se prende ao verbo instruir. Nele, nos deparamos com a ação de equipar, ajustar e ordenar. Podemos entender esse ajustar e ordenar como camadas sobrepostas, tal qual um preenchimento de gavetas (Silva Martins, 2009).

Entendo que, para que o ensino superior caminhe efetivamente da instrução para uma educação que nutre e traz vida, a valorização da extensão universitária é fundamental. Extensão que se realiza no trânsito entre peles, fronteiras e territorialidades, que se faz na articulação entre saberes e fazeres acadêmicos e de experiência, capaz de gerar um percurso educativo criativo e disruptivo situado “*entre mundos*” e não “*para mundos*”. Uma caminhada de mão dupla: de dentro para fora e de fora para dentro, bem ao contrário da instrução, ensimesmada, unilateral e verticalizada.

Em um artigo chamado o “Dédalo e o Labirinto” (2015), Tim Ingold diz que se você é educado para saber demais sobre as coisas, há o perigo de ver seu próprio conhecimento ao invés das coisas em si. Ele argumenta que caminhar oferece um modelo de educação que, em vez de inculcar o conhecimento dentro das mentes dos(as) educando(as), os leva para fora, para o mundo.

Ingold toca em algo bonito e mobilizador: educar é estimular o trânsito dos(as) educandos(as) para o mundo lá *fora*, ao invés de inculcar o conhecimento dentro das suas mentes. Significa convidar o(a) aprendiz para dar uma volta, sair de sua posição ao deparar-se com outras, abrir-se a diferentes formas de ser, viver e conhecer que não as suas.

Nesse sentido, educar é sempre um verbo de movimento, que pressupõe práticas de deslocamento e, certamente, uma boa dose de *(ex)posição a ex-periências*. Aí está todo seu potencial e desafio. Ao resgatar os argumentos de Masschelein (2010b), Ingold defende que a educação no sentido de caminhar não tem nada a ver com objetivos tão comuns no ensino superior como “obter uma distância crítica” ou “assumir uma perspectiva” sobre as coisas. Diz ele:

longe de assumir um ponto de vista ou perspectiva a partir dessa ou daquela posição, o ato de caminhar continuamente nos remove longe de *qualquer* ponto de vista – de qualquer posição que possamos adotar. “Caminhar”, explica Masschelein (2010b, p. 278), “é colocar em questão essa posição; trata-se de *ex*-posição, de estar *fora-de-posição*” [...]. Não é que a exposição nos ofereça uma perspectiva ou conjunto de perspectivas diferentes [...]. Na verdade, ela não revela o mundo a partir de nenhuma perspectiva. A atenção do caminhante vem não da chegada a uma posição, mas de ser

constantemente apartado dela, do próprio deslocamento (Ingold, 2015, p. 27-28).

Mas, certamente, adotar essa observação inicial, curiosa, contínua, e um desaprender, para aprender e apreender, não é tarefa fácil. Quem pode dar algumas pistas para alcançá-la é o poeta pantaneiro Manoel de Barros que, não por acaso, tem suas poesias entoadas em cada uma das três partes que compõe este livro: prelúdio, interlúdio e poslúdio.

Para Manoel de Barros, a curiosidade inscreve-se no registro da infância; supõe um estado de aprendiz que tudo vê, tudo ouve, pega, prova e cheira. “Há muitas possibilidades na mente do principiante, mas poucas na do perito”, diz o mestre zen Shunryu Suzuki (1994, p. 20).

E a curiosidade, talvez mais do que qualquer outro atributo, pode possibilitar a educação como prática de (ex)posição. Se diante da terra e da cultura que nos transcende somos, muitas vezes, aprendizes um pouco desajeitados, o treino para a escuta, a observação e a interlocução respeitosa é fundamental para a construção de uma humanidade compartilhada, embora atenta às diferenças e desigualdades.

Do ponto de vista reflexivo, pode-se dizer que a educação – tanto quanto a extensão universitária –, compreendidas como práticas de (ex)posição, funcionam como princípios epistemológicos e cognitivos que vinculam-se à capacidade de relativizar o próprio ponto de vista, de promover um estranhamento autorreflexivo. Comporta, ainda, a desnaturalização de processos de violências e de violações, não apenas aqueles longínquos que se ouve falar, mas, sobretudo, aqueles que se instalam no cotidiano, nas palavras, nos gestos ou na omissão deles.

E como enfrentar o horror? A pergunta faz rememorar um diálogo entre Albert Einstein e Sigmund Freud. Era o ano de 1932. Ainda sobre os escombros da Primeira Guerra Mundial, e às vésperas da catástrofe da segunda, os dois trocavam correspondências. Quando perguntado por Einstein como seria possível deter o processo que leva à guerra, Freud respondeu que tudo o que favorece o estreitamento dos vínculos emocionais atua contra a guerra. Vínculos que podem ser construídos por meio do amor e da cultura, “palavras que nos apalavram” (Brum, 2019).

Nesse ponto, situa-se a grande aposta das ações de extensão aqui citadas: ao buscarem aprofundar a compreensão sobre práticas educativas participativas e plurais, tomam a potência do corpo e da palavra como alicerce e construção.

Em razão de esta obra ter sido concebida com base em seleção de textos que se originaram tanto das exposições que seus(suas) autores(as) realizaram no decorrer das mesas redondas virtuais que integraram a Jornada Poéticas do Corpo quanto das repercussões que elas provocaram em termos de reflexões e elaborações, estima-se que a leitura dos textos aqui reunidos possa reservar contribuições na construção de um diálogo intelectual movido pela diversidade e pela compreensão da extensão universitária como ato de (ex)posição.

De fato, a coletânea é formada por contribuições de docentes, discentes e pesquisadores(as) vinculados à UnB, à Universidade Federal de Goiás e à Escola Parque da Natureza

de Brazlândia (Escola Pública de Ensino Básico situada no Distrito Federal) com diferentes formações e trajetórias.

Uma ideia central foi tomada como eixo organizador desta coleção: a de que formas de expressão humana como as artes, os saberes-fazer e a ciência são essenciais para cultivar pessoas, humanidades e contribuir para uma formação integral, dialógica e significativa de todas as gentes. Nessa caminhada, aceitamos o desafio de ler, ler-nos, reconhecer-nos e também de discordarmos, apoiados(as) nas calorosas recomendações de Marcel Prost (1989, p. 35) de que “a leitura é para nós iniciadora, cujas chaves mágicas abrem no fundo de nós mesmos a porta das moradas onde não saberíamos penetrar” e de Marilena Chauí (1994, p. 21), que nos lembra, retomando os gregos antigos, que pensar é promover um passeio na alma, “é aprender a pensar na esteira deixada pelo pensamento do outro. Ler é retomar a reflexão de outrem como matéria-prima para o trabalho de nossa própria reflexão”.

A antologia, composta por sete capítulos, além desta apresentação e das considerações finais, buscou seguir uma organização coerente com as mesas redondas que compuseram a Jornada Poéticas do Corpo, articulada em torno das seguintes temáticas: o corpo em trama; o corpo que cria; e o corpo que (se) conta.

A coletânea é inaugurada com um Prelúdio, entendido como uma peça introdutória que antecipa alguns temas e perspectivas, tal como as cigarras anunciam a chuva. Nele, encontra-se esta apresentação e uma reflexão sobre as possíveis conexões entre Arte, tempo, corpo e sociedade.

Em seguida, passamos para o Interlúdio, que celebra, por meio da palavra escrita, a diversidade de atos e cenas, de movimentos e passagens que compuseram as mesas redondas da Jornada: distintos olhares e abordagens, além de suas reverberações, sobre as poéticas do corpo que criam e transformam por meio do ensino, da pesquisa e da extensão.

Por fim, no Pós-lúdio, nos deparamos com o encerramento do percurso de escrita, embora com a abertura de um horizonte de indagações: como a extensão universitária pode contribuir para o diálogo de saberes? A resposta, longe de estar dada, é fruto do próprio caminhar educativo e se transforma, a cada dia, por meio da práxis dentro e fora da sala de aula.

Esta nota introdutória não poderia ser concluída sem antes agradecer a todas as pessoas que participaram desta jornada, seja por meio de uma participação direta, seja por meio do apoio carinhoso e diligente, dos questionamentos, das sugestões valiosas e do encorajamento. Registro um agradecimento especial ao Decanato de Extensão pelo apoio e confiança depositada no projeto e aos(às) autores(as), por compartilharem aqui suas ideias e reflexões.

Referências

BARROS, Manuel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BRUM, Eliane. Doente de Brasil: como resistir ao adoecimento num país (des)controlado pelo perverso da autoverdade. *El País*, 2 ago. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/01/opinion/1564661044_448590.html. Acesso em: 15 jan. 2023.

CHAUÍ, Marilena. Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças dos velhos*. São Paulo: Schwarcz, 1994. (Selo Companhia das Letras).

INGOLD, Tim. O dédalo e o labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 21-36, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/fGyCC7jgq7M9Wzdsv559wBv/?lang=pt>. Acesso em: 12 set. 2022.


MASSCHELEIN, Jan. E-ducing the gaze: the idea of a poor pedagogy. *Ethics and Education*, Abingdon, v. 5, n. 1, p. 43-53, mar. 2010a.

MASSCHELEIN, Jan. The idea of critical e-ducational research – e-ducing the gaze and inviting to go walking. In: GUR-ZE'EV, I. (ed.). *The possibility/impossibility of a new critical language of education*. Rotterdam: Sense Publishers, 2010b. p. 275-291.


PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Campinas: Pontes, 1989.

SILVA MARTINS, Evandro. A etimologia de alguns vocabulários referentes à educação. *Olhares & Trilhas*, v. 6, n. 1, 2009. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/olharse-trilhas/article/view/3475>. Acesso em: 11 ago. 2022.

SUZUKI, Shunryu. *Mente Zen, mente de principiante*. São Paulo: Palas Athena, 1994.



A “invenção de si” no trabalho das imagens: temporalidades, arte, corpo e sociedade



Edson Farias¹ e Juliana Rochet²

Embora recorrente, a pergunta acerca da relação entre arte e sociedade muitas das vezes retorna a falsos dilemas: seria o bem artístico somente um reflexo da realidade sócio-histórica? Ou a razão da autonomia que esse bem goza estaria respaldada na espécie de mundo artificial à parte que, na sua conformação, responde apenas às suas próprias determinações estéticas?

À contramão dessas disjunções binárias, autores à maneira de Theodor Adorno (2003; 2001; 2000) e Raymond Williams (1979; 2011; 1992) sublinham estarem os materiais com os quais operam os fazeres artísticos já investidos de sentidos intrínsecos aos mundos históricos, logo, ambos (arte e sociedade) estão relacionados e diferenciados entre si pelas mesmas mediações que os constituem reciprocamente. A formulação lógica mais precisa, portanto, não está no questionamento sobre se as artes comporiam ou não o perímetro dos arranjos sócio-humanos, mas sim em indagar a especificidade dos territórios em que se desenrolam suas respectivas funcionalidades estético-expressivas. Estas últimas, para além de retomarem, pulverizam, reciclam, sintetizam o que provém das dinâmicas dos demais arranjos que compõem as esferas da experiência sócio-humana em determinado período

¹ Pesquisador do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq). Professor adjunto do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília e do Programa de Pós-Graduação em Memória: Sociedade e Linguagem da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Líder do grupo de pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD/UnB). Editor da revista Arquivos do CMD. Membro do Comitê Patrimônio e Cultura Brasileira da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais (Anpocs).

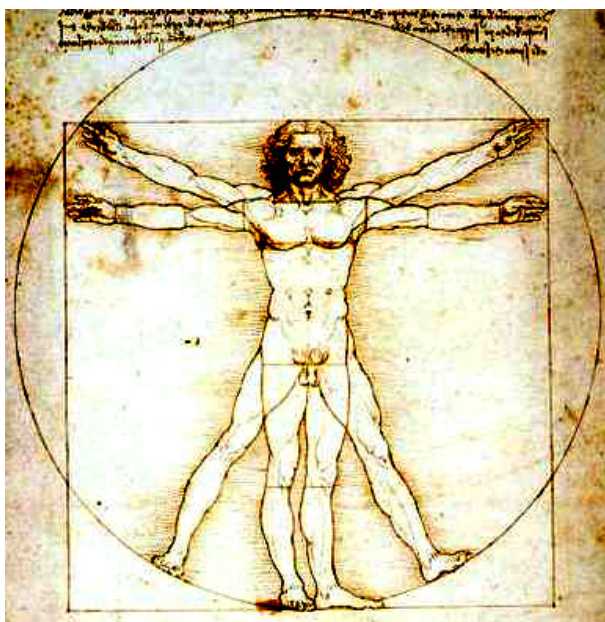
² Professora da Universidade de Brasília (UnB) no curso de Licenciatura em Educação do Campo e no Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais. Tem experiência nas áreas de formação de professores, antropologia da educação, cultura e memória. Desenvolve pesquisas, experimentos educativos e produtos visuais relacionados com as narrativas, saberes-fazeres tradicionais e contemporâneos. Líder do Laboratório Interdisciplinar de Educação, Cultura & Arte (Labeca/UnB/CNPq). Coordenadora do projeto de extensão Diálogos Universidade-Escola.

sócio-histórico. Elas apresentam, desse modo, como próximos, o que antes era distante ou até mesmo algo indiferente, assim como faz dos contíguos intangíveis entre si.

A concepção do *Homem Vitruviano* – ver figura 1 –, retomada por Leonardo Da Vinci a partir da obra de Marcus Vitruvius Pollio intitulada *Da Architectura*, se lastreava nos conceitos de beleza, harmonia e equilíbrio; triangulação posta na base das convenções que norteiam os exercícios de representar o corpo humano. De um modo geral, celebrada por estar referenciada no ideal de proporcionalidade, essa concepção reclama por uma figuração humana não subsumida a nenhuma particularidade que a limite.

Para os objetivos deste capítulo, porém, é bem pouco relevante a evocação da forma que, igual a si mesma, fecha-se na sua unicidade autossuficiente. Importa bem mais o trabalho pictórico no qual duas figuras de corpos se sobrepõem no movimento em que parecem estar mutuamente interpenetradas. Corpos finitos se multiplicam; múltiplos, como se houvesse um complemento advindo da reciprocidade entre suas próprias incompletudes. Borram-se as fronteiras das silhuetas físico-biológicas na composição das tramas corpóreas, estas que se deixam ser vistas em suas tão diversas aparições.

Figura 1: Homem Vitruviano



A *poësis* de Da Vinci, simultaneamente, a um só tempo, toma o corpo por matéria e ideal. Nela, o que se ausenta é a potência corpórea, da qual o próprio exercício artístico é o gesto, isto é, a possibilidade realizada em ato – parte inequívoca do reino dos acontecimentos que protagonizam as histórias em suas respectivas irredutibilidades mundanas. Sabendo-se que, antecedido sempre por outros congêneres já sedimentados como acontecidos, por estarem enredados na mesma trama, o ato interpõe-se entre essas forças instituídas, compondo a cena agonística na condição de fator de irrupção.

Assim, de acordo com as coordenadas de uma ambiguidade estruturante, a um só tempo, poderá apropriar-se, até subjugar àquilo que o antecede, mas sob a espreita do fracasso, o qual é capaz de lhe negar o êxito, ver-se-á subtraído da própria integridade de transmutação. Ainda que algo assim não signifique o puro esvaziamento, o ato conhece a dissolução da intensidade intempestiva, acomodando-se nos patamares inferiores dedicados ao *status* da reação, atido às estratégias adaptativas da autorregulação (Deleuze, 1976a; 1976b).

Irrefutáveis, as características afirmativas e negativas, atuantes e reativas, que poderão emoldurar o ato nos tramados de coalisões e repulsas no andamento coreográfico entre as forças, advertem sobre o quanto as individualizações estão umbilicalmente inscritas na territorialidade desses mesmos tramados. Nesses termos, igualmente resultado não premeditado desse jogo agonístico das forças ativas e reativas, ainda que sempre de maneira precária, a arte se firma como o plasma no qual se entretém os incitamentos intensos cujos rastros são as diferenças instauradas. Fato e valor da criação, enfim, a coisa artística compreende a instalação do absurdo na tocada pedestre da normalidade. Interrompendo a ordinariedade, mesmo que brevemente, a coisa artística assalta o senso de conforto pela fuga de fúrias manifestas na fantasia tornada fábula concretizada como matéria tangível. Superfície que revela, aos sentidos, o faz de conta. Neste, em carne e osso, os fechamentos insondáveis se abrem e como o chão movediço dos sonhos, as paredes cotidianas diluem-se.

Parece oportuno, neste instante, retomar a reflexão de Gregory Bateson (2008) a partir do rito *Naven* – foco da etnografia realizada junto ao povo Iatmul da Nova Guiné, entre 1929 e 1932. Ocupado em aplicar o seu modelo analítico cismogênico,³ parte do repertório dos esquemas analíticos das ciências sociais voltados ao fenômeno dos rituais, o antropólogo britânico estabelece a mútua implicação dos planos dos protocolos e das ideias. Desse modo, quer apreender o que entende se constituir na face dúbia do acontecimento, posto que estariam recíprocos ordinário e extraordinário, no anverso da indissociação do evento com o processo. Do ponto de vista das repercussões analíticas e interpretativas do procedimento por ele adotado, resulta que o ritual é concebido mediante o cruzamento dramático pelo qual se concatenam e plasmam tramas sociossimbólicas. Em contrapartida, por consequência das novas coligações, as mesmas redes de encontros e repulsas se efetivam. O autor conclui: o ritual vai bem além da ratificação de laços prévios, porque se impõe coagente do processo histórico. As vicissitudes por ele geradas se propagam, incidido na estrutura social, e igualmente, na estrutura psíquico-simbólica. Daí o entendimento estratégico de Bateson acerca do papel estratégico do *ethos* como fator de mediação do cognitivo com o emocional.

Podemos sugerir, com Bateson, que as coisas artísticas se fazem no caudal dos encontros e das repulsas; portanto, são a visibilidade ambígua feita à base de protocolos e acasos.

³ Bateson (2008, p. 175) entende por cismogênese o “processo de diferenciação nas normas de comportamento individual resultante da interação cumulativa entre indivíduos”. O modelo se volta para os “cismas”, ou seja, às divisões caracterizadas pelo conflitualidade que se instaura entre os polos mantidos, simultaneamente, interdependentes, mas perseverando a competição na qual negação e afirmação continuadas se sucedem, promovendo assim mudanças e permanências.

Se objetivam aquilo resistente à duração do imprevisto, ao mesmo tempo são dardos que se lançam polinizando o depois no presente, abrindo-o para as surpresas provocadas pelo até então impensado e provocando outros futuros.

As coisas artísticas não são nada além da aparição da plasticidade das tramas corpóreas na sua multiplicação compulsiva. A grafia pictórica assinada por Da Vinci, quando remonta o ideário do *Homem Vitruviano*, repõe a fantasia da perfeição contida no valor atribuído à estabilidade como primado incondicional do ser. Do mesmo modo, talvez, como as pinturas rupestres dispostas nas paredes rochosas de sombrias cavernas, sejam o registro de projeções quiméricas ali antecipadas como realidades palpáveis, postas ao alcance dos sentidos dos corpos que as conceberam. Corpos recíprocos que são, a um só tempo, ateliers e matérias sobre as quais se exercitam os sujeitos – os que se sabem submetidos e, assim condicionados, se dispõem a criar.

Ora, tais sujeitos seriam simultaneamente ateliê e matéria plástica que coletivamente, em cursos intergeracionais, se fazem, inventam, descontinuam, nascem e renascem sem um ponto de origem, tampouco na ausência do fator que os finalizará. Vivendo sempre em processo, o corpo parece nutrir a possibilidade de conectar tempos, linguagens, subjetividades, culturas e paisagens, captando, ao mesmo tempo que reciclando no movimento das suas formações, as substâncias da história. Construir pontes, urdir fios e costurar tecidos vivos parece ser o ofício de todo corpo.

A premissa sobre a processualidade do corpo, ao longo deste capítulo, conduz à reflexão em torno do mútuo entretido envolvendo tempo, arte e sociedade, entendendo esta como uma arquitetura normativa cujos efeitos. Na próxima seção, no diálogo com Foucault, quando se indaga as implicações das relações de poder nos temas das formas de subjetivação, o objeto consiste nas táticas de realização subjetiva, as quais estarão referidas às maneiras como ética e moralidade se aproximam na mesma medida em que se distanciam. Tendo por foco o entretido composto pelo tema da ética das imagens com o da estética da existência, estabelecer a interlocução com as narrativas fílmicas de *A pele que habito* (2011) e *Dor e glória* (2018), ambos de Pedro Almodóvar, na parte final deste texto, cumpre o propósito de retomar a questão das táticas de subjetivação, mas de acordo com problematização do corpo à luz das tensões e enfiamentos estabelecidos entre o criar/fazer-se e o submeter/reproduzir.

Subjetivação, o corpo no tempo

Quando Foucault apresentou o curso *A hermenêutica do sujeito*, em 1981 e 1982, cujo teor verte para os dois volumes finais de *História da sexualidade* (respectivamente *O uso dos prazeres* e *O cuidado de si*), nota-se uma mudança em sua trajetória. A questão acerca do saber e do poder, que até então tinha sido a marca de seu pensamento, mais precisamente até o primeiro volume de *História da sexualidade* (*A vontade de saber*), é acrescida de uma indagação a respeito das práticas pelas quais nos tornamos sujeitos (Cardoso Jr., 2005).

Se as primeiras aproximações de Foucault com a questão do sujeito se dão por meio da constatação de sua sujeição às práticas de poder, num segundo momento, avança em direção às práticas de liberação. Desse modo, o sujeito foucaultiano é essencialmente um sujeito problemático, que se constitui ora como sujeito-sujeitado, ora como sujeito-livre. Se o primeiro surge como produto das relações de poder, o segundo afirma-se por meio do exercício da liberdade e da insubmissão. Resistiria, nesse escopo, uma constituição moral de si à margem dos jogos de poder externos, que conseguiriam agir sobre si mesmos no sentido de conhecer-se, transformar-se, (re)criar-se continuamente.

Desse modo, em Foucault, toda a experiência que concretiza uma subjetividade envolveria modos historicamente peculiares de fazer a experiência do si (subjetivação). O problema da subjetividade em Foucault pode ser equacionado na afirmação de que toda subjetividade é uma forma, mas essa forma é simultaneamente desfeita (ou refeita) por processos de subjetivação. Enquanto a forma-sujeito é captada pelos saberes e poderes, a subjetivação é um excesso pelo qual a subjetividade mantém uma reserva, ainda que parcial, de resistência ou de fuga à captação de sua forma.

Para Cardoso Jr. (2005), pode-se afirmar que uma subjetividade é a expressão daquilo que em nós, em nosso núcleo de subjetividade, nos relaciona com as coisas, com o mundo, envolvendo, por isso, uma relação com o tempo. Dizer que a subjetividade se articula com o tempo é uma maneira de abandonar a ideia de uma subjetividade imóvel, porque fixa, ou a ideia de uma subjetividade vinculada a um inconsciente cuja temporalidade está articulada a uma estrutura pulsional mais ou menos invariante. Além disso, o elo entre subjetividade e tempo, de modo mais radical, é uma forma de dizer que o sujeito é corpo, que a subjetividade é algo que acontece num corpo e dele não se desvincula.

Nesses termos, a subjetividade é uma expressão de nossa relação com as coisas mediante a história – o modo mais imediato pelo qual essa relação se expressa é pelo corpo, entendido não apenas como corpo orgânico, mas também como corpo construído pelas relações com as coisas ao longo da sua existência. Com isso, a subjetividade em Foucault tem a ver com o tempo e com o corpo que não é sinônimo de organismo, embora dele não se aparte. Há uma potência que caracteriza o corpo pelo seu lado criativo ou transformacional; prazer é o nome dessa potência, que surge da força do encontro da carne com as relações, com as coisas, com outras carnes, com ideias e imagens.

Tal potência pode ser observada, mesmo que indiretamente, através dos dispositivos disciplinares que visam a captura do corpo criativo: tomar de assalto a possibilidade transformacional do corpo e torná-la disponível para cotizá-la entre várias funções. Nessa perspectiva, corpo transformacional ou criativo se delinea como ponto de resistência ou de fuga à captura de sua potência.

Assim como uma superfície com seus próprios relevos, opacidades e transparências, há algo em nós que não hesita em mostrar os traços inscritos pelo tempo, pelas relações, criações e dispositivos de poder. A esse desvelamento chamamos corpo, limiar onde convive a margem e o transbordamento, a pausa e a travessia, imbricando-se mutuamente. Talvez,

a relação entre o corpo e a sua potência possa ser invocada sempre que a subjetividade estiver em posição de vigia ou de contrapeso aos processos de obliteração, apagamento e encarceramento dos sujeitos. Subjetividade que se transforma no fluxo da história, que se modela na relação entre agência e estrutura, e que reverbera, nos fazeres artísticos, um certo tipo de texto que insurge contra as regras de sentido, porque opera o “entre” enquanto memória e tempo, linguagem e *poësis*.

Na ética da imagem, a estética da existência

Em *Dor e glória* (Almodóvar; Espanha, 2019), o melancólico e hipocondríaco cineasta Salvador Mallo – personagem interpretado com apuro por Antônio Banderas, se vê imerso nas recordações da infância pobre, atravessado pela dor da perda mãe (Jacinta Mallo – Penélope Cruz) e infeliz em razão da incapacidade de prosseguir criando os seus filmes, tudo à sombra do desfecho insatisfatório de um grande e antigo amor (Federico – Leonardo Sbaraglia). A princípio, Mallo se torna a caricatura de si mesmo, isolado na sua casa, espécie de museu particular. Ali, cada peça está revestida pelas camadas espessas de memória.

Se o humor muito sutil, que o diretor investe em pontos de maior tensão da trama, atenua o que poderia desembocar no melodrama,⁴ em especial quando trata das vicissitudes que fragilizaram a saúde e a disposição de Salvador, a permanente condução lírica, a qual culmina na reminiscência sugerida pelo reencontro de um desenho feito do personagem quando ainda criança, nos coloca ante um jeito inusitado do autor/diretor voltar ao denominador comum ao longo da sua obra: o desejo.

É justamente com o advento do episódio dessa reminiscência provocada pela imagem, que – na melhor das viradas almodovianas – desconcerta toda expectativa em torno do destino de Salvador. Doravante, não se trata mais do lamento em relação às inevitáveis e dolorosas perdas que o tempo que se foi deixa por herança, mas à consciência da mudança que já se processa. Logo, cabe ao personagem seguir o sopro do vento, não desperdiçar a oportunidade de fazer do virtual concretude. Essa é a sua responsabilidade, o imperativo moral do qual não pode se evadir. Enfim, conclui-se com o desfecho do filme: se um longo ciclo se fechou na vida de Salvador, trata-se do sintoma de que outro já está sendo delineado. Ao mesmo tempo, em lugar de se imaginar um cemitério de ciclos estanques, resta-lhe se duplicar na imagem de um espiral em que continuidades e rupturas são recíprocas, num tráfego de mão dupla.

Dor e glória porta diversos elementos que podem ser mobilizados na reflexão acerca das táticas realizadas nos processos de subjetivação. Em especial, o vínculo intrínseco da existência com a corporalidade e os descentramentos ante a primazia do eu. Dinâmica própria à

⁴ Cabe sublinhar que não existe aqui qualquer recriminação ao recurso do melodrama como alternativa narrativa no escopo de uma poética. Matriz cultural enraizada na trama dos significados ibéricos (Martin-Barbero, 1997), em outros filmes do próprio Almodóvar, há o pertinente emprego de certo exagero sentimentalista, muito adequado à opção estética de reunir o bizarro com o exagero e, mediante a diáde cómico/horror, num só tempo, provocar riso e repulsa.

ontologia da finitude, a percepção trágica do declínio do fulgor está no anverso das celebrações à condição flutuante da sucessão agonística dos atos vitais, no seu contínuo transformacional.

De fato, a melancolia de Mello, em meio à constatação dos reveses postos pela idade, é o sintoma da fase inaugural da terceira idade e, também, se constitui no ponto de partida das peripécias daquele que se percebe uma alteridade às imagens de si cristalizadas no alongado da própria biografia. Nos desdobramentos da trama, porém, ele pode reconsiderar a memória de abandono que construiu daquele amor avaliado como “grande” e migrar para a Argentina. Até porque teve a oportunidade de o reencontrar cara a cara e não se sentiu motivado à recomposição do relacionamento. Mello conclui ter deixado no esquecimento traços que, no presente, ao serem resgatados numa conversa com Alberto Crespo (Asier Etxeandía), um ex-amigo muito ressentido com as deslealdades profissionais de Salvador – à época ávido em construir uma carreira bem-sucedida –, o permitiu admitir o quanto a centralidade gozada pelo exercício do dramaturgo pressionou e dirigiu suas escolhas.

O silêncio – parte da cumplicidade entre a mulher solitária, sem companheiro, e o filho – atravessou o longo convívio de Mello com a mãe. O mútuo ressentimento entre ambos explodiu num diálogo derradeiro em que vieram à tona mágoas resultadas de gestos e falas, mas que também revelaram a indissociação entre carinhos, dores, raivas e tantos sentimentos que os tornaram, a um só tempo, próximos e distantes. No mesmo andamento mnemônico, recorda do belo Eduardo (César Vicente), o jovem morador da sua vizinhança que o sensibilizou, despertando-lhe a atração sexual. Rapaz que enxergava Salvador com olhos encharcados de desejo e objetivou esse olhar ao lhe recriar, nos riscos de giz de cera inscritos no papel, como a imagem de um garoto – registro de um afeto homoerótico tão somente sugerido.

Já mobilizado pelo projeto de um novo filme, uma outra destinação se impõe às pulsões de Salvador. Agora, suas energias estão catalisadas pelo vir a ser da obra ficcional, com isso, ele dribla o que, no início da trama, era sentido apenas como suplícios do corpo em decrepitude. Feitas apostas inéditas incitadas pelo vazio do devir, desafiando quaisquer colonizações do futuro, as experimentações concebidas e tentadas, provavelmente, o lançarão em redemoinhos outros de dores e glórias.

Os deslizes que sucedem na trama protagonizada por Salvador se dão frente aos enquadramentos sociobiológicos que definem as identidades coletivas referidas às idades da vida, por meio de designações instrutivas sobre os usos e dietas, cujos efeitos são as normalizações das faixas etárias como regras incontornáveis. Deslizes que, por certo, não revogam o fato incontornável da morte. Sim, posturas que instabilizam os dispositivos de saber e poder nos quais se fazem recíprocos os discursos médicos e jurídicos na montagem de silhuetas biopsíquicas. No instante em que circunstancializam o trajeto a princípio retilíneo do personagem, as provocações performadas nos gestos de Mello recusam a prerrogativa de uma forma absoluta, igual a si mesma e intransitiva às ondulações espaço-temporais aptas a acionarem a potência formativa contida na plasticidade corporal. Não são alterados apenas os regimes de experiência do contemporâneo porque, nessa tocada, o revolvimento do passado desloca as lembranças de um alinhamento consagrado como curso que se

estende do ápice ao declínio; desloca-o para o teor da subjetividade que se reconhece e se descobre, mas igualmente norteia-se, no desconcertante das situações.

Sete anos antes, em 2011, o mesmo Almodóvar tomou pelas mãos a tarefa de circunscrever numa obra ficcional o entrosamento do que chamaremos de ética da imagem com a estética da existência – um e outro conceito serão adiante mais bem descritos.

A trama de *A pele que habito* (2011) orbita em torno, porém, do signo das relações sociais de gênero (masculino-feminino). Inspirado no romance *Tarântula*, de Thierry Jonquet (1995), a trama concilia ficção científica com as convenções do gênero literário gótico. Cirurgião plástico, Robert Ledgard (Antônio Banderas) desenvolve um projeto de uma pele humana artificial para o tratamento de pessoas queimadas. Denominada Gal, como explica aos seus pares numa conferência, a pesquisa fora motivada pelo acidente de carro que vitimou sua esposa Gal (Elena Anaya). Submetida à intensa vigilância, sempre confinada ao seu quarto na mansão que se destaca na granja de Ledgard, isolada e distante da vida urbana, Vera (Elena Anaya) é a cobaia do projeto executado em desacordo com as determinações da comunidade científica que reprova a aplicação daquele tipo de experimento em humanos.

Mediante a técnica do *flashback*, a narrativa nos encaminha às circunstâncias que levaram Vera a tomar parte no projeto. Vítima de um rapto ocorrido seis anos antes, Vera originalmente era Vicente (Jan Cornet) – um jovem que teve um envolvimento com Norma (Blanca Suárez), a filha de Robert. O encontro dos dois se deu durante uma festa na qual, em meio ao uso de drogas, numa sociabilidade excitada pela música, eles se aproximam, porém, há uma disparidade no entendimento de um e de outro. Educada sob os cuidados extremados do pai, ela não traduz os olhares do rapaz como um convite ao prazer sexual. Quando ele investe para que se relacionem, ela se desespera. Assustado, Vicente foge. Ao encontrá-la sentada recostada numa árvore, no jardim da casa onde se desenrola a festa, com a calcinha abaixada, Robert conclui que a filha foi estuprada, embora ela tenha relatado não lembrar de nada, porque estava sob o efeito de drogas.

Traumatizada por ter presenciado o que não foi um acidente, mas o suicídio de Gal, sua mãe, Norma viveu cercada dos cuidados do pai e de Helena (Marisa Paredes), braço direito de Robert, além das recomendações psiquiátricas. Após o episódio com Vicente, as crises de Norma se acentuam e culminam no seu próprio suicídio. Já ressentido pela traição de Gal ao se envolver com Zeca, irmão mais novo do médico criado no Brasil, e movido por uma compulsão sexual incontida, a morte da filha acirra a sanha vingativa de Robert, que angaria meios com a finalidade de punir o pretenso estuprador de Norma. Filho da estilista Cristina (Barbara Lennie), Vicente flerta com uma transividade entre os gêneros, chega a manifestar o desejo de experimentar um vestido, quando sinaliza interesse pela auxiliar que atua no ateliê da sua mãe, uma personagem lésbica.

Raptado, Vicente é conduzido para uma masmorra, onde é submetido a crueldades perpetradas por Robert. Ali ele é comunicado sobre a drástica intervenção plástico-cirúrgica a qual será submetido. Desespera-se, no entanto nada pode fazer ante o desígnio do médico: tem toda sua cobertura epitelial retirada para dar lugar a pele artificial que transforma sua

fisionomia em uma de mulher. A transformação envolve, inclusive, a alteração da genitália para fazer a adaptação do sexo biológico definido ao gênero designado pelo médico. Em lugar de Vicente, agora ele é a tão bela, quanto virgem, Vera; cópia das feições de Gal.

Vigiado dia e noite por Robert e Marília, seja diretamente ou por meio do sistema de câmeras que transmitem as suas imagens no quarto à cozinha ou ao gabinete do médico, o cotidiano de Vera compreende um aprendizado para tornar-se uma mulher. As aulas de ioga pela TV fazem parte da metamorfose fisionômico-psíquica. As peças de Louise Bourgeois parecem gerar mais impacto num primeiro contato. Nos rasgos, as costuras dos objetos concebidos pela artista plástica francesa lhe chamam a incompletude das materialidades, a inconstância das formas, bem como o hibridismo (Wircker; Kiffer, 2014). É como se ela se reconhecesse naquela inconstância.

Tudo prossegue nesse andamento até o retorno inesperado de Zeca que, ao descobrir Vera, a submete à sua psicopática avidez sexual, estuprando-a. Tomado pelo ódio diante de mais uma investida traiçoeira do irmão, Robert o mata e se desfaz do corpo. Aquele episódio oportuniza à Vera o conhecimento sobre as origens de Robert. Ele é o filho do seu próprio pai com a subalterna Marília. Tendo sido adotado pela esposa que não poderia ter filhos, o menino fora criado como filho adotivo do casal.

Daquele momento em diante se dá a aproximação entre Vera e Robert. Eles se tornam amantes numa complexa trama de abusos e aparente resignação de Vera, que parece experimentar, após ser submetida a um tempo prolongado de crueldades, um estado psicológico de afeição por seu agressor. Esse afeto seria aparentemente confirmado quando ela livra Robert da suspeita de crime a partir da acusação de aprisionar e manter uma pessoa numa situação de cárcere para atender aos seus objetivos científicos. No entanto, a sugerida resignação de Vera se desfaz no instante em que ela mata Robert com um revólver, fazendo o mesmo com Marília. Libertada da mansão, ela parte em busca da casa de sua mãe. No encontro com Cristina, revela-se como Vicente.

A narrativa de *A pele que habito*, a princípio, ratifica um dos tópicos mais recorrentes da literatura ocidental moderna, a saber, a questão do duplo, mais particularmente a figura do homem que, na sua desmesura de criação, ultrapassa os limites e põe-se a tarefa de gerar o seu duplo, a sua criatura (Farias, 2020, p. 33-37). Os romances *Frankenstein, o moderno Prometeu* (Mary Shelley, 1818) e *O médico e o monstro* (Robert Louis Sterverson, 1886) são, talvez, os expoentes dessa tradição ficcional. Tradição esta que remete ao cânone gótico que desponta no século XVIII e encontra ecos nos escritos de Goethe (Arraes, 2020), em particular no *O sofrimento do jovem Werther* (1774) e na segunda parte do *O Fausto*, publicada postumamente em 1832.

Não resta dúvida de que Robert se ergue sob a inspiração da figura soturna do *Doutor Fausto*, mais tarde reelaborada por Thomas Mann no romance editado em 1947. Acossado pela ambição da glória, a despeito dos imensos sofrimentos que inflija e dos severos males que decorram de suas escolhas, Fausto sela um pacto diabólico para obter a plena consagração como senhor da criação.

Robert investe suas energias num projeto visando proporcionar à humanidade o refazimento fisionômico completo. A suposta entrega a um objetivo voltado à causa da ciência

comprometida com a melhoria das condições humanas, tem por contrapartida uma insuflada e violenta demanda narcísica, cúmplice da desarvorada vontade de poder lastreada nos fantasmas da origem e nas fraturas na estima provocadas pela traição amorosa. À maneira da natureza domesticada, de acordo com os ditames da cosmologia euroamericana, o corpo de Vicente se reduz ao *status* de matéria prima, mero objeto às interpelações científicas de Robert.

Na atitude do médico, se atualiza o imperativo de uma precisão rechaçadora das inconstâncias e, por consequência, surda à ambivalência como traço ôntico-histórico da modernidade. De acordo com a denominação de Bauman (1999), a modernidade compreende o mito etiológico estendido em meio à crença de um triunfo da razão sobre as paixões, no andamento do desenvolvimento social de uma moralidade pública ascendente. Credo aspirado, ainda de acordo com o autor, desde a esfera da ciência moderna aos nacos do poder bélico, econômico, militar que o polo moderno impôs ao restante, desde o momento em que os classifica como pré-modernos, irracionais, bárbaros, indignos, todos tornados alvos da higiene que a civilização moderna se comprometeu.

O quadro dicotômico instaurado discerne um polo ideal obrigatório-normativo de outro merecedor da intervenção cirúrgico-regeneradora, exatamente ao ser reconhecido como resíduos diante da grade classificatória. Nesse sentido, caberia ao impulso modernizador levar à pique qualquer “restrição” moral aos imperativos de uma ordem artificial correlata ao dogma do progresso humano.

A postura de Robert, entretanto, manifesta uma ambiguidade indisfarçável, já que nele o imperativo moral homogeneizador move a sua “missão racional-científica” calcada sobre a fúria da paixão e das dores deixadas pelas contínuas afetações e interdependências corpóreas das quais ele é parte. Tecitura incessante que o leva a se apaixonar por Vera e tornar-se objeto das aparentes investidas sedutoras por parte de “sua criatura”. Fragilizada as defesas, ele se deixa levar pelos encantos do projeto que se autonomizou do seu tirocínio. Imolado pela operatória do médico, o corpo mutilado de Vicente se subjetiva como Vera, a mulher que se sabe fruto de uma violência tanto física quanto simbólica.

Resultado de uma sujeição, Vera se faz sujeito, ou seja, praticante da moralidade comprometida com a responsabilidade para consigo, no aprendizado diário em meio às ocasiões em que flagra a naturalização do arbítrio como necessidade. São essas as determinações sócio-históricas impingidas pelos marcadores sociais de gênero e sexo que atuam como interpelações discursivas das corporalidades. Ela descobre limites e possibilidades nos exercícios de existir, enfim, nos seus agenciamentos. Talvez possamos concluir que Vera se reconhece sujeito numa moralidade comprometida com uma estética da existência.

Buscamos a ideia de estética da existência, uma vez mais, nos escritos de Michel Foucault, quando se centra no tema da “invenção do eu próprio”. Façamos uma breve digressão, apenas a título de situar o conceito no cerne do pensamento do autor. Em que pese as várias discontinuidades na obra foucaultiana, sublinhadas por diferentes comentadores, ainda assim a trajetória cruzada desde o limiar da sua carreira, no início dos anos de 1960, principalmente com a publicação de *A história da loucura* e *O nascimento da clínica*, é

tomada pelo anseio de tornar visível a disposição antropológica dos saberes modernos, entendendo-os como práticas, ou melhor, tecnologias oriundas da confluência entre saber e poder, que fabricam a pessoa como *a priori* histórica.

Para o autor, algo assim vicejou o que entende ser uma convicção alastrada e castradora da reflexão filosófica, a qual fomentou o biopoder enquanto modalidade política cujo objeto é a existência da pessoa como ser vivo, alvo de intervenções para conhecê-lo e controlá-lo (Foucault, 1997, p. 88-97). Assim, o movimento de realizar a genealogia do sujeito moderno é o de

[...] descobrir o ponto no qual estas práticas tornaram-se técnicas refletivas coerentes com objetivos definidos; o ponto no qual um discurso particular emergiu destas técnicas e passou a ser visto como verdadeiro; o ponto no qual estas técnicas estão conectadas com a obrigação de procurar a verdade e de dizê-las (Foucault, 1980, p. 63).

Insumos fundamentais à sua postura transgressora, Foucault os encontra em uma concepção não representativa da linguagem extraída de literatos pensadores como Blanchot (1969) e Bataille (2015), mas também de determinadas experiências literárias, como aquela do escritor Raymond Roussel – a quem, pelo recurso das homônimas, coube aliar o artístico com a psicose (Foucault, 1998). Nessas homônimas, segundo Foucault, seria possível ver a antecedência lógica e histórica da linguagem na contramão da centralidade do homem:

[...] só existe linguagem; escrever é repetir palavras já ditas, o já dito da linguagem; escrever é um jogo da linguagem com a linguagem. Neste sentido, dizer que a imaginação é tudo, diferentemente de uma perspectiva fenomenológica, por exemplo, que remeteria a imagem à consciência e ao mundo, significa dizer que a linguagem é tudo, que a linguagem é autônoma: ela não tem nenhuma relação com o mundo exterior e é de suas descrições impossíveis que nasce um mundo de coisas jamais ditas, impossíveis, absurdas, inverossímeis (Machado, 2000, p. 79).

Interpretando os temas da arte e da loucura sob o prisma do tratamento dado ao mito de Dionísio em Hölderlin (Heidegger, 2013), para Foucault, a oportunidade literária se traduz na modelagem própria do literário na modernidade, em que a obra e a não-obra estão próximas apenas no limite e este se impõe como obstáculo a ser ultrapassado na radicalidade poética.

A linguagem, em sua aparição literária, fornece uma fresta pela qual o autor conceitua uma vez mais a história pelo teor trágico da temporalidade, em que o acesso à verdade apenas se possibilita no ultraje do sentido pleno, ou seja, com o vazio: abertura no absoluto da falta. Logo, a história é compreendida de uma perspectiva legada do *Nascimento da tragédia*, de Nietzsche (1978, p. 35-41). Obra na qual o fundamento filosófico e filológico da cultura artística helênica é apresentado no equilíbrio obtido na dualidade entre o impulso da individuação plástica apolínea e o atizado no culto dionisíaco que promove a experiência da reconciliação entre pessoas e destas com a natureza. Atravessam-se e se opõem para que se façam ambas possíveis, ou seja, tanto a medida como a consciência de si, quanto a desmedida

como desintegração que acompanha o êxtase da possessão louca e embriagada. Na fonte do declínio desta estética aliança antagonista está, para Nietzsche, a mão socrática ávida em desvalorizar o instinto poético em nome da consciência teórica comprometida com a clareza, com a classificação, com a imutabilidade da verdade e, logo, disposta a deturpar a ilusão, o aparecer, a mutabilidade plural em nome de uma estabilidade transmudana favorável ao adestramento dos instintos pela moralidade incorpórea, mais precisamente, pela metafísica.

Logo, a acepção da linguagem em Foucault decorre do seu retorno à interpretação genealógica da civilização ocidental moderna em Nietzsche, no tocante à maneira como este autor situa a antecedência alcançada pela visada antropológica, a partir da junção do desvio socrático-platônico com a imagem da “morte de Deus”. Afinal, o desmonte da delimitação do infinito teria inserido “[...] a possibilidade de uma experiência do limite que implica uma transgressão afirmativa, visto que não há mais fundamento divino, nem mesmo condição de possibilidade humana para serem transgredidos” (Machado, 2000, p. 65).

Doravante, para Foucault, a incongruência do apelo a um sujeito absoluto, potente para sustentar as certezas, reverbera na linguagem, no ato de diluição de um núcleo aglutinador; permanece nela o vazio do qual se dão os ajustes e as repulsas; dissolvem-se os sentidos na medida mesma em que outros se afirmam. Flagra-se, então, o fio da meada da sua ontologia crítica na atuação interpretativa da constituição do *nós*, pessoas modernas pela historicidade específica da articulação entre saber e poder. Em última instância, podemos identificar, na intervenção político-intelectual foucaultiana, aquela reposição da atitude moderna de “invenção de si próprio” na contrapartida do diagnóstico dos “perigos” do contemporâneo (Foucault, 1984).

A irrupção de um personagem na ficção ocidental, como Vera ou Salvador, traduz a pressão exercida sobre as fronteiras e os conteúdos que nos últimos séculos povoaram a ficcionalidade euroamericana. Manifesta a rotação no regime estético da arte em que se sincronizam o “pensamento com o não-pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade sensível, do involuntário no pensamento consciente, do sentido no insignificante” (Rancière, 2009, p. 10-11).

Sob esse ponto de vista, somos motivados a sugerir a ética da imagem que se objetiva nos dois filmes de Almodóvar – poderíamos estender a muitos outros da obra do cineasta. Ética, aqui compreendida, como um conjunto de práticas que delinea um posicionamento entre o bem e o mal.

Para retomar uma vez mais Rancière (2012), o jogo a três próprio do regime moderno da arte, em que a produção social da semelhança se defronta tanto com as operações artísticas de geração da diferença quanto com as trocas sígnicas que se visibilizam nos sintomas, em se tratando do trabalho almodoviano das imagens,⁵ é caudatário da prioridade normativa posta na exigência que o ser esteja no devir, logo, não possui território rígido que o fixe.

⁵ Tomamos de empréstimo aqui, junto ao repertório conceitual de Rancière (2021), a ideia de que a imagem compreende um labor que transcende a visualidade, ou melhor, a visualidade se compõe no exercício de estruturação de um mundo comum.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. 34 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001.
- ARRAES, Esdras. Goethe sobre a poética do estilo gótico: as catedrais de Estrasburgo e Colônia. In: Encontro da Associação de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 6., 2020. *Anais [...]*. Brasília, 2020.
- BARBEDETTE, Gilles; SCALA, André. O retorno da moral. In: ESCOBAR, Carlos Henrique (org.). *Dossier Michel Foucault: últimas entrevistas*. Rio de Janeiro: Taurus, 1984.
- BATESON, Gregory. *Naven*. São Paulo: Edusp, 2008.
- BATAILLE, Georges. *A Literatura e o mal*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*, v. 6. Paris: Gallimard, 1969.
- CARDOSO JR., Hélio. Para que serve uma subjetividade? Foucault, tempo e corpo. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, Porto Alegre, v. 18, n. 3. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79722005000300008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 16 jul. 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Espinoza e os signos*. Porto: Rés, 1976a.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Sociedade Cultural, 1976b.
- FARIAS, Edson. A duplicidade audiovisual na cultura contemporânea: uma leitura sociológica do filme Um toque de rosa. In: GUSMÃO, Milene; NERY, Salete (org.). *Memória e imagens entre files, séries, fotografias e significações*. Jundiaí: Paco, 2020, p. 11-41.
- FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.
- FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- FOUCAULT, Michel. Estruturalismo e pós-estruturalismo e sobre a arqueologia das ciências. Resposta ao Círculo de Epistemologia. In: MOTTA, Manoel de Barros. *Michel Foucault – arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000b. (Ditos & Escritos, v. II).
- FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Michel Foucault: resumo dos cursos do collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- FOUCAULT, Michel. O que é Iluminismo. In: ESCOBAR, Carlos H. (ed.). *Michel Foucault/Dossiê*. Rio de Janeiro: Taurus, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *Howison lectures*. Berkeley, 1980.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1978.
- HEIDEGGER, Martin. *Explicações da poesia de Hölderlin*. Brasília: Editora UnB, 2013.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- BARBERO, Jesús M. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Schwarcz, 1998. (Selo Companhia das Letras).
- NIETZSCHE, Friedrich. Aurora: pensamentos sobre os preconceitos morais. In: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães, 1978.
- RANCIÈRE, Jacques. *O trabalho das imagens: conversações com Andrea Soto Calderón*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2021.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Inconsciente estético*. São Paulo: 34, 2009.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WILLIAMS, Raymond. *Literatura e marxismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- WIRCKER, Felipe; KIFFER, Ana. Sobre o corpo inacabado em A pele que habito. *Revista Periódicus*, v. 1, n. 1, p. 243-257, maio-outubro 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10174>. Acesso em: 16 jan.

Interlúdio

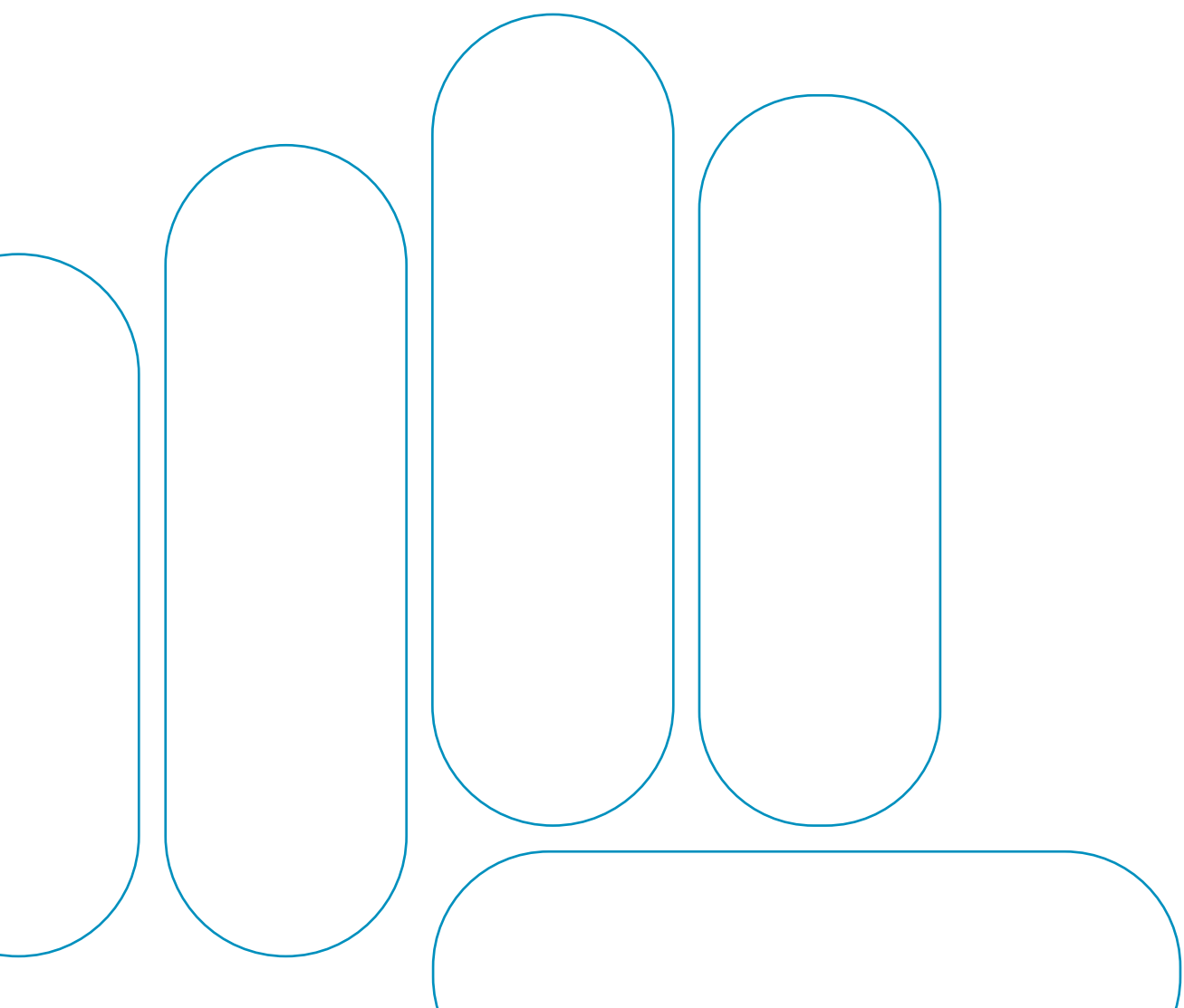
Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber:

- a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca*
 - b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer*
 - c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por tûmulos*
 - d) Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote, tem salvação*
 - e) Que um rio que flui entre 2 jacintos carrega mais ternura que um rio que flui entre 2 lagartos*
 - f) Como pegar na voz de um peixe*
 - g) Qual o lado da noite que umedece primeiro.*
- etc.*
etc.
etc.

Desaprender 8 horas por dia ensina os princípios.

Uma didática da invenção

Manoel de Barros





Escrita imersiva em reverberações do Ciclo de Formações Diálogos Universidade-Escola: um relato de experiência da Escola Parque da Natureza de Brazlândia



Edinéia Alves Cruz,¹ Lucas de Souza Amador,² Mirelle Pereira Nascimento,³ Rogério Gomes dos Santos⁴ e Orlando Pereira dos Santos⁵

¹ Edinéia Alves Cruz é doutoranda em Linguística (PPGL/UnB), mestra em Administração, especialista em Supervisão Escolar, cursa especialização em Educação do Campo (FUP/UnB), é pedagoga e licenciada em Letras (Português/Inglês) e Artes Visuais. Professora da SEEDF desde 2014, atua como supervisora pedagógica da EPNBraz. É pesquisadora do Labeca (UnB/CNPq) e do GECRIA (UnB/CNPq).

² Lucas de Souza Amador cursa especialização em Arte-educação, é licenciado em Artes Visuais, cantor e multi-instrumentista autodidata. É professor da SEEDF e compõe o corpo docente da Escola Parque da Natureza de Brazlândia (EPNBraz).

³ Mirelle Pereira do Nascimento é licenciada em Educação Física pela Universidade Católica de Brasília (UCB/DF). Professora da SEEDF, atua como coordenadora pedagógica da Escola Parque da Natureza de Brazlândia (EPNBraz).

⁴ Rogério Gomes dos Santos é especialista em Metodologia do Ensino da Educação Física, licenciado em Educação Física. É professor da SEEDF e compõe o corpo docente da Escola Parque da Natureza de Brazlândia (EPNBraz). Pesquisa planejamento didático na Educação Física, políticas públicas de inclusão e esporte e formação docente antirracista.

⁵ Orlando Pereira dos Santos é licenciado em Artes Plásticas pela UNB e professor da SEEDF há 22 anos e compõe o corpo docente da Escola Parque da Natureza de Brazlândia (EPNBraz). É especialista em Ensino Especial e aprecia escrever letras musicais.

Relatar uma experiência que reúne humanidades, processos de conscientização (Freire, 2016) e travessias emancipatórias é algo para se sentir e realizar coletivamente, em roda (Warschauer, 2017). Por isso, este relato pode ser compreendido como tessitura escrevível por dez mãos que seguram e se sustentam em outras tantas.

Trata-se da partilha do que foi vivenciado num encontro pedagógico, pensado como convite à reflexão e expressão sobre e com os sentidos das participações dos sujeitos educadores-aprendentes atuantes na Escola Parque da Natureza de Brazlândia nos encontros formativos referentes à ação de extensão Diálogos Universidade-Escola, vinculada ao Laboratório Interdisciplinar de Educação, Cultura & Arte – Labeca (UnB/CNPq).

O objetivo compromissado do Labeca é de realizar vivências, estudos e pesquisas interdisciplinares coordenadas para a compreensão de processos educativos múltiplos, permeados por expressões criativas e linguagens artísticas, integrando agentes educativos da Universidade, da escola pública de educação básica, das comunidades e demais instituições com anseios convergentes.

Nessa perspectiva, para o ano 2022, foi proposto pelo Labeca que se construísse o percurso formativo no âmbito da ação Diálogos Universidade-Escola com a temática *O mais profundo é a pele*, inspirada no verso do poeta Paul Valéry em sintonia com as considerações do filósofo Nietzsche sobre o corpo. Assim, a Escola Parque da Natureza de Brazlândia (EPNBraz), de mãos dadas com o Labeca, iniciou a Jornada poéticas do corpo: saberes, fazeres, política e vida; cuja duração foi prevista para o período de junho a dezembro.

Foram desenvolvidas duas atividades dessa jornada em roda: a abertura e a mesa redonda *O corpo em trama: saberes-fazeres, políticas & poéticas*; na véspera do recesso escolar. As pessoas que são a EPNBraz foram convidadas pela supervisora pedagógica da escola a escrever sobre as reverberações dos Diálogos Universidade-Escola nas dimensões que os constituem como seres humanos e profissionais educadores-aprendentes.

Na agitação comum ao último dia de atividades escolares do semestre, os professores Lucas, Rogério e Orlando e a coordenadora pedagógica Mirelle se sentiram instigados a aceitar o convite e vieram para a roda. Nos organizamos e, antes dos estudantes chegarem, pusemo-nos ao exercício de escrever.

A metodologia utilizada nessa roda de escrivência teve como referências as construções de outro coletivo, o Grupo de Pesquisa Educação Crítica e Autoria Criativa – Gecria (UnB/CNPq), coordenado pela Professora Juliana de Freitas Dias. É parte de processos de autoeducação e de educação coletiva a partilha de saberes cujos significados, em termos de avanços em emancipação humana, nos afetam. Isso une pessoas pela boniteza do que acreditam e fazem reverberar para o mundo, é uma espécie sutil de resistência e revolução (Freire, 2021).

Para iniciarmos, visitamos o blog *Coleção de areia*. Lá, foi feita leitura sobre o mais profundo ser a pele, em (in)conclusões convidativas à abertura de outros horizontes em que se desenha palavreando

Nascente e oceano. Dado e construção.
Concretude e abstração. Transbordamento

e solidão.
Pele. pela. [palavra]
[Palavra]. pela. pele

(Rochet, 2021).

Em seguida, compartilhamos a leitura da poesia *Minhas peles*, de Darcy Ribeiro, seguida de outra autoral a que dei o título de *Sobre peles e veias*. Nessa junção, pusemo-nos a pensar com a percepção das peles que nos cobrem ao longo da vida e o que permanece em nós e de nós depois de se tornar necessário trocá-las, abrir mão de uma para colocar noutra, como fizemos no início da mística de abertura da Jornada, no gramado despertador de saudosismos do Memorial Darcy Ribeiro. Isso resultou em partilhas de reflexões sobre a figura de Darcy Ribeiro no cenário educacional brasileiro e as possibilidades que nos movem como educadores da escola pública. Suspiros foram soltos no ar.

Como estratégia para apurar as sensações indizíveis que preenchiam tais suspiros, foi partilhado com o quarteto uma produção audiovisual composta por uma sequência de fotografias do nosso ponto de partida formativo, ao som da canção *Obrigado, Darcy!*, de Evandro Fióti e Emicida, introduzida por Caetano Veloso narrando o desabafo de Darcy Ribeiro ao declarar:

fracassei em tudo que tentei na vida. Tentei alfabetizar as crianças brasileiras, não consegui. Tentei salvar os índios, não consegui. Mas os fracassos são minhas vitórias, mas os fracassos são minhas vitórias, eu detestaria estar no lugar de quem me venceu (Darcy Ribeiro).

As fotografias foram organizadas no vídeo conforme a linearidade temporal dos acontecimentos do encontro. Foi possível revisitar memórias da reunião de pessoas no gramado, das falas entusiasmadas dos professores Coutinho e Alexandre Pilati sobre Darcy e a UnB no Beijódromo, da visitação ao acervo do Memorial Darcy Ribeiro e dos espantos de perceber-nos, enquanto éramos embalados pela leveza da proposta do piquenique poético, coordenado pela colega de Labeca, Julia Fagundes. Outros suspiros emergiram.

Então, foi proposto ao quarteto pensar em como os sentidos do Ciclo de Formações Diálogos Universidade-Escola tocam nossas peles. Tendo escrito o início “a palavra pela pele”, foi sugerido aos participantes continuar o texto, ao sinal de início, escrevendo sem parar. Não depressa, sem parar. Sem preocupação com as normas do uso padrão da língua nem com as verificações dos significados das construções. Apenas escrever, usar sem medo as palavras, deixar transcender para o papel os textos que carregavam em si os sentimentos que enchiam aqueles suspiros soltos involuntariamente, minutos antes, ao longo do desenvolvimento dos Diálogos Universidade-Escola e de toda a vida.

Foi acordado também que, ao longo do tempo de escrita, seriam sugeridos cinco binômios fantásticos, como propõe Giani Rodari (1982) em sua *Gramática da fantasia*. Construídos a partir das reflexões do grupo sobre as duas atividades desenvolvidas, verbalizadas ou não, os binômios fantásticos sugeridos foram, respectivamente: 1) aprendizado

sentido; 2) vulnerabilidade suficiente; 3) atravessamento que situa; 4) pulsar teorizações; e 5) exalar práxis. Eles poderiam ser integrados ao texto ou não, modificados ou não, ignorados ou não. As opções deveriam depender apenas dos sentires de cada escritor da roda.

O processo de escrita espontânea durou 20 minutos. Então, foram utilizados mais cinco minutos para releitura, corte, supressão, substituição ou correção de palavras, com vistas à adequação do texto ao que cada participante desejava expressar. Após dois minutos de relaxamento e recomposição pessoal, os escritores foram convidados a partilhar as primeiras versões dos textos que deram à luz. Foram orientados a deixar os textos dormirem até o final do expediente para, então, relê-los e reescrevê-los, se julgassem necessário, e convidados a partilhá-los com todos os colegas da equipe escolar. Assim foi feito.

É importante observar que cada um abordou a profundidade da pele percebida nas reverberações do ciclo de formações de forma muito particular, mas em diálogo e complementariedade com as dos demais. Isso evidencia a originalidade inerente à autoria docente em seus processos criativos e elucida a relevância das construções coletivas que valorizam as contribuições dos pares, com vistas a objetivos comuns.

O professor Lucas privilegiou em seu texto os sentires que vêm permeando sua forma de ser gente, pulsando e desaguando uns nos outros, nas relações diversas que estabelece e nas ações que desenvolve na vida e na profissão. Ele escreveu:

a palavra pela pele. Qual o nome da minha pele? Quais são as marcas que me possibilitam estar aqui? Durante a vida, passamos por tantas experiências, traumas, dores, realizações e fracassos que nos trazem um aprendizado sentido. São tantas marcas que nos fazem pessoas. Mas o que tem por debaixo da sua pele? É um dos questionamentos persistentes na minha mente. Eu sinto a pele, o peso de ser coberto de tudo que já vivi. Essa vulnerabilidade suficiente, essa aproximação com o interior, a cada centímetro mais perto da alma, me aproximam mais da pele. O atravessamento que me situa me leva e me traz. Seria esse o sentido da vida? Olhar as nossas cicatrizes e entender que a pele é em seu todo o resgate da nossa história e é muito mais profundo do que imaginamos. Para pulsar mais teorizações, a pele muda, se transforma, se adapta ao desejo da alma, à precisão do corpo. Afinal, todos florescemos. Só que cada um na sua própria estação e profundidade, para exalar práxis e colaborar com o florescimento de outras peles. Afinal, a profundidade do mundo está nas cicatrizes que nele vivem (Lucas de Souza Amador).

Em seu texto, a coordenadora Mirelle deu ênfase ao processo de conscientização sobre si mesma como educadora que se dispõe a seguir aprendendo enquanto convive e enquanto sujeito que reconhece a função social e as contradições da área de atuação profissional que escolheu. Ela escreveu que

a palavra pela pele traduz jornadas. Num emaranhado de jornadas, únicas que só, compartilhamos do que é feita a nossa pele, o que nossa pele guarda e o que nossa pele exala. Nossa pele reage a tudo que vivemos. O Ciclo de Formação Diálogos Universidade – Escola nos coloca no lugar de sujeito

reflexivo e num constante aprendizado sentido pela pele, numa complexidade de ideias e movimentos que faz com que nossa pele fique sedenta pela procura da resposta do que é saber ser e saber fazer. Compartilhando conhecimento, nossa pele se encontra vulnerável através do processo de troca. Porém, é uma vulnerabilidade necessária e suficiente para um ser em formação. Tratam-se de atravessamentos por ideias, emoções e descobertas que nos moldam e nos situam. Somos feitos de inúmeras peles. Nenhuma delas engessada. Ficam impregnadas em nós, mas, à medida que trocamos de pele e alcançamos o processo de amadurecimento, nossas outras peles tomam outro significado. Nossas peles pulsam teorizações únicas. Nos colocam num universo imersivo de teorizações que nos dão capacidade e liberdade de pensar, dialogar, filosofar e construir sentidos. Nos impulsionam. Nos impulsionam. Pele é pulsação. Pele é movimento. Pele é história. Nossa pele exala práxis no sentido de ser sujeito, ser educador e ser educando, ser reflexivo sobre o que é nosso, nosso maior órgão: tênue, complexo e memorável (Mirelle Pereira do Nascimento).

O professor Rogério evidenciou em seu texto a forma pela qual se percebeu transpondo as teorizações que mediaram os encontros formativos em questão para o cotidiano escolar. Ele chamou a atenção para o desenvolvimento de uma pedagogia engajada, que ressalta o valor dos processos de aprendizagem em oposição à dinâmica neoliberal de supervalorização do produto e redução de gentes à mão de obra em linhas de produção. Ele escreveu:

a palavra pela pele. Mas, o que é pele? Peles são experiências, peles são causas, causas são lutas, as lutas são o vestir a camisa, essa camisa são minhas crenças. O filósofo e teólogo Tomás de Aquino dizia que “quem não vive o que acredita, acaba acreditando no que vive”. Eu acredito na educação. Sou convicto e me desdubro por ela, pois por ela vêm o meio necessário para a mudança que queremos. E que mudanças são essas? Mudança no olhar o outro, na política, na sociedade e na economia. Com isso chegamos às minorias, àqueles e àqueles excluídos e esquecidos... os pobres, os negros, as mulheres, os homossexuais, os indígenas e enfim todos os marginalizados. Vale lembrar que já demos muitos passos até aqui. Quantos homens e mulheres sonhadores abriram caminho para chegarmos a uma utopia possível? Devemos levar em conta os aprendizados sentidos. De minha parte, relato que certo dia minha pergunta em uma formação foi: “o que fazer para criar interesse no outro em relação àquilo que eu produzo?”. Descobri de forma simples que a resposta é “ir devagar nas inovações, produzir menos e viver mais o que já se criou”, no sentido de parar para dar mais atenção ao que temos e ir implementando sentidos das ações, em vez de viver do novo e de novo, sem uma reflexão. Só as novidades importam e atraem? Para quê? Para elas serem logo descartadas? Temos que nos demorar mais nas atividades, processos, gestos e movimentos. Se vivemos só de novidades, nos tornamos uma máquina, com comportamentos robotizados. Assim, o “Outro” não se torna importante, não aprende, não se interessa, fazendo com que a prática pedagógica pareça obsoleta e sem sentido. Pois bem, noutro dia lá na escola, levei uma brincadeira que vi um outro professor desenvolvendo: o “jogo da memória”. Desenvolvi na minha aula, na Estação Educativa Jogos Cooperativos. Troquei o estafeta pelo skate. Deu certo. A experiência foi um sucesso e o interessante é que me lembrei do

encontro formativo do projeto Diálogos Universidade-Escola. Percebi-me partindo da teorização para a prática. Pensei admirado: “Tá aí o que foi dito! Tenho que demorar nessa brincadeira, deixar brincar, umas duas vezes ou mais. Deixar tomar gosto!”. Entendi que o que fica é o que se repete, se cultiva, aquilo a que se dá tempo de valorizar, porque só se ama o que se conhece. Como é difícil se permitir atravessar pelas teorias! Mas, por fim, tudo tem um começo e o começo é agora: vestir a pele da Educação (Rogério Gomes dos Santos).

O professor Orlando partiu do sentido anatômico da pele, para desfiar as metáforas que conduzem à sua profundidade, enquanto instrumento de viabilização dos processos de “saber-nos” (Arroyo, 2013) como profissionais e sujeitos omnilaterais, que desenvolvem cotidianamente posturas políticas. Ele registrou em seu texto que

a pele de cada ser parece representar um invólucro, um delicado embrulho, protetor do corpo e da alma, da forma de pensar e agir no mundo de cada um, de todos. Ela é o maior órgão do corpo e vista rapidamente, em um simples olhar, revela uma fina camada, tênue, mas que é fortificada por outras partes de sua superfície a proteger os nossos aprendizados sentidos e buscados ao longo de nossa trajetória de vida, visto que sua vulnerabilidade é suficiente o bastante para abarcar as demasiadas outras peles que, supostamente, vislumbramos encontrar no atravessamento de pontes que vamos construindo, tecendo, a fim de alcançarmos o lugar onde se situa a concreção de nossos objetivos, por vezes não atingidos. Porém, devemos nos importar mais com o caminho, as paisagens, os vínculos firmados, os variados encontros, as amizades, as afetividades, do que propriamente com a chegada. E que isso tudo pulse nos movimentos das veias cheias de velocidade, debaixo da pele. Que apareçam as provocações da vida diária, das vivências e das teorizações livrescas e imagéticas e de outros contextos, do cheiro da pele a escalar o conhecimento imaginado, procurado em lugares, pessoas, pensamentos, artigos, para ganhar um corpo de palavras, ações dentro de uma pele sem fronteiras e quem sabe e, quem sabe, ser praticado (Orlando Pereira dos Santos).

Quando as versões finais dos textos paridos em nossa roda de escrita foram compartilhados por seus respectivos autores com seus pares de atuação profissional e defesa da educação pública, as expressões eram de orgulho e empoderamento coletivo. Não só pelo produto final, mas pela representatividade de todo o grupo, em alguma medida, nos sentidos do que foi escrito.

O Ciclo de Formações Diálogos Universidade-Escola diminui as distâncias entre pessoas e instituições e cria espaços sociais de aprendizado e construção coletivos de conhecimento e cultura, abrindo janelas para que grupos de estudos e pesquisa se reconheçam como movimentos sociais organizados (Gohn, 2012) que têm como agência a valorização humana e o investimento na educação pública, laica e emancipadora.

Nesses espaços, que não são necessariamente físicos, são consideradas as relações entre sentir, pensar e agir, oportunizando a criação de comunidades de mudanças (Ribeiro; Dias, 2021) que se ocupam em viabilizar formas de desenvolver outras

pedagogias, engajadas, vinculadas às causas contra-hegemônicas e comprometidas com as transformações sociais (Arroyo, 2014).

Com a esperança de iniciar outras discussões, (in)concluímos este relato de experiência, reforçando que a parceria entre Labeca e EPNBraz reforça os sentidos da luta diária para romper a bolha cujos reflexos roubam a humanidade de corpos precarizados pelas realidades que lhes restam dentro do sistema capitalista neoliberal (Arroyo, 2019). Escrever é um ato político, nossas palavras não são só nossas.

Referências

ARROYO, Miguel G. *Currículo, território em disputa*. 5. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

ARROYO, Miguel G. *Outros sujeitos, outras pedagogias*. 2. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

ARROYO, Miguel G. *Vidas ameaçadas: exigências-respostas éticas da educação e da docência*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

RIBEIRO, Djonatan K.; DIAS, Juliana de F. Comunidades de mudanças: abraçando mudanças de sentir, pensar e agir em pesquisa social. In: DIAS, Juliana de F. (org.). *No espelho da linguagem: diálogos criativos e afetivos para o futuro*. São Paulo: Pimenta Cultural, p. 83-118.

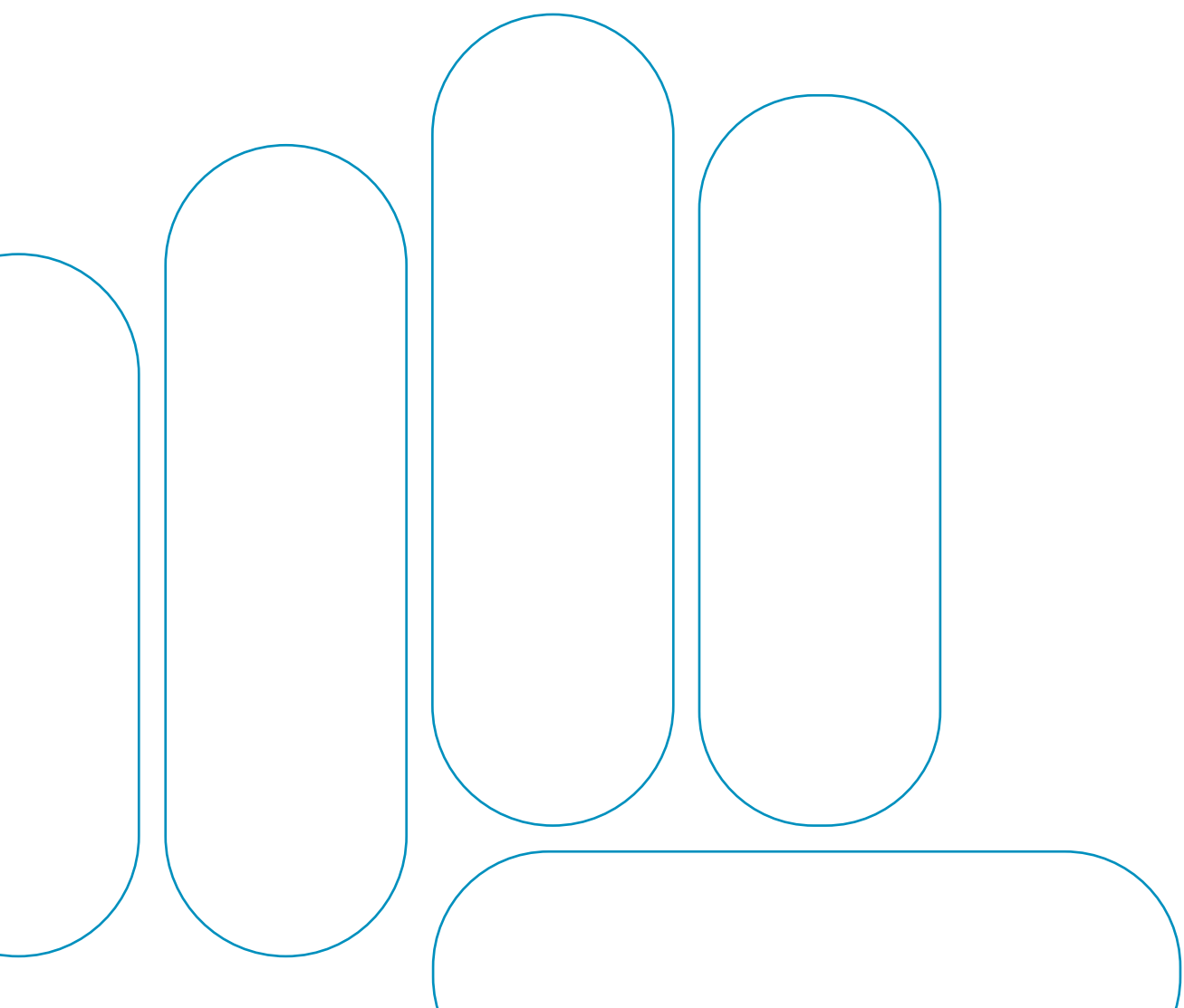
FREIRE, Paulo. *Conscientização*. Tradução: Tiago José Risi Leme. São Paulo: Cortez, 2016.

FREIRE, Ana M. A. (org.). *A palavra boniteza na leitura de mundo de Paulo Freire*. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

GOHN, Maria da G. *Movimentos sociais e educação*. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

RODARI, Gianni. *Gramática da fantasia*. Tradução: Antonio Negrini. São Paulo: Summus, 1982.

WARSCHAUER, Cecília. *Rodas em Rede: oportunidades formativas na escola e fora dela*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.





O corpo na UnB¹

Leilane Reboredo de Castro²

Este texto trata da minha experiência enquanto estudante da Universidade de Brasília, escrito em um momento de transição do ensino remoto ao presencial, devido à pandemia da covid-19. Tomando como base a autoetnografia na construção da reflexão, busco a partir da minha própria experiência analisar questões mais amplas desse contexto. Diante disso, o corpo é elemento central de análise, sendo ele o facilitador da experiência com o mundo. Os escritos seguintes buscam reivindicar o cotidiano como aquilo que dá corpo à experiência formativa.

Lembro-me da primeira vez que vim à Universidade. O que mais me chamou atenção foi a ausência de muros. Não havia fronteiras que delimitavam o que estava dentro e o que estava fora. Parecia não haver barreiras. E depois de algum tempo compreendi na vivência e com os ensinamentos de Paulo Freire e Darcy Ribeiro, que o sentido simbólico da Universidade, e mais especificamente do eixo da extensão, em relação à sociedade, está justamente em não ter muros, estendendo o conhecimento de forma a esmaecer as fronteiras com o mundo externo, possibilitando o livre fluxo de troca de saberes em um processo dialético.

A rotina de despertar e vir para a Universidade e à noite retornar para casa se tornou um hábito cotidiano ao iniciar a graduação. A simples vivência do dia após dia aparentemente não reserva nada de excepcional. Porém, sempre há surpresas reservadas pelo futuro desconhecido ao caminhar pela UnB. Inesperadamente podemos nos deparar com uma performance acontecendo no ICC (Instituto Central de Ciências), o som de alguém a tocar clarinete na faculdade de música ou de um pássaro enquanto se caminha em direção à BCE (Biblioteca Central da UnB). Atos políticos no Ceubinho³, brechós no Udfinho⁴, pessoas dançando no amarelinho, cartazes que capturam a atenção no mural, um cavalo correndo pelos corredores, um pianista percorrendo todo ICC enquanto toca, o cheiro das plantas

¹ Universidade de Brasília.

² Graduanda em Antropologia pela Universidade de Brasília (UnB). Atualmente é diretora de projetos da Enactus-UnB e integra o grupo de pesquisas do Laboratório Interdisciplinar de Educação, Cultura & Arte (Labeca) vinculado à Universidade de Brasília (UnB). Atuou como estudante extensionista do projeto Diálogos Universidade-Escola: conhecimentos e práticas em movimento, desenvolveu pesquisa como voluntária no Programa de Iniciação Científica da Universidade de Brasília (Proic-UnB) no projeto O universo dos rituais. Seus interesses perpassam pela antropologia do corpo e da pessoa, práticas educativas, relação Homem-Natureza, desenvolvimento sustentável, direitos humanos e relações internacionais.

³ Lugar de convivência estudantil na UnB.

⁴ Lugar de convivência estudantil na UnB.

dos jardins, os gatos, pombos e saruês transitando, ou mesmo um novo direcionamento da atenção em um caminho já conhecido.

Ao rememorar, percebo que o ponto chave desse caminhar é a prática da atenção ao hábito. Hábito remete a uma rotina repetitiva que rege nossas vidas durante todos os dias sem que tenhamos consciência clara das ações. Em uma rápida busca do termo no Google, o que aparece logo no topo são dicas de como mudar os hábitos, como desenvolver hábitos para ser uma pessoa bem sucedida, hábitos para ser mais produtivo, entre outros tantos que vão nesse mesmo sentido. Hábito seria, portanto, algo que está em um indivíduo e em sua forma de se comportar.

A palavra habitar – do latim *habitare* – também formada pelo prefixo *hab*, traz consigo outra significação que vai no sentido do morar, viver, se demorar, e até mesmo um sentimento de aconchego e de segurança. Proponho então pensarmos o hábito como o habitar na própria experiência. Como informa Dewey (1987, p. 41), realizar uma experiência é estar dentro dela, habitar ela; ao fazer, nós habitamos o mundo. Em uma conferência sobre arquitetura pronunciada em 1951, Heidegger (1954) enuncia a palavra *bauen* do antigo alto-alemão que acomoda nela os significados de construir, habitar e ser em unidade. *Bauen* é a mesma palavra que *bin* (sou). *Ich bin* (eu sou) significa “eu habito”. Ser é habitar, e a pessoa é à medida que habita, o construir a experiência cotidiana, o habitual (Heidegger, 1954, p. 4).

Significando o hábito – além de um comportamento recorrente e inconsciente –, um habitar na experiência, recorro a Ingold (2020) para refletir sobre a atenção. Atenção vem do latim *ad-tendere*, que significa “alongar (*tendere*) em direção a (*ad*)”. O antropólogo traduz esse significado como quando nos esforçamos para ouvir um som distante, “como se todo o corpo fosse ele mesmo um ouvido elástico que sente em sua tensão o esforço do alongamento” (Ingold, 2020, p. 38). Atentar-se envolve o esforço de se alongar, um movimento em uma certa direção. Quando apresentei algumas situações inesperadas no cotidiano na UnB, mencionei cartazes que capturam a atenção no mural, o que poderia ser percebido como uma distração no sentido negativo, ou seja, uma perda de foco, um desvio da atenção para algo além do caminhar funcionalista, um meio para se chegar em outro lugar.

Para evocar o corpo na Universidade, escolho a arte do caminhar. O caminhar é ele mesmo uma experiência pela qual passamos “quando nos habituamos a caminhar, é a submissão que conduz” (Ingold, 2015, p. 138-142). Passar, caminhar, ser conduzido, andar, todas essas ações são sobre ex-posição, estar fora de posição (Masschelein, 2010), e se expor, se colocar no risco do desconhecido e do indeterminado em um constante descobrir, pois em cada passo há um elemento de incerteza. Andar é submeter-se ao mundo por meio do corpo, corpo este que “sofre mais do que domina a terra em que anda” (Harley, 2003).

Ao caminhar, sentimos a atuação e a submissão do espaço e do tempo. Algo que a pandemia da covid-19 ofuscou. No primeiro momento de intenso caos social e sanitário, as fronteiras foram fechadas e barreiras nos foram impostas no circular e no encontrar com o outro, seja pelo impedimento do deslocamento físico ou pelas máscaras que cobrem nossas

faces. Confinados em um mesmo espaço por mais de dois anos, com a possibilidade de se mover e se expor ao mundo restringida, a percepção do espaço e do tempo se distorceu.

A casa, lugar de habitar, no sentido físico e funcional, passou a ser também rua, lugar de trânsito, trabalho e produtividade. Como sugere Da Matta (1997), a rua tem um papel fundamental como o espaço de um ritual de passagem entre identidades, entre pessoa e indivíduo. Durante o trajeto que era percorrido quase diariamente – como um hábito –, construíamos nossas identidades. Em casa eu era uma, na aula outra, no almoço com meus amigos outra, uma em cada lugar e em relação a quem estava compartilhando esse lugar, sendo muitas de mim ao longo dos trajetos que me modificavam. Na realidade do isolamento necessário durante a pandemia, quem era eu dentro do quarto na frente do computador por mais de 12h diárias, inclusive durante refeições, transitando de uma aula para outra, de uma reunião para a outra, e às vezes, até mesmo, em mais de uma ocupando espaços diferentes ao mesmo tempo, superando um princípio da física?

Na aula, eu era estudante para o professor, mas nesse mesmo tempo eu era também filha em casa, disponível para contato com os meus pais. Inúmeras foram as vezes em que fui interrompida no meio de uma chamada, ou tive que desligar o áudio pois minha família estava falando alto no ambiente de casa, onde expressavam suas identidades alinhadas com o espaço. Eu não estava ocupando aquele mesmo espaço. Ainda que fisicamente sim, mas ocupava também um espaço abstrato, o chamado ciberespaço.

O ciberespaço se tornou o ambiente geográfico em que um corpo virtual transita na rede. Mas o que é o espaço dessa rede? O que é esse corpo? O que é esse trânsito? Sentia-me quase como um ser acorpóreo sem existência material, que vagava na nuvem.⁵ E os momentos de existência física, em que o pensamento do eu se manifestava, se tornavam cada vez mais atormentadores.

Imersa na indefinição de espaços, tempos e identidades, todo tempo parecia ter que estar a serviço da produtividade. Como, em tese, havia todo tempo disponível, visto que os deslocamentos eram instantâneos, parecia possível fazer muitas coisas ao mesmo tempo, sendo necessário ocupar todos os momentos disponíveis do dia. A urgência proposta pela onipresença acabava por assolar o ócio.

Nesse momento, o que havia era o quintal como espaço de vida. Passei a observar atentamente as transformações que ali ocorriam. Por diversos dias, pelas lentes de uma câmera, fitei as plantas crescendo, as flores brotando, borboletas que por ali transitavam, abelhas e beija-flores em busca de pólen, aranhas construindo suas teias, a cada dia algo capturava minha atenção por seus detalhes. Me sentia habitando tal experiência habitual que era compartilhada. Como se nesses momentos existisse um deslocamento, e de fato, eu estava sendo deslocada.

Digo tudo isso para ilustrar como a casa acabou por ganhar novos contornos e, de certa forma, se estendeu para além das fronteiras dos muros, chegando à Universidade, que passou a existir virtualmente dentro da minha casa. No primeiro parágrafo deste texto, eu

⁵ Nuvem aqui faz referência à forma de armazenamentos de dados e arquivos na internet, por isso está no singular.

falo sobre o propósito da Universidade existir sem fronteiras, porém, quando ela alcança a casa por meio do ensino remoto, é uma extensão precarizada, um braço que não alcança, não toca e muito menos captura.

A distância permite o envio de conteúdos, encontros online e permite a comunicação, ainda que muitas vezes deficitária. Porém, se pensarmos a educação, como propõe Tim Ingold (2020), como a prática da atenção, fica perceptível que está para além da transmissão, ou imposição, de conteúdo. A educação se constrói pela experiência dos próprios educandos em diálogo com os professores e com o mundo ao seu redor. Por isso, a experiência no *campus* proporciona uma aprendizagem em relação, ou seja, agir e ser atingido, e não apenas a absorção do que é proposto. Aprendizagem esta que se coloca para além da sala de aula, uma vez que esse ambiente não se restringe a ela, pois é pela convivência, pelo compartilhar, pelo caminhar, pelo ver e ser visto, pelo tocar e pelo sentir, ou seja, por meio da presença dos sentidos, que dão sentido ao corpo e ao ser, que percebemos o meio e nos relacionamos com ele.

Você já sentiu algo que não conseguiu expressar em palavras? Acredito que sim. Frequentemente isso acontece comigo, pois tem coisas que a linguagem não consegue alcançar. E mesmo que tente, não necessariamente a fala atingirá o outro da forma que a experiência o faz. Como, então, compreender plenamente o que o outro diz se não nos submetemos a experiências que nos permitam sentir, nos contentando com o que vem já acabado a partir da experiência do outro?

Encontrei um fragmento de pensamento escrito durante a pandemia em que digo que “a informação anestesia, eu quero a vida pela experiência, digo isso hoje e amanhã volto à rotina”. Lembro-me que, naquele momento, eu estava lendo o livro Tremores: escritos sobre experiência. Nele, o autor Jorge Larrosa fala que

nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara. Em primeiro lugar pelo excesso de informação. A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência.[...] e pelo saber (mas saber não no sentido de “sabedoria”, mas no sentido de “estar informado”), o que consegue é que nada lhe aconteça (Larrosa, 2022, p. 21).

Durante o ensino remoto me senti no mundo da informação em que a experiência era rara pelo excesso de trabalho. Interessante que, no currículo, na área destinada às experiências, o que se coloca são experiências profissionais e acadêmicas. Nesse sentido, as experiências se restringem às ações que derivam e retroalimentam a necessidade excessiva por produtividade. Porém, se pensarmos o hábito, que pode ser do próprio trabalhar, como habitar a experiência do cotidiano, isso implica se demorar, se alongar – no sentido da atenção, ou seja, olhar, escutar, desacelerar, sentir. Algo que o trabalho nos moldes que conhecemos não permite, pois exige que realizemos o máximo no menor tempo possível, para assim ter mais tempo para produzir ainda mais.

Meu corpo sentiu isso de forma intensa, pois ao me sentir acorpórea eu estava esquecendo de ouvir o que meu corpo dizia. Passei a dormir pouco, pois precisava acordar o mais cedo possível e dormir o mais tarde que conseguia para aproveitar cada segundo do dia; me alimentava mal, muitas vezes em frente ao computador, queria preencher cada segundo da minha agenda e quando não estava preenchido me sentia incomodada. Via no ócio uma improdutividade que soava como um crime, mesmo quando meu corpo cansado não aguentava mais.

Porém, ao mesmo tempo que vivia dessa forma, buscando calar a mente com o excesso de informação, nos momentos em que parava, meu subconsciente gritava pela experiência. E muitas vezes eu tentava, como no caso das fotografias, mas logo acabava por retomar ao modo insustentável de produtividade.

Ao retomar para o presencial, questões passaram a me atravessar. Agora o corpo ocupa um lugar. O corpo transita. O corpo caminha. O corpo sente. O corpo expressa. O corpo experientia. O corpo movimenta. Corpo que muito faz pelo seu agir, mas também muito recebe e sofre.

Me lembro de uma disciplina em que a professora falou do *flaneur*. O *flaneur* é aquele que caminha. Vem do verbo francês *flanêr*, que significa passear. Esse personagem corresponde a uma figura nascida em meio à industrialização dos séculos XVIII e XIX, que dedica seu tempo a andar tranquilamente pelas ruas, sem pressa, observando e sendo observado. Passear é uma palavra tão calma. Ao passear não temos pressa, andamos a observar quase como se fossemos levados pelo próprio passeio, sem correr para um destino.

O termo foi cunhado por Charles Baudelaire (1821-1867) e se refere a alguém que observa a cidade ou seus arredores, anda pelas ruas e pelos espaços escondidos. Seria um caminhar em direção oposta à sociedade capitalista, esta que caminha com pressa e para comprar. O *flaneur* caminha por caminhar, sem pressa, para chegar de um lugar a outro. No entanto, o termo também pode ter uma conotação negativa, significando vadio ou ocioso, por não estar a serviço do trabalho. Um corpo em ócio pode ser um protesto, um corpo sentado na grama da BCE, desenhando ou, fazendo crochê, é um corpo que causa estranhamento e atrai olhares por sua suposta improdutividade, por estar fora do tempo de produção.

O contraste entre a hiper produtividade no ensino remoto e o retorno ao presencial onde o tempo é tomado por deslocamentos, conversas fiadas e distrações, é incômodo e paradoxal. Muitas vezes me sinto improdutiva, logo, inútil, por não estar o tempo todo ocupada, por não dar conta de tudo como antes, e ao mesmo tempo me questiono o porquê desse sentimento. Alguns dias decido protestar acolhendo o ócio.

A agonia e ansiedade das horas marcadas e a necessidade de ocupar cem por cento da agenda para não perder tempo acaba tomando conta por alguns momentos. A UnB, e a cidade como um todo, se tornam apenas pano de fundo para nossas rotinas sem nem olhar para os lados, com antolhos limitando a visão e muitas vezes olhando só para o chão. Quanta coisa se perde ao redor enquanto passamos correndo olhando para o chão?

Desço do ônibus e começo a ouvir. Um bem-te-vi a cantarolar preenche minha manhã. Avisto uma menina com sua mãe. Ela corria pelas escadas e a chamava para ver algo, mas a mãe precisava ir embora. “Vamos filha, mamãe tá com pressa”. A menina não tem pressa.

Uma pessoa embalada em um plástico no meio da entrada do Restaurante Universitário. Um corpo negro manchado de sangue. “A carne mais barata do mercado é a carne negra”. Parece acordar alguns do transe da rotina.

Alguns acontecimentos imprevisíveis parecem quebrar o acordo tácito de fazer de conta que a vida não existe ao nosso redor, que precisamos sempre estar correndo. Andar pela Universidade, senti-la, ouvi-la, é apropriar-se dela, não só nas aulas, construindo práticas pedagógicas através do corpo que caminha; construindo saberes pela experiência, pelos passos únicos que singularizam o sujeito que os executa.

“Toda educação é a educação do corpo” (Strazzacappa, 2001, p. 79). O corpo, no sistema cartesiano, é doutrinado de forma que todos tenham que se sentar um atrás do outro com o professor à frente, é obrigado anotar o que é passado, realizar tarefas, ignorando as formas como o corpo se expressa. Existem algumas variações de como o ensino é realizado na Universidade, com algumas aulas em círculo, outras com mais debates, porém, ainda assim, é difícil ver experiências em que o corpo participa da aprendizagem de forma ativa em sala, que não pela escrita.

A aprendizagem através da atenção à vida fora de sala, à vida das comunidades pela extensão, é como um grito rebelde contra a doutrinação de corpos.

Ao pensarmos o corpo como território, aciono Silvia Camurça (2012). Ela diz que ao pensar nosso corpo como nosso território “propomos tomar o corpo como território onde nossa vida habita; algo inseparável da própria vida que se realiza através e pelo corpo, nossa base material de existência humana: meu corpo sou eu”. Não somos possuidoras do corpo no sentido de um bem, mas habitamos e somos nós mesmas o corpo, corpo este que nos permite tomar consciência de ser e estar no mundo.

Na fenomenologia de Merleau-Ponty, o corpo é como local de apreensão sensível dos significados, do intersubjetivamente compartilhado. Sem o corpo não há relação do sujeito com o mundo. O corpo é criador de sentido que comporta a dimensão subjetiva da vida. Assim, “[o] corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles” (Merleau-Ponty, 2011, p. 122).

Retomando a ideia de hábito como habitar a experiência, por meio do corpo. O corpo é ele próprio território. Território como algo mais que a terra. Como lugar onde se vive e se produz cultura, arte, história, relações sociais, identidades. Identidades que podem ser fruto de opressão, dominação e discriminação sofridas pelo corpo através das diversas interações de condições estruturais da sociedade, ou seja, dependendo do lugar social, que se ocupa as vivências são diferentes. Isso é chamado de interseccionalidade.

O corpo feminino que media minhas experiências cotidianas é atravessado por vivências diferentes de outros corpos, inclusive de outras mulheres também. Um dos pontos que corpos femininos têm em comum é que estes são constantemente violados, invadidos e silenciados. O corpo feminino precisa estar em constante alerta, pois a ameaça de invasão é incessante, não escolhe hora, lugar nem idade. Como se esse corpo estivesse disponível para uso público.

Esse corpo parece não ter o direito de caminhar só. Precisa de um outro alguém, de preferência do sexo masculino, para ser respeitado. Muitos homens não respeitam mulheres a menos que esta seja tida como propriedade de outro homem. Nunca por si mesma. Nesse sentido, a mulher perde sua individualidade e passa a ser vista como pertencente a alguém. Diversas foram as vezes que tive que andar com um amigo para ficar segura, ou tive que sugerir que fingisse ser meu namorado para não ser incomodada.

Saliento, portanto, a importância de incluir o marcador de gênero ao caminhar, pois muitas vezes somos restringidas de transitar. Com o retorno ao presencial, a Universidade sem muros continua nos deixando desprotegidas. Não pelos muros físicos, mas pelos simbólicos, que deveriam impor limites e nos proteger. Presencialmente, o corpo ocupa os espaços materialmente e se encontra vulnerabilizado por terceiros que o invadem por meio de olhares, comentários ou toques.

O corpo feminino caminhante é tomado por inseguranças, é obrigado a estar atento para improvisar, criar atalhos e rotas de fuga. O caminhar feminino transgride ao mesmo tempo que é violado, arrisca e se posiciona enquanto é oprimido e objetificado. O caminhar feminino pede, desde o nascer, mais atenção. E estar na Universidade presencialmente me faz lembrar disso. Um certo instinto, que durante o isolamento fora adormecido, ressurge nesse retorno presencial em que o corpo se faz mais presente em relação aos outros. Mas não deixarei de caminhar. Continuaremos existindo, (re)existindo e caminhando.

Referências

CAMURÇA, Silvia M. S. Nosso corpo, nosso primeiro território!. *In: Jornal Fêmea*, n. 172. 18 jun. 2012. Disponível em: https://www.cfemea.org.br/index.php/pt/?option=com_content&view=article&id=3709:nosso-corpo-nosso-primeiro-territorio&catid=390:numero-172-janeiro-a-junho-de-2012&Itemid=129. Acesso em: 10 jul. 2022.

DAMATTA, Roberto. *Casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEWEY, John. Art as experience. *In: DEWEY, John. Art as an experience: the later works of John Dewey, 1925-1953*, v. 10. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1934.

HATLEY, J. D. Taking phenomenology for a walk: The artworks of Hamish Fulton. *In: ITKONEN, M.; BACKHAUS, G. (eds.). Lived images: Mediaions in Experience, Life-World and I-hood*. Jyväskylä: University of Jyväskylä Press, 2003. p. 194-216.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. [Conferência sobre arquitetura pronunciada pelo filósofo Martin Heidegger por ocasião da “Segunda Reunião de Darmstadt”]. 1951. *In: HEIDEGGER, Martin. Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: G. Neske, 1954. Tradução: Marcia Sá Cavalcante Schuback.

INGOLD, T. *The life of lines*. Abingdon: Routledg, 2015.


INGOLD, T. *Antropologia e/como educação*. Petrópolis: Vozes, 2020.

LARROSA, J. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, 2002.

MASSCHELEIN, Jan. The idea of critical e-ducation research – e-educating the gaze and inviting to go walking. In: GUR-ZE'EV, I. (ed.) *The possibility/impossibility of a Critical Language of Education*. Rotterdam: Sense Publishers, 2010. p. 275-291.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

STRAZZACAPPA, Márcia. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. *Cadernos Cedes*, ano 21, n. 53, p. 69-8, 2001.



Cá entre nós: um espaço para partilha de *poiesis* e *aesthesis*

Alice Fátima Martins¹



Prolegômenos

O projeto Cá entre nós (Martins, 2022) consistiu numa ação de ocupação da Galeria da Faculdade de Artes Visuais, da Universidade Federal de Goiás, realizada entre 6 de julho e 5 de agosto de 2022. Sua proposta foi, inicialmente, submetida à chamada para propostas de exposições da Galeria, por meio de edital público veiculado em 2019, tendo sido aprovada para integrar a programação de 2020. Pensada, em seu primeiro desenho, para ser executada num período de 15 dias, a proposta previa o desenvolvimento de um conjunto de atividades com diversos grupos da comunidade no espaço expositivo. A cada atividade, objetos, textos, sonoridades e traços, outras marcas seriam deixadas, compondo, gradativamente, um conjunto de rastros, de referências das presenças das pessoas ali. Assim, esperava-se que o espaço, antes vazio e desprovido de qualquer artefato, estivesse repleto de informações e narrativas no último dia da ocupação. Só ao final, portanto, a exposição poderia ser considerada montada.

Contudo, o quadro pandêmico decorrente da covid-19, que se configurou entre o final de 2019 e início de 2020, inviabilizou (entre tantas ações e projetos de toda sorte) a realização da proposta. Dois anos depois, com a retomada das atividades presenciais na Universidade Federal de Goiás, o coordenador da Galeria fez a consulta, considerando a possibilidade de ter o projeto Cá entre nós como ponto de partida para a retomada da programação de exposições. O cadastro do projeto na plataforma de atividades de extensão, feito em 2022, atualizou a proposta de 2019, incluindo sua estrutura, dinâmica e as bases conceituais.

Com duração de um mês, o desenvolvimento do projeto articulou os princípios da extensão com ensino e pesquisa, no contexto da experiência de *poiesis* e *aesthesis*, num processo de ocupação daquele tempo-espaço de modo compartilhado, solidário, destinado a

¹ Professora titular na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (UFG). Bolsista de produtividade em pesquisa pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)..

experimentações de criação. Dele, tomaram parte pessoas de diversas faixas etárias, desde a tenra infância à terceira idade, bem como públicos de diferentes segmentos sociais, desde a comunidade universitária, aos estudantes de escolas públicas da educação básica, e movimentos sociais de todo o estado de Goiás.

Desse modo, este texto aborda alguns pontos considerados importantes relativos ao planejamento e realização do projeto.

Pontos de partida para a proposta

A elaboração do projeto *Cá entre nós* orientou-se pelo exercício crítico à noção de arte vigente, articulada a partir da instauração da modernidade. No ponto de partida, está o esforço no sentido de problematizar os parâmetros e protocolos de atribuição de valor e classificação no mundo da arte, referenciados pela noção de arte de matriz europeia, expandida para territórios além-Europa em sua expansão colonizadora (Martins, 2018). Tal noção de arte constituiu-se durante o Renascimento europeu, fundando-se em bases conceituais buscadas na filosofia, sobretudo na configuração da disciplina estética. Em outras palavras, a noção de arte, com a qual se opera a partir do sistema da arte, não é atemporal, tampouco universal.

É importante notar que, até o século XV, no contexto europeu, as palavras “artista” e “artífice” tinham sentidos muito próximos. O termo “arte” evocava um saber fazer, de modo que os mestres de ofícios dominavam as artes implicadas nos saberes e fazeres de seus ofícios (Rugiu, 1998).

Na transição do medievo para a renascença, o velho continente passou por profundas transformações políticas e econômicas. A figura do artífice (e os modos de compartilhamento de saberes, no contexto das escolas-ofício) deu lugar ao artista e suas habilidades individuais, e a uma arte “disponível para atender (sempre a bom preço) às vicissitudes dos desejos dos poderosos no tocante às suas representações e imaginários” (Martins, 2018, p. 14). Assim, foi demarcada a cisão entre arte e artesanato, a primeira tomada como marca de distinção social, econômica e política, e a segunda concebida na perspectiva de artefatos com finalidades utilitárias, de menor valor simbólico.

Esta questão se torna mais complexa quando são estabelecidas relações com as produções simbólicas de outras sociedades cujas concepções de mundo não correspondem à europeia. Como classificar tais produções? Nesse processo, os colonizadores, detentores do poder de guerra e dominação, não só apagaram a maior parte dessas produções, como também classificaram as sobreviventes a partir dos critérios protocolares do seu próprio sistema da arte, constituído pelas instituições (museus, exposições, academias de belas artes etc.), pelas teorias (estética, história da arte etc.) e pelo poder econômico.

Ao esboçar a perspectiva de uma *aesthesis* decolonial, Mignolo (2019) argumenta que tal possibilidade funda-se nas fronteiras da matriz colonial de poder, na busca por cura para as feridas decorrentes da dominação colonizadora. Para o autor, é necessário um desprendimento em relação à cultura e ao vocabulário que nomina o arquivo ocidental da arte. E, para referir-se ao sentir, escolhe a palavra *aesthesis*, cujo sentido ainda não foi feito refém

pelo campo artístico, evocando a capacidade mais ampla de sentir, de se deixar impactar pelas relações com o mundo. Da mesma forma, os fazeres, a capacidade de resposta aos impactos do mundo, reportam-se à *poiesis*, ao ato de criação, em devir. Assim, sentir, fazer e saber são possibilidades que transitam nas fronteiras, sem se deixarem sequestrar por uma concepção específica de mundo, tampouco da concepção colonizadora.

Considerando tais questões, a poética da solidariedade se esboça como uma noção, provisória, de um modo de fazer-sentir-pensar fundado não em artefatos, objetos ou obras de arte finalizadas, mas na natureza das relações entre as pessoas, no estabelecimento de vínculos comunitários, no exercício da sensibilidade, nos processos de criação e no compartilhamento de perguntas, de inquietações. O projeto Cá entre nós foi concebido como um exercício mais radical em vista de uma possível poética da solidariedade, um desprender-se dos protocolos e critérios do mundo da arte, das denominações da arte, na busca do mergulho no encontro entre pessoas, os exercícios de criação e suas reverberações.

Articulação entre extensão, docência e pesquisa

O projeto, cadastrado na plataforma de projetos de extensão da Universidade Federal de Goiás, contou, em sua equipe, com o grupo de estudantes da disciplina Laboratório de Produção Artística 1.² Durante seu desenvolvimento, as aulas foram deslocadas para o espaço da galeria, quando a turma propôs atividades cuja realização contou com a participação da comunidade. Nos demais dias da semana, organizada em escala, a turma atuou na monitoria, acompanhando os fluxos de pessoas no espaço.

Do mesmo modo, as aulas da disciplina de Núcleo Livre,³ Oficina dos Fios, foram ministradas na Galeria. Nesse período, as atividades desenvolvidas em cada encontro foram propostas pela própria turma. A vivência nesse espaço foi especialmente diferenciada para estudantes de cursos externos à Faculdade de Artes Visuais, tais como Agronomia, Biologia, Ciências Sociais, Museologia, de modo que tinham pouca familiaridade com esses os espaços e práticas ministrados na disciplina.

Assim, o desenvolvimento do projeto assegurou a ancoragem na construção de aprendizagens, no âmbito da docência. Por outro lado, ao constituir um espaço-tempo experimental, em vista das reflexões relativas à noção da poética da solidariedade, seu desenvolvimento liga-se ao projeto de pesquisa intitulado Educação, fronteiras, arte e seus transbordamentos, em desenvolvimento. A este projeto vinculam-se, entre outros, um projeto de iniciação

² O Laboratório de Produção Artística 1 integra o currículo do curso de Licenciatura em Artes Visuais (FAV/UFG) no conjunto das disciplinas obrigatórias.

³ As disciplinas de Núcleo Livre, da Universidade Federal de Goiás, são propostas por docentes, suas vagas são ofertadas a estudantes de todos os cursos de graduação, possibilitando o trânsito dos cursos entre si e, conseqüentemente, o diálogo entre as diferentes áreas do conhecimento. Dentro dessa categoria de disciplina, encontra-se a Oficina dos Fios, um espaço de aprendizagens e produções de bordados, crochê, tecelagem, dentre outras técnicas que fazem uso de fios diversos.

científica, dois projetos de conclusão de curso de graduação e um projeto de doutorado, que também se assentaram total ou parcialmente no processo deflagrado na galeria.

Além das relações intensas estabelecidas entre o ensino e a pesquisa, é preciso notar que o espaço da Galeria da FAV é, sobretudo, destinado ao estabelecimento de trânsitos entre a comunidade universitária e a comunidade da qual ela faz parte. Assim, a construção da planilha de ações desenvolvidas teve em vista não só a disponibilidade, mas, sobretudo, o convite para que pessoas externas à universidade integrassem de modo ativo o espaço. E a resposta, nesse encontro, foi contundente. Durante um mês, familiares de estudantes compareceram para deixar suas marcas e produções, assim como estudantes de escolas públicas do município e do estado, além de crianças de educação infantil com seus familiares. A programação integrou, também, ações deflagradas por grupos que desenvolvem trabalhos e projetos sociais, como por exemplo o Movimento Camponês Popular e o Mestres de Capoeira, que imprimiram as discussões sobre fome, injustiça social e resistência cultural nas paredes, nas sonoridades e na sensibilidade daqueles que participaram desses momentos.

Vale notar que as atividades de extensão têm em vista integrar a formação acadêmica e profissional nos cursos de graduação, considerando os valores construídos socialmente e levando em conta os contextos sócio-históricos, assim como a necessária interlocução entre os saberes construídos no contexto universitário com os saberes múltiplos construídos fora dele.

Destaca-se que, no Brasil,

a extensão universitária é reconhecida desde 1988, pela Constituição Federal, como atividade específica das Instituições de Ensino Superior que constitui um dos três vértices da tríade formada juntamente com o ensino e a pesquisa. Está alinhavada como princípio de indissociabilidade nestes três vértices (Martins; Cabral; Oliveira, 2021, p. 6).

Uma Galeria, uma exposição que não é para se ver, mas para se viver

Às vésperas da abertura daquilo que se convencionou chamar de exposição, havia uma grande expectativa. Como as coisas transcorreriam, dependeria da adesão das pessoas à proposta. Durante dois anos, a Universidade mantivera a maior parcela das atividades de extensão, ensino e pesquisa no formato remoto, condição que se impôs dentre as providências necessárias ao enfrentamento da covid-19. Nesse ínterim, as relações entre estudantes e docentes sofreram profundas modificações, do mesmo modo que as relações da própria Universidade com a comunidade externa, a sociedade da qual faz parte. Nesse período, a Galeria da FAV também fechou suas portas físicas, migrando para ações e exposições organizadas em plataformas digitais.

Isso tudo corroborou para ampliar as expectativas sobre a natureza das relações a serem estabelecidas. O projeto, atualizado desde sua primeira proposição em 2019, previa a participação intensiva das duas turmas de graduação, e propunha partir do espaço da

Galeria com materiais diversos disponibilizados e com a permissão para que visitantes e participantes em geral pudessem escolher livremente o que fazer, e como fazer, observada a necessidade de preservação do patrimônio, o cuidado com a integridade física, os princípios éticos nas relações entre as pessoas, o exercício de alteridade e de solidariedade.

Assim sendo, no primeiro dia, o dia da abertura, não havia o que ser visto. Havia um espaço aberto, receptivo, convocando a fazer, a agir, mas também à pausa e à reflexão. Paredes brancas reivindicavam que as pessoas deixassem suas marcas. O espaço vazio estava desejoso de vibrar com vozes e gestos. Aos poucos, bordados começaram a formar nichos. Alguém perguntou “pode pintar na parede?”. Com espanto ante a resposta afirmativa, a pergunta foi transformada em exclamação: “pode pintar na parede!”.

A parede exerceu força de atração como se fosse um ímã. As crianças se deleitaram desenhando, deixando as marcas de suas mãos, de seus gestos, de sua alegria. Jovens e adultos alternaram-se entre as áreas medianas e as mais altas das paredes, alcançadas por meio das escadas disponíveis. Estruturas aéreas passaram a pender do teto, entre fitas, tiras, sombrinhas, tules e peças de macramé. Tinta, grafite, spray, colagem etc.

A cada dia, multiplicavam-se as marcas, as produções e as interações. Havia, sim, muito o que se ver. Mas, sobretudo, havia o que se viver, num processo em devir.

Fartura de alimento, de arte, de ética

A mesa redonda oferecia um menu variado: linhas de lã de diversas espessuras e texturas, uma caixa com linhas de bordado, uma lata com missangas de variadas formas, tamanhos e cores, tesouras, pincéis, tintas, canetas de toda cor, papéis com muitas estampas, revistas de histórias em quadrinhos, tecidos, barbantes, cola, fitas, entre outros. Os materiais disponíveis também estavam distribuídos sobre os cubos dispostos no espaço, facilitando o alcance de quem deles precisasse.

Contudo, a ideia de fartura não se assentava exatamente nos materiais disponíveis, que se multiplicavam à medida em que as pessoas decidiam também contribuir, trazendo suas ofertas. O sentido de fartura assentava-se, sobretudo, na natureza do espaço-tempo ali estabelecido, nas possibilidades propiciadas, e nas respostas das pessoas à convocação feita pelo projeto: fartura de formas, de textos, de falas, de presença, de sensibilidade.

Não foi por acaso que, dentre as ações realizadas, o Manifesto Camponês pela Fartura protagonizou o momento com maior convergência de pessoas ao projeto. Ali, o Movimento Camponês Popular integrou a ação na Galeria à programação em celebração de seus 14 anos de atuação na defesa da soberania alimentar. Nessa celebração, encontraram-se docentes e discentes da UFG, crianças do Departamento de Educação Infantil, pessoas da comunidade externa, em torno à mesa posta com alimentos orgânicos oriundos de várias partes do estado de Goiás.

A fartura de alimentos contrastou com os dados sobre fome, pobreza e desigualdade social, trazidos também pelas pessoas integrantes do movimento. Já a experiência de *poiesis* e *aesthesis* estendeu-se para além das paredes pintadas, envolvendo o paladar, o olfato,

o estômago e a necessária discussão crítica sobre a pobreza e a fome como projetos que atendem à manutenção das relações de poder.

“Aqui não tem moldura!”

No dia de encerramento do projeto, os docentes e um grupo de estudantes do ensino fundamental da rede municipal ocuparam o espaço. Sua presença ali integrou a programação de outro projeto de extensão que, dentre outras ações, promove a visita de estudantes das redes públicas de ensino às dependências da Universidade, para desenvolverem atividades e estabelecerem interlocuções com estudantes e docentes dos cursos de graduação.

Naquela manhã, crianças na faixa etária entre 8 e 10 anos divertiram-se desenhando e pintando as paredes e os cubos, dançando entre as fitas, lendo e observando as produções de todas as pessoas que as antecederam, rindo a cada nova descoberta. Transbordavam de alegrias e brilhos no olhar. No entanto, mais do que a imersão no espaço-tempo da galeria, tinham a missão de fazer registros e apontamentos para relatar às crianças da escola que não puderam participar da ação, ou seja, levariam notícias, imagens e reflexões para compartilhar em suas turmas. Por isso, portavam aparatos disponibilizados pela própria escola para produzirem registros em fotografia e vídeo, a serem compartilhados.

Sentadas em roda, em meio a tantas produções, as crianças falaram sobre suas impressões: o que esperavam encontrar quando saíram da escola em direção à Galeria da FAV? “Uma exposição!”. Encontraram a exposição esperada? “[breve pausa] Sim e não! Sim, porque tem muita coisa para se ver; e não, porque não é uma exposição”. E por que não é uma exposição? “Porque numa exposição, as paredes são brancas e tem obras de arte dentro de molduras... aqui todo mundo pode pintar e desenhar nas paredes, as paredes estão cheias de cores, formas, textos... tudo vai se misturando, umas coisas nas outras. Aqui não tem moldura!”

A constatação da ausência das molduras, que pode parecer óbvia, revela um dos princípios orientadores não só daquele espaço-tempo em sua materialidade, mas sobretudo em sua concepção, no tocante às relações entre as pessoas, à circulação de ideias. Renunciar às molduras, sobretudo no interior de uma galeria que representa um aparelho do sistema da arte, implica abrir mão de lugares específicos nas estruturas hierárquicas estabelecidas no sistema das artes, mas também nas relações de produção de conhecimento e nas relações entre as diferenças, na experiência do estar no mundo.

Ali, marcas deixadas por jovens artistas e artistas com percursos avançados no mundo da arte interagiram com traços feitos por crianças com tenra idade e outras pessoas que não transitam pelas searas artísticas. As classificações em arte ou não-arte, arte ou artesanato não tinham lugar ali. A ênfase estava nas questões que moviam as pessoas presentes e nas reverberações dessas questões naquele espaço-tempo sem molduras, sem demarcações territoriais de poder, em relações marcadamente solidárias.

Sobre apagamentos e não apagamentos

Na semana seguinte ao fechamento do espaço, com o encerramento do projeto, estava previsto o lixamento e a pintura das paredes. Havia, portanto, uma urgência em registrar ao máximo todas as informações, ainda que se tivesse em conta que tudo o que aconteceu ali durante um mês e as marcas deixadas naquele espaço não fossem passíveis de serem apreendidas em sua totalidade. Por mais registros que se produzissem, a experiência sempre transbordaria em muito, assim como todos os escritos, os grafismos, as pinturas, as colagens, as peças pendentes dos tetos e os materiais restantes que também integraram o ambiente. O próprio processo de apagamento propiciou aprendizagens intensas.

A esse respeito, ante a precariedade das condições de funcionamento das universidades públicas federais resultante dos cortes orçamentários, a elas destinadas, nas políticas públicas vigentes para a educação, a pintura das paredes coube à própria equipe da galeria, formada por seu coordenador, o docente responsável por sua gestão, ao lado do técnico em assuntos educacionais e do grupo de monitores e estagiários. Organizados em turnos, fazendo uso manual das lixas, eliminaram os excessos de tinta, retiraram as peças de colagem e começaram a aplicar as demãos de tinta branca.

As formas e textos de cores intensas foram se apagando gradativamente, até cederem às camadas do branco, mas nem todas. A toda forma de apagamento, contrapõem-se surpreendentes formas de resistir. Os textos e os desenhos feitos com canetas hidrográficas, à base de água, mostraram uma capacidade não prevista de resiliência. A cada nova demão de tinta, os grafismos emergiam, um pouco menos intensos, mas persistentes, como memórias que teimam em não se perder, como reverberações que permanecem, atualizando o vivido, o vívido do que foi experimentado.

Fora o desafio enfrentado pela equipe da Galeria, cuja tarefa também transpôs, e muito, seus papéis institucionais, e as questões técnicas da pintura que requereram a posterior atuação de equipe especializada, além disso, a resiliência das formas gráficas diante do processo de apagamento sinalizou também a importância de pensarmos sobre as memórias e as impressões que o vivido imprime naquilo que somos, ou supomos ser. Um pouco além, aportou a metáfora das resistências possíveis às dinâmicas de apagamento das referências culturais em relações de opressão e colonização.

Ao serem informadas sobre a pintura das paredes que seria feita em seguida, que aconteceria na semana seguinte à sua visita, as crianças da rede municipal de ensino reagiram com frustração. Não queriam que os seus desenhos, bem como todas as demais produções, fossem apagados. O desejo de permanência, de fixação no tempo-espaço é também o desejo de manutenção da experiência. Contudo, prosseguindo nas reflexões sobre o que tinham experimentado ali, manifestaram curiosidade acerca de quantas camadas de tinta cobririam as paredes da Galeria até aquele momento, e sobre quantas marcas foram apagadas, desde ações anteriores. Imaginaram uma espécie de investigação arqueológica dessas possíveis camadas, na busca de marcas esquecidas sob a ação do tempo e das quantas demãos de tinta.

Ora, no projeto *Cá entre nós*, e noutros orientados pelos mesmos princípios, os principais registros da experiência não permanecem nas paredes, sob as camadas de tintas, ou nos acervos dos museus, ou em catálogos fotográficos. Ficam, sim, dentre as referências de vida de cada pessoa que dele tenha tomado parte, disponibilizando-se para o exercício de interlocução, de partilha, de sentir-pensar-fazer com. A memória modifica-se no decurso do tempo, e as impressões mais intensas se comportam de modo semelhante aos traços feitos com as canetas hidrográficas: emergem sempre, a cada nova demão de tinta branca; modificam-se, como cada pessoa se modifica no decurso da vida, mas não se deixam apagar por completo.

Nesse sentido é pensada a poética da solidariedade, como processos de sentir-pensar-fazer compartilhados, pautados pelos encontros sensíveis, pelas relações de pertencimentos, cuja experiência de *poiesis* e *aesthesis* se situa muito além dos artefatos produzidos, ou de possíveis objetos de arte, mas sim nas próprias formas de se estar no mundo. Nesse contexto, o projeto *Cá entre nós* propiciou um espaço-tempo, no contexto das ações de extensão universitária, profícuo para esse exercício, oportunizando encontros plurais e compartilhamentos desapegados dos protocolos e das denominações estabelecidas pelo mundo da arte.

Referências

MARTINS, Alice F. Rascunhos para uma poética da solidariedade como exercício crítico à concepção colonizadora da arte. *Cadernos de estudos culturais*, Campo Grande, v. 2, p. 9-24, 2018.

MARTINS, Alice F.; CABRAL, Valéria F. F.; OLIVEIRA, Bárbara S. Tecendo redes e criando redários na formação docente em artes. *Revista UFG*, Goiânia, v. 21, n. 27, 2021.

MARTINS, Alice F. *Cá entre nós*. Projeto de extensão PJ192-2022. Goiânia: Proec/UFG, 2022.

MIGNOLO, Walter. Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, v. 14, n. 25, p. 14-32, 2019.

RUGIU, Antonio S. *Nostalgia do mestre artesão*. Campinas: Autores Associados, 1998.



Do contar histórias em poéticas da intimidade

Leticia Liesenfeld Erdtmann¹



Acho que contar histórias é um exercício de intimidade
Augusto Pessôa

A experiência cênica realizada com o projeto Lembranças (Portugal, 2008-2010), sob a direção da coreógrafa e pedagoga Madalena Victorino, teve como proposta inicial uma situação de proximidade com o público, de um para um (posteriormente, em outras apresentações pontuais, essa proposta acontecia com, no máximo, cinco pessoas por vez, além do *performer*) em que era prevista uma partilha que evocasse uma lembrança. Este espetáculo, mesmo passados mais de dez anos, ainda produz em mim uma série de questionamentos. Um abalo positivo que alimentou uma curiosidade antiga e constante em relação à intimidade a partir desse “estreitamento” da relação cênica. Inicialmente, o projeto se chamava *Intimíssimas*, depois chegou-se ao título Lembranças. Bailarinos e atores faziam parte do espetáculo, uma produção da Culturgest de Lisboa, parte do complexo bancário Caixa Geral de Depósitos, que financiava o projeto.

Não é incomum atrizes/*performers* encontrarem alguém do público em uma situação cotidiana fora do teatro (ou qualquer outro espaço onde tenha ocorrido o evento) e ouvir “acho que conheço você”, mas desta vez eu ouvi uma segunda frase, pronunciada com algum espanto e alguma hesitação: “é estranho, sinto que a conheço bem...”. Na sequência deste diálogo, chegamos finalmente ao espetáculo Lembranças, que tinha sido assistido por essa pessoa, algumas semanas antes daquele encontro casual. A relação de proximidade vivida por

¹ Atriz, contadora de histórias e professora. Doutoranda em Teatro /UnB. Mestre em Comunicação e Artes UNL (Lisboa) e Bacharel em Artes Cênicas /UFRGS. Atua desde 1997 em produções de teatro e dança e, desde 2003, como contadora de histórias em Portugal, no Brasil e na Alemanha. Professora e coordenadora na Pós-graduação Narração Artística: convite às práticas e poéticas das oralidades na arte e na educação, professora convidada nos cursos de Pós-graduação O Livro para a Infância e Gestos de Escrita como prática de risco, os três projetos online d'A Casa Tombada em São Paulo / FACONNECT. Professora no curso livre online A Escrita Expandida, da f508.art (SP e Lisboa). Coloca em diálogo a narração de histórias com o território da dança contemporânea. Pesquisa sobre poéticas da intimidade e sobre o papel da atmosfera na narração de histórias.

breves momentos marca uma intimidade que pode ser acolhida pela memória como de fato uma experiência e uma lembrança relacional de uma intensidade ou pregnância incomum.

O espetáculo consistia em fragmentos de textos e/ou breves histórias, de cerca de cinco minutos cada, contada pelos *performers* (atores e bailarinos) com a presença de alguns objetos e/ou fotografias. O encontro era de uma proximidade física no limite, pensando nas classificações do antropólogo Edward Hall, sobre a distância *pessoal* (50 a 120 cm) e *íntima* (15 a 45 cm), podendo causar constrangimento, um senso de invasão de espaço íntimo e, eventualmente, um certo aconchego. É bastante delicado atuar nesse território. Tudo parece ser passível de quebrar de forma irreversível a boa continuidade do contato entre *performer* e audiência. Nessa zona delicada, como numa corda bamba, se dava a nossa intervenção. Intervenção é uma boa palavra para esse espetáculo, inicialmente pensado como um acontecimento surpresa para os funcionários do banco (Caixa Geral de Depósitos). Só mais tarde experimentamos apresentar em uma floresta durante um festival e, um tempo depois, dentro de carros.

A intenção não é de centrar a atenção apenas neste espetáculo, mas dirigir o olhar na direção de poéticas da intimidade e observar possíveis camadas envolvidas neste tipo de relação. Embora não fosse um espetáculo que pudesse ser chamado, por exemplo, de teatro narrativo, uma vez que a marca da dança era, por assim dizer, mais acentuada ao lado do narrativo do que do teatro, ele lançava um convite claro, e esse era um grande apoio na criação e manutenção da proximidade, a simplicidade (que temos como memória afetiva) de uma breve história a ser contada, em apenas cinco minutos. Os movimentos/dança estavam presentes, compondo a performance como um todo, mas o apelo pela proximidade se dava muito mais pelo caminho do: “vou te contar uma história...”

No Brasil, há a tendência de programar eventos artísticos e culturais de grande porte com largo alcance de público, para que, entre outras razões e contextos, o retorno para as instituições seja numericamente satisfatório. A lógica de consumo, mais focada no lucro do que em experiências que explorem eventualmente outras qualidades, ainda que com um menor alcance de público, são preponderantes. Contribuem para isso, em alguns casos, a pouca programação cultural e o grande número de pessoas interessadas em aceder aos eventos programados, ou, pelo contrário, a falta de público regular leva a uma concentração de programação, de modo que é possível disponibilizar um investimento razoável em publicidade. É claro que existem felizes exceções nesses casos, mas são exceções, o que, em si, acusam um traço cultural importante.

As propostas artísticas que trabalham conceitualmente para uma escala mais restrita de pessoas e em espaços menores, tais como apresentações em apartamentos, carros, pequenas praças, ou simplesmente em pequenos espaços (teatros, estúdios, galerias, garagens, apartamentos etc.), gozam muitas vezes de pouca atenção por parte dos programadores, e mesmo por parte do público em geral, acostumado muitas vezes ao prestígio atribuído a eventos culturais com um alcance maior de público, entendendo este dado como ligado a uma qualidade necessariamente maior do evento em si.

No período de tempo em que atuei como atriz e contadora de histórias em Portugal, em algumas produções portuguesas ou coproduções Portugal-França e na Alemanha, participei de experiências cênicas de rara proximidade dos atores/bailarinos com o público. As apresentações eram em pequenos espaços ou simplesmente para um público limitado a poucas pessoas por vez. Esses trabalhos trouxeram algumas perguntas: o que se verifica como específico dessa troca, durante a convivência, a partilha de espaço íntimo? Quais aspectos emergem na relação de uma tal proximidade física?

Os eventos ou espetáculos cênicos nos quais a proximidade é realmente um fator de escolha conceitual e estética, podem apresentar, independentemente de se dar concretamente pela proximidade física ou se o apelo à proximidade ocorre de outra maneira, um conjunto de elementos representativos de um acontecimento com este recorte.

Segundo Marianne Streisand (2001), autora que analisa os aspectos mais relevantes da intimidade na estética teatral do século XX, se destaca: “um diálogo próximo e direto entre o artista, sua obra e o observador. [...] persuadir o espectador/observador a inclinar-se em direção a ele para escutá-lo ou olhá-lo” (Streisand, 2001, p. 123).² Estes três aspectos levantados pela pesquisadora, lembram outros três pontos, desta vez mais perto do fenômeno da narração oral, contidos nas pesquisas do diretor teatral Peter Brook sobre os contadores de histórias:

tripla relação: por um lado, a pessoa deve estar numa relação profunda, secreta e íntima com o seu conteúdo, com a sua sensibilidade interior. Esta primeira relação está presente tanto no contador como no cantor. Os grandes contadores que conheço, por exemplo, nas casas de chá no Irão, no Afeganistão, contam grandes mitos com muita alegria, mas também com uma grande gravidade interior. A cada instante abrem-se ao público, não para agradar, mas para partilhar. A sua escuta está virada ao mesmo tempo para o interior e para o exterior, como sempre devia ser em cada verdadeiro actor. Estão ao mesmo tempo em dois mundos (Brook, 1993, p. 42).

O filósofo Hans Ulrich Gumbrecht nos fala sobre a cultura de sentido e a cultura da presença e comenta, no caso desta última, algo que é particularmente interessante neste caso:

a autorreferência predominante em uma cultura da presença é o corpo. [...] Por isso, imaginar uma cultura de presença implica o desafio de imaginar um conceito de “eventidade”, desconectado da inovação e da surpresa. [...] Sabemos que pouco depois das oito da noite, a orquestra começará a tocar a abertura de uma peça que tantas vezes ouvimos. Apesar disso [...] o momento em que se produzem os sons iniciais “atinge-nos” – e produz um efeito de “eventidade” que não traz consigo nem surpresa nem inovação (Gumbrecht, 2010, p. 106-111).

² Tradução livre da autora, a partir do original: “ein enges direktes Gespräch zwischen Künstler, seinem Werk und dem Betrachter. [...] den Zuschauer/Betrachter dazu zwingen, sich in ihm ‘Hinzubeugen’, um ihm zuzuhören beziehungsweise zuzuschauen”.

Na toada do “vou contar uma história...” há um dado semelhante de “eventidade”, pois mesmo que traga uma narrativa ainda desconhecida, se passa num regime de comunicação muito familiar, que não promete espanto ou inovação, mas um aconchego e um convite à imersão. Já em relação ao corpo, central na cultura de presença, o caráter de encontro em si (do corpo a corpo) fica em primeiro plano, no caso de uma proximidade física considerável, em relação ao teor do que é ativado pelo ator/bailarino/contador de histórias. Mesmo que após alguns segundos essa situação possa se alterar e o envolvimento em relação ao que é dito/dançado/contado tome a frente, ou se misture à sensação de proximidade, essas camadas não estão inicialmente alinhadas. E mesmo quando encontram um equilíbrio, ainda que difuso, não é garantido, o que dá o tom de um fenômeno como esse, da sua “atmosfera flutuante”. Se apresenta flutuante em termos de dinâmicas que alternam momentos de maior adensamento na relação e outros mais rarefeitos.

Segundo o filósofo Gernot Böhme, atmosferas são: “espaços enquanto marcados pela presença de objetos, seres humanos ou constelação de ambientes. São elas próprias esferas de presença de alguma coisa, da sua realidade no espaço” (Böhme *apud* Fischer-Lichte, 2005, p. 2). O próprio relevo da história sugere muitas vezes essa alternância de plasticidade, mas esse é um outro assunto, mesmo que constitua um dado provavelmente participante do fenômeno como um todo. É sem dúvida difícil falar sobre essas flutuações, maior ou menor densidade de uma atmosfera, mas elas são sentidas quase fisicamente e aparecem em expressões populares como “dava quase para cortar o ar com uma faca”, o que indica claramente a percepção de uma espessura ou densidade. Podemos lembrar de Bataille quando nos fala, em *A experiência interior*, sobre como:

ora, viver significa para ti não apenas os fluxos e os jogos fugidios de luz que se unificam em ti, mas também as passagens de calor ou luz de um ser a outro, de ti ao teu semelhante ou de teu semelhante a ti (inclusive no instante em que me lêes, o contágio da minha febre que te atinge): as palavras, os livros, os monumentos, os símbolos, os risos, não são mais do que os caminhos desse contágio, dessas passagens (Bataille, 2016, p. 131).

Passagens, contágios, esferas de presença, são movimentos que se dão na relação, e por instantes emergem com tal força que permitem ser percebidos ainda que estejam “entre”, eles “tingem”. Como refere Böhme, tocam e simultaneamente atravessam os corpos.

No trânsito interpessoal, adensado pela proximidade de criações artísticas que privilegiem uma poética de intimidade, pode-se estabelecer algo imersivo, mas isso se dá simultaneamente no sentido individual e como uma imersão coletiva. Onde o “no que” vem logo após o “com quem”. Esse “com quem” se configura nos termos de uma “chegança” atenta aos outros corpos (uma espécie de escuta), afinal todos os participantes estão inscritos no mesmo acontecimento. Novamente Gumbrecht, admitindo a coexistência de efeitos de presença e efeitos de sentido, indica que

a dimensão de sentido será sempre predominante quando lemos um texto – mas os textos literários têm também modos de pôr em ação a dimensão de presença da tipografia, do ritmo da linguagem e até mesmo do cheiro do papel. Inversamente, acredito que a dimensão de presença predominará sempre que ouvimos música – e, ao mesmo tempo, é verdade que algumas estruturas musicais são capazes de evocar certas conotações semânticas. A experiência estética – pelo menos em nossa cultura – sempre nos confrontará com a tensão, ou oscilação, entre presença e sentido (Gumbrecht, 2010, p. 138-139).

Esse “corpo a corpo”, em situações que investem em tal proximidade, acentua o efeito de presença como apriorístico em relação aos possíveis efeitos de sentido, que não estão sem dúvida excluídos do processo. Talvez, nesse ponto, haja o encontro entre a “eventidade” e as densidades atmosféricas que podem advir da própria narração, ativadas pelo contador de histórias, mas que adquirem uma dinâmica própria a partir da escuta e da fabulação conjunta de quem embarca na ficção. Próximo, talvez ao que descreve Gumbrecht em relação ao atmosférico na literatura, quando nos fala a respeito do que algumas obras literárias podem suscitar. Segundo segundo o autor, “se trata mais de liberar o potencial que a narrativa contém do que de revelar o sentido que subjaz a ela; esse potencial permite que o leitor habite mundos de sensações – mundos que parecem entornos físicos” (Gumbrecht, 2014, p. 99).

Voltando à intimidade potencial presente em estéticas que buscam poéticas da intimidade, a autora portuguesa Maria Gil, em sua análise de performances autobiográficas, oferece uma ótima chave para essas reflexões. Nesse tema a autora identifica diferentes “níveis de intimidade”. Segundo ela:

há uma primeira intimidade que é baseada no ato de receber – hospitalidade; uma segunda que pode ser baseada na natureza do material revelado em palco – pessoal e que permite que o público testemunhe detalhes pessoais; e uma terceira intimidade que poderá ser esta troca nos dois sentidos que faz com que o público também responda e dê de volta ao *performer* (Gil, 2015, p. 120-121).

Estas instâncias estão presentes não somente em performances autobiográficas, mas igualmente, arrisco dizer, em situações de proximidade de encontro como as descritas anteriormente e em situações que envolvam a performance de narração oral artística ou cênica.

A terceira intimidade abordada por Maria Gil, estaria intimamente ligada, num primeiro momento, à qualidade desta chegada. Uma chegada que pode ser marcada, ou não, pela hospitalidade. A essa chegada corresponderia talvez um (re)pouso, início de percepção do espaço como já investido de afeto, percebido paulatinamente (nesse curto espaço de tempo) como um lugar, portanto. Maria Gil apresenta essa terceira intimidade apoiada na noção trazida por Roland Barthes: “este tipo de escuta é suposto acontecer num espaço intersubjetivo onde ‘eu escuto’ também significa ‘escuta-me’. [...] interpelação leva a interlocução em que o silêncio do ouvinte é tão activo como o locutor que fala escutando” (Barthes *apud* Gil 2015, p. 119).

A audição traz a relação com o outro, na abordagem de David Le Breton sobre a audição, no seu livro *Antropologia dos Sentidos*, “a fórmula de presença para o outro é ‘estou ouvindo’, maneira de dizer a disponibilidade silenciosa ou a aprovação de sua palavra”, é também, segundo o autor, um fator de intimidade, “a audição é o sentido da interioridade, ela parece levar o mundo ao coração de si” (Breton, 2006, p. 145-147).

Ao pensar nas chamadas “formas lentas de comunicação”, mencionadas por António Pinto Ribeiro, “um hiper-realismo, simbolizando também a presença da comunicação humana e de todos os rituais a ela associados, como sejam as refeições, as conversas, a leitura e a escrita e todas as formas lentas de comunicação” (Ribeiro, 1997, p. 13-14). Não é difícil incluir neste contexto o encontro à volta dos contos, das histórias, ativado voluntariamente (ou conduzido delicadamente) por uma contadora ou contador de histórias, constituído coletiva e tacitamente neste encontro/escuta, como um evento participante deste grupo de atividades pouco propensas à aceleração. Augusto Pessôa chama a atenção exatamente para este caráter de desaceleração que a narração oral de histórias carrega consigo, comparando com o ritmo televisivo:

a televisão também precisa de dinamismo. As imagens não podem ficar mais de dois minutos no ar. Os cortes são rápidos. As informações aceleradas. Já a contação de histórias necessita exatamente do contrário. Precisa do tempo, do olho no olho, da intimidade. As informações são lentas, não precisam ser “reais” e necessitam da imaginação do ouvinte (Pessôa *apud* Benita, 2011, p. 79).

Esse é um movimento contra a corrente numa sociedade mais voltada à velocidade do que à desaceleração e ao repouso: “pois tudo que repousa em si mesmo, que se demora em si mesmo passou a não ter mais valor” (Han, 2017, p. 28).

Se essa escuta e esses dizeres coletivos (mesmo que não mencionados) neste compromisso e na dinâmica própria do encontro percorrem, pensando na organização de Maria Gil, principalmente a terceira intimidade, aquela onde há troca entre o público e o *performer* nos dois sentidos, parecem estar ancorados de alguma forma, como mencionado acima, na primeira intimidade, a da hospitalidade.

Fazendo uma ponte com os diálogos entre Habermas e Derrida (no livro *Filosofia em tempos de terror*, de 2003), onde entram exatamente as questões sobre a utilização dos termos tolerância (Habermas) e hospitalidade (Derrida), embora discutidas em contextos políticos e sociais bem mais amplos, é interessante notar a questão da hierarquia contida no termo tolerância, e criticada neste sentido por Derrida, e a noção de hospitalidade como algo mais horizontal, uma relação mais equilibrada com a alteridade.

A hospitalidade tem, voltando às relações cênicas de proximidade, um papel decisivo no jogo proposto, ou como diria Maria Gil, na primeira intimidade a ser construída. Se a proximidade pode oscilar entre produzir constrangimento e aconchego, isso se deve, entre outras coisas, porque exige uma mínima relação de confiança entre as partes ou ao menos a percepção

de que o “risco” é igual nos dois sentidos. Um pacto de vulnerabilidades consentidas. Talvez alcançando, a partir desse pacto, uma outra abertura. Alice Curi, no seu *Traços e devires de um corpo cênico* (2013), aborda um estado semelhante quando corteja o pensamento de Grotowski:

ele via no desnudamento do palco (teatro pobre) e do ator (por meio de esgotamentos psíquico e físico) um caminho para a criação. Essa “coragem passiva [...], coragem de um desarmado, a coragem de revelar-se [...] de rasgar as máscaras num estado de completo e desvelado abandono” (Grotowski, 1971, p. 212), vai ser básica para a sua ideia do desempenho psico-físico do ator (Curi, 2013, p. 124).

Obviamente, a situação da performance implica algum tipo de regulação o que demonstra que há um enquadramento assumido, que necessariamente previne o espectador (mesmo que sutilmente, como no caso do espetáculo *Lembranças*, na abordagem surpresa aos funcionários do Banco Caixa Geral de Depósitos) quanto ao fato de que haverá algo diferente da percepção mais habitual do tempo-espaço cotidianos e com o qual ele (público) vai entrar em contato.

Ainda, gostaria de ressaltar, com Derrida, o quanto o termo hospitalidade é favorável em relação a uma situação como esta. Esclarece Derrida:

sem essa ideia de hospitalidade pura [...] não teríamos sequer a ideia do outro, a alteridade do outro, ou seja, de alguém que entra em nossas vidas sem ter sido convidado [...] a hospitalidade incondicional, que não é jurídica nem política, ainda assim é condição do político e do jurídico (Derrida, 2003, p. 137).

Estar em pé de igualdade nesse encontro é um dado importante no que diz respeito à interação que se dá seja numa experiência como a descrita acima, quanto no caso do fenômeno da narração oral artística ou cênica. A palavra aberta nas duas direções, assim como igualmente a escuta aberta (em proporções diferentes, uma vez que a ativação do jogo é feita por um dos campos do jogo, ainda uma possibilidade com porosidade) propõe uma disposição diferente, um sentido de estar junto, partilhando a ficção. Vale o alerta que Dal Farra faz quanto ao teor da relação que é estabelecida: “seja oral ou escrito, esse contato, essa relação tem uma condição essencial: que não seja de apropriação, mas de escuta, pois a voz do rapsodo só tem sentido em trânsito, em transmissão” (Dal Farra *apud* Medeiros; Moraes, 2015, p. 281).

Ter a audiência “ao alcance da mão” torna qualquer movimento especialmente marcante uma vez que é percebido com contornos de intimidade, de uma percepção que inclui, em maior ou menor grau, percepções olfativas e de temperatura. Lembro perfeitamente do ensaio geral, ocasião em que apresentamos no departamento de programação cultural da Culturgest, uma das vezes em que me apresentei para um dos programadores, pude ver o movimento de dilatação da pupila dele em um dado momento da performance. Isso me surpreendeu e marcou profundamente, entendi como um sinal de envolvimento maior na história, ou algo nela que o tocou especialmente, mas nunca tinha percebido algo assim, a proximidade permitiu essa percepção, é uma informação e escuta privilegiada, do ponto de

vista do *performer*. Essa situação é arriscada, mas o trabalho nestas escalas de proximidade envolve o risco. Partilho da opinião de Bobby Backer, entrevistada por Adrian Heathfield:

estou trabalhando por vezes para pequenas audiências, com muita proximidade. Estou em busca de um tipo de transgressão muito leve, apesar disso muito presente. O perigo está lá em pequenos gestos mais do que nos grandes; o risco na intimidade, isso é o que me interessa particularmente (Backer *apud* Heathfield, 2014, p. 7, tradução nossa).³

Incluiria, desta forma, nas três intimidades de Maria Gil, o dado decisivo do risco, também trazido pela autora no mesmo artigo citado anteriormente, mas entendendo este risco, além da perspectiva de vulnerabilidade do *performer* em performance autobiográfica de Maria Gil, como participante, fenomenologicamente falando, da proximidade entre os corpos. Um dado de risco e uma vulnerabilidade anterior a qualquer conteúdo de troca, mas ligado à imbricação dos estados de presença, no caso da narração oral artística ou cênica, e ainda ao risco de entrega ao *devaneio* (Bachelard). Esse risco, visto dessa maneira, se somaria às outras três intimidades pontuadas por Maria Gil. Embora talvez seja possível dizer, com mais precisão, que é um fator transversal às três intimidades definidas pela autora.

O dado de partilha espacial, de lugar, funda uma cumplicidade próxima a do segredo, da partilha dessa palavra comum, de uma espécie de “apalavrado” entre contador de histórias e a sua audiência. Uma “ancoragem” que se pode sentir no contador/ativador, lança convite para esse repouso conjunto. Ancorem pensada como o contato com sua “sensibilidade interior”, como nos dizia Brook. Relaciono com o que Sônia Machado de Azevedo nos diz ao falar do ator contemporâneo:

esse ator contemporâneo, pesquisador de si mesmo, toca [...] a textura antiga das próprias mãos. [...] no silêncio destes estares junto às verdades mais simples e físicas, ele aprende a conseguir repouso no colo de si mesmo [...]. E então, a partir desse lugar encontrado, consegue estender a mão e tocar o outro (Machado de Azevedo *apud* Ginsburg e Fernandes, 2010, p. 133-134).

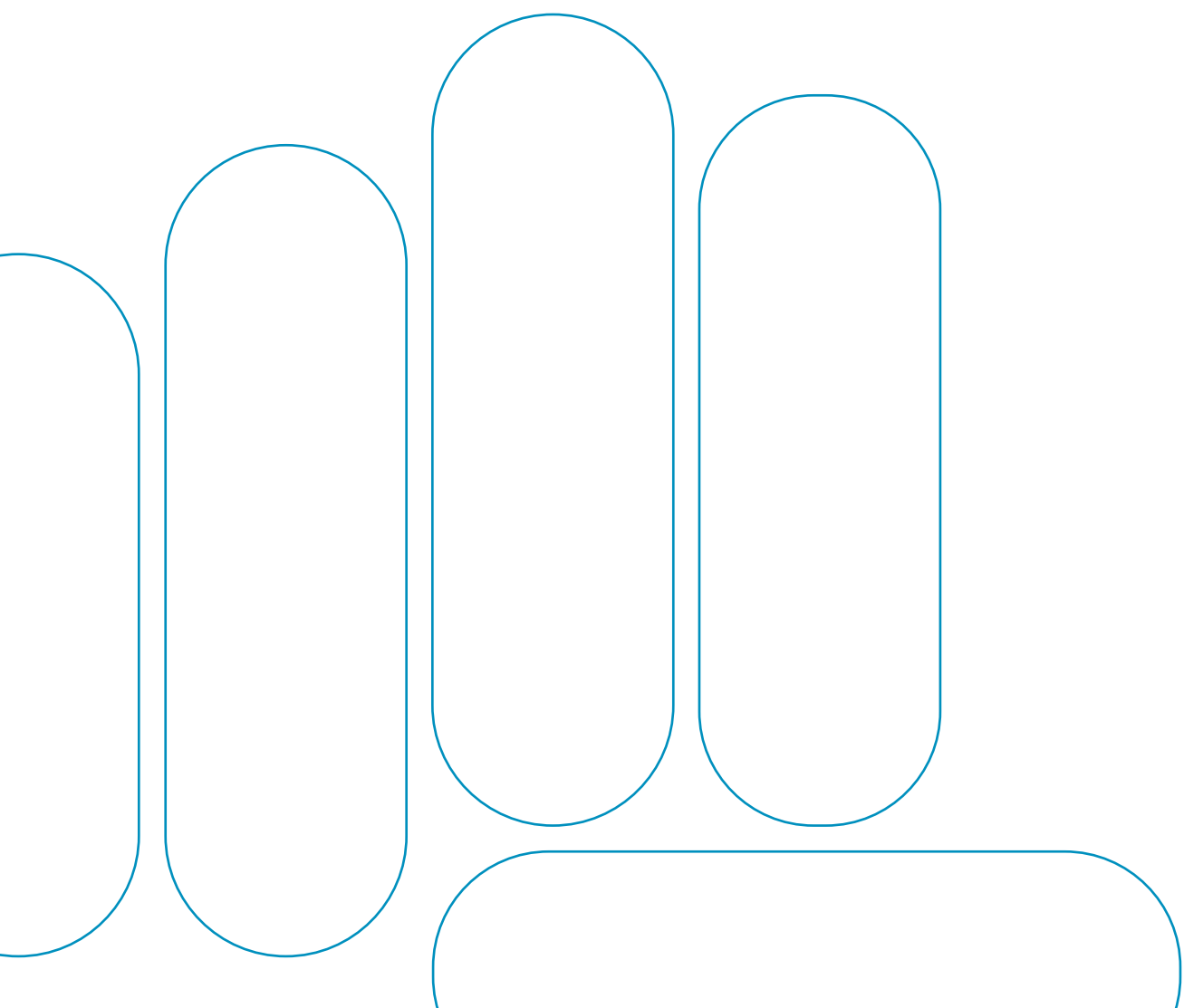
A tensão, na melhor acepção da palavra, talvez melhor dizendo um vinco ou aderência, que pode surgir no tal encontro à volta das histórias tem esse “alçar voo” impulsionado pela ficção, ancorado entretanto numa concretude da imbricação dos corpos e de suas esferas atmosféricas.

Referências

CURI, Alice S. *Traços e devires de um corpo cênico*. Brasília: Editora Dulcina, 2013.

³ “My interest in risk is quite different. I am sometimes working in very close proximity to small audiences [...] The kind of transgression I am after is very slight, but nonetheless present. The danger is there in small gestures rather than large ones; the risk in intimacy, that’s what interests me particularly” (Backer *apud* Heathfield, 2014, p. 7).

- BRETON, David Le. *Antropologia dos sentidos*. Petrópolis: Vozes, 2016.
- BROOK, Peter. *OdDiabo é o aborrecimento*. Lisboa: Asa, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *Filosofia em tempo de terror: diálogos com Habermas e Derrida*. Organizado por Giovanna Borradori. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- FERNANDES, S.; GINSBOURG. *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GIL, Maria. *A intimidade em performances autobiográficas*, 2015. p. 105-123, 2015. Disponível em: <https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/2404/1/8.%20Maria%20Gil.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2022.
- GUMBRECHT, Hans U. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2014. (Selo Contraponto).
- GUMBRECHT, Hans U. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2010. (Selo Contraponto).
- HALL, Edward. *A dimensão oculta*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- HAN, Byung-Chul. *A sociedade da transparência*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HEATHFIELD, Adrian. Risk in Intimacy. *Performance research: a journal of the performing arts*, v. 4, n. 1, p. 97-106, 5 ago. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/13528165.1999.10871649>. Acesso em: 16 jun. 2022.
- RIBEIRO, António P. *Por exemplo a cadeira: ensaios sobre as artes do corpo*. Lisboa: Cotovia, 1997.
- STREISAND, Marianne. *Intimität: Begriffsgeschichte und Entdeckung der "Intimität" auf dem Theater um 1900*. Munique: Fink, 2001.





Vivência na dança, o corpo que se reconta

Emilie Sugai¹



Um pouco de minha infância e formação na dança

A dança despertou em mim desde cedo. Não sei se foi a musicalidade que estava presente em minha infância por conta de minha avó, que dirigia uma escola para crianças – onde além das aulas do ensino primário tínhamos aulas de piano –, ou devido à influência indireta dos movimentos das artes marciais – meu pai, faixa preta de judô e karatê, tinha uma academia para crianças e jovens nessa mesma escola, onde também morávamos. Eu tinha muitas habilidades corporais e musicais, e desde pequena descobri que a dança se manifestava em mim como um canal poderoso de comunicação, uma vez que pouco me expressava pela fala, por ser muito tímida.

Quando completei 8 anos comecei a fazer aulas de ginástica olímpica no Clube Pinheiros. Somente aos 15 anos, em 1980, iniciei os aprendizados na técnica da dança que tanto almejava desde criança, mas minha família não tinha recursos para me colocar numa escola de dança. Comecei no jazz moderno com Armando Duarte, meu grande incentivador no início, no Estúdio de Ballet Cisne Negro e, na sequência, como bolsista das aulas de ballet clássico, onde três anos mais tarde integrei o Grupo Experimental de Dança Passo a Passo, um grupo semiprofissional do estúdio Cisne Negro.

Aquela menina-adolescente, tímida, surpreendentemente se transformava em cena enquanto dançava. Foi por este motivo que os professores da escola sugeriram que eu me dedicasse ao ballet clássico, a fim de me aperfeiçoar na dança. Fui conhecendo outras técnicas modernas de dança. Naquela época não sentia uma concordância entre meus anseios, o meu corpo e as técnicas que aprendia, ou coreografias que executava. Sentia-me numa camisa de força ao ficar presa em passos e formas que precisava dominar a fim de acompanhar o grupo.

¹ Coreógrafa, *performer*, dançarina butoh. Desenvolve uma linguagem própria, em criações solos e em grupos, fruto de suas inquietações artísticas e de vida, geradas das influências recebidas do diretor Takao Kusuno, das pesquisas relacionadas às memórias do corpo e de colaborações com artistas da dança, teatro e cinema. Produziu e criou diversos espetáculos, dentre os trabalhos recentes estão “Aka” (2021) e o “O Poço da Mulher-Falcão” (2023). Site da artista: emiliesugai.com.br.

O encontro com esta nova vertente de dançar

Por caminhos sem rumo definido, encontrei o diretor japonês Takao Kusuno (1945-2001), sua esposa e companheira de criação, a nipo-brasileira Felicia Ogawa (1945-1997), e o intérprete-criador Denilto Gomes (1953-1994) em 1991, quando Marilda Alface, atriz-dançarina, participante dos primeiros trabalhos dessa dupla, me apresentou ao casal.²

Foi a partir desse momento que senti que poderia mergulhar em algo totalmente novo e intuía vendo Denilto Gomes dançar que minha potência expressiva poderia ser explorada e lapidada. Takao Kusuno e Felicia Ogawa me acolheram em seu núcleo de criadores; eu era apenas uma iniciante nessa arte com muita vontade de aprender. Estava começando um caminho de ruptura, com uma visão artística em sua abordagem, junto a esses importantes criadores da dança contemporânea brasileira, no convívio e trabalho, que por sorte pude vivenciar nos últimos dez anos de vida de Takao Kusuno. A pesquisadora Christine Greiner se referiu ao diretor no ano de sua morte, em 2001, como “o mestre que muito influenciou a criação nacional” (Greiner, 2001).

Onde não há palavras que deem conta

O meu elo com Takao Kusuno estava menos focado nas palavras, no sentido de discutir ideias e conceitos. A minha conexão com esse artista se dava por meio do silêncio, das meias palavras, talvez pela dificuldade da língua, ele com o português e eu, com o japonês, depois que sua esposa, colaboradora e tradutora falecera. A proximidade com o diretor tornou-se mais evidente.

As reflexões profundas de Takao Kusuno sobre vida e morte permeavam a sua fala, e sobretudo sua arte, num modo muito particular de criar. Algo circular, à maneira do “eterno retorno”, onde os ciclos de “nascimento, vida, morte e renascimento” estavam contidos não só nas imagens que conduziam o trabalho do dançarino, mas também nas criações de seus espetáculos. Sua iluminação trazia algo de muito especial nos tempos construídos junto ao dançarino e à trilha sonora criando as atmosferas das cenas.

Durante os ensaios, era o silêncio que prevalecia e os longos tempos de experimentação. No meu caso, ele nunca tecia elogios, uma vez que tudo era um processo de descobertas, porque criavam-se densidades, assimilações, transformações no corpo. Esse entendimento foi vindo aos poucos. Através da confiança e da entrega, superando os conflitos internos.

Fiz uma síntese em um artigo que escrevi, à maneira de Takao Kusuno nos dirigia:

cabe aqui um aparte sobre o que considero ser uma intérprete-criadora: mesmo Kusuno sendo, por vezes, um escultor dos nossos corpos, pois que

² Takao Kusuno (1945-2001) foi quem introduziu esta arte no Brasil, sem dizer que o que fazia era *butoh*, quando chegou em 1977, realizando seu primeiro trabalho, *O jazz e a dança*, em 1978, com dançarinos e atores brasileiros no MASP. Além de diretor, iluminador, era também artista plástico. “Os princípios do *butoh* foram introduzidos na cena brasileira por Takao Kusuno, mas como dança moderna. Receava Takao a eclosão de um modismo sob o nome *butoh*” (Milaré, 1995 *apud* Sugai, 2022).

ele muitas vezes indicava detalhes do corpo, um gesto de mãos e dedos, a direção de um olhar, o delinear dos braços ou pernas, ou mesmo uma postura corporal, eram indicações que deveriam ser apropriadas, lapidadas e transformadas em linguagem corporal pelos dançarinos. Não eram coreografias no sentido de execução de movimentos dentro de uma contagem musical. As cenas eram constituídas por um roteiro de imagens com indicações corporais (Sugai, 2015, p. 145).

É uma dança que exige prática de muita dedicação, um trabalho árduo com o corpo, muitas vezes de superação e resistência constantes. Takao Kusuno era exigente, bem-humorado, irônico e amável com o grupo de pessoas com o qual ele trabalhava e sempre apontava questões essenciais e diferentes a cada um dos dançarinos. Tinha um olhar muito aguçado.

A filosofia implícita no corpo

Takao Kusuno dizia ser o butoh uma reflexão do corpo sobre o próprio corpo, é o corpo que se torna. O autor completa, “ninguém aprende butô fazendo um curso. Butô é uma filosofia, por isso precisa de shugyô. É como o grito. Há o grito copiado e o grito que se faz grito. No butô não é a cópia do corpo, mas o corpo que se faz corpo. É muito perigoso e a cópia é sempre muito clara para nós” (Kusuno, 1997 *apud* 1997).

E sobre o *shugyô*, completa Takao Kusuno, como “o princípio de severidade aplicado ao corpo [...], que é a infligência de uma ação rigorosa, propiciando um crescimento ao praticante – é fundamental ao dançarino de butô”. É essencial “a busca da memória individual, somada à memória coletiva e ancestral, de todas as memórias escondidas no corpo de cada dançarino” (Kusuno, 2000 *apud* Salomão, 2000).

Em um importante artigo escrito com Felicia Ogawa, Takao Kusuno dizia:

para atingir o estado de metamorfose é necessário que o dançarino tenha o domínio de uma técnica corpóreo-física que torne possível o poder de automanipulação. [...] Essa consciência corporal, ou seja, a visão objetiva de si mesmo e o esforço para se transformar no outro imaginado, implica a anulação de si mesmo, criando-se assim a visão objetiva de si mesmo. Descarta-se o ego para se transformar no outro. E para buscar essa possibilidade é necessário aguçar a própria percepção para observar nos menores detalhes a organicidade do outro escolhido (Kusuno; Ogawa, 2006 p. 181).

E reforço um aspecto importante que vejo ser fundamental:

para recriar um corpo em constante transformação, é necessária uma doação constante do dançarino. Parece-me que essa disposição de espírito é o que nos faz superar os limites físicos corpóreos para despertar um sentimento de entrega, isto é, um sentimento de unidade consigo mesmo e com o todo (Sugai, 2015, p. 145).

A desconstrução de um corpo

A minha estreia com Takao Kusuno foi em 1991 no espetáculo “Canção da Terra”, onde Denilto Gomes era o principal intérprete-criador das cenas. Fazia parte deste núcleo, naquela época, a atriz-dançarina Patricia Noronha. Fui lançada a um grande desafio de dançar uma cena que chamávamos de “O pagador de promessas”, que tinha como significado implícito aquele que doa seu corpo por uma promessa alcançada, e como imagem as figuras dos ex-votos. A cena era o meu próprio corpo vestido com trapos de estopas e que fazia uma caminhada densa e lenta, o rosto, as mãos, as pernas e os pés à forma barroca, torções do corpo, meio torto, meio feio, até culminar em um ápice que se explodia em quedas e sustentações, que por sua vez, levavam a outra transformação ao final. Para fazer esta cena, Denilto Gomes trabalhou comigo intensamente, e eu tinha que largar qualquer noção de dança que tinha aprendido até então, e despir de minha autoimagem da beleza de uma bailarina alongada.

Denilto Gomes era um talentoso bailarino do cenário da dança quando encontrou Takao Kusuno em 1979, e realizaram o espetáculo “Quando antes for depois”, com a atriz-dançarina Dorothy Lenner. Porém, somente em 1986, este grande intérprete-criador retoma esta parceria, que muito o marcou, com o espetáculo “Cata ventos” mergulhando de vez nesta arte de dançar, pelos últimos oito anos seguintes, junto à direção do casal.

Tal era grandeza do Nijinsky brasileiro em cena. Numa de suas entrevistas ao crítico de teatro Sebastião Milaré (1945-2014) disse: “agora acredito que embarquei de vez. Daqui para frente quero continuar esse processo de linguagem, onde vou chegar não sei” (Gomes, 1987 *apud* Camargo, 2008). De forma genial, Denilto Gomes cavoucava, esculpia seu corpo retirando os excessos para criar seus poemas dançados.

Takao Kusuno dizia para “levar o corpo ao limite”, se cair, porque se cai verdadeiramente. Incorpore tudo, segure o movimento, traga esta energia e transforme. Na cena “O pagador de promessas” esta foi uma verdade que eu realizei de forma dramática, meio crua e meio singela, ao mesmo tempo. De certa forma carreguei toda essa filosofia implícita no corpo por muito tempo, tornando orgânico algo que não se separa e que, com o tempo, foi sendo utilizado com novos elementos nos trabalhos seguintes com Takao Kusuno, sendo “O Olho do Tamanduá” (1995) um importante espetáculo, muito premiado e apresentado em importantes festivais internacionais, e “Quimera, o anjo vai voando” (1999), sua última obra, criadas com a Cia. Tamanduá de Dança Teatro em uma nova fase deste diretor.

Um novo capítulo de vida

A dança é efêmera. Ela é um acontecimento que já não o é depois. Hoje tenho um corpo maduro dos meus 59 anos. Muitos trabalhos se seguiram com artistas colaboradores que encontrei no meu caminho. Não me imagino mais fazendo aquilo que fui capaz de realizar.

Na minha juventude sempre tinha Kazuo Ohno³ (1906-2010) como uma referência máxima, por ser magistral na dança aos 86 anos, quando o vi pela primeira vez em São Paulo em 1992, na sua segunda vinda ao Brasil. Pensava que o butoh naturalmente se transformaria em meu corpo com o passar dos anos. No entanto, se não perseveramos nesta arte, ela pode desaparecer do corpo rapidamente. Vendo a biografia do mestre de butoh Kazuo Ohno vemos o quão difícil foi sua vida tanto quanto foi a poesia que nasceu de sua dança.

Hoje distante de meus mestres incentivadores eu mesma preciso buscar aquilo que realmente é essencial. Em um dado momento de minha trajetória artística havia esquecido o verdadeiro sentido do que é dançar bem como aquele estado de completude que só ela nos pode propiciar. No entanto, minha busca continuou intimamente, no difícil processo do viver.

Em 2014, iniciei uma nova pesquisa criativa sobre a vida e a obra da artista plástica Tomie Ohtake (1913-2015), com Lee Taylor na direção. Ao mesmo tempo, estava muito interessada no significado de “vazio”. Descobri que a gestualidade presente nas curvas e nas linhas orgânicas das pinturas de Tomie Ohtake tinha uma relação indireta com o Zen. Fui em busca e levada à prática do Zen,⁴ que entrou em minha vida em 2015. O espetáculo de dança só foi lançado em 2021, em plena pandemia, e chamou-se “Aka”. Em japonês significa vermelho. A cor preferida desta grande artista.

Aos poucos, uma nova compreensão nasceu sobre o sentido de *vida-morte*. Para mim tocar o público é fundamental. Esta comunicação que se dá sem as palavras, este encontro que se dá com o público, a experiência poética que pode ser tanto forte quanto sutil, penso que são questões de base nas criações em dança. A busca por uma ligação interna do movimento na expressão do corpo não deve cessar. A poesia da criação. Constante busca no fazer. Parece sempre um recomeçar a cada momento. Perseverar. E o silêncio tão precioso nesta arte caminham juntos, algo que cada vez mais parece raro no mundo de hoje.

³ Kazuo Ohno, ao lado de Tasumi Hijikata foram os pilares fundadores do Butoh no Japão. “O butoh teve como mentor fundador o genial artista Tatsumi Hijikata (1928-1986) cujo marco-início é considerado o ano de 1959 com a apresentação de Kinjiki – Cores Proibidas. Inspirando-se nas leituras de escritores como Yukio Mishima, Jean Genet, Antonin Artaud, o butoh dos anos 60 ficou conhecido como ankoku-butoh, ‘dança das trevas’. O movimento da vanguarda japonesa envolveu artistas e escritores, propondo uma ruptura com o moralismo da época e a excessiva influência estrangeira, afastando os japoneses de sua própria cultura. Como manifesta o crítico Fumiaki Nakamura: “para Hijikata, o corpo não deveria ser utilizado para transmitir idéias mas para ser questionado, repensado e recriado através da linguagem do erotismo e da violência” (Nakamura *apud* Ogawa, 1997, p. 11).

⁴ A prática do Zen relacionada ao Zen-Budismo mencionada aqui é o zazen. za: sentar e zen: meditação (tradução literal). Ou seja, sentar em meditação.

Figura 1: Emilie Sugai em "Canção da Terra" (cena "O pagador de promessas"), 1991



Foto: Yuji Kusuno

Figura 2: Emilie Sugai em "Quimera, o anjo vai voando", 2000



Foto: Yuji Kusuno

Figura 3: Emilie Sugai em "Aka", Projeto Tomie Dançante, 2022



Foto: Lee Taylor

Referências

CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. *Procura-se Denilto Gomes: um caso de desaparecimento no jornalismo cultural*. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.

OGAWA, Felicia Megumi. O Olho do Tamanduá – O Butoh e o rito. [Publicado no catálogo do espetáculo O Olho do Tamanduá]. São Paulo: Cia. Tamanduá de Dança Teatro, 1997.

GREINER, Christine. Takao e Tamanduá apresentam-se em Cuba. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 set. 1997. Caderno 2-D12, p. 80.

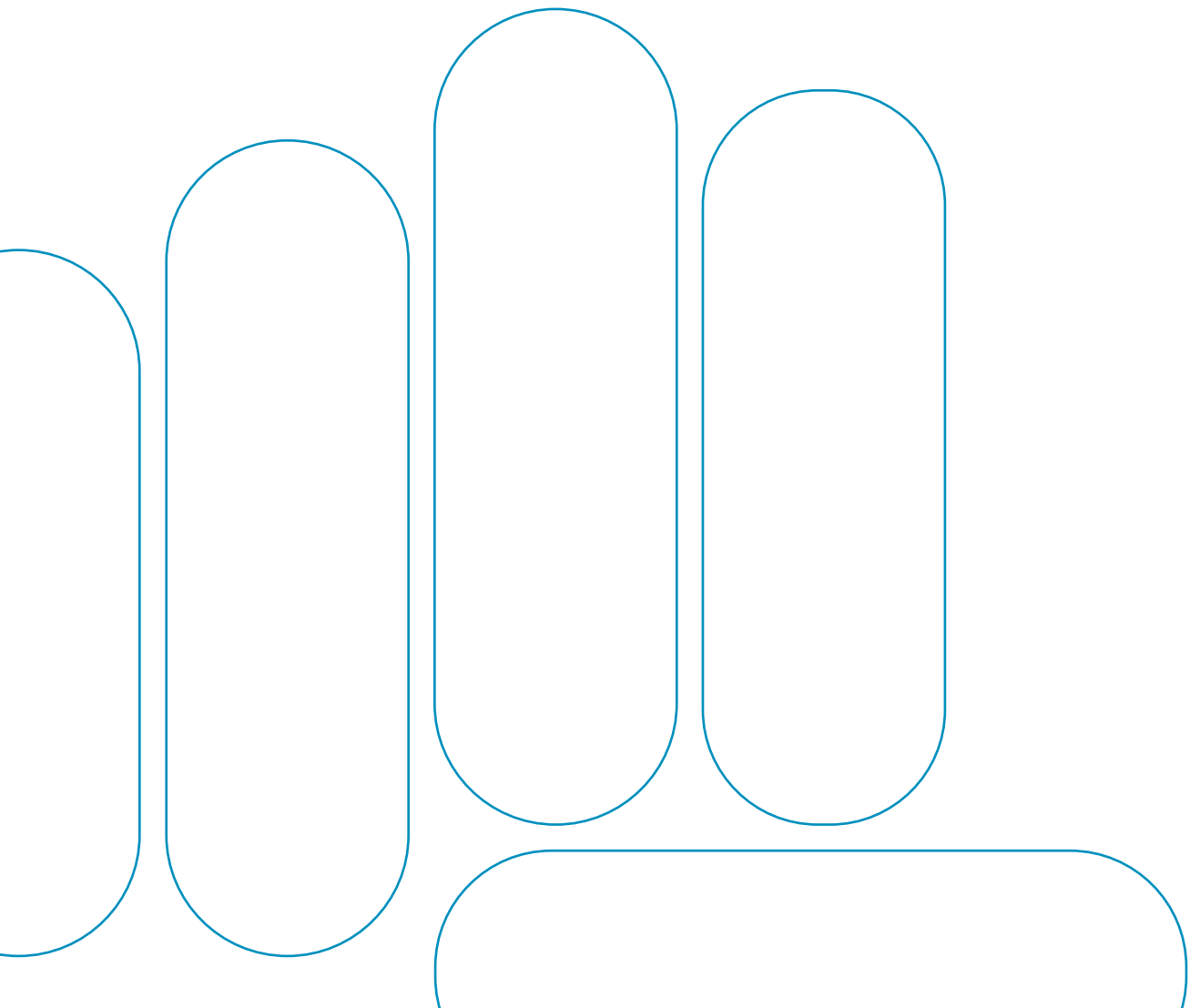
GREINER, Christine. Takao Kusuno, o poder de compreender o corpo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 mar. 2001. Caderno 2-D4.

KUSUNO, Takao; OGAWA, Felícia Megumi. A ideia do físico-corpóreo em transformação. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (org.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006, p. 181-189.

SALOMÃO, Marici. “Quimera” mergulha no dualismo vida e morte. Tradução: Lúcio Kubo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 fev. 2000. Caderno 2-D5.

SUGAI, Emilie. A difícil arte de dar aulas de butoh. In: Jornadas de Investigación en Danza, en la práctica y reflexión coreográfica, n. 5, 2011. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes, 2015. p. 144-154.

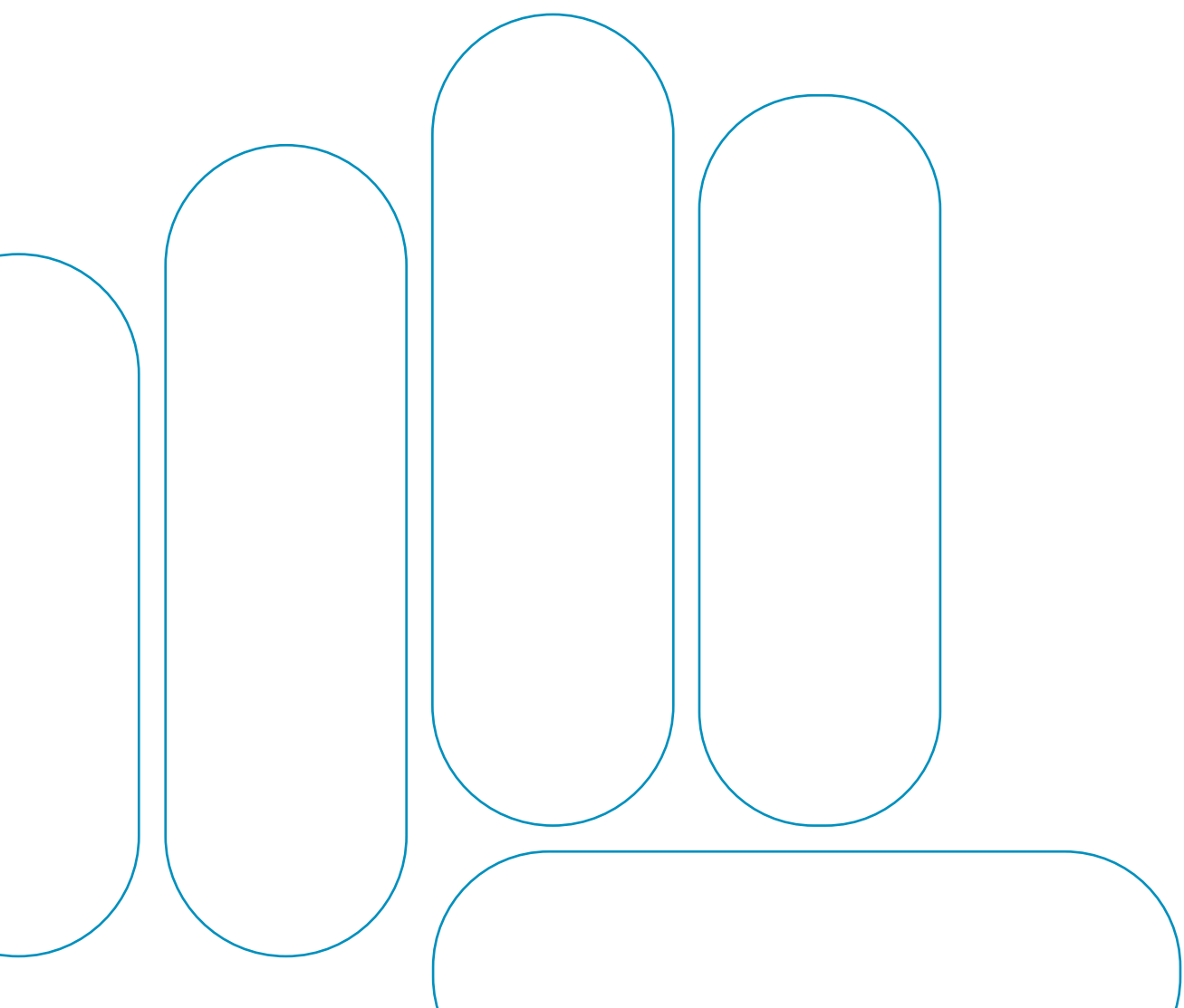
SUGAI, Emilie. No interior do poema Foi Carmen. *Teatrojornal*. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2022/01/no-interior-do-poema-foi-carmen/>. Acesso em: 8 ago. 2022.




Poslúdio


E gostasse mais de ensinar que a exuberância maior está nos insetos do que nas paisagens. Seu rosto tinha um lado de ave. Por isso ele podia conhecer todos os pássaros do mundo pelo coração de seus cantos. Estudara nos livros demais. Porém aprendia melhor no ver, no ouvir, no pegar, no provar e no cheirar.

Aprendimentos
Manoel de Barros





Considerações finais: Um olhar “sentipensante” sobre o saber-fazer extensionista



Ana Cláudia Ofuji,¹ Andreia Priscila Borges Costa² e Kamilla Torres³

Talvez possamos fechar – ainda que todo fechamento possa ser também considerado um recomeço – a jornada até aqui trilhada invocando o conceito de *sentipensante*, cunhado por Orlando Fals Borda, sociólogo colombiano conhecido como um dos principais teóricos do método de pesquisa ação participativa. A perspectiva de Fals Borda (2009) compreende a não fragmentação entre razão e emoção, a percepção do que afeta o nosso modo de ser/estar no mundo por meio do corpo e, por meio desse sentimento, refletir sobre a nossa ação. O autor encontrou essa não dualidade na episteme de ribeirinhos das costas colombianas que “inventaram a palavra sentipensador para definir a linguagem que diz a verdade” (Fals Borda, 2009).

A jornada poéticas do corpo esforçou-se em percorrer uma rota sentipensante em direção aos saberes sensíveis e científicos, entre o planejado e o imprevisível, entre a prosa e o tecer. O corpo ativo na retomada das experiências presenciais sem a mediação virtual necessária durante a pandemia da covid-19.

¹ Meu nome é Ana Cláudia, tenho 39 anos, sou estudante do curso de Licenciatura em Educação do Campo na Universidade de Brasília. Tenho buscado nos estudos outros caminhos possíveis de realização e felicidade. Me permitindo redescobrir sonhos guardados e descobrir novas missões. Tenho a alegria de ser integrante do Laboratório Interdisciplinar Educação, Cultura e Arte, na UnB. Além disso, sou casada, mãe de dois garotos lindos e artesã.

² Me chamo Andreia Priscila Borges Costa, tenho 37 anos, sou mãe, esposa e eterna aprendiz. Sou egressa do curso de Licenciatura em Educação do Campo, extensionista e pesquisadora do Labeca. Sou guerreira e insistente, não desisto facilmente dos meus sonhos. Mesmo diante das dificuldades e obstáculos consegui o tão sonhado diploma e me encontrei como educadora. Estou sempre em busca de conhecimento e crescimento pessoal. Meu objetivo é fazer a diferença na vida de cada educando.

³ Kamilla Torres, goiana que atualmente se encontra, ou busca se encontrar, em Brasília. Apaixonada por educação, pelo Brasil e pelo povo brasileiro. Educadora popular e graduanda em Licenciatura em Educação do Campo, habilitação em Linguagens, pela UnB. Constrói e aprende cotidianamente como extensionista do projeto Diálogos Universidade-Escola e pesquisadora do Labeca.

Dispostas a construir práticas pedagógicas através do corpo que caminha e dos saberes que vêm da experiência, a Jornada revelou, para nós, a extensão como troca e caminhada compartilhada. O saber-fazer extensionista nos provoca a experimentar, com responsabilidade e reflexão, o tripé universitário de ensino, pesquisa e extensão, tão estruturante na formação acadêmica e na construção cotidiana da educação comprometida com a práxis.

A extensão, como lugar privilegiado para articular saberes populares e científicos, se insere nas questões sociais e integra a universidade à comunidade. Para Paulo Freire e Darcy Ribeiro, a extensão se constrói coletivamente a partir da necessidade social, afetando positivamente a formação das pessoas que a compõem. Além disso, ela transpõe fronteiras possibilitando, tal qual a nossa pele, a troca de dentro para fora e de fora para dentro na construção de espaços e possibilidade de experimentação educativa em suas dimensões teóricas, metodológicas e epistemológicas.

Num primeiro momento, as discussões e ateliês articulados em torno da temática “corpo em trama: saberes, fazeres, políticas e poéticas” aguçou nosso olhar para as tradições de um povo, para a transmissão de costumes e para a atualização dos fazeres culturais nas gerações seguintes. Sempre em reflexão e movimento interno, porém tênue, para assim conseguir observar e absorver o que é dito. Entre os saberes e os não-saberes, os fazeres e os costumes, o possuir e o despossuir, as políticas e as poéticas no interesse pelo desconhecido, na linguagem necessária para o questionamento, o ralentar-se como solução possível para transformação interna e coletiva, para a reflexão e reelaboração das nossas atuais e futuras práticas docentes.

Em seguida, nos debruçamos sobre o “corpo que cria: gestos, passagens e subjetividades”, sobre o debate em torno da relação existencial com o “outro” que nos constitui e nos forma como seres agentes. Um corpo que borda, sente e pensa integralmente. A experiência da extensão é uma imersão em novos caminhos na busca do conhecimento. Ser extensionista está para além de ser apenas participante de um projeto: é criar laços, dividir ideias, emoções, prazeres e desprazeres sentidos na pele, no cotidiano de nossas comunidades educativas. O trabalho desenvolvido em equipe e a partilha de saberes são formativos não apenas para o campo profissional, mas também para a formação humana. Nesse sentido, se trata de uma ligação sensível, um ponto do bordado entre as dimensões e complexidades da vida.

Durante a Jornada, fomos desafiadas a refletir e mobilizar o “corpo que (se) conta”, a criar, recriar, compartilhar saberes cotidianos, sentidos e memórias. Para tanto, utilizamos como ferramenta de elaboração artística de nossas narrativas o bordado livre, produzido em ateliê colaborativo. Como nos inspira a educadora Veia Vecchi, o ateliê é “um lugar no qual o cérebro, as mãos, as sensibilidades, as racionalidades, as emoções e imaginário trabalham em estreita cooperação” (Vecchi, 2017, p. 24). Desse modo, o ateliê nos permitiu ser livres como o bordado, entregues para a experiência de intimidade que nos aproximou da profundidade da pele, daquilo que nos toca e toca o outro, mergulhadas entre tecidos, linhas, agulhas e tramas, desatando os nós da vida.

A memória considerada como trama que se tece individual e coletivamente é uma grande tecitura de representações da nossa realidade. A roda de conversa, a partilha das experiências,

apesar das aparentes diferenças entre nós, nos recoloca em outro lugar: todas e todos ali compartilhamos as angústias do nosso tempo, as miudezas do dia a dia, as esperanças e fazeres.

O espaço se torna, então, um lugar onde os sentidos, os sentimentos e as memórias se entrelaçam na construção de novos significados, de sonhos e possibilidades. Somos feitos de retalhos autênticos e únicos, que formam um corpo coletivo diverso entre si, com múltiplas expressões culturais e políticas.

Referências

FALS BORDA, Orlando. *Una sociología sentipensante para América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2009.

VECCHI, Vea. *Arte e criatividade em Reggio Emilia: explorando o papel e a potencialidade do ateliê na educação da primeira infância*. Tradução: Thais Helena Bonin. São Paulo: Phorte, 2017.

A Editora UnB é filiada à



Este livro foi composto em UnB Pro e Liberation Serif.

NARRATIVAS SOBRE O CORPO

Educação, arte e sociedade

Que histórias o corpo conta? Como nossos corpos contam, dançam, imaginam, compartilham histórias? Narrativas sobre o corpo – educação, arte e sociedade não apenas procura responder a estas questões, mas convida o(a) leitor(a) a dialogar e a se “ex-por” às tramas do corpo, ao corpo que cria, ao corpo que (se) conta. Originada do projeto de extensão O mais profundo é a pele e das apresentações realizadas ao longo da Jornada Poéticas do Corpo, a coletânea conta com colaborações de docentes, discentes e pesquisadores(as) da UnB, da Universidade Federal de Goiás e da Escola Parque da Natureza de Brazlândia - DF, todos com distintas (e ricas) trajetórias e atuação em variadas áreas de conhecimento. Destes encontros nasceram sete capítulos, bordados pelas palavras de Manoel de Barros. Entre aprendimentos e ignoranças, os capítulos estão organizados entre Prelúdio, Interlúdio e Poslúdio. A boniteza deste processo de narrar o(s) corpo(s) reluz ainda mais porque acontece no âmbito de uma ação de extensão, provocando o trânsito entre universidades e escolas, “entre peles, fronteiras e territorialidades”, radicalizando a partilha entre saberes e fazeres diversos. Um livro feito de corpos e palavras, para seguirmos caminhando, aprendendo e narrando juntos.

Luciana Hartmann

Professora titular do Departamento de Artes Cênicas/UnB.

EDITORA



UnB

