ISSN 2357-9854

Revista GEARTE

Revista do Grupo de Pesquisa em Educação e Arte do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

jan./abr. 2017

Volume 4, Número 1

O corpo nas artes e as artes do(s) corpo(s): um caminho (inter)artes para a ecologia dos saberes





ISSN 2357-9854

O Corpo nas Artes e as Artes do(s) Corpo(s): um caminho (inter)artes para a ecologia de saberes

Revista GEARTE, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 1-155, jan./abr. 2017.

ISSN 2357-9854

EXPEDIENTE

A Revista GEARTE é um periódico quadrimestral sob a responsabilidade do Grupo de Pesquisa em Educação e Arte, do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Reitor: Rui Vicente Oppermann

Faculdade de Educação
Diretor: Cesar Valmor Machado Lopes

Programa de Pós-graduação em Educação
Coordenador: Gilberto Icle

Editora-Chefe
Analice Dutra Pillar - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre/RS, Brasil

Editoras Associadas
Maria Helena Wagner Rossi - Universidade de Caxias do Sul (UCS), Caxias do Sul/RS, Brasil
Marília Forgearini Nunes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre/RS, Brasil
Andrea Hofstaetter - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre/RS, Brasil
Flávia Bastos - University of Cincinnati (UC), Cincinnati, Estados Unidos

Editoras Assistentes
Gabriela Bon - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre/RS, Brasil
Tatiana Telch Evalte - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre/RS, Brasil

Conselho Científico Nacional
Ana Mae Barbosa, Universidade de São Paulo (USP) / Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo/SP, Brasil
Ana Marta Meira, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre/RS, Brasil
Celso Vitelli, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre/RS, Brasil
Denise Grinspum, Museus Castro Maya (MCM), Rio de Janeiro / RJ, Brasil
Gilvânia Maurício Dias Pontes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal/RN, Brasil
Leda Maria de Barros Guimarães, Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia/ GO, Brasil
Lucia Gouvêa Pimentel, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil
Lucia Teixeira de Siqueira e Oliveira, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/RJ, Brasil
Lucimar Bello Pereira Frange, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), São Paulo/SP, Brasil
Luciana Gruppelli Loponte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre/RS, Brasil
Marcos Villela Pereira, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre/RS, Brasil
Maria Isabel Petry Kehrwald, Fundação Municipal de Artes de Montenegro (FUNDARTE), Montenegro/RS, Brasil
Maria Lúcia Batezat Duarte, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis/SC, Brasil
Marion Divério Faria Pozzi, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre/RS, Brasil
Moema Lúcia Martins Rebouças, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória/ES, Brasil
Mirian Celeste Martins, Universidade Presbiteriana Mackenzie (MACKENZIE), São Paulo/SP, Brasil
Nadja de Carvalho Lamas, Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE), Joinville/SC, Brasil
Regina Maria Varini Mutti, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre/RS, Brasil
Rejane Reckziegel Ledur, Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), Canoas/RS, Brasil
Rita Inês Petrykowski Peixe, Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC Campus de Itajaí), Itajaí/SC, Brasil
Rosângela Fachel de Medeiros, Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), Frederico Westphalen/RS, Brasil
Sandra Regina Ramalho e Oliveira, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis/SC, Brasil
Umbelina Duarte Barreto, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre/RS, Brasil

Conselho Científico Internacional
Fernando Hernández, Universidad de Barcelona (UB), Barcelona, Espanha
Imanol Aguirre Arriaga, Universidad Pública de Navarra, Navarra, Espanha
Lourenço Eugênio Cossa, Universidade Pedagógica, Maputo, Moçambique
María Acaso López-Bosch, Universidad Complutense de Madrid (UCM), Madrid, Espanha
Michael Parsons, Ohio State University (OSU), Columbus e University of Illinois (UIUC), Urbana-Champaign, Estados Unidos
Norman Freeman, University of Bristol, Bristol, Reino Unido
Raquel Ribeiro dos Santos, Fundação Caixa Geral de Depósito (Culturgest), Lisboa, Portugal
Ricardo Marín-Viadel, Universidad de Granada (UGR), Granada, Espanha
Ricardo Rubiales García Jurado, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (CECA), Pachuca, Hidalgo, México
Teresa Torres Eça, Universidade do Porto (UP), Porto, Portugal

Revisoras
Liane Batistela Kist - Centro Universitário Franciscano (UNIFRA), Santa Maria/RS, Brasil
Najara Ferrari Pinheiro - Centro Universitário Franciscano (UNIFRA), Santa Maria/RS, Brasil

Diagramador
Edson Leonel de Oliveira - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre/RS, Brasil

Bolsista
Júlia Azambuja dos Santos - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre/RS, Brasil

Capa
Umbelina Barreto - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre/RS, Brasil

Apoio
Programa de Apoio à Edição de Periódicos PAEP / UFRGS

Contatos
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-Graduação em Educação
Grupo de Pesquisa em Educação e Arte - GEARTE
Av. Paulo Gama, s/nº, prédio 12201, sala 727 - Centro, CEP 90046-900, Porto Alegre/RS
Revista: http://www.seer.ufrgs.br/gearte
Site do grupo: http://www.ufrgs.br/gearte
Telefone: (51) 3308-4145
E-mail: gearte.ufrgs@gmail.com

ISSN 2357-9854

SUMÁRIO

Editorial 5
Analice Dutra Pillar (Universidade Federal do Rio Grande do Sul — UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil)
Andrea Hofstaetter (Universidade Federal do Rio Grande do Sul — UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil)
Maria Helena Wagner Rossi (Universidade de Caxias do Sul — UCS, Caxias do Sul/RS, Brasil)
Marília Forgearini Nunes (Universidade Federal do Rio Grande do Sul — UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil)

O corpo nas artes e a arte do(s) corpo(s): um caminho (inter) artes para a ecologia de saberes

Apresentação – O corpo nas artes e a arte do(s) corpo(s): um caminho (inter) artes para a ecologia de saberes 7
Rosângela Fachel de Medeiros (Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões — URI, Frederico Westphalen/RS, Brasil)
Leonardo Jose Sebiane Serrano (Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos — IHAC — e Universidade Federal da Bahia — UFBA, Salvador/BA, Brasil)
Cíntia Tosta (Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, France)

O corpo na criação efêmera: qual corpo em exposição? 14
Cíntia Tosta (Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, France)

Anacronismo, corpo e memória nas imagens escatológicas de Francisco Toledo 29
Vanessa Daniele Moraes (Universidade de Brasília – UnB, Brasília/DF, Brasil)

Atitude de arte, arte da atitude: o Dandismo performático de Gilbert & George 41
Angélica Oliveira Adverse (Universidade do Estado de Minas Gerais — UEMG, Belo Horizonte /MG, Brasil)

Práticas e técnicas corporais promovendo a presença de artistas com deficiência na cena contemporânea 54
Marcia Berselli (Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria/RS, Brasil)

O corpo que joga, ginga e dança: a Capoeira Angola na arte-educação 67
Judivânia Maria Nunes Rodrigues (Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Rio de Janeiro/RJ, Brasil)

Corpo (i)ética: arte, corpo e produção de sentidos na educação de jovens e adultos (EJA) 82
Fernando Yonezawa (Universidade Federal do Espírito Santo — UFES, Vitória/ES, Brasil)
Márcia Cuevas (Universidade Federal do Espírito Santo — UFES, Vitória/ES, Brasil)

Breves notas sobre o corpo: um diálogo com Gonçalo M. Tavares e Os Espacialistas 96
Maria Elisa Rodrigues Moreira (Universidade Federal do Mato Grosso — UFMT, Cuiabá/MT, Brasil)

El cuerpo joven como mito: una propuesta de antropología narrativa.....108
Otto Rosales Cárdenas (Universidad de los Andes — ULA, Táchira, Venezuela)
Stiver Machado Ramírez (Instituto Pedagógico Latinoamericano y Caribeño — IPLAC, Havana, Cuba)

Corpo que paira, corpo que flui: corporeidades múltiplas na arte-vivência 127
Rosália Menezes (Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – Redenção/CE, Brasil)
Jo A-mi (Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira — UNILAB, Redenção/CE, Brasil)

La formación categorial y la importancia del arte en ella.....141
Paola Vázquez Neira (Universidad Nacional de Educación — UNAE, Javier Loyola, Ecuador)

Ensaio Visual: Café com ZMário 150
José Mário Peixoto Santos – ZMário – (Universidade de Brasília — UnB, Brasília/DF, Brasil)

ISSN 2357-9854

Editorial

Em 2017 o Grupo de Pesquisa em Educação e Arte (GEARTE) está completando 20 anos de trabalho envolvendo ensino, pesquisa e extensão com participantes de diferentes estados brasileiros e de outros países. Fomos um dos primeiros grupos de pesquisa na área de ensino de artes a se cadastrar no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq. Nessas duas décadas de existência, o GEARTE tem divulgado a produção acadêmica de seus membros – em livros e periódicos – proporcionando o acesso às pesquisas na área de educação e arte realizadas no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS.

A partir de 2014, o GEARTE ampliou suas interlocuções com pesquisadores nacionais e estrangeiros, com a publicação da Revista GEARTE. E, para celebrar os vinte anos do Grupo, no ano de 2017 elegemos como temática geral *Tendências contemporâneas do ensino de artes visuais*, desdobrando-se em quatro números.

Este primeiro número, com a temática *O corpo nas artes e as artes do(s) corpo(s): um caminho (inter)artes para a ecologia de saberes,* tem como organizadores três pesquisadores convidados: a Profa. Dra. Rosângela Fachel de Medeiros (URI), o Prof. Dr. Leonardo Jose Sebiane Serrano (UFBA) e a Me. Cíntia Tosta (Université Paris 8). O segundo número, com a temática *Abordagem Triangular: territórios e perspectivas arte/educativas,* tem como organizadores o Prof. Dr. Fernando Azevedo (UFRPE) e a Profa. Dra. Fernanda Cunha (UFG). O terceiro número, sobre *Design e Cultura Visual no ensino de artes visuais*, tem como organizadoras a Profa. Dra. Marion Divério Faria Pozzi (UFRGS) e a Profa. Dra. Rita Peixe (IFSC). E o quarto número, com a temática *Semiótica e o ensino de artes visuais***,** tem como organizadoras a Profa. Dra. Rejane Ledur (ULBRA) e a Profa. Dra. Ruth Lerm (IFSUL).

Nos artigos do presente número pesquisadores franceses, venezuelanos, cubanos, equatorianos e brasileirosabordamo corpo, a corporeidade e as linguagens do corpo emdiferentes perspectivas, a partir de diversos campos teóricos. Um corpo

que serve de suporte para inscrições, marcas, raspas, que se transforma através de implantes, próteses. Um corpo transgressor que, como mencionam Cárdenas e Ramírez, “se converte em espaço de subversão, de negação do tempo e da morte. Espaço que a sociedade de consumo modela sem limites e que ao mesmo tempo constituio principal espaço subjetivo de irreverência contra a sociedade”.

Na Apresentação, Rosângela Fachel de Medeiros, Leonardo Jose Sebiane Serrano e Cíntia Tosta comentam cada um dos trabalhos.

Gostaríamos de agradecer aos organizadores; aos autores; ao José Mário Peixoto Santos – ZMário, pelo ensaio visual; aos avaliadores, tradutores e revisores; a Umbelina Barreto pelo design da capa; e a toda equipe do GEARTE, que tem investido na produção e publicação da Revista.

Uma boa leitura!

Analice Dutra Pillar (Editora-chefe)

Andrea Hofstaetter (Editora Associada)

Maria Helena Wagner Rossi (Editora Associada)

Marília Forgearini Nunes (Editora Associada)

ISSN 2357-9854

O corpo nas artes e a arte do(s) corpo(s): um caminho (inter) artes para a ecologia de saberes

A inspiração para a proposição deste dossiê nasceu do encontro acadêmico, artístico e afetivo de três passantes em território estrangeiro, acontecido, em 2015, em Bogotá, na Colômbia, durante o *II Encuentro Latinoamericano de Investigadores/as sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*. A acolhedora e exuberante Bogotá foi nosso ponto geográfico de confluência, onde experimentamos uma intensa imersão cultural atravessada pela vivência e convivência promovida pelo evento nas conferências, nas comunicações, mas, principalmente, na experimentação das performances em seus múltiplos desvelamentos do corpo e de suas potencialidades. Experiências que aguçaram nossa consciência de ser, de estar, de viver e de conviver naqueles dias, corpos e espaços. Imergimos então efetivamente na reflexão que norteava o evento, anunciada em sua convocatória:

> En la búsqueda de comprensiones más equilibradas sobre lo que implica vivir la vida y compartir el mundo de la vida en la complejidad de las actuales circunstancias históricas, políticas y ambientales, la condición corporal de la existencia constituye hoy por hoy uno de los temas obligados y más indagados tanto en los ámbitos investigativos de las ciencias, las artes y las culturas, como en los agenciamientos cotidianos que llevan a cabo las gentes a través de las dinámicas locales, colectivas y periféricas de producción de conocimientos otros (ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE INVESTIGADORES/AS SOBRE CUERPOS Y CORPORALIDADES EN LAS CULTURAS, 2015)[1]

Perspectiva que tem consonância com as reflexões teóricas de David Le Breton (2006, p. 7) que afirma ser a existência, "antes de qualquer coisa", corporal. O corpo é

> [...] o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator. Através do corpo, o homem apropria-se dos elementos da vida e os traduz para os outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com o coletivo (BRETON, 2006, p. 7).

[1] Informações disponíveis em: <http://red.antropologiadelcuerpo.com/index.php/2do-encuentro-latinoamericano/>. Acesso em: 27 abr. 2017.

Motivados por esta perspectiva, que foi responsável por nosso encontro, bem como pelo desejo de materializar o vínculo estabelecido entre nós, pensamos e propusemos a elaboração deste dossiê, norteado pela confluência de nossos interesses intelectuais e artísticos em relação às discussões acerca do corpo e de suas representações na e pelas artes e da repercussão desta reflexão na área da educação.

Pensar o corpo como objeto de estudo é propor antes de mais uma reflexão, não somente a partir de suas diferentes acepções, mas, sobretudo, a partir das diversas disciplinas de pesquisa. Inserido em diversos contextos históricos, políticos, culturais e sociais, o corpo como objeto de estudos apresenta um campo vasto e inesgotável campo para estudos interdisciplinares. No âmbito das artes, e, sobretudo, da arte contemporânea, o corpo continua sendo objeto de estudo para pesquisas tanto teóricas, práticas, quanto prático-teóricas. Nesta articulação, artistas, pesquisadores, professores, mas também críticos de arte, curadores, galeristas e instituições culturais desenvolvem e propõe não somente práticas artísticas experimentais, diferentes pontos de vista sobre a representação do corpo e a construção de novas problemáticas do contemporâneo, apresentando o corpo e suas corporalidades a partir de seus aspectos, dos mais materiais aos mais virtuais.

No ambiente de ensino-aprendizagem contemporâneo encontramos diversas procuras de como (inter)relacionar(nos) com os diversos ambientes, conteúdos e com a complexidade da vida e dos saberes; sendo que na intensidade das trocas das experiências e no fluxo das mu(danças) e nos olhares sobre os trajetos das (inter)artes e da Performances como vias de contágio na-com Escola que potencializa os diversos pontos de vista e de abordagem da vida, que podem potencializar as ecologias do saber, instigando a uma revisão constante do ensino.

A proposição de nosso dossiê foi norteada pelo pensamento de Fritjof Capra, que salienta serem todos os fenómenos de nosso cotidiano (inter)conectados em rede, questão esta presente em todo o que o ser humano faz e que expande conceitos e conceptos fossilizados, sendo estas conexões que possibilitam mobilidade do pensamento-ser-soma da unidade ao plural em *continum* nos seus constantes ires e devires. O enfoque e o recorte temático de nossa proposição nos aproximaram ao

escopo da Revista GEARTE, que acolheu e confiou em nossa proposta. E foi com grande satisfação que recebemos a resposta positiva de pesquisadores e artistas nacionais e estrangeiros à nossa convocatória, confiando a nós suas pesquisas e seus textos.

Sob a perspectiva de nossa convocatória, alicerçada na ideia de uma Ecologia dos saberes, agrupamos os artigos em três Ecossistemas, que revelam a confluência dos textos, ao mesmo tempo em que estabelecem a sinergia entre estes trabalhos.

Os três primeiros artigos do dossiê: “O corpo na criação efêmera: qual corpo em exposição?”, de Cíntia Tosta; “Atitude de Arte, Arte da Atitude: O Dandismo Performático de Gilbert & George”, de Angélica Oliveira Adverse; e “Anacronismo, corpo e memória nas imagens escatológicas de Francisco Toledo”, de Vanessa Daniele de Moraes; compõem o que reconhecemos como um Ecossistema dos Corpos/Corporeidades e(m) Arte, uma vez que estão diretamente interessados nas relações estreitas entre corpo/corporeidades e arte.

Em “O corpo na criação efêmera: qual corpo em exposição?”, a performer Cíntia Tosta propõe uma reflexão sobre o corpo na arte a partir da criação efêmera articulada à sua exposição como método. A proposta da autora é compreender e definir o corpo do performer por meio da análise de distintas criações, articulando o artista, a obra no contexto de sua exposição atual e o público. E apresenta, então, uma proposta de método de leitura crítico-ativo da criação efêmera propondo a reflexão sobre o corpo na sua qualidade de: corpo-fronteira, ausência e presença, corpo post-performance, mas também inserido no contexto do virtual.

A performance na relação que estabelece entre o artista e o corpo é, também, a temática de “Atitude de Arte, Arte da Atitude: O Dandismo Performático de Gilbert & George”, de Angélica Oliveira Adverse, estabelecendo uma relação entre o processo de subjetivação do Dandismo e as performances Gilbert & George. A hipótese da autora e de que as práticas e a rigorosa disciplina do cultivo do si do Dandismo contribuem para a reinvenção do corpo-artístico como obra de arte e para o processo de “des-dramatização”, que reorganizar os padrões perceptivos da cena e a relação do artista com o seu próprio corpo.

Já “Anacronismo, corpo e memória nas imagens escatológicas de Francisco Toledo”, de Vanessa Daniele de Moraes, traz como objeto de análise a obra do artista mexicano Francisco Toledo (1940), que segundo a autora, está duplamente alicerçada no corpo: ao utilizar o excremento (dejeto corporal) como tema e ao, literalmente, formar suas imagens no corpo humano. Como aporte teórico a autora recorre às reflexões de Georges Vigarello e Mikhail Bakhtin acerca da relação entre os fluídos corporais e a sensação de nojo e de repugnância que despertam nas pessoas.

Os três artigos seguintes: “Práticas e técnicas corporais promovendo a presença de artistas com deficiência na cena contemporânea”, de Marcia Berselli; “O corpo que joga, ginga e dança: a Capoeira Angola na arte-educação”, de Judivânia Maria Nunes Rodrigues; “Corpo(i)ética: arte, corpo e produção de sentidos na educação de jovens e adultos (EJA)”, de Fernando Yonezawa e Márcia Cuevas, compõe o Ecossistema dos Corpos/Corporeidades em-com Arte/Saúde & na Educação/Vida.

Em “Práticas e técnicas corporais, promovendo a presença de artistas com deficiência na cena contemporânea”, Marcia Berselli apresenta uma reflexão sobre práticas e técnicas corporais somáticas, que podem se fazer presentes em processos criativos, promovendo assim a presença de artistas com deficiência na cena. Segundo a autora, as práticas corporais de acessibilidade em uma perspectiva atitudinal, podem ser reconhecidas pelos modos flexíveis de abordagens do movimento, mas, sobretudo, pela proposição de interação que mobiliza dinâmicas de privilégio e poder.

“O corpo que joga, ginga e dança: a Capoeira Angola na arte-educação”, de Judivânia Maria Nunes Rodrigues, apresenta o trabalho arte-educação realizado pela pesquisadora na Comunidade do Monte Serrat, em Florianópolis-SC. O artigo reflete sobre a investigação da autora em relação a seu próprio fazer como arte-educadora que utilização da Capoeira de Angola como ferramenta para o ensino e a aprendizagem através do corpo. Trabalho que é registrado pela autora por meio de fotografias que expressam a interação e mediação a partir da experiência, no que ela denominou de “Retratos de Movimentos”.

Sob a mesma perspectiva “Corpo(i)ética: arte, corpo e produção de sentidos na educação de jovens e adultos (EJA)”, de Fernando Yonezawa e Márcia Cuevas, apresenta a experiência das oficinas corporais-artísticas realizadas pelos autores junto a uma escola municipal de EJA de Vitória (ES). Conforme os autores, o objetivo destas oficinas é produzir uma aprendizagem que ecoe no campo afetivo dos estudantes, buscando para tanto embasamento em conceitos e reflexões de Gilles Deleuze e de Félix Guattari, que acentuam o caráter político, ético e estético destas intervenções.

O terceiro conjunto de artigos: “Breves notas sobre o corpo: um diálogo com Gonçalo M. Tavares e Os Espacialistas”, de Maria Elisa Rodrigues Moreira; “El cuerpo joven como mito una propuesta de antropología narrativa”, de Otto Rosales Cárdenas e Stiver Machado Ramírez; e “Corpo que paira, corpo que flui: corporeidades múltiplas na arte-vivência”, de Rosália Menezes e Jo A-Mi compõem o Ecossistema dos (Inter/Trans/Des) Entendimentos sobre-com Corpo/Corporeidades, uma vez que tais artigos propõem diversificadas reflexões sobre o corpo e corporeidade.

“Breves notas sobre o corpo: um diálogo com Gonçalo M. Tavares e Os Espacialistas”, de Maria Elisa Rodrigues Moreira, analisa a obra *Atlas do Corpo e da Imaginação* (20013), do escritor português Gonçalo M. Tavares, em seu dialoga com as imagens produzidas pelo coletivo de artistas-arquitetos Os Espacialistas. Conforme a autora, enquanto o texto de Tavares aborda o corpo a partir de sua presença no método, no mundo, no próprio corpo e na imaginação, as imagens do coletivo (e alguns de seus textos) desestabilizam esses eixos e provocam o leitor a pensar nas possibilidades e maneiras que os corpos têm de situar-se no mundo.

O artigo “*El cuerpo joven como mito una propuesta de antropología narrativa*”, de Otto Rosales Cárdenas e Stiver Machado Ramírez, propõe uma reflexão sobre o corpo jovem enquanto mito na cultura juvenil da década de 1960, abordando três dimensões: o cinema, a moda e a sonoridade. Para tanto, os autores propõem uma exploração antropológica narrativa desta categoria em dois filmes emblemáticos: *West Side Story* (1961), de Robert Wise*, e Sympathy For The Devil* (1968), de Jean Luc Godard.

“Corpo que paira, corpo que flui: corporeidades múltiplas na arte-vivência”, de Rosália Menezes e Jo A-Mi, parte da perspectiva do corpo na filosofia ocidental clássica, buscando aporte nos estudos sociológicos e históricos, para realizar uma reflexão crítica sobre a corporeidade, ou seja, sobre o corpo e seus agenciamentos com o mundo. As autoras identificam a experiência artístico-pedagógica da arte-vivência como viés estratégico de territorialidade crítica enquanto “linha de fuga” que reconstruiu conceitos, percepções e ações sobre o corpo cena-em-si.

O último artigo que apresentamos “*La Formación Categorial y la importancia del Arte en ella*”, de Paola Silvana Vázquez Neira, orbita entre os Ecossistemas elencados por nós para este dossiê, uma vez que perpassa as discussões apresentadas nos artigos anteriores, ao propor uma reflexão sobre relação entre formação e arte. Neste artigo, a autora analisa e discute o papel e a importância das ações pedagógicas, principalmente, no âmbito da arte educação nos processos de formação, destacando que formar significa fazer ou criar, bem como fazer parte de um todo e, ao mesmo tempo, é sinônimo de preparação. Para a autora, cabe à arte educação atuar como autora da capacidade entre sua experiência e identidade individual e coletiva, com os fenômenos e significados da cultura.

Tratando aqui do corpo nas artes e da arte do(s) corpo(s), encerramos este dossiê com o ensaio visual *Café com ZMário*, do artista José Mário Peixoto Santos (ZMário), que apresenta imagens da performance de mesmo nome realizada por ele, na qual utiliza a cafeteira, o fogareiro portátil, as xícaras diversificadas e coloridas e, principalmente, o café como meios e objetos estéticos para a produção de uma obra entre a arte e a vida, que, em confluência com a culinária performática e relacional de Rirkrit Tiravanija, é pretexto para a criação do encontro e do relato oral sobre vidas, profissões, amores, desejos, frustrações... Fechamos assim a circularidade deste dossiê que se anunciou em potência em um encontro fortuito, acontecido em 2015, com imagens artísticas que tem com temática, justamente, o encontro e suas interações. Para além de materializar a relação de amizade intelectual de seus proponentes, este dossiê faz nascer uma nova rede de entrelaçamentos teórico-críticos e artísticos, que anuncia possíveis e, por vezes, inesperadas reconfigurações.

Muito felizes com o resultado recebido por nossa convocatória, garrafa jogada no mar infinito de informações e de possibilidades da contemporaneidade, desejamos a todos uma boa e prazerosa leitura.

Dra. Rosângela Fachel de Medeiros[2]
(Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e
das Missões — URI, Frederico Westphalen/ RS, Brasil)

Dr. Leonardo Jose Sebiane Serrano[3]
(Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos — IHAC — e
Universidade Federal da Bahia — UFBA, Salvador/BA, Brasil)

Me.Cíntia Tosta[4]
(Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, France)

Organizadora/es do presente número

Referências

II Encuentro Latinoamericano de Investigadores/as sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas. Disponível em: <http://red.antropologiadelcuerpo.com/index.php/2do-encuentro-latinoamericano/>. Acesso em: 27 abr. 2017.

LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

[2] Professora do Curso de Letras e do Mestrado em Letras da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI/FW), integrante da Red Iberoamerica de Investigación en Narrativas Audiovisuales. Email: rosangelafachel@gmail.com

[3] Professor Adjunto do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Professor Milton Santos (IHAC), assim como do Programa de Mestrado Profissional em Artes (ProfArtes) e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Email: leosebiani@gmail.com

[4] Artista plástica e performer formada pela Escola de Belas Artes (EBA), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil. Doutoranda em Estética, prática e historia das artes, Escola doutoral EDESTA/laboratório de pesquisa Artes das imagens e arte contemporânea (Ai-AC), Université Paris 8, França. Email: ctztbeauxarts@hotmail.com

ISSN 2357-9854

O corpo na criação efêmera: qual corpo em exposição?

Cíntia Tosta (Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, France)

RESUMO — O corpo na criação efêmera: qual corpo em exposição? — O presente artigo objetiva apresentar uma reflexão sobre o corpo na arte a partir da criação efêmera articulada à sua exposição como método. Esta proposta visa participar ao processo de contrução de um caminho inter(artes) para a ecologia de saberes. Procurando compreender e definir o corpo do performer, esse texto desenvolve uma análise de distintas criações a qual articula o artista, a obra no contexto de sua exposição atual e o público. Enfim, esse artigo apresenta uma proposta de método de leitura crítico-ativo da criação efêmera propondo como momentos de reflexão sobre o corpo na sua qualidade de *corpo-fronteira,* ausência e presença, corpo *post-performance*, mas também inserido no contexto do virtual.
PALAVRAS-CHAVE
Arte efêmera. Corpo. Exposição. Método. Performance.

ABSTRACT — The body in the ephemeral creation: which body in exhibition? —This article presents a reflection on the body in Visual Art as a method which connects ephemeral art its exhibition. This proposal creates an inter(arts) path and contributes to the construction of an ecology of knowledge. Trying to understand and to define the body of the performer, this paper analyses different creations thus articulates the artist, the artwork within the context of its current exhibition and the audience. Finally, this article proposes a critical-active reading method for understanding ephemeral creation from a reflection: of the body-border; of absence and presence; of the body post-performance; and also of the body in the virtual context.
KEYWORDS
Body. Ephemeral Art. Exhibition. Method. Performance.

Introdução

Pensar o corpo nas artes a partir das práticas artísticas efêmeras comporta pensar o corpo como matéria tangível, mas igualmente imaterial. Dessa maneira, partindo da dialética *material-imaterial* do corpo na arte efêmera, sejam elas da década de 50 às mais contemporâneas, a reflexão sobre o corpo propõe diversas leituras, explorando, assim, um vasto caminho para a construção de uma possível ecologia de saberes. Mas como construir esta "ecologia de saberes" a partir das artes efêmeras e, assim sendo, como pensar o corpo e sua(s) corporalidade(s) nas obras *in situ* ou expostas em um contexto museal? De que maneira abordar o corpo nas artes e as artes do(s) corpo(s) proporcionaria a compreensão mais ampla da realidade, esta como lugar de prática resistente à "uma gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos" (AGAMBEN, 2007, p. 33)? E, enfim, como o público da

arte efêmera poderia ser considerado ator potencialmente ativo e crítico com relação à sociedade contemporânea?

Nesta tentativa de compreender como o corpo nas artes e as artes do(s) corpo(s) constroem um caminho (inter)artes possível para a ecologia de saberes, abordaremos, primeiramente, o corpo no contexto do que denominamos de *corpo-fronteira* na performance tendo como referência o trabalho da artista basca Esther Ferrer[1].

Em seguida, partindo da dialética *material-imaterial* que propõe o *corpo-fronteira*, a questão da ausência do corpo do performer, seja do artista ou de seu(s) colaborado(s) ganha forma e assim sendo, qual obra é exposta no contexto museal além de uma possível image fotografada ou filmada da obra efêmera? Finalmente, como entender o corpo no momento que denominamos de *post-performance*? Neste sentido, entre a ausência e a presença, como pensar sobre o público da arte efêmera, não somente como ator potencialmente ativo e crítico, mas como novo corpo e corpo múltiplo da arte efêmera?

Corpo e arte efêmera: o *corpo-fronteira* na performance

Antes de abordar o corpo nas artes e as artes do(s) corpo(s) no contexto da arte efêmera, de que maneira podemos definer, primeiramente, o corpo nas artes? Se “queremos o corpo” e “mas o corpo, na arte, é tudo o que se queremos” (CAUQUELIN, 2006, p. 38), o corpo nas artes pode ser definido como matéria contendo aspectos tangíveis ao mesmo tempo que intangíveis, ou seja, todos elementos que se referem ao artista (sejam eles o corpo físico e intelectual, o gestual, podendo, igualmente) serem traduzidos pelos elementos que constituem o espaço da obra, assim como os matérias contitutivos próprios à obra adicionados às ferramentas utilizadas e, finalmente, as ações para sua realização e exposição (CAUQUELIN, 2006). O corpo nas artes é *a priori* esse universo o qual comporta o artista, elementos da obra e a obra em si mesma, ou seja, a presença do criador ao mesmo tempo que sua ausência, a ”cena” e seus ”bastidores”.

[1] Esther Ferrer (1937) artsita basca nascida em San Sebastián (Espanha), vive em Paris.

Contuodo, se ao definir o corpo nas artes como universo o qual comporta o artista, elementos da obra e a obra em si mesma, a arte do corpo pode ser definida como uma prática artística regida pelo tangível e o intangível, pelo material e o imaterial e que neste sentido propõe pensar o corpo enquanto *corpo-fronteira.*

Na prática da performance, o *corpo-fronteira* revela suas camadas ao analisarmos *O caminho se faz andando* (2000-2016) de Esther Ferrer. Aqui, o próprio corpo da artista é o elemento motor de sua criação, tendo como ponto de partida a ação de "caminhar" da artista. Este mesmo corpo é o meio pelo qual a exposição da performance é possível. Ele é o meio vivo, fisíco, real, mas também efêmero. Neste contexto de performance, o corpo possui diferentes aspectos, sendo ele corpo da artista, corpo do público e corpo do espaço ou o lugar da performance.

Se o corpo é "o eixo de relação ao mundo, o lugar e o tempo aonde a existência se faz carne" (LE BRETON, 2012, p. 4), ele é, na performance, esse mesmo eixo, participando tanto à materialização da obra e sendo matéria encarnada de criação viva e parte essencial da arte do(s) corpo(s). Neste sentido, podemos designar a performance enquanto *obra-corpo* orgânico, material e imaterial.

Neste "eixo de relação ao mundo" (LE BRETON), *O caminho se faz andando* (2000-2016) é ativada pelo corpo físico de Esther Ferrer. A partir desta ativação da obra pelo *corpo-artista*, a performance se desenvolvera *in situ* ao mesmo tempo que ela se expõe *diante* e *com* o público. Desta forma, esta performance que é "construção de um caminho ao andar" se vê traçada e inscrita ao mesmo tempo que ela desenha e traça um caminho, este sendo sempre aleatório. Esse caminho aleatório é traçado e realizado pelo caminhar da artista no espaço. Em seguida, ele se torna um caminho traçado e fixado pela fita adesiva que a artista utiliza ao longo de seu perambular. À medida que a fita adesiva se desenrola, o caminho aleatório invisível, torna-se visível. E, neste movimento improvisado, a arte do corpo não é arte da cena, não é arte dos ensaios, nem do corpo formado por gestos específicos, mas é a arte do *corpo-artista* o qual improvisa com o público e, é por isto mesmo, sendo improvisado, foge à regra da hierarquisação entre "o artista que faz a obra" e "o público espectador".

Mas de que maneira definir o *corpo-fronteira* de *O caminho se faz andando* (2000-2016)? Se nesta performance o corpo da obra é composto pelo *corpo-artista*, mas igualmente pelo seu *corpo-público*, o *corpo-fronteira* da performance se materialisa ao mesmo tempo que se dematerializa ritmado pelo tempo existente entre "há" e "não há" (BUCI-GLUCKSMANN, 2013, p.12), inscrito em um espaço próprio, sendo ele delimitado e ilimitado pela performance in situ. E que, segundo "a conquista do 'momento propício' pois cada dia e cada hora são diferentes" (BUCI-GLUCKSMANN, 2013, p. 24), este o *corpo-fronteira* é visível e invísivel, mas não virtual.

No seu exercício enquanto "arte de fronteira" (COHEN, 1989, p. 38), a performance traça e retraça não somente novos limites, mas incentiva experiências artisticas aonde arte e vida, artista e público se confundem. Em *O caminho se faz andando* (2000-2016), Esther Ferrer traça e retraça novos limites, novas fronteiras para a arte efêmera, reforçando com seu perambular improvisado, acompanhada pelo público ou não, essa essência da "arte de fronteira". Se localizada nas ruas da Palestina ou na França, em festivais, senão no contexto de instituições culturais, este ato de andar e traçar o(s) caminho(s) aleatório(s) faz sobressair do *corpo-fronteira* sua imaterialidade material no espaço aonde ela é ativada, desenvolvida e exposta.

O *corpo-fronteira* da performance é também resultado de uma arte da improvisação como forma de resistência à uma arte estabelecida, ditada pelo mercado da arte. Corpo de uma arte de corpos em movimento(s), seja do artista e do público, ele constituído por uma situação única, simples, improvável e improvisada, ou seja, ele é em sua essência corpo materializado pelo encontro. Pelo encontro entre artista e público, os quais se confundem nesta "arte de fronteira" (COHEN, 1989), o potencial crítico diante de uma sociedade dinamizada pelo que podemos denominar de *o consumo das imagens dos corpos-imagens*[2], bem como o potencial criativo, singular e plural inerente ao ser humano são uma vez mais ativados e liberados.

[2] Expressão sendo desenvolvida a partir das discussoes durante nossa participação com a pelastra-erformance "Performance e Fotografia. Reflexões sobre a imagem da arte efêmera" no I Colaboratório de Linguagens Performativas do 19 de outubro 2015 realizado auditório do MAC USP (São Paulo).

Enfim, o *corpo-fronteira* da performance ativa e incentiva de maneira imprevísivel e sutil o apagar da relação hierárquica pois não é corpo agitado pelas esferas de influências espetaculares e tendências da arte contemporânea e da arte do contemporâneo hipercapitalizado. Não sendo formatado, nem prisioneiro dos dispositivos artíticos ou ditado pela incessante produção de imagens, *corpo-fronteira* pode ser interpretado como subversivo quando procura resgatar a essência humana, diminuindo assim, seu potencial entre *narciso e vedete.* Corpo o qual não propõe o gozo pela aquisição de mercadorias culturais ou de imagens tal como paliativo, o *corpo-fronteira* pretende ativar o potencial e a expressão da criatividade de maneira livre, serena e pacífica. Enfim, o que ele propõe em sua singularidade é a reconquista, a contemplação e a visibilidade da poética contida nas entrelinhas da organicidade e da vida no quotidiano.

Ausência do corpo do performer: que obra além da imagem?

Partindo da dialética *material-imaterial* proposta pelo *corpo-fronteira* das práticas artísticas efêmeras, nossa segunda reflexão aponta a ausência do corpo do performer, seja este do artista ou de seu(s) colaborado(s), enquanto obra. Esta idéia procura ser uma pista a qual busca ultrapassar a discussão da imagem do corpo na performance. Desta forma, com a ausência do corpo do performer, além de uma possível image fotografada ou filmada da obra efêmera, como observar e compreender a obra exposta no contexto museal? Esta questão pode indicar a necessidade de um iniciação ao aprendizado das regras gerais da percepção visual, mas nosso objetivo é quanto à possível formação de uma leitura crítica do discurso e prática museais.

Assim sendo, aqui propomos o seguinte exercício: o de posicionar enquanto público localizado em um espaço museal. Neste contexto, diante de uma obra, o segundo exercício é o do desencadeamento de uma série de questões, partindo das mais simplificadas à mais complexas, das mais locais às mais globais, ou seja, sobre a natureza das obras, passando pelos papéis que temos, não temos, tentamos desempenhar, ocultamos, desejamos até o questionamento sobre a própria existência. Esta proposição é uma tentativa de se ultrapassar, de ir além de uma experiência estética, isto é, quando ela se apresenta enquanto convite a um

movimento mais consciente de encontro com a obra, um convite a um encontro transformador e formador podendo ser denominado de “ato estético” este contendo “a dimensão de arrebatar própria ao ato” e comportando igualmente a “responsabilidade que o é inerente” (SAINT GIRONS, 2008, p. 25).

Face a uma obra, o público não é somente público da obra, tão pouco um crítico de arte. Ele se revela um sujeito sensível ao mesmo tempo que curioso do mundo, ativo enquanto sujeito questionador, ativo enquanto potencialmente transformador em seu quotidiano. A obra exposta propõe um diálogo, com certeza. Seu(s) interlocutor(es) na qualidade de *público sensível-ativo*, eles também propõem um diálogo. Mas como e com quem?

O questionamento e o diálogo são os primeiros passos para a construção de um corpo *público sensível-ativo* e com ele, a construção de um caminho improvisado, de um caminho *diálogo entre corpos* propício à ecologia de saberes. O questionamento que cria o diálogo se inicai com simples questões, tais como: que obra é exposta?, o que percebo da obra?, qual é o discurso sobre ela?, o que é exposto do que percebo ou não?, ou até mesmo, quando o discurso substitui a obra exposta?

Assim, face ao corpo da obra em exposição, um outro, o do público e, face a ele, a obra. No contexto de *O caminho se faz andando* (2000-2016) podemos também abordar o diálogo entre corpos, neste caso, construído pela artista em performance não somente *face* ao público, mas *com* ele e vice-versa. Mas, por outro lado, como pensar ao diálogo entre corpos à partir da ausência do corpo do performer?

Se por um lado o corpo, na performance, pode ser definido como *corpo-fronteira*, por outro, ele revela um *corpo-imagem,* mas igualmente suas imagens. Diversas são as imagens da performance *O caminho se faz andando* (2000-2016). No caso das fotografias, podemos pensar a construção desta imagem baseda na articulação de duas disciplinas artísticas com naturezas distintas, criando assim uma imagem paradoxal podendo ser redefinida segundo contextos, tais como exposições, dispositivos artísticos, colaboração entre artistas performers e fotógrafos, assim que galeristas.

Mas além da imagem do corpo nas artes, do *corpo-fronteira* nas na performance como a ausência do corpo do performer, sendo obra, é exposta, por exemplo, no contexto museal? Sobre esta "ausência de corpo" e "obra exposta" vamos analisar *Denkifuku* (1956-1999) da artista japonesa Atsuko Tanaka exposta no Centro Pompidou de Paris.

Obra composta por 86 lâmpadas coloridas, 97 tubos fluorescentes em 8 cores, feutro, cabo elétrico, fita adesiva, metal, madeira pintada, circuito elétrico, disjuntor, variador e medindo 165 x 90 x 90 cm, ela pesa 150 kg. Exposta de forma suspensa, ela é uma "reconstituição realizada segundo as indicações da artista e produzida pela Galeria Nacional do Jeu de Paume para figurar na retrospectiva Gutai en 1999, de acordo com o artigo de vestuário de origem concebido em 1956. Constituída completamente de lâmpadas e de tubos fluorescentes policromos, *Denkifuku* é igualmente um figurino utilizado durante as representações teatrais do Gutai em 1957 em Osaka e depois em Tóquio".[3]

Se utilisando de *Denkifuku* (1956-1999), objeto luminoso ou vestido elétrico, Atsuko Tanaka transformou seu corpo em « objeto inumano coberto de fois elétricos expondo o corpo frágil da artista ao perigo de um choque sério, como também de uma eletrocusão, devido ao calor das lâmpadas» (OKUBO, 2017). Diante das diversas imagens disponíveis na internet, Vemos a artista vestida com este aparato luminoso de 150 kilos, mas, de outro, podemos também perceber um corpo vivo tendo sua organicidade paralisada pelo aparato tecnologico, um corpo orgânico programado para a criação de um corpo artificial, tecnológico, luminoso, seguindo as mudanças sociais de um Japão tradicional a um moderno, sabendo-se que este vestido foi realizado na époque em que o Japão se torna um importante produtor de aparelhos elétricos (HAYASHI-HIBINO, 2001).

[3] Nossa tradução texto explicativo relativo à obra *Denkifuku* (1956-1999) ou "vestido elétrico" da artista japonesa Atsuko Tanaka exposta no Centro Pompidou (Paris) e apresentada em 1956 durante a segunda exposição do Gutai sob o titulo "Exposição do Gutai em cena", em Ohara kaikan, Tóquio: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cxAAya8/rdLR8X814>. Acesso em: 14 dez. 2017. Com relação à tradução do francês para o português, vale ressaltar que realizamos as traduções das citações das referências bibliográficas em francês contidas neste artigo.

Mesmo hoje é obra exposta no Centro Pompidou, a ausência do corpo do performer se faz presente nesta escultura que ganha um novo ritmo quando alterado pelo dispositivo elétrico o qual acende as diversas lâmpadas coloridas para em seguida as apagar. Com a ausência do corpo da artista, este objeto artístico, esta escultura suspensa propõe um corpo animado pela dinâmica do *iluminado-apagado*, criando um corpo escultural em movimento luminoso ao mesmo tempo que estático.

Diferente da dinâmica do corpo orgânico e do *corpo-fronteira*, o corpo escultural luminoso exposto no Centro Pompidou poderia também designar uma obra mémoria ou obra em memória a *Denkifuku* de 1956 da artista Atsuko Tanaka[4]. O texto explicativo que acompanha a obra exposta indica o título da obra comportando sua respectiva tradução em francês e duas datas, ou seja, 1956, ano da concepção da obra sendo exposta pela primeira vez em 1957, enquanto vestido elétrico fazendo parte de uma performance. A segunda data, 1999, se refere à confecção sob indicações da artista de uma réplica do vestido eléctrico. Hoje, a obra exposta no Centro Pompidou é a replica de 1999, obra que integrou coleção permanente do museu em 2006.

Enfim, na ausência não somente do corpo da performer, mas da obra original datanda de 1956, quer dizer, diante de *Denkifuku* ou do vestido eléctrico de Atsuko Tanaka de 1999 o público esta diante de que obra? E neste sentido, quando o corpo na arte faz obra e quando ele não o faz? Enfim, enquanto obra escultural comportando a dinâmica do *iluminado-apagado* quando esta obra deixa de ser mera réplica da obra original, funcionando como cópia ou produto derivado para exposição? E neste caso, como pensar a realidade da obra exposta no Pompidou, seria ela ausência do corpo da artista ou ausência do corpo da obra original?

O corpo *post-performance*: entre presença e ausência, quais corpos em exposição?

Finalmente, como entender o corpo no momento que denominamos de *post-performance* e, assim sendo, entre a presença e a ausência como pensar ao público

[4] Atsuko Tanaka (1932 - 2005).

da arte efêmera não somente como ator potencialmente ativo e crítico ou público *sensível-ativo*, mas como novos corpos e múltiplos da obra exposta?

Em sua conferência “A evolução da arte para o imaterial” (1959), Yves Klein expressa seu desejo de “criar, estabelecer e apresentar ao público, um estado sensível pictural inscrito nos limites de uma sala de exposição ordinária” (2003, p. 131) segundo as normas de uma ética por ele construída ao longo de seu trabalho artístico, a qual se revela essência mesmo do imaterialismo. Se, para o pintor, o “mérito da pintura é o indefinível“ (KLEIN, 2003, p. 123) como pensar este *discurso-prática* realizado a partir do dispositivo pictural do artista quando estamos diante de uma de suas obras em exposição hoje no contexto museal?

Se para Yves Klein “quanto mais vivemos no imaterialismo, mais amamos a matéria” (2003, p. 123), como abordar a questão de um possível corpo *post-performance* no seu trabalho *ANT 76, Grande anthropophagie bleue, Hommage à Tennessee William* (1960)? Neste contexto, de que maneira esta pintura expande sua vibração pictural, invisível no espaço de sua exposição, mas presente através da “presença afetiva” ou seja, sensibilidade *dos* e *com* os “corpos sensíveis do público da exposição” (KLEIN, 2003, p. 131)? E enfim, como pensar aos *múltiplos corpos em exposição* desta pintura de Yves Klein e quais são eles?

Partindo de nossa proposta de pensar o corpo na arte através da prática da arte efêmera, mas igualmente o contextualizando à sua exposição, pretendemos propôr um caminho propício à ecologia de saberes, caminho este denominado de *diálogo entre corpos,* sejam estes, do artista ou de sua obra e, também do público, diálogo trasformador. O método proposto para esta contrução do *diálogo entre corpos* parte primeiramente de um “posicionar *face* ou *com* o performer ou a obra” para então se iniciar uma série de questões iniciais sobre a obra.

Assim, face a *ANT 76, Grande anthropophagie bleue, Hommage à Tennessee William* (1960)[5] de Yves Klein como então definir primeiramente esta obra e o que é

[5] Fazendo parte da coleção desde 2000 do Centro Pompidou (Paris), esta obra de Yves Klein é reguliarmente exposta.

percebido dela? O que é exposto do que perbebo ou não e, enfim, como analisar o corpo *post-performance* e quais são, os corpos em exposição?

ANT 76, Grande anthropophagie bleue, Hommage à Tennessee William (1960) é uma pintura medindo 275 x 407 cm realizada com pigmento puro e resina sintética sobre papel fixada em seguida sobre tela. Nesta pintura, o IKB (International Klein Blue) é disposto em seu suporte (papel sobre tela) de maneira equilibrada, tal um grande e azul teste de manchas de Rorschach. Se de um lado a obra de Yves Klein se apresenta como pintura, de outro ela faz parte de seu dispositivo artístico ou *Antropometria*. Neste dispositivo iniciado em 1958, o artista realiza uma série de pinturas aonde corpos nus de *performers* são, utilizados para impregnar o suporte com IKB.

Assim, desta obra que parece ser mais um monocromo do artista, *ANT 76, Grande anthropophagie bleue, Hommage à Tennessee William* (1960) propõe a exposição do corpo *post-performance,* ou seja, um corpo articulado pela dinâmica *presença-ausência.* Nesta dinâmica, o corpo *post-performance* é a presença do *corpo do performer* visível a partir das manchas azuis realizadas pela improvisação do movimento dos corpos nus das três performers que participaram à sua realização, é presença também da concepção do artista, é presença dos músicos, mas ele é também, o corpo do *público sensível-ativo* que dialoga com a obra de Klein.

Contudo, o *corpo post-performance* é ausência igualmente do artista, dos músicos e das performers durante a performance, bem como do público da performance in situ de 1960. Assim, na ausência da performance, ele é corpo ausente, mas que se renova enquanto corpo presente, enquanto pintura exposta no Centre Pompidou. Na sua qualidade de *presença e ausência* o corpo *post-performance* é corpo paradoxal, o qual se revela múltiplo, sendo potencialmente corpo *presença-ausência* do público, este sempre renovado diante da pintura de Yves Klein. O corpo *post-performance* exposto é aqui, ao memso tempo que presença, ausência, e neste sentido, de que maneira o *público sensível-ativo* ativa novos corpos da obra, tornado-se seus múltiplos?

Diante de *ANT 76, Grande anthropophagie bleue, Hommage à Tennessee William* (1960) de Yves Klein, o corpo se apresenta primeiramente como corpo de obra efêmera, ou seja, corpo presença do artista, das performers, dos músicos e do público na situação da performance de 1960. Em seguida, o corpo se revela corpo de uma pintura exposta em situação museal, comportando ausências mas renovando presenças à partir de seu novo público. O corpo *post-performance* em exposição é um corpo múltiplo que enquanto arte "não é uma linguagem ou uma possibilidade de comunicação para o artista" (KLEIN, 2003, p. 145) pois se "o ser humano em sua solidão cria a obra de arte para deixar de estar só, porque talvez em toda a terra há somente um ser humano, mas talvez existem muitas obras de arte" (KLEIN, 2003, p. 145). O corpo *post-performance* na arte de Yves Klein revela a complexa essência da existência humana, entre presença e ausência, uma e somente uma mesma humanidade e, nesta mesma humanidade, muitas obras de arte.

Conclusão

Analisar o corpo na criação efêmera propoe uma diversidade de leituras, sobretudo se o analisamos no contexto de sua exposição. Se, por um lado, o corpo se revela *corpo-fronteira,* como no caso da performance *O caminho de faz andando* (2000-2016) de Esther Ferrer, ou seja, corpo orgânico, material e immaterial animado pela dinâmica da improvisação e do encontro direto entre artista e público os quais se confundem, por outro lado, ele é ausência do corpo do performer e também réplica exposta obra original *Denkifuku* (1956) de Atsuko Tanaka. Animada pela mesma dinâmica do *iluminado-apagado,* esta réplica de 1999 é obra escultural a qual revela também ausência de uma leitura reflexiva sobre a passagem do tradicional ao moderno, sobre o papel da mulher artista em sociedade em transição.

Enfim, a obra de Yves Klein, *ANT 76, Grande anthropophagie bleue, Hommage à Tennessee William* (1960) propoe uma leitura do corpo na criação efêmera, mas no contexto de sua exposição *post-performance* que articulado pela dinâmica da *presença- ausência* que dialogando com o *público sensivel-ativo* dinamiza seus novos corpos, seus múltiplos e que por este potencial mesmo de obra imaterial comporta toda a humanidade.

Neste sentido, se a arte capacita o ser humano a desenvolver “um olhar capaz de notar as variações que o cerca, percebendo a si mesmo e ao outro”, capacidade transformadora, ela “torna-se uma ferramenta de libertação, porque permite aos sujeitos desenvolverem a criticidade saindo da alienação da sociedade em que vive” (SOBREIRA; OLIVEIRA; ARGOLO, 2017). Nesse contexto, como pensar o(s) corpo(s) nas artes efêmeras em seu aspecto mais virtual, e, neste contexto do virtual, em que a arte seria ou não “uma ferramenta de libertação” ?

O corpo no contexto virtual relança à incontornável questão das fronteiras, sendo esta um dos temas centrais no atual processo de globalização. Mesmo se o virtual possede seu próprio espaço e seu, próprio tempo, este último sendo “fragmentado, não linear e não unificado, até mesmo não directional” assim que do “tipo mecânico” (BUCI-GLUCKSMANN, 2013, p.59), o virtual se articula em um espaço aonde o ser humano continua sendo seu principal protagonista.

Protagonista da sociedade contemporânea complexificada pelo virtual, o ser humano reduzido a *sujeito virtual* elege a imagem digital como alicerce para a construção de uma nova “realidade” associada à chamada globalização. Assim, a image digital, não somente sugere, mas impõe e acelera mudança de comportamentos e do modelo relacional, nas suas diversas aplicações e em diversos setores, sejam eles científicos ou artistícos. Com as mudanças tecnologicas e o desenvolvimento de novos programas, a imagem digital se modifica e ganha outros aspectos e outras dimensões, seja pela hibridação com outras imagens, seja pela imagem de síntese. Segundo Geveniève Cornu as “performances da imagem digital” vão “das cópias hiperrealistas à criação de mundos irreais” (2015). A imagem digital torna-se assim mensageira de uma nova dimensão da realidade, a virtual, a qual provoca no ser humano uma sensação de se viver em um *mundo real paralelo ao real.*

O corpo humano, as sensações, a percepção do mundo, o sensível, a singularidade, os modos relacionais e o compartilhar direto passam pela máquina, pela performance tecnológica e antes de mais nada pela consomação. Seria então o mundo virtual o paraíso perdido ou um paliativo para ser contemporâneo? Neste sentido o virtual é imaginado como um “reservatório cheio de possíveis ainda não atualizados” e um espaço desejado como lugar de promessa e de surpresas, lugar de

“desperte do estado sonolento” tentando sauvar do torpor (CAUQUELIN, 206, p. 119) o ser contemporâneo.

A “realidade” virtual se separa do real à partir de meios técnicos que permitem a produção “indiferente da ficção ou da simulação de uma realidade passada, presente ou futura” (CORNU, 2015). Assim não podemos negar o impacto da “realidade” virtual no mundo contemporâneo, influenciando a dinâmica relacional quanto a aprendizagem, e com elas, a formação de uma outra maneira de perceber e pensar o mundo e a existência. Ela é um aspecto importante que comporta aspectos estéticos, artistícos, políticos, econômicos e socais e com isto, o corpo sofre mudanças radicais quando “a virtualidade gostaria de se tornar corpo, de ser fisicamente durável, ou seja, se ter os dados numéricos a serviço de uma impregnância física” (CORNU, 2015).

Mas se por um lado o virtual é um paliativo, tendo a imagem digital como seu maior aliado, por outro ele propõe uma diversidade criativa e uma interatividade entre o real, a realidade, o imaginário e um novo imaginário aonde o corpo humano torna-se ponte entre duas “realidades”. Segundo Anne Cauquelin, “a interface, é o aqui e agora, imediatamente. É o momento no qual eu entro em contato com a obra virtual que o tempo, o vazio e o lugar destrõem, pois eles se tornam de repente corporais” e neste ultrapassar das fronteiras entre duas “realidades”, “o real não está em oposição ao virtual” (2006, p. 120-123). Esta ideia de interface permite a ligação, a troca e a conexão ativa entre o real e sua representação, entre o ser humano e sua imagem, entre o sujeito social e o objeto.

Mas, através deste ultrapassar e com esta possibilidade de interface, até onde o ser humano renunciaria à sua própria singularidade, à sua subjetividade, à sua relação direta corpo a corpo com o mundo? E o quando a arte virtual “torna-se uma ferramenta de libertação” ou torna-se mais um dispositivo sob o rótulo de “arte”? Segundo Giorgio Agamben, dispositivo designa “tudo que, de uma maneira ou de outra, tem a capaciddae de capturar, de orientar, de determinar, de interceptar, de modelar, de controlar e de garantir os gestos e as condutas, as opiniões, os discursos dos seres vivos” (2007, p. 31).

Se, no contexto desmaterilizado da arte efêmera proposta pelo virtual e do corpo regido pela imagem digital, a arte pode se revelar mais uma ferramenta de alienação e um fazendo parte desta “fase extrema do desenvolvimento do capitalismo no qual vivemos” e como lugar de pratica de “uma gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos” (AGAMBEN, 2007, p. 33-34).

Construir um caminho para facilitar a ecologia de saberes através da arte efêmera no seu contexto virtual necessita um sair da programação, desprogramar os interesses visando à hiper-produção-consumação de produtos e serviços, assim que uma não-reprogramação, ou seja, uma reconstrução de um contemporâneo *sensível-ativo*, o qual consciente de sua presença no mundo pelo contato direto do corpo, procura nas entrelinhas do quotidiano a essência da vida, suas singularidades e, enquanto ser sensível ao mundo, ao outro, a si, ele encarna a vida e faz dela uma arte a ser compartilhada reavivando assim aquela chama que convida à ação de criar, de escolher e de se realizar enquanto ser vivo, orgânico, longe do ritmo e dos mecanismos os quais contribuem profundamente a caotisar nossa existência.

Referências

AGAMBEN Giorgio. *Qu'est ce qu'un dispositif ?* Paris: Rivages, 2007.

ARGOLO, Adenilson de Andrade, CRUZ S., Gerusa, SOUZA O., Marcelo. *Reflexões sobre a ecologia dos saberes na prática educacional: a arte como possibilidade de emancipacão.* <http://www.uemg.br/openjournal/index.php/SCIAS/article/view/410>. Acesso em: 10 janeiro, 2017.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Esthétique de l’éphémère.* Paris: Galilée, 2013.

CAUQUELIN, Anne. *Fréquenter les incorporels*. *Contribution à une théorie de l’art contemporain.* Paris: P.U.F., 2006.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. Criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CORNU, Geveniève. *Le potentiel et le virtuel dans les images numériques :* production et création. *Disponível em:* <http://cinema.anthropologie.free.fr/Anthropologie%20audiovisuelle/G%20CORNU%20Le%20potentiel%20et%20le%20virtuel%20dans%20les%20images%20num%E9riques%2003ac9596gc.pdf>. Acesso em: maio de 2015.

HAYASHI-HIBINO, Yôko. *Tanaka Atsuko:* À la poursuite d'un beau inconnu, 1954 - 2000.<http://www.persee.fr/doc/ebisu_1340-3656_2001_num_26_1_1111>. Acesso em: 10 jan. 2017.

KLEIN, Yves. *Le dépassement de la problématique de l’art et autres écrits.* Paris: Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2003.

LE BRETON, David. *La sociologie du corps.* Paris: P.U.F., 2012.

OKUBO, Miki. *Porter une robe électrique dans une lumière psychédélique*.<http://www.ednm.fr/leurslumieres/?page_id=1474>. Acesso em: 10 jan. 2017.

SAINT GIRONS, Baldine. *L’acte esthétique*. Paris: Klincksieck, 2008.

SOBREIRA, Gerusa Cruz; OLIVEIRA, Marcelo Souza; ARGOLO, Adenilson de Andrade. Reflexões sobre a ecologia dos saberes na prática educacional: a arte como possibilidade de emancipação. Disponível em: <http://docplayer.com.br/17939213-Reflexoes-sobre-a-ecologia-dos-saberes-na-pratica-educacional-a-arte-como-possibilidade-de-emancipacao.html>. Acesso em: 10 jan. 2017.

Cíntia Tosta

Artista plástica e performer formada pela Escola de Belas Artes (EBA), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil. Doutoranda em Estética, prática e história das artes, Escola doutoral EDESTA/laboratório de pesquisa Artes das Imagens e Arte Contemporânea (Ai-AC), Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, França.

E-mail: ctztbeauxarts@hotmail.com

Recebido em 30 de janeiro de 2017
Aceito em 20 de abril de 2017

ISSN 2357-9854

Anacronismo, corpo e memória nas imagens escatológicas de Francisco Toledo

Vanessa Daniele Moraes (Universidade de Brasília – UnB, Brasília/ DF, Brasil)

RESUMO – Anacronismo, corpo e memória nas imagens escatológicas de Francisco Toledo – A ideia de que os fluidos do nosso corpo devem provocar nojo e repugnância atravessa séculos e tem explicações históricas, das quais buscamos alguns pensadores (Georges Vigarello e Mikhail Bakhtin) para elucidar as razões que solidificaram um imaginário do corpo sujo. Nas artes visuais, o artista mexicano Francisco Toledo (1940) desconstrói a noção do excremento como um dejeto que deve causar repúdio nas pessoas. Sua obra pode ser lida num duplo contato com o corpo: quando ele usa a merda como tema (dejeto corporal) e quando pensamos em suas pinturas pelo viés antropológico, onde as imagens têm um significado simbólico e são, literalmente, formadas no corpo humano. A carga afetiva e emocional que envolvem a formação das imagens no homem contribui para que a imaginação seja única, intransponível e anacrônica.
PALAVRAS-CHAVE
Memória. Escatologia. Francisco Toledo. Corpo.

RESUMEN – Anacronismo, el cuerpo y la memoria en imágenes escatológicas de Francisco Toledo – La idea de que los fluidos de nuestro cuerpo deben provocar asco y repugnancia atraviesa siglos y tiene explicaciones históricas, de las cuales buscamos algunos pensadores (Georges Vigarello y Mikhail Bakhtin) para elucidar las razones que solidificaron un imaginario del cuerpo sucio. En las artes visuales el artista mexicano Francisco Toledo (1940) desmonta la noción del excremento como un desecho que debe causar repudio en las personas. Su obra puede ser leída en un duplo contacto con el cuerpo: cuando él utiliza la mierda como tema (desecho corporal) y cuando pensamos en sus pinturas por la vía antropológica, donde las imágenes tienen un significado simbólico y son, literalmente, formadas en el cuerpo humano. La carga afectiva y emocional que encierran la formación de las imágenes en el hombre contribuye para que la imaginación sea única, insuperable y anacrónica.
PALABRAS CLAVE
Memoria. Escatología. Francisco Toledo. Cuerpo.

Toda excreção fisiológica tende a ser concebida como algo nojento e distante de uma "boa" higiene. O que sai de nosso corpo é percebido como imundo e, isso nos leva a pensar que estamos nos distanciando cada dia mais daquilo que é natural (e que, outrora, fora visto com naturalidade). Não é de se surpreender que as indústrias dos cosméticos queiram nos convencer de que temos um corpo sujo e que precisamos nos perfumar. Tornam-se abjetos as fezes, a urina, o sangue menstrual, o suor, o sêmen, e o leite materno, que hoje cede espaço para as mamadeiras. Podemos pensar que, até mesmo, um dejeto considerado "limpo", como a lágrima, tem seu

banimento social: o adulto se envergonha de chorar em público[1]. O sujeito deve manter a ordem, deve prezar pela introspecção, pelo ocultamento das práticas que ejetam algo de seu corpo. Deve ter vergonha de fazer suas “necessidades” fora de casa, de chorar perto de outras pessoas (sobretudo se for homem), de suar. O suor indica um trabalho mais pesado que se contrapõe ao trabalho mental (mais bem aceito a partir da modernidade). Um operário que trabalha em pé — sua, fica sob o sol, com calor, caminha, faz força física durante seu ofício — tem menos prestígio socialmente do que aquele que trabalha sentado em seu escritório no aconchego do ar condicionado (BAITELLO JR, 2012).

Se fizermos, ainda, uma relação dos cheiros corporais com determinadas classes sociais, notaremos que o senso comum atribui uma ligação de “boa higiene” às classes mais privilegiadas. Esse dado tem explicações históricas: Georges Vigarello, em *O limpo e o sujo*, trata da cultura dos banhos na Europa (mais especificamente na Itália, Espanha e França) na Idade Média e indica que a higiene do corpo está arraigada, no terreno social, através dos costumes e de uma preocupação com a aparência exterior. Mostrar-se limpo pelas vestimentas dava muito mais *status* do que lavar as partes íntimas. Além disso, o costume da brancura da roupa se reforçou com a chegada da peste negra em Barcelona em 1546 e com a crença de que a água infiltrada no corpo pela porosidade da pele poderia transmitir doenças. Assim, houve um tempo de medo e reclusão: nada de saunas (muito em voga na época), de banhos, de convivência em lugares cheios de pessoas como igrejas ou escolas. Os banhos eram tomados em muitos casos só quando a criança atingisse sete anos, e assim ficavam por mais tantos outros anos isentos dessa prática. A limpeza corporal era feita através de panos úmidos, priorizando rosto e mãos (partes externas e visíveis ao outro). Quanto mais brancura na roupa, mais concreta era a ideia de que aquela pessoa era asseada e limpa.

A quantidade de roupas para as trocas influenciava, então, na polidez e na “civilidade”, já que, tendo mais peças, menor a possibilidade de usar uma roupa

[1] Georges Didi-Huberman, em *Que emoção? Que emoção!* destaca que o choro é uma manifestação emotiva que vem sendo coibida ao longo do crescimento do homem – a criança chora como forma de se comunicar, de expressar sentimentos; já o adulto tende a esconder seu choro, a ocultar seu sentimento de tristeza e insatisfação.

“encardida”. E a perpetuação dessa limpeza pela roupa se estende para as classes privilegiadas, uma vez que as condições das indumentárias são melhores. Vigarello traz um relato de um estudante pobre do século XV que se vê cheio de parasitas pelo corpo e numa “odisseia” pra se livrar deles: “A atenção centra-se nos invólucros da pele. [...] A sua ‘nudez’ é apenas uma nudez social” (VIGARELLO, 1985, p. 41). De modo semelhante temos a prostituição associada a um mau cheiro — a palavra “puta” deriva de *puer* (feder) —, reforçando um imaginário de que as classes economicamente privilegiadas são também detentoras de um poder social que passa pelos cheiros das pessoas.

Por outro lado, as paródias medievais conseguiam atribuir um caráter cósmico às questões do corpo, de modo que a topografia céu-terra pudesse ser relacionada com regiões corporais - no caso, cabeça-baixo ventre. O imundo, no corpo, então se ligava às imundícies terrenas e, concomitantemente, ao coito, prática que gera vida. Rebaixamento sim, mas também um início. É isso o que nos conta Mikhail Bakhtin (2008), em seu estudo minucioso sobre a obra de François Rabelais, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento.* Ele revela que no realismo grotesco (sistema de imagens da cultura cômica popular), o “cósmico, o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível” (2008, p. 17). Ao analisar o contexto rabelaisiano, Bakhtin assegura a diferença das paródias medievais com as modernas literárias, que também degradam, mas sempre num sentido negativo. As medievais têm sentidos ambivalentes, regeneradoras. Para o realismo grotesco, rebaixar

> [...] consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor.
> Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação (BAKHTIN, 2008, p. 19).

Nos tempos atuais, o mau cheiro, o desagradável, o intolerável e o abjeto estão relacionados com a questão de gosto, de mau gosto, de desgosto. Os artistas, os

poetas e pesquisadores são os que experimentam esse impulso de “tocar” no abjeto, pois possuem “espíritos impacientes” e o estado afetivo está sempre sobressaindo. Assim, o centro do desgosto se desloca mais para o sentir (toca o estômago mais do que o cérebro) do que para a consciência. O desgosto se liga aos artistas, homens que produzem através da sensibilidade e, não aos grandes conhecedores de uma racionalidade lógica (PERNIOLA, 2010, p. 21).

É a partir das contribuições de artistas que pretendemos pensar sobre o corpo e os dejetos corporais. Buscaremos uma compreensão das imagens do excremento a partir de pontos de vista que não se reduzam ao repugnante. Será que essas imagens não podem também suscitar outras imagens, outras recordações? A busca por artistas considerados “ousados” por adentrar nesse terreno das fezes, do sangue menstrual, das vísceras pode ajudar na reflexão das imagens do corpo e dos seus dejetos. Para isso, elegemos um artista mexicano que transita pelo campo da abjeção em suas obras - Francisco Toledo (1940). Dentre outros que poderiam enriquecer a pesquisa com a vertente abjeta na arte (como por exemplo, o brasileiro Artur Barrio, o espanhol Nono Bandera, ou a australiana Casey Jenkins), conseguimos perceber a potência anacrônica suscitada nas obras de Toledo, já que elas estabelecem relações entre diferentes tempos históricos, não separando as fronteiras entre passado, presente e futuro de forma linear. Em suas imagens, as referências ao passado promovem uma sincronia com o presente por meio da memória. Veremos que há aberturas e descontinuidades temporais que recusam o historicismo tradicional – aqui os mitos ou uma tela de Francisco Toledo podem trazer à tona narrativas que se conectam por associações mnemônicas através do corpo. O corpo será visto como meio, como acesso à comunicação e transmissão dessas imagens.

Francisco Toledo nasceu em Juchitán — México, mas vive em Oaxaca – capital do estado homônimo — e ainda contribui para a preservação do patrimônio cultural oaxaquenho. Ele é pintor, gravurista, ceramista e, eventualmente, faz trabalhos na área da fotografia. Em visita ao México e conversando com professores de Estética ou galeristas, percebemos que o artista é muito estudado por seu ativismo político. Pretendemos ir por um outro caminho: Toledo como artista tem muito a acrescentar nessa pesquisa sobre o corpo e seus fluidos. A obra de Toledo é vasta para a

pesquisa, sobretudo se quisermos adentrar na área da animalidade. O que interessa, nesse momento, são imagens dos “cadernos de merda”. Tais cadernos são repletos de desenhos que o artista produziu durante sua estadia na França entre 1985 e 1987 nas noites de insônia. Além desses, Toledo fez outros tantos: de gatos, de insone, chino, dos insetos. Ia numerando cada um dos seus trabalhos. Somente os “de merda” contabilizam 27. Os cadernos foram usados como forma de pagamento de impostos para a Secretaria da Fazenda, correspondente ao ano 2000, num programa de governo chamado “Pago en especie”. Por serem peças únicas entregues à instituição e não haverem reproduções desses cadernos, consultamos uma publicação intitulada *Los cuadernos de mierda*, de 2001, que reúne várias imagens diversificadas desses cadernos todos (não só os de merda)[2].

David Huerta, no catálogo de exposição *Los cuadernos insomnes de Francisco Toledo* (1993) destaca três elementos orgânicos na obra do juchiteco: a animalidade, a sexualidade e a merda. A respeito deste último, Huerta assinala que há um jogo enérgico de afirmações e ironias, onde a merda aparece como anterior a tudo no universo. Além disso, há uma dicotomia relativa à merda que é fundamental: ela é o elemento descartável e excludente, da nossa vida; mas é também necessária. Talvez isso nos inquiete e nos assombre tanto, como explica Huerta:

> [...] ingrediente de la feracidad fisiológica que arma su teatro de desperdicios con la Necesidad de la vida misma, la mierda literalmente circula de dentro a afuera en estos dibujos y los enmarca, los tacha, los mancha y los exorna, los desfigura y los edifica, los define y los perturba. ¿O es a nosotros, a los espectadores, a quienes los vemos llenos de asombro, a quienes nos hace todo eso la mierda de estos dibujos, tema y provocación incesante?

Na continuidade do orgânico, as fezes se juntam à terra. As cores são ocres, marrons. No *Cuaderno de mierda 2*, a morte, que também remete à organicidade do corpo, deixa seu excremento sobre a terra. Na imagem em questão, o corpo já se decompôs, restaram os ossos, o esqueleto. Mas a própria merda contrapõe como elemento vivo, que pode fecundar o solo, como bem lembrou Huerta (1993, p. 14), “semejante a una voluminosa semilla que producirá las cosechas”. Há, na pintura, de

[2] A edição está esgotada, mas consultamos um exemplar no Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO) em 10 de outubro de 2016.

acordo com Verónica Volkow (2015, p.63), há uma grande ambição em ultrapassar as superfícies, de aprofundar mais além do visível e avançar nos

> […] espacios imaginarios mentales, retraídos de la experiencia real. Las revelaciones de lo interior, de las que lo visual ha querido afanosamente apropiarse, han tomado la más de las veces cuerpo de imágenes.

Mas de que maneira essas imagens são formadas e como elas adquirem força imaginativa?

Podemos pensar que a obra de Francisco Toledo perpassa duplamente pelo corpo ao considerarmos que ele usa como tema a merda (o de dentro e o de fora — as fronteiras do corpo, a sexualidade) e quando analisamos suas imagens pelo viés antropológico. Em *Antropologia das imagens*, Hans Belting (2014) convida-nos a problematizar questões do meio, da imaginação e do corpo. Com ele, podemos perceber que as imagens têm significado simbólico e passam, literalmente, por dentro de nós. Sua abordagem antropológica significa que o enfoque será prioritariamente o homem – as imagens precisam do corpo para tomar forma. Belting explicita assim essa inter-relação:

> Os homens isolam dentro de sua actividade[*sic*] visual, que constitui a sua lei vital, aquela unidade simbólica que chamamos "imagem". O duplo sentido de imagens internas e externas não se há-de separar pois do conceito de imagem e atraiçoa precisamente a sua fundamentação antropológica. Uma "imagem" é mais do que um produto da percepção. Surge como o resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva. Tudo o que comparece ao olhar ou perante o olho interior pode deste modo aclarar-se através da imagem ou transformar-se numa imagem (BELTING, 2014, p. 21).

Ele ressalta que o processo que leva a uma produção imaginal[3] é tão importante como entender o "produto acabado", ou seja, "o que é uma imagem" tem um peso equivalente ao "como tornou-se imagem". O "*como* é a genuína comunicação, é a autêntica forma linguística da imagem" (*idem*, p. 22), explica. Para Belting, uma imagem tem uma via de mão-dupla, ou seja, o homem a vê, ela entra no seu corpo como uma introjeção imagética, será formada a percepção, e então é

[3] O termo "imaginal" não deve ser entendido como imaginário, segundo Belting (2014), mas com o ato de "tornar imagem".

exteriorizada novamente já carregada de significados que a percepção formulou. Por isso ela é simbólica.

O pensador alemão ressalta ainda que, somente na visão antropológica podemos eleger o homem como um “meio”, é nele que as imagens se formam e não apenas faz uso dele como inventor de técnicas imagéticas. Nesse sentido, o conceito de imagens internas (endógenas) e externas (exógenas) é muito importante para a compreensão de como a imaginação e as emoções podem influenciar no resultado de uma imagem, uma vez que a imagem endógena tem uma capacidade de processar novas imagens a partir de imagens ancestrais.

Quando Toledo, nos seus cadernos de merda, traz o excremento e o animal, está buscando na ancestralidade uma história de continuidade, como se o passado “sobrevivesse” ali. A noção de sobrevivência, em Warburg, “supõe uma espécie de memória inconsciente, própria da memória coletiva”, de acordo com Kern (2010, p. 16). Verónica Volkow, numa análise das litografias de Toledo de 1964, percebe que ele vai acrescentando elementos que poderiam se repetir de maneira infinita e coesa sem que se saiba onde é o fim, onde é o início: “Seres dispersos, aparentemente ajenos, son enlazados por una arbitraria continuidad, a la que podría de hecho vincularse cualquier cosa; nada, nada, nadie escaparía de la historia” (VOLKOW, 2015, p. 53).

O estudo interdisciplinar de Warburg, no início do século XX, permite articular as experiências individuais de artistas com as tradições culturais. Não postula uma historiografia evolutiva e linear como considerava Kant, por exemplo; mas defende que a arte seja vista como uma interlocução entre mundo antigo e moderno; entre imagem e contextos culturais. Kern (2010) menciona que no estudo sobre a arte florentina, Aby Warburg já associava a pintura de Botticelli com a dança. Para ele, a imagem não tem que ser algo estaque, fechado, mas é associativa e pode se relacionar com outras áreas do conhecimento, tais como a antropologia, a sociologia ou a psicologia, por exemplo. Por isso mesmo, o estudo não se restringe às obras em si, mas ele incluía mapas, cartas, testamentos, mitos, entre outros documentos desprezados anteriormente para um estudo sistematizado. Warburg, para além dos

conceitos de memória[4], nos traz, em *El ritual de la serpiente*, uma rica contribuição sobre o animal também, que dialoga com nossa leitura da obra de Toledo – a equivalência homem-animal. Ele questiona o porquê da crença de que o homem está acima do animal. E afirma: “Observa al antílope que es puro correr, y corre mucho mejor que el hombre, u observa al oso que es la fuerza pura. Los hombres sólo hacen en parte lo que el animal es eternamente” (WARBURG, 2008, p.30). O animal, para Toledo, é um símbolo.

Os símbolos, de acordo com Aby Warburg, têm uma relação estreita com o imaginário, com o fantástico e com o hibridismo de uma civilização pagã e primitiva. Em seu relato, escrito vinte e sete anos depois de viver no Novo México, lemos: “Los pueblos viven entre el mundo de la lógica y el de la magia, y su instrumento de orientación es el símbolo. Entre el hombre salvaje y el hombre racional, se sitúa el hombre de las interconexiones simbólicas” (WARBURG, 2008, p. 27). Warburg exemplifica essas interconexões com as danças e com o uso de máscaras como rituais dos *pueblos*. A dança dos antílopes coloca em jogo a imitação do animal e as máscaras significam uma apropriação espiritual dos animais. Detalha:

> Esta ceremonia no tiene nada de lúdica: para el hombre primitivo, la danza de las máscaras significa, en el proceso de unión con lo extrapersonal, el mayor grado de sometimiento a una entidad extraña. Cuando, por ejemplo, el indio imita los movimientos y las expresiones del animal, no se introduce en el cuerpo de la presa para divertirse, sino para poder apropiarse mágicamente de un elemento de la naturaleza a través de una metamorfosis de su personalidad, algo que no podría obtener sin ampliar y modificar su condición humana (WARBURG, 2008, p. 28).

Perceber essas interconexões homem-animal em Toledo é também fazer uma leitura anacrônica de sua obra com os povos primitivos. David Huerta (1993, p. 13) comenta, sobre a obra de Toledo: “hay otros mundos pero están en éste”.

Toledo ilustra, inclusive, o livro de Jorge Luis Borges, *Zoología fantástica* (2013), onde fica claro o hibridismo e sua familiaridade com as narrativas zoológicas borgeanas. O bestiário em questão não privilegia animais comuns como leões ou

[4] Wargurg criou o Atlas Mnemosyne, no qual consegue pensar a história por um método comparativo de imagens: “As distintas articulações para estudar as imagens são efetuadas porque elas são consideradas como verdadeiros mediadores culturais, vivas, dinâmicas e que contribuem para dar forma, sentido e existência ao mundo” (KERN, 2010, p. 16).

elefantes, por exemplo. Elege cruzamentos atípicos, dá margem ao imaginário fantástico com uma fauna totalmente incomum. No prefácio, Carlos Monsiváis pontua: “[...] es un resumen notable de las ideas majestuosas de los antigos, cuando losmonstruos de moda aún no se adquirían en *videoshops* y jugueterías y todo quedaba al arbitrio del poderío de las visiones interiores” (MONSIVÁIS apud BORGES; TOLEDO, 2013, p. 17).

As imagens escatológicas de Francisco Toledo têm sido pensadas aqui via concepção de Belting e Warburg, na qual o corpo produz essas imagens, sendo a linguagem concebida após o processo endógeno/exógeno. Christoph Wulf (2014), no artigo “Emoção e imaginação: perspectivas da antropologia histórico-cultural” explica que somos sujeitos e objetos de nossas emoções, que não podemos controlá-las e deixar de senti-las, no entanto, não podemos transformar a emoção em objeto de conhecimento porque ela é fluida e as linguagens não são capazes de apreendê-las por completo. Nesse entendimento de imagem endógena, em que ela pode ser transformada também pelas emoções, compreendemos porque os meios só se valem no contexto da imagem e do corpo: cada pessoa tem sua história, seu contexto cultural, suas emoções próprias. Por isso, também Belting nos atenta para a consciência corporal e a diferenciação entre memória e recordação:

> As imagens da recordação e da fantasia surgem no nosso corpo como se este fosse um suporte vivo. Como se sabe, esta experiência suscitou a distinção entre memória [*Gedächtnis*], enquanto arquivo imaginal do próprio corpo, e recordação [*Erinnerung*], enquanto produção endógena de imagens (BELTING, 2014, p. 24).

É importante ressaltar que as imagens internas e as externas “caminham juntas”. As primeiras são próprias do corpo e, as segundas precisam ter passado pela configuração interna para chegar ao nosso olhar. Embora cada uma tenha sua função própria, elas são indissociáveis porque não pode haver dualidade entre espírito e matéria. No caso de uma história de imagens no âmbito coletivo, é preciso cuidado, pois somente as imagens exógenas podem ser pensadas como representação externas, mas nem sempre as endógenas representam o individual: “As nossas imagens interiores nem sempre são de natureza individual, mas, mesmo se forem de origem coletiva, são de tal modo interiorizadas por nós que as temos por genuínas imagens nossas” (BELTING, 2014, p. 33). Aquilo que nos é familiar, coletivo, já

começa a ser determinante como significação individual, sem que haja uma reflexão sobre a origem dessa imagem que compreendemos como nossa. E a cultura, como também valorizava Warburg, tem um peso grande em nossas percepções: “Apesar de os nossos órgãos sensoriais não terem se modificado, a nossa percepção está sujeita à mudança cultural” (BELTING, 2014, p. 34).

O íntimo e o exterior vão então se complementando: imagens endógenas e exógenas; dentro e fora na plástica tolediana (órgão genital, excrementos, vômito). Nessa perspectiva, Verónica Volkow afirma que poucos artistas contemporâneos representaram tanto a anatomia humana como Francisco Toledo:

> [...] sus personajes, si no están expulsando cuerpos u objetos que son sus interiores, viven incorporándose lo que serán sus entrañas, devorándose o insertándose seres que irán a constituirlos. El cuerpo se llena de los entes que atrapa o con los que copula: preñez extraña que lo configura. Es como si con una sintaxis sexual Toledo se explicara el interior del cuerpo, actos eróticos articulan sus partes; de las entrañas surgen seres escenificando historias lúbricas, la carne es una constante invención. Toda vinculación aquí lleva a un devoramiento, se convierte en entraña. Un cuerpo devora a otros cuerpos, pero éstos también entran robándose su identidad, quedándose dentro, investidos de forma y energía particulares, hirviendo de apetitos (VOLKOW, 2015, p. 65-66).

O corpo é representado então pelo de dentro e pelo de fora. O ato de evacuar e o vômito simbolizam isso. Toledo pinta, em seus cadernos, a merda saindo do homem ou do animal (ou do hibridismo deles) e sendo transformada num novo ser, como se dali já pudéssemos imaginar um “super adubo” que daria vida ao próximo elemento. Para ele, homem e animal são seres integrados — homem-animal —, numa relação de convivência, comunicação e cumplicidade. O ato sexual (ou copulação) também evoca esse entra-e-sai na obra do artista. O órgão genital está sendo mostrado tanto para aludir o sexo, quanto um orifício de saída do excremento.

Quando pesquisamos sobre a merda na antropologia, muitas referências nos levam às discussões sobre a abjeção do ponto de vista do nojo, do repugnante, da interdição; com valiosas análises no terreno do corpo, tais como O t*abu do corpo*; de José Carlos Rodrigues; *Poderes de la perversión*, de Julia Kristeva ou *Pureza e perigo*, de Mary Douglas.

Embora Julia Kristeva aborde uma perspectiva do nojo como algo simbólico, optamos por seguir pelo caminho das imagens. Nossa análise se enveredou pelas teorias de Aby Warburg e Hans Belting, possibilitando que relações culturais e de memória fossem consideradas. Assim, acreditamos que a obra de Francisco Toledo emerge a merda como um elemento simbólico de uma cultura primitiva. Tal símbolo pode aludir à riqueza, à prosperidade, à igualdade social, à nossa animalidade, ao homem primitivo. Toledo não precisa, necessariamente, pensar em tudo isso durante sua produção artística, mas o seu conhecimento a respeito dos mitos, sua fluência na língua zapoteca, sua erudição poética, artística e filosófica o levam a produzir obras dessa natureza, que são temas inerentes ao seu imaginário. Não há nojo nem distanciamento para se falar de merda. Há uma imaginação cheia de movimentos capazes de exteriorizar emoções que sobrevivem.

Referências

BAITELLO JR, Norval. *O Pensamento Sentado* - Sobre glúteos, cadeiras e imagens. São Leopoldo: UNISINOS, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* – O contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/ Brasília: Editora Hucitec / UnB, 2008.

BELTING, Hans. “Meio, imagem, corpo”. In: BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014, p. 21-116.

BORGES, Jorge Luis; TOLEDO, Francisco. *Zoología fantástica*. 2. ed. México – DF: Artes de México, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* Tradução Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo.* Lisboa: Edições 70, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1987.

HUERTA, David. Los cuadernos insomnes de Francisco Toledo. In: INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Los cuadernos insomnes de Francisco Toledo*. México, 1993.

KERN, Maria Lucia. Imagem, historiografia, memória e tempo, *ArtCultura*, v. 12, n. 21, 2010.

PERNIOLA, Mario. *Desgostos*. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

RODRIGUES, José Carlos. *O tabu do corpo.* Rio de Janeiro: Ed. Universidade, 1975.

TOLEDO, Francisco. *Libreta de apuntes*. Textos de Anne Schumacher y Carlos Monsiváis. México: Galería Arvil, FCE, 2003.

TOLEDO, Francisco. *Los cuadernos de la mierda*. Mexico – DF: Secretaria de Hacienda y Crédito Público, 2001.

VIGARELLO, Georges. *O limpo e o sujo*, uma história da higiene corporal. São Paulo: Martíns Fontes, 1996.

VIGARELLO, Georges. *Le propre et le sale*: l'hygiène du corps depuis le Moyen Age. Paris : Seuil, 1985.

VILARREAL, Jaime Moreno. *Francisco Toledo* – El ideograma del insecto. México - DF: Círculo de arte, 1999.

VOLKOW, Verónica. *La mordedura de la risa.* Un estudio sobre la obra gráfica de Francisco Toledo. Ciudad de Mexico: Fonde de Cultura Económica, 2015.

WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente.* Traducción de Joaquín Etorena Homaeche. Madrid: Editorial Sexto Piso, 2008.

WULF, Christoph. Emoção e imaginação: perspectivas da antropologia histórico-cultural. In: BAITELLO JR, Norval; WULF, Christoph (Org.). *Emoção e imaginação*: os sentidos e as imagens em movimento. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

Vanessa Daniele Moraes

Bacharel e Licenciada em Letras Português pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em Literatura pela mesma universidade. Doutoranda em Comunicação na linha de pesquisa "Imagem, som e escrita" pela Universidade de Brasília. Investiga as faces da abjeção nas artes e na Estética.

E-mail: quantasvanessas@gmail.com

Currículo: http://lattes.cnpq.br/8314644813292366

Recebido em 30 de janeiro de 2017
Aceito em 21 de abril de 2017

ISSN 2357-9854

Atitude de arte, arte da atitude: o Dandismo performático de Gilbert & George

Angélica Oliveira Adverse (Universidade do Estado de Minas Gerais — UEMG, Belo Horizonte /MG, Brasil)

RESUMO — **Atitude de arte, arte da atitude: O Dandismo performático de Gilbert & George** — O artigo trata da relação entre o Dandismo e o trabalho de performance desenvolvido por Gilbert & George. Pretendemos demonstrar como a ideia da escultura-viva se alinhava à rigorosa disciplina da tecnologia de si, por meio da qual os artistas transcendiam o processo de representação da cena. Apresentaremos como as noções da atitude de arte e arte da atitude introduzidas na performance por Gilbert & George se associavam aos processos de subjetivação do Dandismo que conferiam à vida um caráter estético. Esta prática corporal introduzida na arte contribuiu para se pensar uma atitude pós-dramática. Pretendemos apontar como o Dandismo se relaciona no trabalho performático de Gilbert & George com o processo de "des-dramatização", sendo, em parte, responsável por reorganizar os padrões perceptivos da cena e a relação do artista com o seu próprio corpo. Nossa hipótese parte da questão do corpo-artístico, observando como as práticas do cultivo do si contribuem para a reinvenção do artista como obra de arte.
PALAVRAS-CHAVE
Atitude. Elegância. Dandismo. Corpo-Artístico. Esculturas-Vivas.

ABSTRACT — Attitude of art, art attitude: the performatic Dandyism of Gilbert & George — The article deals with the relationship between Dandyism and the performance work developed by Gilbert & George. We intend to demonstrate how the idea of living sculpture was aligned with the rigorous discipline of the technology of the self, through which artists transcended the process of representing the scene. We will present how the notions of the attitude of art and the art of attitude, introduced in the performance by Gilbert & George, were associated with the processes of subjectivation of Dandyism that gave life to an aesthetic character. This body practice introduced in art has contributed to a post-dramatic attitude. We intend to point out how Dandyism relates to the performance work of Gilbert & George in the process of "de-dramatization" and is partly responsible for reorganizing the perceptual patterns of the scene and the relation of the artist to his own body. Our hypothesis starts from the question of the body-art, observing how the practices of the culture of the self contribute to the reinvention of the artist as a work of art.
KEYWORDS
Attitude. Elegance. Dandyism. Body-Artistic. Live-Sculptures.

O Dandismo como escultura de si

O que é criado pelo espírito é mais vivo do que a matéria.
Charles Baudelaire

No romance escrito por Barbey d'Aurevilly sobre George Brummell (1808-1889), em 1845, há uma importante definição do dandismo. Para Barbey d'Aurevilly, o Dandismo seria uma arte de ser, observando que existem artistas cujas obras de

arte são a própria vida. O Dandismo se relacionaria exclusivamente com o aspecto espiritual e imaterial, sendo compreendido pelo autor como uma faculdade semelhante ao gosto ou ao juízo. E, como faculdade, ele capacitaria ao indivíduo *esculpir a si mesmo* como uma perfeita criação artística:

> Os espíritos que só veem as coisas pelo lado menor imaginaram que o dandismo era sobretudo a arte da aparência, uma feliz e audaciosa ditadura em matéria de toalete e de elegância exterior. Muito certamente é isso também, mas é muito mais. O dandismo é toda uma maneira de ser que não se resume ao aspecto materialmente visível. É uma maneira de ser composta de nuances, como sempre acontece nas sociedades muito antigas e muito civilizadas, nas quais a comédia torna-se bastante rara e a convenção triunfa ao preço do tédio [...] Com efeito, como o valor dos homens é sempre estimado pelo número de faculdades que eles têm, e como o dandismo representa justamente aquelas que não pertenciam aos costumes, todo homem superior teve que se impregnar mais ou menos – e se impregnou – de dandismo [...] Não é o dandismo o livre pensar em questões de maneiras e de convenções do mundo, da mesma maneira que a filosofia o é em matéria de moral e de religião? (D'AUREVILLY, 2009, p. 1).

Encontramos em Baudelaire a mesma perspectiva. Do seu ponto de vista, o Dandismo deve ser analisado como algo superior às práticas sociais vestimentares. A elegância do dândi deriva de um alhures e poderia se revelar como uma espécie de *aristocracia do espírito*. Esta dimensão é definida pelos espaços reflexivos do espírito onde se fundamentam as mudanças de uma forma tradicional do ser, reinventado na coexistência entre materialidade e imaterialidade (corpo e espírito). De acordo com a teoria desenvolvida pelos literatos dândis, a elegância não deve ser considerada somente em seu aspecto material, mas a ela deve ser atribuída uma natureza sublime, ultrapassando os limites do real e do material.

> O Dandismo não é sequer, como parecem acreditar muitas pessoas pouco sensatas, um amor desmesurado pela indumentária e pela elegância física. Para o perfeito dândi essas coisas são apenas um símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito. Por isso, a seus olhos ávidos antes de tudo por *distinção*, a perfeição da indumentária consiste na simplicidade absoluta, o que é, efetivamente, a melhor maneira de se distinguir (BAUDELAIRE, 1989, p. 49).

A elegância seria, portanto, uma propriedade do talento, mais precisamente, da *fabulação*[1]. Por isso, transgride os limiares entre a realidade e o drama. A originalidade

[1] A "fabulação" é a capacidade necessária ao artista para *devir outro* pela criação artística. Trata-se, portanto, de compreender a obra de arte como experimentação. Deleuze e Guattari retomam essa noção de Bergson, que, segundo eles, "analisa a fabulação como uma faculdade visionária, muito

do dândi é relativa ao jogo que se estabelece com o real. O dândi desafia seus limites pelo exercício da liberdade de modo semelhante ao artista porque ambos desafiam a imaginação.

O *ethos* do artista-dândi se caracteriza por uma atitude-limite que está sempre buscando uma alternativa *entre* a forma e o espírito. A plenitude divina aspirada pelo dândi se origina da experiência da criação de uma obra de arte. O dândi é como o poeta, é esse alguém capaz de interpretar o comum – ou, ainda, como o artista que transfigura o familiar em estranho. Hölderlin disse: "quão poucos de nós sabemos, nós em cujas almas um deus impera" (DUARTE, 2011, p. 153). Semelhantemente, o Dandismo doa ao artista a capacidade de perceber-se como absoluto. Ele designa um modelo reflexivo que analisa o "modo de ser" e, portanto, alicerça a dimensão filosófica da existência estética do artista.

Essa reflexão prática é uma expressão das leituras do mundo que se desdobram por meio da "modelagem de si" na medida em que faz do corpo, de sua imagem e de sua aparição uma crítica sobre a arte. Um dos fragmentos de Schlegel diz: "o sentido que vê a si mesmo torna-se espírito" (BENJAMIN, 2011, p. 37). Ora, ver a si mesmo como reflexo do espírito é o traço peculiar do pensamento desenvolvido pelo Dandismo. A autorreflexão é a autoconsciência refletindo a si mesma. Esse jogo reflexivo designa pontos importantes para a autonomia do pensamento artístico porque conecta três ações fundamentais para o desenvolvimento do pensamento crítico: o pensar, o conhecer e o perceber. A esse respeito, podemos aqui retomar a leitura de Nicolas Bourriaud:

> Pode-se, assim, considerar o dandismo como sendo a primeira manifestação da subjetividade moderna: ao afirmar um sujeito autônomo e soberano, *insular*, o dândi não depende de nenhuma regra moral comunitária e se declara o "único autor das obrigações que se atribui". Autorregulado, edita normas de que será o único destinatário, conformando-se a uma ética criativa que anuncia as mitologias pessoais características da arte do século XX. Pois o artista moderno, a exemplo dos dândis, só obedece, em seu trabalho, a regras pessoais válidas no âmbito de uma ética provisória: só acrescenta-lhes a preocupação de produzir. E o dândi, será que ele cria formas? [...] O dândi antecipa a configuração ética em que seria mergulhado o artista

diferente da imaginação, que consiste em criar deuses e gigantes, 'potências semi-pessoais ou presenças eficazes'. Ela se exerce inicialmente nas religiões, mas desenvolve-se livremente na arte e na literatura" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.223).

> moderno, na qual pensamento e atos terão por único sustento, a dúvida, o arbitrário e o individualismo (BOURRIAUD, 2011, p. 49).

De fato, a questão central é a tentativa de se promover a autonomia do artista e proclamar a sua insurgência por meio de uma revolta espiritual. Para o artista moderno o simples pensar é matéria crítica, o esforço em transfigurar as experiências cotidianas enfatiza o processo da potencialidade crítica. Como já foi dito, por esse exercício se estabelecem a conexão entre núcleos reflexivos e por eles a imaginação prossegue ao infinito – espaço onde a "representação" é a representação do não-eu. Assim, a atitude do dândi não é apenas uma manifestação de sua subjetividade, ela colabora para a constituição de uma persona artística autônoma.

Encontramos uma semelhança entre as ações dos dândis e as atitudes adotadas por Gilbert & George na medida em que ambos desenvolvem reflexões sobre as formas de viver a vida como uma obra de arte. A partir dessa questão, elaboram um projeto de arte-vida, adotando estratégias para se apresentarem como esculturas vivas. Na qualidade de uma obra de arte viva, criam um intenso jogo de aparição-desaparição entre o autor e a obra. Nesse sentido, transformam as ações cotidianas como andar, dançar, cantar, ler, comer, ver, dentre outras, em um processo reflexivo da criação artística.

Na medida em que transformam sua vida em obra de arte, eles deslocam o estético para a vida e o ético para arte. Tal deslocamento contribui para que o estilo de vida fundamente uma arte da existência e, devido a isso, oriente não só a reflexão crítica como também o pensar do indivíduo como obra de si mesmo. Estas reflexões se tornam ainda mais complexas na medida em que ambos compreendem a autonomia crítica como o elemento central para a sua estética da existência. A atitude de arte torna-se um mecanismo de produção do sujeito moral, e o processo tende a se compor como uma arte da atitude. Assim, a obra de arte passa a ser entendida como um modo de vida de onde emerge uma nova sensibilidade para com a existência.

Tais atitudes os direcionam à estilização da existência e ao ideário de "transfiguração" do real. Estas intervenções corpóreas são apresentadas pelo conceito de "escultura de si". Trata-se de colocar em questão o corpo e o espírito como

novas formas de arte. O entendimento do corpo-espírito como uma escultura permite aos artistas se apresentarem imbuídos de um caráter que desafia a ficção e o drama porque são permeados por códigos visuais vinculados ao real.

O artista-dândi assume uma dupla postura. Por um lado, ele recria um jogo especular no qual ele faz parte do processo de observação da imagem – ele devolve seu olhar ao espectador. Por outro lado, o artista se distancia na própria imagem, adotando conscientemente a ambivalência da proximidade e da distância.

Este procedimento crítico imanente à obra é anunciado como um ato libertário do artista que percebe a si mesmo como uma linguagem performativa da arte. Na medida em que o artista vê a si mesmo como imanente à obra, ele adota uma "atitude limite" que o atualiza como um espírito inserido no absoluto da arte experimentando os múltiplos "devires".

A delicada desaparição do artista

François Jonquet (2004) nos explica que a noção da escultura-viva desenvolvida por Gilbert & George coloca em evidência a discussão sobre a representação, sobre o drama e sobre a aparição-desaparição. Gilbert & George se portam de acordo com algumas regras corpóreas e morais desenvolvidas metodologicamente. As pesquisas realizadas para a criação das performances que associam a arte e a vida são minuciosamente planejadas para que a imagem do autor desapareça delicadamente, cedendo o seu lugar para a aparição da obra de arte.

Nas performances, eles se dirigem às pessoas com gestos minimalistas e lentos, vestem-se elegantemente, escolhem frases sintéticas e evitam longas conversas em público. Gilbert & George se inquietam com as experiências sensoriais, algo que envolve a escolha de perfumes, aromas e frases. Isso justifica o cuidado com o estudo dos olhares lançados ao espectador, talvez, o elemento central dos gestos elegantes dirigidos ao público. O deslocamento da atitude da performance para a vida cotidiana segue a mesma concepção. Eles tentam se apresentar em público mantendo os gestos lentos, ordenam a fala, são gentis, evitando quebrar a sincronia entre ambos.

Eis aqui o aspecto performático do Dandismo introduzido na arte por Gilbert & George. Assim, não seria forçoso inferir, acreditamos, que o Dandismo os deixa como legado a prática da automodelagem, especialmente ao contribuir com a introdução das questões sobre o cuidado de si, anteriormente trabalhadas pela filosofia ou pela literatura. Pelo Dandismo, eles remontam a ideia da modelagem do *self,* performando uma espécie de metamorfose artística que instaura uma indissociação entre o espírito e a aparição pública da imagem do artista-obra.

Gilbert & George encarnam a ideia de uma "transfiguração existencial" através da qual questionam os campos de intervenção da prática artística. Ao relatarem, por exemplo, que cada ação do cotidiano é um desafio lançado à transgressão da realidade, eles explicitam a maneira como subvertem as ações cotidianas: "Se comemos um queijo, sonhamos. Quanto mais duro é o queijo, mais o sonho é agradável" (JONQUET, 2004, p.215). Para os artistas, o objetivo da experiência estética deve se pautar pela realização de uma existência que encontra a arte por meio da vida.

Podemos perceber que os trabalhos impressos dão continuidade à poética dos artistas. Na foto-performance *Arte para Todos* (1970), eles apresentam as seguintes reflexões: Gilbert: "nossa intenção é fazer todos compreenderem a beleza e a necessidade de nossa escultura – George: É importante que os novos escultores aceitem as modernas limitações da escultura, aparentes apenas através do sentimento do olho" (JONQUET, 2004, p.64).

A ideia da *escultura viva* tinha de traduzir um efeito elegantemente imediato, o que explica a preocupação com os detalhes: o olhar, as mãos, os pés e os aromas. Outra regra essencial: criar uma cena de dessemelhança. Eles deveriam "parecer-se menos com um homem". Norma muito semelhante ao axioma número XII do *Tratado da Vida Elegante* de Balzac: "nada se assemelha menos a um homem do que um homem!" (BALZAC, 2009, p.58)

Gilbert & George enfatizam a polidez. O seu traço estético consiste na delicadeza de se devolver olhares entrelaçando a vida à ficção. O homem deveria colocar seu gesto em primeiro plano para produzir as reflexões artísticas a partir de

uma diluição do próprio artista – isso explicaria a noção da dessemelhança do homem. As regras de conduta da *escultura viva* são apresentadas de forma metodológica em *Os Princípios dos Escultores* (1969);

> 1- Ter sempre a aparência elegante e cuidada, ser descontraído, amistoso, polido e perfeitamente mestre de si. 2. Fazer de modo que o mundo creia em você e pague caro esse privilégio 3. Jamais se inquietar, comparar, discutir ou criticar, mas permanecer silencioso, calmo e respeitoso. 4. O senhor está ainda trabalhando, mais vale não se distanciar demasiadamente (JONQUETE, 2004, p. 58).

Por fim, abordam a delicadeza da "arte de desaparecer". Em outras palavras, a presentificação do aspecto mais terno da aparição dos artistas a partir do elemento invisível: a *discrição*. Segundo os artistas: o desafio ético da *escultura viva.* A delicadeza da *escultura viva* é des-realizar o rosto e as identidades; tornar-se *imago* compondo-se no espaço mais frágil: o neutro.

Para os artistas, a *escultura viva* esboça a fragilidade do corpo e sua situação limite de transitar entre a vida e a morte da arte e do artista. Essa passagem da arte à vida e da vida para a arte os direciona ao neutro, o espaço de fronteira entre a fabulação da arte e o cotidiano real. O neutro tem como tarefa criar o jogo da semelhança e da dessemelhança entre o homem e o artista – ou entre a vida e a arte. Desaparecer pertence à particularidade mais notável do espírito e, portanto, seria o sinal da nobreza dos gestos da ação artística. Esse distanciamento formaria o espírito do artista de maneira a silenciá-lo para manter viva a memória de que a obra de arte seria a senhora da ação, e não o contrário. O tratado *Nós Somos apenas Escultores Humanos* (1970), nos apresenta sistematicamente as técnicas de si:

> Nós somos apenas escultores humanos na medida em que levantamos todos os dias, caminhando às vezes, lendo raramente, comendo frequentemente, pensando sempre, fumando moderadamente, sentindo prazer com a diversão, olhando, relaxando ao ver, amando de noite, encontrando distração, encorajando a vida, lutando contra o tédio, sendo naturais, sonhando de dia, viajando, desenhando ocasionalmente, falando de uma coisa ou outra, bebendo chá, sentindo-nos cansados, dançando às vezes, filosofando muito, criticando jamais, assobiando melodiosamente, morrendo muito lentamente, rindo nervosamente, cumprimentando educadamente e esperando até que o dia amanheça. Duas pessoas descansando junto a uma porteira. Uma coisa tão simples e, no entanto, há algo mais a dizer. Observem, por exemplo, a similaridade de suas poses, ou olhe para suas diferenças, um escuro, outro claro. Veja a bengala. Um terno com abotoamento simples e outro com duplo abotoamento. Pensem nesse relaxamento diagonal, pois apenas a figura de fundo é simétrica (JONQUET, 2004, p. 52-53).

Para Gilbert & George, uma *escultura viva* deveria reinventar a relação da obra com o público pela via do olhar; mais particularmente, pela maneira como observamos uns aos outros. A atenção à transformação dessa percepção poderia, ainda, modificar as reflexões sobre as relações intercorporais. Consequentemente, poderia se alterar as formas de aparição dos corpos no espaço social.

A imagem altiva e indiferente do dândi não se desprende do processo de espelhamento do mundo, sua emancipação está intimamente associada ao processo de leitura e percepção. Essa conclusão nos conduz à analise de Jacques Rancière (2010), pois o autor nos lembra que olhar é também uma ação e toda ação, precisamente, é emancipadora. Portanto, não há oposição entre o ver e o fazer para o dândi. Ele lê o mundo para agir. O conhecimento de si mesmo é paralelo à percepção do mundo.

A atitude de arte & arte da atitude

François Jonquet (2004) analisa o trabalho da "escultura de si" como uma forma de continuidade da construção da imagem pública da dupla. Ambos são extremamente cuidadosos com as formas de aparição no espaço público. A *escultura viva* transforma-se igualmente numa experiência de vida artística. A suprema elegância de transformar a vida em arte é, segundo Jonquet, o momento do estudo metodológico de Gilbert & George. A vida cotidiana dos artistas se encadeia pelo estudo contínuo dos gestos de aparição e da desaparição. Assim, a vida teria de ser igualmente transfigurada em imagem artística. Para os artistas, seria o gesto da *atitude de arte*. As atitudes de Gilbert & George são análogas aos gestos dos dândis apresentados nos tratados sobre a elegância dândi. A série intitulada *Existir com Arte é Tudo que Pedimos* (1970) fundamenta as regras de visibilidade pelas quais o dandismo se configura em performance.

Barbey d'Aurevilly (2013) observou que o dândi, assim como o príncipe maquiaveliano[2], deve ter a preocupação com o efeito exterior, ele deve ousar em sua

[2] A capacidade de governar do príncipe está intimamente relacionada à sua capacidade de manipular os signos e de representar. A virtude do homem público está alicerçada na teatralização de sua imagem pública, a *virtù* estaria associada à construção da *imago*. O dândi, assim como o príncipe,

conduta e inventar as regras. É interessante observar a analogia entre o *Príncipe* de Maquiavel e o dandismo presente no texto sobre George Brummell de Barbey d'Aurevilly. Contudo, o dândi não é um homem do poder. Sendo assim, os efeitos de seus gestos devem ancorar-se nas impressões imagéticas para que possam despertar novos sentimentos nos espectadores. Para o dândi, o ser e o existir são intimamente relacionados à experiência da imagem apreendida, o mesmo valendo para as ações performáticas de Gilbert & George porque, para ambos, o espaço social não se desvencilha do domínio do parecer ou aparecer, assim como para o homem público a presença e o aparecer são constitutivos para o domínio do político. A imagem é uma técnica de ilusão para o homem político, porque o aparecer constitui uma realidade imediata e as relações políticas são fundamentadas pelas regras de visibilidade.

A analogia do dândi proposta por Barbey d'Aurevilly segue os mesmos parâmetros, pois a virtude do homem elegante é justamente a sua capacidade de dominar os seus gestos e as suas posturas sociais de maneira a esconder todo o seu esforço e artifício. O belo gesto que dá a ver a elegância do artista também depende da virtude de sua capacidade de aparecer-desaparecer no espaço público. A existência transformada em obra de arte transfigura o sujeito particular em *imago*. Isso se deve ao fato de que o corpo-espaço é tangenciado por uma outra experiência temporal. A ação performática de uma escultura viva desafia a experiência da passagem do tempo, pois experimenta de modo contemplativo as ações mais triviais da vida como olhar, caminhar, falar, comer, etc. A reflexão sobre si mesmo e sobre o entorno seriam, assim, a essência de uma vida transformada em obra de arte.

Dentro dessa perspectiva, pode-se dizer que o processo crítico estaria inserido na obra de arte desde a ideação, pois ele seria imanente na vida do artista. A crítica reflexiva e estética não seria, portanto, posterior à obra, ela estaria presente em todos os níveis, como: concepção, criação, percepção, recepção etc. A preocupação com a estetização dos detalhes da vida e a ressignificação da aparição do artista no espaço

tem de criar uma percepção de sua aparição, quer dizer, de uma imagem que manipule o real e a ficção. Por isso, o ator político e sua virtude estão ligados à capacidade de transfigurar o real pelo sonho a fim de que os cidadãos acreditem que ele poderá satisfazer os seus desejos.

público abre caminho para novos paradoxos, dessa vez relacionados ao valor de exposição e ao valor de troca das obras de arte no âmbito institucional.

Eis aqui a ironia do desaparecimento como traço de vaporização: talvez o estágio final da encenação do dândi seja conquistar o corpo-outro pela fantasmagoria. Quiçá, o maior paradoxo do Dandismo: inquirir seus fundamentos numa ordem para qual a consciência do tempo não transfigura o homem em deus, mas sim em outro. Mas poucos sabem reinventar-se nesse labirinto.

Considerações finais

Como abordamos inicialmente, as interlocuções entre Dandismo e a arte são extremamente complexas porque referem-se primeiramente à constituição do *ser* do artista e de seu modo de existir. O dândi não somente interroga o papel do artista, ele propõe uma nova atitude diante da vida ao tentar reencontrar a sua existência pela percepção sensível das suas ações. Essa questão pode ser desdobrada na medida em que colocamos em pauta a crise da individualidade moderna. A máxima de Rimbaud ao dizer *Je est un autre* (eu é um outro) pode completar as reflexões sobre essa nova dimensão estética da existência – a que repousa na narrativa dândi da crise da existência do homem moderno.

A elegância da criação do artista-dândi se deve à unicidade de seu gesto corpóreo e de sua expressão crítica. Portanto, em se tratando de Dandismo, tudo aquilo que pareceria irrelevante ou inapropriado para a arte passa a ser incorporado pela expressão artística do dândi. Isso explica o motivo pelo qual o artista-dândi se distancia da vontade material de produzir coisas, potencializando a experiência de arte. Assim, seu objetivo se dirige para a produção artística de sensações, pois ela se constitui essencialmente a partir da exposição de seus pensamentos. Nesse sentido, o artista-dândi se aproxima da concepção flusseriana de performação da existência:

> O novo homem não é mais uma pessoa de ações concretas, mas sim um *performer* (*Spieler*): *Homo ludens,* e não Homo faber. Para ele, a vida deixou de ser um drama e passou a ser um espetáculo. Não se trata mais de ações, e sim de sensações. O novo homem não quer ter ou fazer, ele quer *vivenciar*. Ele deseja experimentar, conhecer e, sobretudo, desfrutar (FLUSSER, 2007, p. 58).

A *aparição* do artista-dândi é, assim, da ordem do sensorial. Como escreveu Barbey d'Aurevilly (2009, p. 148): "no mundo, enquanto não produz efeito, permaneça, quando ele se produz, vá embora"(?). O autor tinha consciência da *mise-en-scène* empreendida pelo discurso do corpo-espírito. A ressignificação do corpo pelo dândi cria um jogo sutil dos seus gestos em um tipo de coexistência subversiva. O corpo-artista converte-se numa metacrítica pela qual o dândi cria uma mística que transfigura o real.

O trabalho performático desenvolvido por Gilbert & George cria um novo estatuto para transformar a apresentação do corpo numa obra artística no espaço real. Sob este ponto de vista, iniciam uma experiência diferenciada na performance porque desenvolvem um programa que engendra processos de conexão múltiplos entre o artista e o espectador. Um corpo diante de outro origina diversas formas de percepção e de conhecimento. A presença de um corpo estabelece a passagem do reconhecimento ao questionamento da persona provisória.

O corpo-artístico de Gilbert & George propicia novas experiências para o seu espectador porque ambos se deparam com rupturas e transformações do corpo no espaço temporal do real. Eles articulam a semântica natural do corpo com as categorias artísticas advindas do campo reflexivo e estético, apresentado pela nova dimensão da cena. Gilbert & George vão além do espaço da ficção.

A imagem do corpo duplicado introduz níveis diferentes de percepção do real, provocando uma nova experiência temporal cognoscente. A ação e a ficção se confundem no instante mesmo da performance, desencadeando o tempo do olhar, o tempo de *performar*, o tempo da ação interior e o tempo da percepção. O espectador é convidado a vivenciar essa dimensão-outra do corpo-tempo. Assim, acreditamos que as discussões propostas pelo Dandismo relacionam-se com o discurso do corpo provocado pela transfiguração do corpo em obra de arte.

Amelia Jones (1995) afirma que as estratégias performativas do artista-dândi se fundem com as técnicas artísticas. O corpo do artista é desmaterializado transgredindo os limites do gênero ou das classes sociais. O trânsito entre a ficção e a realidade enfraquece o *self* do artista, integrando o corpo, o vestuário, as palavras

e a sua expressão corporal. Por isso, o corpo e o espírito são indissociáveis, transformando a subjetividade do artista moderno.

> A partir de meados do século XIX em diante, então, os artistas masculinos tenderam a se apresentar de acordo com uma dessas duas linhas de estilo: identificados seja com o trabalhador ou camponês rudemente vestido seja com o exemplo raro e aristocrático do dândi / flâneur. Embora a persona do artista trabalhador transgrida os limites de classe para situar o artista em oposição à masculinidade burguesa padrão, o dândi (especialmente sob as formas extremas adotadas por Wilde, Barbey d'Aurevilly e outros estetas) confunde as fronteiras que delineiam o gênero e os papéis sexuais – um movimento muito mais ameaçador em relação à subjetividade artística (JONES, 1995, p. 21).

Nesse sentido, a superfície da imagem de Gilbert & George corresponde ao palimpsesto no qual a pele, o tecido, a palavra, o gesto e o corpo tornam-se unívocos pelo seu espírito. Ao estetizarem a sua existência, eles esculpem um outro ser. Dessa maneira, criam uma diferenciada estratégia de performance articulando diferentes reflexões sobre a sua inserção do espírito no espaço público. Eles propõem a supremacia do espírito sobre a forma, a entendendo como a aparência-aparição do espírito. O Dandismo performático apresenta o corpo do artista como espírito-matéria próprios à arte. O corpo do artista é matéria do pensamento, ou seja, a *forma estética* originária da ideia de arte.

Referências

BALZAC, Honoré de; BAUDELAIRE, Charles; D'AUREVILLY, Barbey. *Manual do Dândi:* a vida com estilo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração desnudado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.* São Paulo: Iluminuras, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida:* a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CAMUS, Albert*. L'homme revolté.* Paris: Gallimard, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997.

DUARTE, Pedro. *O estilo do tempo:* romantismo e estética moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FLORENSAC, Jean. *Les Dandys.* Paris: Éditions le Chat Rouge, 2013.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance.* São Paulo: Perspectiva, 2013.

JONES, Amelia. Clothes make the man: the male artist as a performative function. *Oxford Art Journal*, Oxford, v. 18, n. 2, p. 18-32, 1995.

JONQUET, François. *Gilbert & George:* intime conversation avec François Jonquet. Paris: Denoël, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado.* Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

Angélica Oliveira Adverse

Doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) com estágio de pesquisa (doutorado sanduíche) pela Universidade Paris I - Sorbonne. Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2011). Especialista em Filosofia pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (2000). É professora da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) desde 1997. Trabalha com pesquisas sobre a arte, o design e a moda a partir de investigações sobre a filosofia da arte e estética. Desenvolve trabalhos propondo diálogos entre a arte, a moda e o design por meio de suportes diferenciados como os livros de artista, o vestuário, o design de superfície, o desenho e por registros documentais fotográficos.

E-mail: adverseangelica@gmail.com

Currículo: http://lattes.cnpq.br/7834837062630931

Recebido em 30 de janeiro de 2017
Aceito em 20 de abril de 2017

ISSN 2357-9854

Práticas e técnicas corporais promovendo a presença de artistas com deficiência na cena contemporânea

Marcia Berselli (Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria/RS, Brasil)

RESUMO – Práticas e técnicas corporais promovendo a presença de artistas com deficiência na cena contemporânea – A ampliação do acesso de artistas com deficiência às artes da cena pode ser possibilitada a partir da flexibilização de algumas técnicas e práticas, bem como da emergência de práticas baseadas em pressupostos menos restritivos. O presente artigo apresenta uma reflexão sobre práticas e técnicas corporais reconhecidas enquanto somáticas podendo se fazer presentes em processos criativos de modo a promover a presença de artistas com deficiência na cena. Abordando a acessibilidade pelo aspecto atitudinal, as práticas corporais são reconhecidas enquanto acessíveis não só pelos modos flexíveis de abordagens do movimento, mas, principalmente, pela proposição de interação entre os participantes que mobiliza dinâmicas de privilégio e poder.
PALAVRAS-CHAVE
Práticas corporais. Artistas com deficiência. Acessibilidade atitudinal. Artes Cênicas.

ABSTRACT – Corporal Practices and techniques fomenting the presence of disabled artists in the contemporary scene – Enlargement access of disability artists to the performing arts can be made possible from the easing of some techniques and practices, as well emergency of practices based on less restrictive assumptions. This article presents a reflection about corporal practices and techniques recognized as somatic that can be present in the creative process in order to promote the presence of artists with disabilities on the stage. In approaching accessibility by the attitudinal aspect, bodily practices are recognized as accessible not only by the flexible modes of movement approaches, but mainly by the proposition of interaction between participants that mobilizes dynamics of privilege and power.
KEYWORDS
Corporal practices. Disability artists. Attitudinal accessibility. Performance arts.

As artes da cena são tradicionalmente reconhecidas enquanto espaço promotor de questionamento e reflexão. Naturalmente provocador, o palco já foi o local da catarse, purgando as emoções dos espectadores na representação trágica que confirmava o poder do destino sobre os homens; bem como seu contrário, espaço didático e dialético, incitando os espectadores à ação de modo a modificar contextos sociais de injustiça e abuso de poder. Território da diferença, controversamente o palco ainda não é de todo acessível, pois limita a participação de seus agentes. Se, rapidamente, realizarmos um exercício de memória pelo qual buscamos recuperar imagens dos últimos espetáculos a que assistimos, provavelmente poderemos esboçar um padrão corporal. Encontraremos, provavelmente, o mesmo padrão se

ampliarmos nosso exercício, rememorando, agora, espaços de ensino de teatro ou dança, através de *workshops* a que tivemos possibilidade de participar ou exercícios de jovens artistas em formação que tenhamos presenciado. Tal perspectiva indica o perfil que será encontrado nas escolas de teatro e de dança das instituições de ensino superior.

Nesse sentido, encontrar espaços relativos a atividades cênicas acessíveis para pessoas com deficiência, por exemplo, é tarefa árdua e nem sempre com resultados que condizem com as propostas de acessibilidade e inclusão disseminadas pelos discursos atuais, contradição do espaço plural que as artes da cena se propõem a ser. Desse modo, mais do que analisar as causas da manutenção desses padrões corporais – exercício importante e necessário – proponho, neste texto, uma análise de práticas corporais reconhecidas enquanto abordagens somáticas do movimento, de modo a refletir sobre como sua utilização pode promover a ampliação do acesso de artistas com deficiência às artes da cena.

Após uma breve abordagem sobre o contexto de desenvolvimento dos métodos de Educação Somática, apresento o Método Feldenkrais, desenvolvido por Moshe Feldenkrais na década de 1950. Abordo, também, o Contato Improvisação, forma de dança desenvolvida por Steve Paxton junto a outros colaboradores na década de 1970, e que compartilha princípios com métodos de Educação Somática. Analisando as duas práticas, proponho uma reflexão sobre sua utilização por grupos compostos por pessoas com e sem deficiência. O objetivo deste trabalho é apresentar práticas corporais alinhadas com as perspectivas da acessibilidade, principalmente em seu aspecto atitudinal.

Acessibilidade

Identifico e apresento, neste texto, algumas práticas por considerá-las menos restritivas e, dessa forma, acessíveis a pessoas com deficiência. No entanto, a reflexão aqui apresentada não esgota o assunto, e outras práticas podem ser analisadas mantendo o foco na questão da acessibilidade. Destaco, ainda, a crença de que as práticas corporais possam ser ajustadas e, de certa maneira, reformuladas a partir de cada praticante, fato que possibilita a transformação de práticas mais

rígidas de acordo com os interesses dos que dela se aproximam. Porém, para tanto, é necessário desenvolver um olhar alargado sobre padrões de eficiência que determinam e avaliam o corpo em ação na cena, ampliando ou reduzindo seu acesso. No que tange à acessibilidade, é importante reconhecer a amplitude das dimensões que a constituem.

No preâmbulo da Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (BRASIL, 2009, s/p), há o reconhecimento de que a "deficiência resulta da interação entre pessoas com deficiência e as barreiras devidas às atitudes e ao ambiente que impedem a plena e efetiva participação dessas pessoas na sociedade". Há assim uma transformação das perspectivas em relação à deficiência que reconhece as barreiras não só físicas, mas sociais. Colocando em evidência a interação com o ambiente social, o documento faz referência ao modelo social da deficiência. Tal modelo diferencia-se do modelo médico apontando a uma mudança na base dos modos de representação sobre a pessoa com deficiência. O modelo social da deficiência inverte o lado a ser corrigido: aqui, é o ambiente que deve ser transformado.

> Se o modelo médico localiza a deficiência na pessoa com deficiência e na sua aberração específica, o modelo social da deficiência altera radicalmente a mentalidade, os pontos de referência para o conhecimento. No modelo social, a deficiência é aparente na interação entre a pessoa com deficiência e o ambiente social. [...] Dentro destes termos, a deficiência se torna uma questão social e ambiental e não médica (KUPPERS, 2014, s/p).

Enquanto o modelo médico localiza a deficiência na pessoa com deficiência, no modelo social a deficiência é aparente na interação entre a pessoa com deficiência e o ambiente. A acessibilidade, então, não se restringe apenas à livre circulação ou à questão arquitetônica, mas também as dimensões "comunicacional, metodológica, instrumental, programática e atitudinal" (VENDRAMIN, 2013, p. 2). Nesse sentido, a acessibilidade em um processo de criação cênica diz respeito a práticas que são desenvolvidas fundadas em modos e meios com características que as tornam acessíveis. Isso significa não só um movimento no sentido de transformação metodológica, mas também relacional, de comportamentos, posturas e modos de agir.

As abordagens somáticas do movimento

Refletindo sobre práticas corporais menos restritivas, encontro, nas nomeadas práticas somáticas, uma possibilidade de acesso facilitado às mais diversas organizações e possibilidades corporais.

Primeiramente, cabe destacar que o entendimento do corpo como soma compreende a não separação do dualismo corpo-mente, além de não reconhecer o corpo apenas em seu aspecto biológico, mas leva em conta aspectos da ordem de emoções, pensamento, valores sociais, culturais, políticos e espirituais.

O movimento contrário ao dualismo cartesiano marca as origens da educação somática ocidental. A concepção de uma divisão entre corpo e alma, reconhecendo a inteligência e a atividade intelectual como uma faculdade do espírito ou da alma não subordinada ao corpo, é a tese de que o ser humano é constituído por corpo e mente enquanto substâncias distintas e incompatíveis. O entendimento de corpo como soma caminha na direção oposta e compreende o corpo em sua integridade. Glena Batson (2009) reconhece François Delsarte, Emile Jaques Dalcroze e Bess Mensendieck como pioneiros das práticas somáticas a partir do movimento europeu *Gymnastik,* do final do século XIX. Esses pioneiros buscavam uma abordagem mais natural do movimento ao unir mente e corpo, por meio da respiração, toque e movimento e questionaram a ideologia tradicional do rigor no treinamento físico (BATSON, 2009).

Porém, o termo *somatics* foi proposto por Thomas Hanna apenas nos anos de 1970. Hanna era filósofo e praticante do Método Feldenkrais. *Somatics* deriva da palavra grega *soma* e significa o corpo em sua totalidade, corpo enquanto experiência vivida, em constante (e única para cada sujeito) relação com aspectos externos. Compreender o corpo como soma é tomar a perspectiva interna de percepção do corpo, em uma relação entre consciência, biológico e meio ambiente (HANNA, 1983).

Os praticantes de métodos de educação somática desenvolveram seu trabalho, no início do século XX, por meio da observação dos próprios comportamentos de movimentos e sinais corporais. Alguns exemplos são Elsa Gindler com a psicoterapia

corporal[1], Gerda Alexander com a Eutonia e Frederick Matthias Alexander com a Técnica Alexander (BATSON, 2009). Esses reformadores do movimento desenvolveram suas práticas buscando sanar seus próprios problemas e complicações corporais advindas de doenças ou acidentes. O mesmo pode ser citado para Moshe Feldenkrais com o Método Feldenkrais®, Bonnie Bainbridge Cohen com o Body-Mind Centering® e Judith Aston com a Aston® Kinetics. Tal dado informa sobre a importância da observação de como cada corpo funciona em sua estrutura, reconhecendo as possíveis causas dos problemas físicos de cada praticante para promover mudanças por meio de ajustes sensíveis nas movimentações e posturas diárias do corpo.

Utilizadas enquanto recurso para tratar traumas e lesões, assumindo um caráter reabilitatório, as práticas somáticas logo passaram a encontrar espaço no campo da dança. Segundo Batson (2009, p. 01), a área da dança passa a ter um interesse real na educação somática a partir de uma série de 1980 da *Dance Magazine* sobre “Terapias corporais” de autoria de Martha Myers. Os currículos de dança passaram a incluir práticas exploratórias guiadas, sendo que:

> Estas abordagens mais corporificadas adicionaram uma nova dimensão para a investigação do corpo (corpo-como-conteúdo) além de estudos em ciências clássicas da anatomia, cinesiologia e biomecânica. O século XX também se caracterizou por fronteiras mais porosas dentro da educação da dança, com influências do Contato [Improvisação] e outras formas de improvisação, *Skinner Release Technique* e outras formas de "*Release*" (por exemplo, derivado de Trisha Brown), dança étnica, artes marciais e performances circenses, para citar alguns. Não apenas explorações de movimentos individuais e colaborativos, como também imagens, toque, voz, música e até mesmo tecnologia, puderam tornar-se o estímulo criativo primário para ajudar a expandir a arena da formação [treinamento] do corpo-mente (e portanto da dança) (BATSON, 2009, p. 01, trad. nossa).

As práticas somáticas modificaram de certa forma a pedagogia da dança ao deslocarem o interesse da forma do movimento para as percepções e estímulos sensoriais do praticante. Através da auto-observação e exploração individual de movimentos, cada praticante tem a oportunidade de descobrir seu corpo, suas

[1] Elsa Gindler foi professora de movimento alemã. Não há praticamente registros escritos de seu trabalho, no entanto, sua prática influenciou muitos profissionais. Um exemplo é a Ginástica Holística®, desenvolvida pela médica e fisioterapeuta Lily Ehrenfried a partir dos ensinamentos de Gindler.

possibilidades e assim passar por um real reconhecimento de seus recursos corporais. Na contramão das técnicas pautadas pelo virtuosismo do movimento e do corpo, técnicas corporais que poderiam limitar o corpo em uma rigidez de movimentos, as práticas somáticas se diferenciam ao buscar a disponibilidade corporal.

A noção de corpo disponível aponta também às características das técnicas de educação somática de acolher os corpos trabalhando a partir de suas possibilidades reais. A busca de como o movimento acontece em cada corpo também distingue as práticas somáticas de outras técnicas fortemente implicadas em uma determinada estética que conduz a pressupostos mais rígidos pautados em formas de execução corretas ou incorretas do movimento.

Feldenkrais e Contato Improvisação: práticas de relação

Moshe Feldenkrais, criador do método somático que leva seu nome, desenvolveu duas abordagens de aplicação da técnica - “Consciência corporal pelo movimento” e “Integração Funcional”. Feldenkrais, graduado em engenharia mecânica e elétrica, e com doutorado em física, aliou seus conhecimentos em física, engenharia, judô e psicologia para desenvolver suas abordagens do movimento e, a partir da década de 1950, passou a formar grupos de alunos em seu método.

A abordagem “Consciência pelo movimento” relaciona-se ao entendimento de que “nós agimos de acordo com nossa autoimagem” (FELDENKRAIS, 1977, p. 19). Assim, a prática está baseada no autoconhecimento corporal e no reconhecimento de nossos hábitos. “Cada um de nós fala, se move, pensa e sente de modos diferentes, de acordo com a imagem que tenha construído de si mesmo com o passar dos anos. Para mudar nosso modo de ação, devemos mudar a imagem própria que está dentro de nós” (FELDENKRAIS, 1977, p. 27). A autoimagem está relacionada a ativação de certas células e, durante o desenvolvimento do indivíduo na sociedade, muitas células permanecem inativas. A organização de nossas sociedades ocidentais promove que busquemos aprender algo até atingir um objetivo definido, sendo que tal aprendizagem está ajustada a circunstâncias específicas de cada contexto social. Assim, tão logo o objetivo é alcançado, a aprendizagem cessa levando a uma limitação do desenvolvimento de habilidades em relação ao nosso potencial.

A mesma perspectiva é observada quando o indivíduo encontra dificuldades para realizar algumas tarefas, fato que o leva a estabelecer limites para suas potencialidades baseado na crença de que “nunca conseguirá aprender tal coisa” ou que “não consegue realizar tal tarefa”. Tal aspecto está relacionado a circunstâncias sociais e econômicas, variando de acordo com cada contexto.

> A tendência biológica de qualquer organismo para crescer e desenvolver-se plenamente, tem sido grandemente governada pelas revoluções sociais e econômicas, que melhoraram as condições de vida para a maioria e capacitaram um maior número a conseguir um mínimo de desenvolvimento. Sob tais condições, o desenvolvimento potencial básico cessa no início da adolescência, na medida em que a demanda da sociedade capacita os membros da jovem geração a serem aceitos como indivíduos úteis (FELDENKRAIS, 1977, p. 34).

Porém, Feldenkrais destaca que “nossa autoimagem nunca é estática. Ela muda de ação para ação, mas estas mudanças gradualmente tornam-se hábitos, isto é, as ações tomam caráter fixo, imutável” (FELDENKRAIS, 1977, p. 28). Ainda, os indivíduos costumam realizar um autojulgamento e uma identificação de sua autoimagem de acordo com seu valor para a sociedade. Tal perspectiva reforça a manutenção dos padrões, que promovem uma sociedade formada por indivíduos com objetivos e comportamentos parecidos, dado que qualquer mudança poderia provocar a diminuição do valor de tais indivíduos. As necessidades particulares são negadas na busca pela adaptação de acordo com as normas gerais impostas pelos determinados contextos sociais.

Feldenkrais (1977, p. 36) utiliza essa perspectiva da sociedade de modo a reconhecer a influência da atitude dos indivíduos em relação a si mesmos quando da resolução pela busca do desenvolvimento e plenitude de suas qualidades específicas. Porém, o desenvolvimento de si está intrinsecamente relacionado ao reconhecimento do valor de si. Para uma melhora da autoimagem faz-se necessário aprender a valorizar-se como indivíduo (FELDENKRAIS, 1977).

Assim, os exercícios propostos no método “Consciência pelo movimento” conduzem o praticante a um maior conhecimento de si mesmo, e a uma descoberta de suas potencialidades, de seus recursos pessoais que, sem terem sido desenvolvidos, eram desconhecidos. As atividades são conduzidas verbalmente e

realizadas em grupo, no entanto, cada praticante desenvolve os movimentos a seu próprio modo, de acordo com as suas possibilidades como uma exploração individual. O interesse está na trajetória do movimento e não no seu final. O foco não é atingir objetivos, mas perceber como cada corpo, cada organização corporal desenvolve os movimentos. A atenção é colocada sobre a trajetória dos movimentos, sendo que a pergunta não está centrada em “o que” o corpo faz, mas sim no “como” ele faz.

Ao reconhecer que hábitos inconscientes conduzem nossas formas de agir cotidianamente, no decorrer da prática, o praticante vai tomando consciência sobre os movimentos realizados pelo corpo em cada pequena ação, verificando tensões desnecessárias, identificando as melhores posturas e ampliando as percepções de si mesmo. O reconhecimento de si mesmo parece ser aspecto fundamental para o estabelecimento de relações com os demais. Ao ampliar suas possibilidades e desenvolver a consciência sobre suas efetivas potencialidades, a abordagem somática aqui destacada auxilia os praticantes a se tornarem aptos a uma troca com os demais que não está pautada em seus limites, mas sim em suas capacidades.

Na esteira das práticas somáticas, o Contato Improvisação (CI) também enfatiza as percepções do praticante e seu envolvimento com o desenvolvimento do movimento em detrimento à forma. O próprio desenvolvimento da dança, no CI, é privilegiada não a visão, mas o toque na troca de peso enquanto os praticantes utilizam todos os sentidos para se orientarem no espaço.

> Uma diferença básica entre a técnica contato-improvisação e a dança moderna e clássica é que a base da primeira está no peso e no toque no outro, enquanto na segunda, a base é sobre a potência de uma *performance*. O contato-improvisação é mais uma prática do que uma *performance*, e assim, de alguma maneira, tira os dançarinos da relação social em que eles são o centro. Não importa qual seja o sexo ou a condição do corpo, pois a técnica não é muito estilizada, nem muito rígida em sua fórmula (PAXTON, 2006, s/p).

Por sua característica de prática flexível e adaptável, a partir das possibilidades de cada praticante (ao não apresentar, por exemplo, passos ou movimentos pré-determinados a servir de exemplo para ser repetido), o CI se apresenta enquanto uma prática possível de ser realizada independente de prioridades individuais. É importante destacar que o questionamento sobre quais os corpos habilitados à dança marca o

início do CI, enquanto estratégia física de resistência aos movimentos dominantes na dança. No desenvolvimento dos movimentos, em um trabalho somático, os praticantes descobrem seus limites e potencialidades e são os envolvidos na dança que encontram ritmo e formas possíveis, sem haver uma liderança de apenas uma das partes.

As características da prática, desse modo, a torna acessível a corpos nas mais diversas estruturas e possibilidades.

> Percebemos que as pessoas em cadeiras de rodas poderiam praticar essa fórmula, de uma maneira que a cadeira se torne uma extensão de seus corpos. Ou seja, dança-se a entidade completa: a cadeira e o corpo. Porque o contato-improvisação é baseado no toque em vez do olhar, e através do toque acontece essa troca de peso. Nós procuramos muito para descobrir qual é a troca entre o portador de deficiência e o não portador. Pessoas como o diretor norte-americano Alito Alessi vêm refinando seu método de trabalho por muitos anos, para ter em suas aulas qualquer tipo de pessoa: cegos, surdos, autistas, pessoas com paralisia e com danos cerebrais. Isso existe no balé? Nada disso tem a ver com a perfeição, mas sim com a lógica dessa técnica em particular. Por enquanto, ainda não se usa uma técnica específica para receber essas pessoas na dança, mas o contato-improvisação oferece uma técnica para trabalhar qualquer tipo de corpo, por isso funciona com eles (PAXTON, 2006, s/p).

Assim, alguns pesquisadores reconhecem, na prática, uma possibilidade potente para o trabalho em grupos com pessoas com e sem deficiência (ALMEIDA, 2012; AMIR, 2011; TEIXEIRA, 2010; TURSI, 2014). Nas dinâmicas de interação física, o Contato Improvisação propõe uma relação de proximidade entre os parceiros da dança que implica o reconhecimento do outro e permite que as distinções entre eu e o outro sejam confundidas. Este fato leva, por consequência, a "desafiar as noções convencionais de identidade e geografia e cria uma experiência somática que reconstrói a partir de dentro as noções que temos de alteridade[2]" (ALBRIGHT, 2001, p. 40).

Nesse sentido, há uma concordância destacada nas práticas somáticas sobre a importância do reconhecimento das imagens construídas dos nossos corpos e, assim, inevitavelmente, de nossas potencialidades. Segundo Feldenkrais (1977), nossa autoimagem é condicionada por três fatores: hereditariedade, educação e

[2] Tradução nossa.

autoeducação. Para Feldenkrais, destes fatores, apenas a autoeducação estaria em nossas mãos, e mesmo ela tenderia a colocar nosso comportamento em concordância com os demais. Dessa maneira, fatores sociais e culturais seriam responsáveis, em grande medida, por nossa construção corporal. Albright, tratando do Contato Improvisação, concorda que "os corpos são profundamente moldados pelas atitudes culturais e pelas condições econômicas[3]" (ALBRIGHT, 2001, p. 40).

Desse modo, o Contato Improvisação, por meio da flexibilização das regras rígidas que determinam as habilidades necessárias ao dançarino, estimula os participantes a observar potencialidades a partir de um ponto de vista diferenciado, destacando as possibilidades e encarando as diferenças enquanto mote potente de criação no encontro de corpos que o Contato determina.

> Para cada um dos parceiros, o contato constitui a possibilidade de coexistência de forma e espontaneidade, regras-do-jogo e dança, causa e efeito, centro e margem, proximidade e distância. É o "jogo" dentro da obstinada fixidez de identidades corporais, é dar, é complemento, é *différance*: as fronteiras instáveis onde uma ética da alteridade ocorre (WILLIANS apud ALBRIGHT, 2001 p. 44).

Interessado justamente em como os praticantes resolvem a dança a partir de movimentos que dependem das singularidades de cada corpo, não são as determinações eu / outro que prevalecem, as determinações binárias não encontram espaço na dança.

> O contato-improvisação não se preocupa se uma pessoa é forte e outra é fraca. A técnica está interessada na solução da equação da fraqueza versus necessidade de força e da deficiência do conjunto em geral. Não é sobre quão rápido, alto, forte, flexível o indivíduo é, esses não são os pontos. O ponto é sobre a qualidade de uma parceria, não a quantidade (PAXTON, 2006, s/p).

A parceria, citada por Paxton, faz referência à relação estabelecida entre os praticantes. Tratar de parceria e relação me faz retornar ao ponto abordado no início deste texto acerca da acessibilidade. Anteriormente, ponderei que a acessibilidade em um processo de criação cênica depende de transformações relacionais. Desse modo, faço referência à acessibilidade em seu aspecto atitudinal. Reconhecida enquanto base dos demais aspectos da acessibilidade, a acessibilidade atitudinal

[3] Tradução nossa.

deve ser encarada como princípio primeiro de qualquer processo que se proponha de amplo acesso. Isso porque ela trata do aspecto de comportamentos, de interações possíveis entre sujeitos.

Quando assuntos relacionados à pessoa com deficiência são abordados, é impossível esquecer que um dos maiores entraves ainda diz respeito à segregação social que ocorre também pelo aspecto atitudinal. Por muito tempo mantidas à margem da sociedade, muitas vezes as pessoas com deficiência enfrentam preconceitos pelo desconhecimento da sociedade em relação às questões da deficiência. A partir das práticas aqui referenciadas, Método Feldenkrais e Contato Improvisação, reconhecemos abordagens do movimento que promovem a percepção corporal dos praticantes, levados a uma valorização de si e de suas capacidades que, por sua vez, influenciam a interação com os demais. No reconhecimento de suas potencialidades, o praticante encontra espaço de atuação sem estar limitado a padrões de movimento pautados em virtuosismo e em modelos corporais rígidos.

Considerações finais

No presente texto, busquei identificar as práticas citadas enquanto menos restritivas ao ampliarem o acesso a artistas com suas mais diversas possibilidades corporais, e proporem um aspecto relacional a partir de pressupostos de interação entre os participantes que mobiliza dinâmicas de privilégio e de poder. Tendo em vista o artista com deficiência, as práticas somáticas podem ser um meio interessante de assumir a potencialidade dos corpos a partir do reconhecimento e alargamento de sentidos advindos das heranças culturais e das construções sociais da deficiência. Neste sentido, a área das Artes Cênicas já conta com alguns estudos que abordam as práticas de educação somática em propostas artístico-pedagógicas envolvendo pessoas com e sem deficiência (ALMEIDA, 2012; GARROCHO, 2007; SILVEIRA, 2009).

Abordagens corporais mais acessíveis utilizadas em processos de criação e que promovem a participação de pessoas com deficiência nas artes da cena podem nos levar a refletir sobre a participação de futuros artistas com deficiência nos cursos da área de artes nas instituições de ensino superior. Esse aspecto, certamente, seria

tema de outro estudo, porém é válido que o questionando possa nos acompanhar desde já. Este texto, conforme apresentado em seu início, não tem a intenção de encerrar o assunto. Assim, espero que as abordagens aqui reconhecidas e analisadas possam impulsionar outros estudos, ampliando as referências sobre práticas corporais - assim como espaços de ensino e criação - acessíveis ao público de pessoas com deficiência.

Referências

ALBRIGHT, Ann Cooper. À corps ouverts. Changement et échange d'identités dans la Capoeira et le contact improvisation. *Protée*, v. 29, n. 2, p. 39-46, 2001. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/030624ar>. Acesso em: 12 ago. 2016.

ALMEIDA, Renata M. Fonseca de. *Não ver e ser visto em dança*: análise comparativa entre o Potlach Grupo de Dança e a Associação / Cia de Ballet de Cegos. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Artes/Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. Dissertação (Mestrado em Artes).

AMIR, Leora. *Integration is an art:* necessary dialogue on disabled-nondisabled integration(s), power dynamics and partnership in physically integrated dance, dance theater and community performance. Sacramento: Master of Arts – Theatre Arts/California State University, 2011. Dissertação (Mestrado em Artes – Artes Teatrais).

BATSON, Glenna. Somatic Studies and Dance. *International Association for Dance Medicine and Science.* Resources papers, 17 set. 2009. Disponível em: <https://c.ymcdn.com/sites/www.iadms.org/resource/resmgr/resource_papers/somatic_studies.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2017.

BRASIL. Decreto nº 6949 de 25 de Agosto de 2009. *Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo.* Subchefia para Assuntos Jurídicos [da] Presidência da República. Brasília, DF, 25, ago., 2009.

FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo movimento***.** [Tradução de Daisy A. C. Souza]. São Paulo: Summus, 1977.

GARROCHO, Luiz Carlos. *Cartografias de uma improvisação física e experimental*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Artes/Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. Dissertação (Mestrado em Artes).

HANNA, Thomas. Dicionnary definition of the word somatics. *Somatics:* Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences, v. IV, n. 2, 1983.

KUPPERS, Petra. Educação acessível: estética, corpos e deficiência. *Revista Cena*, Porto Alegre, UFRGS, n. 15, s/p, 2014.

PAXTON, Steve. Corpos em liberdade (depoimento). *Revista E*, n. 108. São Paulo, maio 2006. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/online/artigo/3145_DEPOIMENTOS#/tagcloud=lista>. Acesso em: 12 ago. 2016.

SILVEIRA, Saulo Silva da. *Técnica e(m) Criação Somática*: uma proposta corporal para artistas cênicos com (d)eficiência física através dos Princípios e Fundamentos Corporais Bartenieff. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ Universidade Federal da Bahia, 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas).

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. *Deficiência em cena*: desafios e resistências da experiência corporal para além das eficiências dançantes. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ Universidade Federal da Bahia, 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas).

TURSI, Rafael. *Meu corpo, teu corpo e este outro*: visitando os processos criativos do Projeto PÉS. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Artes/Universidade de Brasília, 2014. Dissertação (Mestrado em Artes).

VENDRAMIN, Carla. Diversas danças – diversos corpos: discursos e práticas da dança no singular e no plural. *DO CORPO*: Ciências e Artes, Caxias do Sul, UCS, v. 1, n. 3, p. 1-18, 2013.

Marcia Berselli

É professora do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com a pesquisa *Procedimentos criativos de amplo acesso: (des) habilidades em cena a partir da flexibilização do acesso às artes cênicas*, sob orientação da Profa. Dra. Marta Isaacsson.

E-mail: marcia.berselli@ufsm.br

Currículo: http://lattes.cnpq.br/0739122615811316

Recebido em 15 de fevereiro de 2017
Aceito em 19 de abril de 2017

ISSN 2357-9854

O corpo que joga, ginga e dança: a Capoeira Angola na arte-educação

Judivânia Maria Nunes Rodrigues (Universidade do Estado
do Rio de Janeiro – UERJ, Rio de Janeiro/RJ, Brasil)

RESUMO – O corpo que joga, ginga e dança: a Capoeira Angola na arte-educação – A Capoeira Angola, herança africana, criação afro-brasileira, é uma prática artística e cultural em permanente construção que materializa-se em imagens de diálogos corporais, filosóficos e espirituais. Tem sua criação no regime escravocrata brasileiro, período de dor e sofrimento, resistindo com corpos que se movem no incessante jogo de viver. Na contemporaneidade, continua como espaço político de resistência, mas também como manifestação que ressalta a beleza plástica de corpos brincantes. O que faz o corpo na Capoeira Angola? Essa é uma prática artística? Como é possível ensinar e aprender a partir do corpo? Nesta perspectiva, usada como instrumento de arte-educação na Comunidade do Monte Serrat, em Florianópolis-SC, investigo formas de ensino e aprendizagem através do corpo e, por meio da linguagem fotográfica, produzimos a imagética que expressa a interação e a mediação a partir da experiência, o que nomeei de “Retratos de Movimentos”.
PALAVRAS-CHAVE
Arte-educação. Capoeira Angola**.** Corpo. Retratos de Movimentos.

ABSTRACT – The body that plays, ginga and dances: the Angola Capoeira in art education – Capoeira Angola, an african heritage, an Afro-Brazilian creation, is an artistic and cultural practice in permanent construction, that is materialized in images of corporal, philosophical and spiritual dialogues. It has its creation in the Brazilian slave regime, period of pain and suffering, resisting with bodies that move in the incessant game of live. In contemporaneity, it continues as a political space of resistance, but also as a manifestation that emphasizes the plastic beauty of playful bodies. What does the body do in Capoeira Angola? Is this an artistic practice? How can you teach and learn through the body? In this perspective, used as an instrument of art-education in the community of Monte Serrat, in Florianópolis-SC, I investigate ways of teaching and learning through the body and, using the photographic language, we produce the imagery that expresses the interaction and the mediation from that experience, what I named "Portraits of Movements".
KEYWORDS
Art-education. Capoeira Angola. Body. Portraits of Movements.

Introdução

Definir o que o corpo faz na prática da Capoeira Angola é, como o próprio movimento, fugaz, como se ora jogássemos ora gingássemos ou ainda dançássemos, como uma “grande brincadeira” com o corpo, uma improvisação, mesmo que se trate de movimentos treinados, a partir dos quais se experimentam os limites, avanços, transgressões, sensações, situações desafiadoras e as possibilidades de ações, de movimentos. Os possíveis movimentos manifestos pelo nosso corpo, quando não

limitado ao mover-se de forma convencional, quando ousamos experimentar o brincar corporalmente com o outro.

Como capoeirista/artista[1], educadora e pesquisadora, investigo a prática da Capoeira Angola no campo da arte-educação como uma atividade lúdica, cultural e artística, oriunda da cultura popular, que possibilita aprender e ensinar a partir do corpo. Um jogo de perguntas e respostas corporais, no qual a expressão se manifesta de forma singular para cada jogador. Exibe-se a singularidade dos corpos, que carregam e emanam energia interior, o que podemos chamar de espiritualidade, ou também, de valores e princípios que, nesse contato corpo a corpo com o outro, nos colocam em estado de estesia, mobilizando sensorialmente o nosso organismo para perceber o que nos cerca, e em estado de cinestesia, que diz respeito também às sensações, mas acrescentando a ideia do movimento[2].

Praticante dessa arte da cultura popular há mais de vinte anos, tento entendê-la a partir do meu próprio corpo e utilizá-la como linguagem artística no campo da arte-educação. Dessa maneira, procuro fugir de um dos principais problemas da educação tradicional: “la anulación del cuerpo como elemento de generación de conocimiento, como si la única parte de nuestra anatomía apta para el aprendizaje fuese la cabeza” (ARTE FACTUM, 2015)[3] .

Penso/sinto a Capoeira Angola em relação aos movimentos corporais como jogo, como ginga e também como dança. Acredito ser pertinente esse pensamento, pois é uma criação de descendência africana, cultura na qual a dança e o movimento corporal estão extremamente ligados aos afazeres cotidianos e coletivos. Alguns pesquisadores já trouxeram a questão da dança na capoeira, enfatizando muitas vezes a dança das zebras, o N´golo[4], como uma possível raiz para criação da

1 Termo que utilizo atualmente nas minhas pesquisas por considerar a Capoeira Angola como arte.

2 Cinestesia está associada a um senso espacial corporal interno e externo, sendo a dimensão externa associada ao conceito denominado peri-espaço, que seria o espaço não corporal logo em torno do corpo e que faz parte de um sistema de esquema corporal ligado à sensação do movimento” (CASTRO; GOMES, 2011).

3 Compartilhamento de dados por David sobre o Seminário de “Pedagogias corporales: no pensamos con la cabeza, pensamos con el cuerpo”. Disponível em: <https://artefactumm.wordpress.com/2015/08/09/pedagogias-corporales-no-pensamos-con-la-cabeza-pensamos-con-el-cuerpo/>.

4 Disponível em: <http://cap-ang.blogspot.com.br/2009/11/danca-da-zebra.html>.

capoeira. Esse olhar lançado sobre o movimento dos animais, muito presente nos movimentos corporais e danças africanas, que por muito tempo foram reprimidas no Brasil, por serem tachados como primitivos, nos moldou a tomar distância sobre nossa conexão corporal com a natureza, com os animais e com nossa própria ludicidade — elemento essencial ao ser humano, principalmente na infância.

Para trazer a questão da capoeira como uma linguagem que dialoga com a dança, lembro-me de quando assisti ao filme *Pina Bausch* (2011), dirigido pelo cineasta alemão Win Wenders, e o quanto o mesmo me emocionou. A forma como a artista interagia com seus alunos incentivando-os a buscar o seu ser, a sua interioridade, a sua identidade, para que fosse possível expressar isso através da dança, me fez pensar sobre a minha experiência com a Capoeira Angola. A ginga da capoeira não é homogênea, pois cada um tem a sua maneira de gingar, que jamais será igual ao outro, assim como os demais movimentos. Além disso, cada jogador tem uma intensidade diferente na forma de jogar e se expressar.

As pesquisas realizadas sobre a Capoeira Angola são recentes e ainda representam um número pequeno, especialmente no campo da arte, o que me faz tomar de empréstimo, autores da área da antropologia, que falam sobre corpo e expressividade, assim como leituras relacionadas ao campo na dança, pois a minha prática como capoeirista me permite reconhecer o diálogo existente entre essas linguagens, sem perder de vista é claro, as especificidades de cada uma. Neste sentido, encontro esse diálogo com a obra de José Gil, autor que pretendo enfatizar aqui, para falar sobre corpo e movimento, na experiência de arte-educação, a partir da linguagem da Capoeira Angola e da fotografia, que desenvolvo como projeto de pesquisa de doutorado. A fotografia permeia todo o processo, dando visibilidade ao mesmo tempo ao campo da arte-educação, utilizada como metodologia no aprendizado da Capoeira Angola, e à criação de imagens que nomeei como “Retratos de Movimentos”.

Retratos de Movimentos: um modo de ver e sentir a Capoeira

As lentes, através das quais podemos observar, refletir e sentir sobre a manifestação artística e cultural afro-brasileira, a qual chamamos de capoeira, são

diferentes. As lentes de um antropólogo, de um historiador, de um artista, de um cidadão sem formação escolar, de um artista/capoeirista ou de um estrangeiro que não conhece essa manifestação, são possíveis e distintas. Trago essa reflexão devido às diversas observações e diálogos que tenho tido com praticantes e "plateia" durantes esses mais de vinte anos de experiência com a Capoeira Angola.

Seguindo esse raciocínio, parto da minha experiência como capoeirista/artista, para pensar sobre as possibilidades de experiências com a Capoeira Angola. Mesmo depois de me deparar várias vezes com as rodas de capoeira nas ruas de Recife, cidade onde cresci, aquela manifestação não me seduzia. Talvez, porque nunca tinha visto a modalidade de capoeira, a qual me atraiu desde o primeiro olhar, a Capoeira Angola, que na época, há mais de vinte anos atrás, não era tão difundida quanto a Capoeira Regional, cujas rodas são mais comumente vistas nas ruas da cidade.

Quando vi pela primeira vez a Capoeira Angola, na academia *Capoeira Angola Mãe*, em 1995, em Olinda-PE, aquela manifestação me tomou pelo olhar, pela beleza plástica dos corpos que se moviam naquele jogo. Na época, meu pensamento aconteceu sem nenhum tipo de reflexão sobre o que representava aquela manifestação em termos de história, de luta ou de resistência política negra, mas foi provocado pela sua exterioridade, pela sua forma tal qual ela se apresentava. Atribuo isso ao pouco acesso, ou mesmo ausência, que tínhamos, na escola, sobre a cultura africana e afro-brasileira e sobre os movimentos negros e toda a política de resistência relacionada a esse universo e a aceitação da própria capoeira enquanto arte popular. Mesmo sem informações históricas sobre a simbologia da capoeira, sobre o que estava por trás daquela representação, fui impactada por aquela manifestação, pelo seu exterior, pela pele.

Os movimentos em si instigavam-me a experimentar, a desejar saber o que sentem os corpos ao fazê-los. E ao experimentá-los pela primeira vez, em 1995, um mês depois de ter visto a Capoeira Angola na academia de Capoeira Angola Mãe, os mesmos começaram a fazer parte do meu corpo e perduram até hoje: como é comum se escutar no meio capoeirístico, "é a capoeira que te escolhe e não você a ela" (COLUMA; CHAVES, 2013, p. 176).

Em 1995, começa minha experiência com o universo da Capoeira Angola, a qual ocupou um lugar muito significativo na minha vida, mudando por completo a minha forma de ver o mundo, de me relacionar e de me posicionar na vida: “Na experiência os elementos não estão perdidos, eles encontram-se imersos na corporalidade” (SILVA et al., 2009, p. 15). A percepção do meu corpo e do corpo do outro nesse jogo da capoeira foi uma descoberta que me possibilitou conhecer melhor a mim mesmo, a entender as relações humanas, que se mostravam agora de forma muito clara no jogo da Capoeira Angola. “Por ‘consciência do corpo’ não entendemos a consciência de um órgão quando ele se faz sentir na dor ou no prazer; nem entendemos que seja a consciência das ‘localizações das sensações’” (GIL, 2004, p. 01). O jogo corporal que leva à consciência do corpo é entendido como uma forma de ser e estar no mundo, assim como também uma possibilidade de se enxergar e se relacionar nesse jogo e nessa roda de capoeira, que é também a roda da vida.

> Digamos que a impregnação do pensamento pelos movimentos do corpo se opera num espaço virtual em que se actualizam ao mesmo tempo os movimentos corporais e os movimentos de pensamento. Numa imagem simples e simplificadora, diríamos que num estado de transe ou de grande intensidade de criação artística, por exemplo, quando a consciência se deixa invadir pelos movimentos do corpo, os dois elementos convergem, transformando-se, para o espaço único em que a osmose se produzirá: é no mesmo processo de actualização do movimento virtual em movimento do corpo no espaço e em movimento de pensamento, que ocorre a impregnação da consciência pelo corpo. É assim que não só a consciência devém corpo de consciência – em que os movimentos da consciência sabem do seu espaço tão imediatamente como o corpo sabe dos seus gestos (practognósias) – mas o próprio corpo se torna consciência, capaz de captar os mais ínfimos, invisíveis e inconscientes movimentos dos outros corpos. Movimentos de forças e de pequenas percepções. A consciência do corpo comporta assim dois regimes, um que resulta da transformação da consciência vigil intencional, e outro que decorre da mutação do corpo que se torna uma espécie de órgão de captação das mais finas vibrações do mundo (GIL, 2004, p. 03).

O pensamento do autor dessa citação me remete ao que sinto em relação ao aprendizado a partir da Capoeira Angola. A efemeridade dos movimentos no jogo da Capoeira Angola aponta para o que o autor chama de impregnação da consciência pelo corpo, ou seja, corpo e pensamento são um só, o sentir, o pensar e o agir estão simultaneamente acionados, não é possível pensá-los em separado, todos estão conectados. Dessa forma, a percepção corporal é bastante estimulada, o sentir o outro nas finas vibrações de que fala o autor, permitindo se relacionar com esse outro,

improvisando com o corpo, a partir de uma base de movimentos, para responder ao outro corporalmente.

Figura 1 — Retratos de Movimentos 1: Educadora e educando no jogo da Capoeira Angola



Fonte: arquivo da autora.

Como na imagem acima, onde há ginga, mas também há dança, o corpo em movimento para responder ao outro, num movimento de equilíbrio, no qual “Há duas espécies de equilíbrio corporal: o puramente mecânico, de um sistema físico; e um outro que o movimento e a consciência introduzem no corpo. O movimento dançado nasce da colaboração desses dois equilíbrios” (GIL, 2001, p.19). Uma noção complementada pelo autor quando diz que “O corpo que a dança torna instável não é um sistema mecânico. Que tem ele a mais que um corpo físico não tem? O espírito e a sua energia” (GIL, 2001, p.26).

Muitas vezes, o movimento corporal nesse jogo vem na direção da completude. Essa completude só se faz possível quando sinto a energia positiva do outro, na direção de jogar com o outro e não contra o outro. Quando essa energia é sentida, os movimentos fluem, como se pudéssemos, mesmo que por frações de segundos, ser um só corpo movente. O corpo do outro torna-se como um prolongamento do meu próprio corpo, no sentido de completude, em que é possível experimentar os desafios exigidos pelo jogo, porém de forma lúdica, o brincar com o outro, estar com o outro de

forma prazerosa, aprendendo, emanando energia construtiva, perceptível aos nossos sentidos.

Figura 2 — Retratos de Movimentos 2: educandos no jogo da Capoeira Angola



Fonte: arquivo da autora.

Figura 3 — Retratos de movimentos 3: Um só corpo: a esquerda, imagem produzida no programa Photscape, a direita imagem produzida com a técnica Van Dyke, ambas a partir da fotografia



Fonte: arquivo da autora.

Nesses, e em tantos outros “Retratos de Movimentos” que estamos produzindo, os corpos se fundem em um só, a imagem nos possibilita captar essa fusão, que acontece não fisicamente, mas espiritualmente, por um breve espaço de tempo, mas suficiente para sentir o outro e acontecer a troca de energia possível nesse jogo.

Nesse mesmo percurso reflexivo, outro trabalho que me fez pensar sobre a capoeira foi o do escritor e psicanalista brasileiro Roberto Freire (1927 – 2008), criador

da Somaterapia, uma terapia que usa a prática da Capoeira Angola como uma de suas ações. Esse trabalho me auxiliou a ver a relação entre o jogo na roda e o posicionamento na vida. A Somaterapia é, segundo seu autor, uma terapia de grupo baseada na relação entre o trabalho corporal e o uso da linguagem verbal. Foi idealizada a partir das pesquisas de seu idealizador sobre a obra de Wilhelm Reich, discípulo dissidente de Freud, sobre a crença no Anarquismo e nas pesquisas sobre corpo e emoção[5].

Na época em que iniciei a capoeira, estava praticando a mesma com um grupo de pessoas que estavam fazendo a Somaterapia. Participar da terapia não era pré-requisito para praticar a capoeira com o grupo, mas mesmo não tendo participado da terapia, pude através do relacionamento com as pessoas do grupo e algumas vezes com o próprio Roberto Freire, perceber o diálogo que perpassava a prática: você é na roda de capoeira o que você é na vida, e a partir disso, cabe a cada um conseguir se perceber, perceber o outro e descobrir a melhor forma de se relacionar nesse "jogo".

O jogo traz por meio do corpo, o ser de forma integral, com seus medos, desejos e atitudes que o conduzem também na vida. Não é possível não se mostrar na roda da capoeira, e uma das maiores dificuldades é realizar o jogo como prega a sua filosofia, que é o jogar com o outro e não contra o outro. A capoeira vai contra toda uma ideologia imposta pelo nosso sistema vigente que é baseado na competitividade e na individualidade.

Foram necessários muitos anos praticando a capoeira, para aos poucos ir entendendo a profundidade e a filosofia de vida que estava por trás do ser "angoleiro ou angoleira", como chamamos os praticantes da Capoeira Angola. O Mestre Pastinha, o criador da Capoeira Angola, dizia que a capoeira está pronta, não precisa de mais nada, pois ela é você, a capoeira é o que você tem dentro. Se você tem violência, ela vem em forma de violência, se você tem brincadeira e alegria ela vem

[5] Verificar: <http://www.somaterapia.com.br/>; <http://pt.wikipedia.org/wiki/Somaterapia> (apesar de a Wikipédia não ser uma fonte indicada para pesquisas acadêmicas, o conteúdo sobre a Somaterapia é bastante consistente).

dessa forma.[6] Essa afirmação nos direciona para toda a subjetividade e criatividade possível de ser lançada no processo de ensino e aprendizagem da capoeira a partir da experiência de cada um. Como afirma esse velho mestre de capoeira: “cada um é cada um”. Gil ao falar sobre a arte afirma que, “o trabalho do bailarino [é] como uma busca de fazer a interioridade do corpo, a confusão entre órgãos, sentimentos e afetos, [precisa] ser plena projeção no espaço, plena exterioridade desde dentro” (GIL, 2004, p. 60), o que considero ser também o que expressa o capoeirista/arista quando joga.

Retratos de Movimentos: sentindo no(o) corpo (n)a experiência em arte-educação

Os retratos de movimentos apresentados anteriormente são relatos visuais do processo de arte-educação que está sendo desenvolvido como pesquisa de doutorado, no Centro Educacional Marista Lúcia Mayvorne, na comunidade do Monte Serrat, em Florianópolis-SC, desde 2015. Deste ponto em diante do texto, irei deter-me, mais especificamente, em fazer a conexão entre a minha experiência pessoal como artista/capoeirista e a minha experiência profissional enquanto educadora e pesquisadora.

A Comunidade do Monte Serrat é uma comunidade afro descente, formada por escravos libertos, que na década de 1920 foram expulsos do centro da cidade pelo processo de higienização e subiram um dos morros, que fazem parte do Maciço do Morro da Cruz em Florianópolis, o Morro da Caixa, e formaram a Comunidade. Esse contexto deixa transparecer o legado africano que ali se encontra, como a presença de uma das Escolas de samba mais antigas da cidade, a *Copa Lord*, terreiros de candomblé, entre outras manifestações desse legado. Neste sentido, a vivência das crianças, com as quais trabalho no Centro Educacional Marista Lúcia Mayvorne, está carregada de ritmos e expressões corporais que dialogam com as práticas brincantes da cultura popular afro-brasileira, dentre elas a Capoeira Angola.

Nesta perspectiva, desenvolvo a pesquisa em arte-educação pensando na relação de diálogo entre a arte e o contexto local, a partir da minha experiência

[6] Disponível em: Mestre Pastinha – entrevista 1964 por Helina Rautavaara <https://www.youtube.com/watch?v=hp88iD-O7mQ>.

enquanto capoeirista/artista. Neste contexto, de muita violência e com intenso tráfico de drogas, percebo a resistência das crianças aos processos tradicionais de educação e instauro o lúdico, a partir da Capoeira Angola, como proposta de arte e educação. Essa prática traz elementos da brincadeira para a ação educativa, e é na brincadeira, que encontro possibilidade de diálogo com os educandos, um diálogo corporal, ainda muito pouco estabelecido nos processos escolares, porém necessário, especialmente em contextos onde as crianças são submetidas ao trabalho infantil, sendo-lhes, muitas vezes, roubado o direito ao brincar.

Pensar no nosso corpo como reflexo das experiências vividas, que precisam ser expressadas para possíveis reflexões e percepções sobre si mesmo, sobre o outro e o entorno vivenciado. Corpos impregnados de muitas sensações ou também da ausência delas. Por meio do jogo da Capoeira Angola, coloca-se o ensino e o aprendizado dos movimentos como brincadeira, como um faz de conta em relação aos golpes, no qual sempre tem que haver um espaço físico entre os dois jogadores, um fazer que é também espiritual, de respeito pelo outro, pelo espaço corpóreo do outro. Este espaço nomeei como “Do Lugar-Entre”, que é sentido, experimentado no jogo, e registrado por meio da fotografia.

Bateson (2000, p.37) traz a ideia de brincadeira, exemplificando que “a dentada de brincadeira denota a mordida, mas não denota o que seria denotado pela mordida”. Esse exemplo é muito coerente para se fazer uma analogia com a ideia da brincadeira no jogo da Capoeira Angola, no qual os movimentos só precisam ser mostrados e não necessariamente executados, o que muitas vezes machucaria o outro, inclusive de forma grave.

Em sua pesquisa, o autor investigou o fenômeno da brincadeira, primeiramente observando os animais e diz que “este fenômeno, o da brincadeira, só poderia ocorrer se os organismos participantes, fossem capazes de algum grau de metacomunicação, isto é, de trocarem sinais que transmitissem a mensagem isto é brincadeira” (BATESON, 2000, p.37). Na Capoeira Angola, esta mensagem é transmitida através dos golpes aplicados, os quais não precisam ser finalizados na intensidade de abater, de machucar o outro, mas de mostrar ao outro que ele corre perigo, mas que podemos transformar esse perigo em brincadeira. Como? É nesse instante que entram os

ensinamentos do Mestre Pastinha, criador da Capoeira Angola, que sempre ensinava aos seus alunos: o bom capoeirista é aquele que consegue frear o pé e ter controle do seu próprio corpo para não machucar o outro e nem a si mesmo. Essa compreensão traz o lúdico e afasta o combate do jogo, abrindo espaço para o brincar corporalmente, exigindo a dinâmica e apresentando os desafios que fazem parte do jogo, mas explicitando as possibilidades de se relacionar em outra esfera que não necessariamente a do combate ou da competição. Essa outra esfera, a qual me referi, dialoga com o conceito de liminaridade de Turner (1967), que passa por possibilidades alternativas coletivas de se relacionar, "de criações de mundos", como uma espécie de antiestrutura, frente ao nosso sistema vigente.

O belo do jogo da Capoeira Angola se encontra na proximidade dos corpos que quase se tocam, mas abrem espaço para o outro nessa brincadeira, onde conseguem através da flexibilidade, da ginga e da mandinga[7] se situarem espacialmente, num movimento que cuida de si e do outro, exibindo toda a beleza plástica de corpos brincantes. Corpos/Espíritos que se entregam ao jogo, como se não estivessem prestando atenção a mais nada, "vivendo o jogo", mas consciente do espaço circundante.

A visualidade "Do Lugar-Entre" que dialoga com a ideia da proximidade entre os corpos que descrevi anteriormente, tem sido explorada, nesta experiência de arte-educação, através da exibição e discussão com os educandos sobre a obra de dois fotógrafos, Pierre Verger e Marcel Gautherot, os quais fotografaram de forma consistente a prática da capoeira no Brasil. Proponho aos educandos que joguem e também fotografem os jogos, os corpos, na busca de capturar imagens que eles queiram expressar/criar e, imagens "Do Lugar- Entre", que nesse processo torna-se um lugar praticado sensorialmente durante o jogo, e visualmente registrado através da fotografia.

[7] Segundo Dias (2009, p. 55), entre outras coisas, "[...] a mandinga ainda tem uma função estética: ela embeleza o jogo da capoeira, aparece como uma representação teatral. É a malemolência do corpo do jogador que, ao som do berimbau, traz leveza à luta, o sorriso traiçoeiro, o golpe não previsto, a brincadeira de capoeira. O jogador que sabe controlar seus movimentos, que ataca de surpresa, brinca com a falsidade. O capoeira mandingueiro só quer vadiar". Disponível em: <http://www.revistahistoria.ufba.br/2009_2/a04.pdf>.

Figura 4 — Retratos de Movimentos 4



Fonte: Foto de Marcel Gautherot.

Muitas vezes, o “Lugar-Entre” é imperceptível nas imagens fotográficas, mas ele é sensorialmente experimentado no corpo, como na foto acima, em que os corpos fluem, como a ideia da brincadeira de Bateson, sem necessariamente colocar a intensidade que pode machucar o outro, exercitando isso corporalmente. Os educandos são convidados a sentir no jogo, assim como registrar visualmente esse espaço.

Figura 5 — Retratos de Movimentos 5: “Do Entre-Lugar” no movimento da cabeçada



Fonte: arquivo da autora.

Como na imagem acima, onde esse espaço torna-se visível, além de sentido corporalmente. Nesse processo, apreender e aprender através do corpo são ações constantes. O jogo da Capoeira Angola, como linguagem na arte-educação, traz o sentido ao qual Gil nos explica tão bem quando fala da dança:

> Sai deliberadamente da postura do homem comum para se colocar desde o início na dificuldade: desequilibra-se, procura as situações instáveis que produzem esse movimento da evolução da criança entre o gatinhar e o estar de pé. Repete a ação infantil, mas agora a partir do equilíbrio aprendido. E é isso que muda tudo. Notemos que esse pequeno deslocamento marca o nascimento da arte, ou pelo menos a sua possibilidade. Deixando de adoptar uma postura natural, o corpo dá-se um artifício, faz-se artificial: pode doravante tornar-se imagem, quer dizer matéria de criação de formas (GIL, 2001, p. 24).

Esse pensamento faz-se presente no corpo que expressa, corpo que diz, corpo que sente, corpo que aprende a ver a si mesmo e ao outro no jogo da Capoeira Angola, o que se estende para a vida, para além da roda de capoeira.

Considerações Finais

A capoeira, outrora praticada por escravos, ou mais recentemente, nos anos de 1920, por pessoas tidas como vagabundos ou desordeiros, era perseguida e marginalizada. Dessa forma, a ênfase dada pela sociedade, até mesmo nas pesquisas que abordavam o tema, era a questão da violência, da agressão, do uso das navalhas, entre outros elementos que a tornavam marginal. O caráter lúdico que sempre existiu nesse jogo, era ocultado, ou até mesmo imperceptível para a maior parte das pessoas, que não observavam profundamente essa prática artística e cultural como forma de resistência, em um período de muita dor e opressão, quando o corpo teve que se transformar em arma para sobreviver. Porém, o processo histórico dessa prática, que chega a ser hoje reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, nos aponta para uma arte importante, um processo artístico, político e de resistência cultural.

Nesta perspectiva, a arte-educação encontra nas manifestações culturais afro-brasileiras um amplo campo de ação a ser explorado. A experiência de arte-educação ressaltada nesse artigo, como pesquisa em processo, busca contribuir para afirmação do potencial dessas manifestações, a partir da Capoeira Angola, criando, inventando

no próprio fazer, maneiras de fazer, metodologias que possibilitem representá-la por meio da interação e da mediação realizada.

Nessa experiência, o ensinamento da Capoeira Angola se encontra no corpo, no exterior, o qual é internalizado, fazendo o movimento de fora para dentro, num processo de aprendizagem cognitiva, corporal e espiritual. A criação imagética, a partir da linguagem fotográfica, tem outro movimento, produzindo imagens de dentro para fora, internalizadas a partir do jogo, da interação sujeito-sujeito, para que seja ressaltado tanto através das imagens que buscam "um só corpo movente", como o "lugar-entre", ambos como lugar de respeito pelo espaço corpóreo do outro. O corpo, nesse processo de arte-educação, se apresenta como campo de ação por meio da interação, da experiência vivida, que traz sentido, estabelecendo coerência entre discurso e prática.

Referências

ARTE FACTUM. *Pedagogias Corporales*: no pensamos com la cabeza, pensamos con el cuerpo. Publicado por David em 09/08/2015. Disponível em: <https://artefactumm.wordpress.com/2015/08/09/pedagogias-corporales-no-pensamos-con-la-cabeza-pensamos-con-el-cuerpo/>. Acesso em: 23 jan. 2017.

BATESON, Gregory. [1954]. Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. *Cadernos IPUB,* Rio de Janeiro, n. 5, p. 35-49, 2000.

CASTRO, Thiago Gomes de; GOMES, William Barbosa. *"Como sei que eu sou eu?":* cinestesia e espacialidade nas conferências Husserlianas de 1907 e em pesquisas neurocognitivas. *Revista da Abordagem Gestáltica*, Goiânia, v.17, n.2, 123-130, jul./ dez. 2011. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672011000200002>. Acesso em: 25 jan. 2017.

COLUMÁ, Jorge Felipe, CHAVES, Simone Freitas. *O Sagrado no Jogo de Capoeira.* Textos escolhidos de cultura e arte popular, Rio de Janeiro, v.10, n.1, p.169-182, mai. 2013.

DIAS, Adriana Albert. A mandinga e a cultura malandra dos capoeiras (Salvador 1920-1925). *Revista de História,* v**.** 1, n. 2, pp. 53-59, 2009.

GIL, José. Abrir o Corpo. In: FONSECA, Tânia Mara Galli; ENGELMAN, Selda (Org.). *Corpo, Arte e Clínica.* Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.

GIL, José. *Movimento total*: o corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água Editoras, 2001.

SILVA, Ana Márcia et al. Corpo e experiência: para pensar as práticas corporais. In: FALCÃO, José Luiz Cirqueira; SARAIVA, Maria do Carmo (Orgs.) *Práticas Corporais no Contexto Contemporâneo:* (in) tensas experiências. Florianópolis: Copiart, 2009. p. 10-20.

TURNER, Victor. Betwixt and between: o período liminar nos 'ritos de passagem' In: TURNER, Victor. *Floresta de símbolos*: aspectos do ritual Ndembu. Niterói, RJ: EdUFF, 1967, p. 137-158.

Judivânia Maria Nunes Rodrigues

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), na Área de Concentração: Arte e Cultura Contemporânea. Linha de Pesquisa: Arte, Cultura e Cognição. Orientadora: Profª Drª Isabela Frade. Atua, desde 2003, no âmbito da educação não-formal, idealizando e desenvolvendo Projetos de Arte-Educação em comunidades, a partir de editais do BNDES, FUNARTE e Fundação Cultural Franklyn e Cascaes. É arte-educadora no Centro Educacional Marista Lúcia Mayvorne, na Comunidade do Monte Serrat, em Florianópolis-SC.

E-mail: rodrigues.vania@gmail.com

Currículo: http://lattes.cnpq.br/1542906044972618

Recebido em 31 de janeiro de 2017
Aceito em 22 de abril de 2017

ISSN 2357-9854

Corpo (i)ética: arte, corpo e produção de sentidos na educação de jovens e adultos (EJA)

Fernando Yonezawa (Universidade Federal do Espírito Santo —UFES, Vitória/ ES, Brasil)

Márcia Cuevas (Universidade Federal do Espírito Santo —UFES, Vitória/ ES, Brasil)

RESUMO — Corpo (i)ética: arte, corpo e produção de sentidos na educação de jovens e adultos (EJA) — Este texto pretende apresentar a experiência de intervenção junto a uma escola municipal de jovens e adultos de Vitória (ES), onde realizamos oficinas corporais-artísticas com o intuito de produzir sentidos insuspeitos no processo de aprendizagem. Utilizando-nos dos conceitos filosóficos de Deleuze e Guattari e de recursos como instalações artísticas interativas, procuramos produzir uma aprendizagem que interviesse no campo afetivo dos estudantes, de modo a tocarmos em suas concepções e modos de sentir. Destacamos aqui o caráter político, ético e estético destas intervenções, na medida em que abordaram temas como a misoginia e ecologia (política), movimentando os valores nos corpos (ética), a partir da ação sobre a sensibilidade (estética).
PALAVRAS-CHAVE:
Arte. Corpo. Sentido. Aprendizagem. EJA.

RESUMEN — Cuerpo (i) la ética: el arte, el cuerpo y la producción de sentido en la educación de jóvenes y adultos (EJA) — Este texto tiene la intención de presentar la experiencia en una intervención con jóvenes y adultos de una escuela municipal, donde llevamos a cabo talleres corporales-artísticos con el fin de producir sentidos insospechados en el proceso de aprendizaje. Utilizando los conceptos filosóficos de Deleuze y Guattari y recursos tales como, instalaciones de arte interactivas, buscamos producir un aprendizaje para intervenir en el campo afectivo de los estudiantes, en sus concepciones y formas de sentir. Destacamos el carácter político, ético y estético de estas intervenciones, puesto que fueron tratados temas como misoginia y ecología (política), poniendo en movimiento los valores de los cuerpos (ética), a partir de acciones sobre la sensibilidad (estética).
PALABRAS CLAVE:
Arte. Cuerpo. Sentido. Aprendizaje. EJA.

Desde que lugar falamos? Quais as nossas questões?

Desde 2014, como pesquisadores em Psicologia Institucional[1] e vinculados ao Fórum de Educação de Jovens e Adultos do Espírito Santo, realizamos intervenções em uma Escola Municipal de Ensino Fundamental de Jovens e Adultos da cidade de Vitória, experimentado a construção de grupalidades diversificadas, que reúnem estudantes e educadores da escola, pesquisadores de pós-graduação e iniciação

[1] Pesquisa amparada pela CAPES e pela Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo.

científica e gestores da EJA em torno do desafio de realizar práticas educacionais transformadoras, que superem práticas históricas de machismo, homofobia, homogeneização dos corpos, entre tantas outras manifestações que não afirmam relações educacionais potentes.

O projeto político pedagógico e as ações desta escola assumem um caráter claramente militante, objetivando levar o direito à educação àqueles que o tiveram negado pelo sistema educacional tradicional, de modo a incluir as diversas minorias. Para isso, a escola se pulverizou por turmas espalhadas por diferentes territórios da cidade, onde prima por uma inclusão educacional que possibilite a interação das mais distintas especificidades: existem salas localizadas dentro de uma associação de material reciclável, ou dentro de um centro de convivência da terceira idade, onde estudam adolescentes juntos com idosos de 80 anos, jovens em situação de conflito com a lei e mulheres transexuais. Tomam a educação popular freireana como sua norteadora e constantemente recebem pesquisadores de diferentes áreas para atuarem em seu cotidiano.

Durante estes anos de pesquisa, temos nos orientado pela perspectiva da pesquisa-intervenção, pois nesta modalidade afirmamos o caráter político inerente a toda investigação. Segundo Paulon e Romagnoli (2010, p.92), na pesquisa-intervenção se assume o compromisso social do pesquisador, que investiga implicado com os efeitos não-neutros de sua atuação, prescindindo da dicotomia sujeito-objeto. Dentro desta perspectiva de pesquisa, escolhemos a cartografia como metodologia de atuação. Esta compreende a pesquisa como ação num campo de imanência, onde distintas forças (culturais, midiáticas, biológicas, afetivas etc.) compõem uma realidade singular. Deleuze (1997, p.75), diz que cartografar é criar uma listagem de afetos experimentados em um deslocamento, o qual revela os impasses e aberturas de uma realidade. Ultrapassando ainda a dicotomia objetividade x subjetividade, a cartografia inclui os afetos que passam, tanto pelos sujeitos pesquisados, como pelo próprio pesquisador. Destarte, Barros e Barros (2013, p.377) lembram que a cartografia porta uma dimensão clínica, pois ela implica ações capazes de transformar o campo de forças em que é realizada. Logo, a cartografia não retrata a realidade, mas a produz, enquanto nela age.

Por isso, nossa pesquisa nesta escola tem se realizado a partir da participação ativa em reuniões de gestão e de formação docente, aulas e seminários especiais, planejamentos de atividades pedagógicas e formações, militância e grupos de estudo, buscando deflagrar movimentos de produção de potência e de resistência diante do instituído ossificado.

No ano de 2016 experimentamos, junto a educadores e estudantes, desafios múltiplos, quando se assume o compromisso de produzir práticas educacionais que rompam com a verticalização do saber e a desqualificação dos distintos modos de viver e conhecer. Entre estes desafios, trabalhar com os jovens temas que peçam um deslocamento dos conteúdos disciplinares comuns foi um dos mais presentes. Com o intento de produzir sujeitos críticos, a escola aborda temas políticos, como os problemas ambientais e o respeito à diversidade sexual. Sempre que propúnhamos discutir tais questões sentíamos como se aparecesse um muro de indiferença ou rechaço entre educadores e pesquisadores de um lado e, de outro, os estudantes.

Para os educadores da escola, os estudantes jovens viriam muito marcados pelos ranços da escola tradicional conteudista, o que explicaria sua postura de rejeição a temas políticos. Consideramos, ademais, que a produção de modos de vida contemporânea, caracterizada pelo grande foco no consumo, pela valorização narcísica da imagem, pelo esvaziamento dos espaços públicos, pelo ódio à diferença, pela escatologia nas relações amorosas e pelo niilismo – a concepção de que na vida não há valores potentes ou de que seu valor supremo e final se encontra em um único valor hegemônico atual –, também constitui o arranjo do fechamento afetivo dos estudantes.

Conforme Guattari (1999, p.8), é a relação da subjetividade com seu ambiente de cultura, “sua exterioridade – social, animal, vegetal, cósmica – que se encontra assim comprometida numa espécie de movimento geral de implosão e infantilização regressiva”. Portanto, é todo o meio onde somos produzidos que está poluído por linhas sufocantes e não apenas uma classe social, ou esfera ambiental; há que se problematizar também uma ecologia afetiva.

Nesta escola os educadores trabalham em dupla, procurando transversalizar seus conteúdos. Semanalmente acompanhando a dupla de Ciências e Artes em uma das turmas, víamos os estudantes com idades entre 16 a 19 anos sempre se mostrado extremamente desinteressados, ainda que os educadores se fizessem afetuosos, preocupados em dialogar, convidando-os a compor a aula com elementos de suas vidas. Em uma aula, tocamos no tema da violência contra a mulher, levando a informação de que o Espírito Santo é o estado líder em assassinatos a mulheres e que muitos destes acontecem por conta de ciúmes dos homens pelas companheiras. Entre os estudantes, alguns se mostravam indiferentes, uns mexendo em seus celulares, outro cortando os pelos da perna com uma tesoura; ou então, seus discursos revelavam a naturalização do uso da violência para situações de conflito amoroso.

> [...] mas, se a mulher olha para outro cara, tem que bater mesmo!
> [...] se ela traiu merece morrer mesmo!
> (ESTUDANTES DA ESCOLA, 2016).

Sentíamo-nos num terrível impasse de diversas ordens: afetivo, pedagógico, político, ético... víamos que as boas intensões da educação popular, baseada em dialogismo, democracia e inclusão do universo existencial dos estudantes não bastavam para garantir a produção de pensares engajados e sensíveis. De fato, não se tratava de julgar a posição dos estudantes e impor-lhes outro modo de pensar supostamente mais ético; tampouco parecia plausível sermos espontaneístas, crendo na suficiência da retirada o autoritarismo do educador para que os estudantes se mostrassem interessados.

> O que nos incomodava era que, renunciando ao juízo, tínhamos a impressão de nos privarmos de qualquer meio para estabelecer diferenças entre existentes, entre modos de existência, como se a partir daí tudo se equivalesse (DELEUZE, 1997, p. 153).

Seria ingênuo confiar que não termos temas planejados tornaria a aula mais democrática e pior seria ignorar que existam temas urgentemente problemáticos a serem levados para a sala de aula. Ora, Deleuze (2006, p.210) diz que aprender algo implica em enfrentar um campo problemático, *forçar* o pensamento a pensar. Algo só é aprendido sob diversas tonalidades afetivas, envolvendo a sensibilidade e a experiência do encontro do corpo com os afetos da ideia em questão. “Mas, em sua

primeira característica, e sob qualquer tonalidade, ele só pode ser sentido." (DELEUZE, 2006, p.203) O encontro do aprendiz com uma ideia sempre é um processo tenso, em que a sensibilidade de seu corpo se afeta de modo dissonante com os pontos singulares da ideia. Aí, a aprendizagem não é mais recognição, porque se dá como produção de um novo sentido. Aprender implica, pois, em desconfortar os afetos, pensar o impensado: aprender é sentir de um novo modo.

Assim, tomando o desafio de produzir algum estremecimento na sensibilidade de estudantes e educadores, nossa pesquisa-intervenção focada na relação entre arte, corpo e produção de sentido na educação, ancorada em conceitos filosóficos de Deleuze e Guattari, apostou em realizar experimentações corporais-artísticas nos espaços de aula e seminários da escola no decorrer do ano escolar. Neste artigo colocamos em análise as experimentações e produções vividas e compartilhadas no decorrer de uma oficina realizada no seminário que objetivava deflagrar problematizações e sensibilizações em torno da misoginia.

Penetrar a violência da arte: aprendizagem afetiva

Em 2016 a escola realizou três seminários temáticos, que abordaram a diversidade sexual, o lugar social da mulher e a cultura afro-brasileira. Nestes seminários foram oferecidas oficinas, rodas de conversa, palestras e manifestações culturais, que intentam reunir estudantes, educadores e comunidade em geral em torno de questões presentes no cotidiano de todos, de forma a promover deslocamentos das sensibilidades.

No seminário dedicado à mulher, a programação, construída de forma coletiva, pretendia colocar a comunidade escolar diante da violência contra a mulher para deflagrar reflexões ativadoras acerca do modo como temos tratado "nossas mulheres". Diante desse desafio, preparamos uma experimentação para estremecer a as sensibilidades dos jovens, abalar sua postura de indiferença ou reiteração da violência.

Inspirados na noção de Hélio Oiticica (1962, p.19 e 8) de que "já não quer o sujeito (espectador) resolver a sua contradição em relação ao objeto pela pura

contemplação” e, ainda, na sua “tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo”, criamos uma instalação artística com duas fases: uma primeira cabana cúbica, escura e com pouco mais de 1,65m de altura, feita com plástico preto idêntico ao de saco de lixo, em cujas laterais internas foram coladas fotos de mulheres deformadas por espancamentos e queimaduras. Junto dessa exposição fotográfica colamos frases dos estudantes da escola, colhidas das discussões realizadas em aula:

> [...] mulher tem que apanhar mesmo..
> Bato na barriga para não deixar marca
> Mulher prendada faz tudo em casa
> Mulher direita não sai de casa
> Mulher é proibida de trabalhar
> Bela rejeitada de do lar
> Mulher direita tem que casar e ter filhos
> Mulher tem que fazer tudo para o homem
> Mulher boa é aquela que obedece calada
> Mulher com roupa curta merece ser estuprada
> Mulher de mini saia é vagabunda
> Mulher que gosta de mulher não é mulher
> Mulher prendada faz tudo em casa
> Serviço de casa tem que ser para as mulheres
> Mulher que gosta de mulher não é mulher
> (ESTUDANTES DA ESCOLA, 2016).

Essas frases impressas foram ainda expostas em áudio, gravado com vozes de professores homens, combinadas com os gritos e gemidos femininos angustiantes da obra *Visage* de Luciano Berio.

Geminada a esta cabana, erguemos um quadrado, aberto em cima e de um dos lados, feito com tecido azul anil, nos quais havia fotos de mulheres de diferentes classes sociais e profissões, lavando roupas no rio, analisando um tubo de ensaio, trabalhando em escritório, cozinhando; ou seja, buscamos imagens de distintas mulheres ativas trabalhando, fazendo a vida. Junto a esta exposição, reunimos matérias de jornais locais que comunicavam ações, governamentais ou não, em torno do tratamento a mulheres capixabas violentadas. Finalmente, pusemos papéis coloridos picados, flores e uma roda de cadeiras, tapetes, almofadas para que, depois da experiência, pudéssemos ouvir os participantes.

Na entrada da sala onde instalamos esta cabine de sensações colamos um cartaz vermelho escrito com tinta branca: “Como queremos tratar nossas mulheres?”

Como Oiticica (1962, p.11), queríamos que este 'penetrável' pudesse transformar em não-imediato o que há de imediato na vivência cotidiana. Mas, diferentemente do artista, não visávamos uma pureza da arte, desvinculando-a de uma tarefa política; afinal, a arte sempre faz política à sua maneira, ainda que alterando o regime de relação com a cor, como faz Oiticica. Nosso trabalho se situa na passagem de linguagens, numa zona transitória, que tende à potência da arte na medida em que implica a transformação de campos de sensibilidade, mas, desta forma, tange também à educação e à clínica.

No dia do seminário, novamente tivemos muitas dificuldades de trazer os estudantes a experimentar a cabine. Muitos estavam arredios, ou desinteressados. Fomos especialmente tentar convencer Andriel[2], um estudante jovem que se recusava a fazer as atividades em aula ou participar de discussões; sempre com cara de mau, testa franzida, saía constantemente da sala de aula, sem motivo algum que ele próprio expressasse. Era um desafio afetá-lo de algum modo. Então, passamos o braço por cima de seu ombro e chamamos: "Vem cara, vamo lá! Pô, tá sempre com essa cara de bolado!" Resistiu, mas foi, pois enquanto o puxávamos, brincávamos: "Tá com medo né!" Chegando na porta da sala, ficou muito resistente. Perguntou o que tinha ali. Dissemos que ele precisava experimentar sentir para saber. Pedimos que lesse o cartaz da entrada e abrisse o coração. Resistiu, entrou um pouquinho, viu parte das imagens e recuou. Abraçamos de novo e dissemos: "Vamo lá! Entro com você, aguenta um pouco e sente aí." Fomos lhe explicando um pouco as imagens: falamos da mulher queimada de ácido porque não queria casar, de outra que teve os lábios arrancados por causa do ciúme do marido. Ele também ia perguntando o que havia acontecido com aquelas mulheres. Saiu visivelmente afetado: a carapaça superficial se desmontara e já não estava apenas fechado. Sua expressão era de uma nova dureza: agora, parecia sentir dor em algum órgão interno. Alguma emoção parecia percorrê-lo. Seguiu calado, mas já não quis sair da sala, parecia conectado a tudo o que era dito na roda de discussão, na parte azul da cabine.

[2] Os nomes dos estudantes e educadores aqui são fictícios.

Um sentido havia sido produzido, uma nova sensibilidade nascia. Recusamo-nos a pensar que nossa insistência em trazer Andriel para a cabine tenha sido uma espécie de autoritarismo sutil, já que feito com brincadeiras. Como dizíamos, o pensamento só se move coagido e isso implica que renunciemos a qualquer fácil dicotomia que julgue a educação pelo seu caráter idílico ou autoritário. Trata-se, aqui, de outra natureza de violência, diferente das violências que problematizamos no seminário. Entendemos que a cabine, com toda sua força de impactar traga uma tensão para o pensamento, a qual não se alivia numa solução verdadeira, ou apenas razoável e cognitiva. Deleuze (2003, p.5) nos ensina que o sentido é produzido pelas misturas de corpos, ainda que não se mantenham dependentes deles. Isso quer dizer que o sentido não é efeito psicológico vindo de um profundo pântano inconsciente, ou de um aparelho cognitivo: o sentido nasce da superfície dos afetos que passam a circular quando do encontro de corpos. Apesar do aparente maniqueísmo, em nossa cabine, não havia apenas duas ideias opostas, com um lado evidenciando o modo violento de tratar a mulher e, outro, o lado bondoso. A textura de saco de lixo, o som angustiante, o teto baixo, o escuro, o azul da segunda parte da cabine, seu lado aberto... cada corpúsculo porta uma força de afetar e seu conjunto constitui séries de elementos expressivos, capazes de violentar o pensamento a partir da sensibilidade. Nossa cabine engolfou os corpos dos estudantes e os tragou para dentro de um mar de afetos, onde

> [...] cada termo não tem sentido a não ser por sua posição relativa a todos os outros termos; mas esta posição relativa depende ela própria da posição absoluta de cada termo em função da instância = x determinada como não senso e que circula sem cessar através das séries (DELEUZE, 2003, p. 73).

Dessa forma, os sentidos são gestados fora da pressuposta coerência do pensar. A cabine toda formava um corpo e um meio de desestabilização do senso dominante e, junto com os corpos dos estudantes, produziu sentido, o qual atravessou todos os corpos, posicionando-os em função do deslocamento e não-senso experimentados. O sentido aí não é mais vindo de mentalidades conformadas, consideradas apenas do ponto de vista de uma razão igual em todos (senso comum), afeitas a uma verdade histórica naturalizada (bom senso) e portadoras de uma sensibilidade amortecida, já que apenas respondente, nunca inventiva. Então, vimos a cabine abrir campos de sensibilidade, ao coagir o corpo de Andriel com um

extravasamento do estado dominante de seus afetos. O sentido produzido na cabine foi artisticamente potente, porque fez transbordar os estados de coisas. Cada sentido, diz Deleuze (2003, p.31), porta o paradoxo de expressar-se infinitamente: a cada expressão, o mesmo sentido se afirma fazendo nascer outro sentido. Por isso, vemos a mudança de expressão de Andriel não como dado interpretável, mas como um efeito múltiplo em si, uma diferença que emerge de seu encontro com a cabine.

Além disso, em outros estudantes, modos de pensar inusitados e marcantes se afirmaram a partir das afetações de seus corpos. Talvez a mais interessante tenha sido: “A questão não é como queremos tratar as mulheres, mas como as mulheres querem ser tratadas.” Também um dos estudantes disse acreditar ser preciso oferecer atendimento psicológico para os homens que violentam as mulheres, pois “na prisão eles são punidos, mas entram com ódio e saem com mais ódio ainda e depois vão de novo bater nas mulheres”. Vemos aí a potência de produção de diferença que a cabine produzira: força de educar artisticamente, isto é, de transformar o pensamento a partir de campos de sensibilidade.

Uma das estudantes adolescentes que passou pela experimentação disse que nunca deixaria um homem lhe bater, pois se o tentasse, ela bateria de volta. Charles, um dos educadores presentes, tentou dialogar e, nem bem começou a falar, foi cortado pela menina: “É minha opinião, cada um tem a sua opinião, ué.” Ora, para Deleuze e Guattari (1992, p.262), a arte é um dos grandes modos do pensamento, junto com a Ciência e a Filosofia e sua tarefa consiste em sair da opinião, emoldurando porções de caos e infinito. Portanto, através da arte, não se trata de conhecer realidades já estabelecidas, senão de produzir mais realidade e dar a encontrar porções de infinito, copos de caos. “Os artistas acrescentam sempre novas variedades ao mundo”, pois “o artista é mostrador de afectos, criador de afectos...” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 227).

Os autores afirmam que a arte nunca é imitativa e as variedades afectivas que ela apresenta são sempre exteriores à simples opinião. A arte nos dá afectos a serem compartilhados, mas tais afectos não são opiniões; eles são invenções e restituem a dimensão autopoiética e infinitiva da realidade. Esclareçamos: os afectos compreendem os afetos-sentimentos, mas, sendo mais amplos que estes, constituem

devires que nos colocam numa zona de passagem *entre* estados sentimentais ou corporais estabelecidos socialmente (DELEUZE, 2002, p. 56): as variedades afectivas da arte deslocam os sensos dados e forçam a dar conta de ondas de potências insuspeitas.

Com efeito, na cabine que montamos, a composição de materiais com suas texturas, seus odores, sons, luminosidades e cores teciam uma pequena porção de afectos devirientes, sentidos devirulentos. Afirmamos que esta cabine produziu uma espécie de violência ao campo afetivo dos estudantes, pois os afectos ali experimentados deram gênese a pensamentos surpreendentes e desconfortou intensamente os corpos calcificados pela repulsão. Obviamente intentávamos sensibilizá-los à gravidade da violência exercida contra a mulher, mas os sentidos ali gerados e os afectos experimentados fugiram do previsível e se expressaram não na forma de conteúdos disciplinares, mas como novas ideias e modulações afetivas. A penetração dos corpos no corpo de afectos da cabine pode ser dito processo artístico porque produziu sentidos paradoxais: violentou os sensos inertes para desnaturalizar a violência. Ainda quando sustentavam suas opiniões sagradas, os corpos não passavam incólumes pelos afectos da cabine.

Juntamente com a geógrafa Massey (2012, p. 201), entendemos que o espaço não seja coordenada pronta, ele é campo de “eventualidade” e também de disputa política. A autora destaca que o espaço não é superfície pré-formada, mas multiplicidade em formação, constituída pelas *relações*, encontros fortuitos e circulações de corpos. Portanto, a intervenção sobre o espaço é importante porque os efeitos decorrentes são sempre formativos, produtores de corpos e sensibilidades. Em outros termos, é preciso ter em conta que os espaços educam, eles são corpos produtores de outros corpos. Desta maneira, entendemos que a cabine tenha constituído um novo espaço, onde a composição de elementos artísticos pôde tecer corpos insuspeitos.

Já Guattari (1990, p.15), ao discutir os problemas ecológicos, toma os ambientes como agenciamentos complexos de relações entre três diferentes esferas: social, subjetiva e ambiental. Para o autor, estas três esferas são portadoras de inúmeros pontos de “rupturas a-significantes”, de onde nascem novos modos de vida.

Porém, alerta, tais pontos de ruptura não podem proliferar sua fertilidade caso não se construam agenciamentos capazes de lhes dar suporte e condições fortalecimento. Quer dizer, para que se produzam novos modos de sentir, pensar, lidar com a natureza, com os grupos, com o conhecimento, é preciso que estejamos atentos à produção de novas realidades afetivas, novos espaços formativos, os quais emergem destes pontos de ruptura. Vimos serem abertos estes pontos de ruptura de sentido nos corpos dos estudantes, quando foram imersos no agenciamento de elementos que formava o corpo de afectos da cabine. A cabine construiu um novo ambiente, um novo habitat, para que uma ecologia dos afetos pudesse ser tecida.

A questão, a partir dali, seria dar continuidade, no cotidiano de sala de aula, à multiplicação de diferenças que tais rupturas proporcionaram durante a experimentação no seminário. “Tratar-se-á, de dar conta dessas práticas menos em termos de verdade científica que em função de sua eficácia estético-existencial” (Guattari, 1990, p. 40). Afinal, os campos afetivos formam habitats nos quais os corpos são produzidos. A educação precisa, pois, implicar a ideia de que somente atuando esteticamente nestes ambientes geradores é que se pode produzir diferenças.

Corpo(i)ética: a tessitura de um corpo poético

Nesta experimentação realizada junto a estudantes de EJA vimos o quanto as aprendizagens mais políticas precisam ser pensadas também de modo estético (artístico) e ético. Consideramos que a aprendizagem conquistada nesta experimentação foi de natureza afetiva e não somente cognitiva. Dizemos que também se tratou de um processo educativo ético justamente porque implicou a sensibilidade dos estudantes e possibilitou mexer com o campo de valores e sentidos norteadores das vidas. Esta aprendizagem se deu a partir da experimentação corporal e teve como efeito a produção (*poiética*) de sentidos poéticos, cuja potência é sempre de transformar os valores e sensibilidades nos corpos (ética). Denominamos *corpo(i)ética* este processo de experimentação artística-corporal e de produção de sentidos.

Mesmo tendo visto as sensibilidades se transformarem nesta experimentação, ressaltamos que nossa questão não se esgota: seguimos nos deparando com a

indiferença, desânimo, negação e desgosto dos estudantes. Afetos que, sem expressar rebeldia, insistem apenas em paralisar as relações. A amargura que sentimos nos estudantes com tudo o que é novo, ou tem caráter artístico, ou então vem questionar suas certezas, é seguramente ranço anacrônico da normatização da escola tradicional, da qual vêm estes jovens. Ademais, concordamos com a análise dos educadores desta escola, de que há muitas barreiras sociais invisíveis colocadas em suas vidas para que não tenham acesso a muitos espaços e bens culturais.

Sabemos, porém, que o modo de produção de vida hegemônico do capitalismo atual é transversal, não recaindo privilegiadamente sobre uma ou outra classe social. O niilismo contemporâneo atravessa a cada sujeito, a cada classe social de um modo específico, sem poupar ninguém. Guattari (1990, p. 32) destaca que uma das questões principais que tangem à produção de uma nova ecologia afetiva é dar conta "da introjeção do poder repressivo por parte dos oprimidos".

Entretanto, a questão é podermos transformar este estado de coisas. Percebemos que, nos corpos dos jovens, há um fechamento para a diferença: a menor diferença já é entendida como oposição. Diante do que estranham, adotam a postura de ignorar ou simplesmente afastar. Não se sentem impelidos a perguntar, ou a questionar. Quando não compreendem algo, ou são intensamente afetados, precisam repelir o que os afeta, porque o não compreender denunciaria uma suposta incompetência ou ignorância, condições absolutamente condenáveis: o não-saber é o crime maior que marca todos os corpos escolarizados. No limite, refugiam-se sob o teto da sagrada opinião pessoal, instituição capitalista pseudo-democrática. Mas, a arte é potente porque começa justamente do não-saber, do não-senso, o terreno criminalizado pela escola tradicional; com a arte profanamos a opinião individual para secretarmos campos de sensibilidades inéditos. Se há motivos para a indiferença, eles não deixam de ser razões e, como tal, precisam ser enlouquecidas pela arte. Consideramos, portanto, que ações de natureza artística sejam importantíssimas, pois constroem um modo de educação afetivo, não porque seja carinhoso e amável, mas porque intervém nas maneiras de sentir, ou seja, lá onde se gesta toda aprendizagem.

Dialogando com o conceito freireano de “leitura de mundo”[3], entendemos que este deva ser mais amplamente entendido, tendo a dimensão estética como imanente a seu fazer, isto é, ler o mundo alienada ou engajadamente, opressora ou compreensivamente é ler, de toda forma, a partir de uma composição de forças afetivas e expressivas.

> [...] não esqueçamos a experiência gnosiológica, experiência que tem a ver com o conhecer o mundo [...] somos seres programados para saber, condicionados não determinados, [...] não podemos viver fora desta curiosidade em torno de nós mesmos [...] (FREIRE, 2017).

Em nossas experimentações junto a estudantes e educadores da EJA, podemos destacar que sentidos e aprendizagens singulares emergiram quando se produziram espaços e ambientes afetivos possibilitadores de aberturas para a sensibilidade.

Referências

BARROS, Letícia; BARROS, Maria Elizabeth. O problema da análise em pesquisa cartográfica. *Fractal Revista de Psicologia*, Rio de Janeiro, UFF, v. 25, n. 2, p. 373-390, maio/ago. 2013.

BERIO, Luciano. *Visage*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j3uv6ZTu9K8>.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica.* São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição.* Rio de Janeiro: Graal, 2006.

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

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido***.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

FREIRE, P. *Ideais, mitos e utopias no final do séc. XX*. Conferência ministrada na Universidade de Buenos Aires, Argentina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eadsgLbBJ8g>. Acesso em: 29 jan. 2017.

GUATTARI, Félix. *As Três Ecologias*. Campinas: Papirus, 1990.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço:* uma nova política de espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

OITICICA, Hélio. *Penetráveis*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1962.

PAULON, Simone; ROMAGNOLI, R. Pesquisa-intervenção e cartografia: melindres e meandros metodológicos. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, UERJ, n.1, p.85-102, jan./abr., 2010.

[3] Tomamos este conceito como referência por ser uma das pistas de produção das ações da escola em que atuamos.

Fernando Yonezawa

Doutor em Ciências pela Universidade de São Paulo, pós-doutorando junto ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo.

E-mail: fefoyo@yahoo.com.br

Currículo: http://lattes.cnpq.br/3287085280527292

Márcia Cuevas

Doutora em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo, professora do Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Espírito Santo.

E-mail: marcia.roxana@hotmail.com

Currículo: http://lattes.cnpq.br/6390983627032475

Recebido em 01 de fevereiro de 2017
Aceito em 30 de abril de 2017

ISSN 2357-9854

Breves notas sobre o corpo: um diálogo com Gonçalo M. Tavares e Os Espacialistas

Maria Elisa Rodrigues Moreira (Universidade Federal do Mato Grosso — UFMT, Cuiabá/ MT, Brasil)

RESUMO — Breves notas sobre o corpo: um diálogo com Gonçalo M. Tavares e Os Espacialistas — O corpo é o tema central que percorre o *Atlas do Corpo e da Imaginação*, obra lançada pelo português Gonçalo M. Tavares, em 2013. O texto, de caráter ensaístico-poético, dialoga com um conjunto de imagens produzidas pelo coletivo também português de artistas-arquitetos, "Os Espacialistas". São algumas destas imagens que servem de mote para este artigo, no qual se apresentam algumas notas reflexivas introdutórias sobre o corpo, observando-se como imagem e texto se potencializam para a reflexão sobre esse objeto. Se o texto de Tavares aborda o corpo a partir de quatro grandes eixos (O corpo no método, O corpo no mundo, O corpo no corpo e O corpo na imaginação), as imagens do coletivo (e alguns de seus textos) desestabilizam esses eixos, cruzando-os transversalmente e provocando o leitor a pensar nas possibilidades e maneiras que os corpos têm de situar-se no mundo.

PALAVRAS-CHAVE
Corpo. Gonçalo M. Tavares. Os Espacialistas.

RESUMEN — Breves apuntes sobre el cuerpo: un diálogo con Gonçalo M. Tavares y Los Espacialistas — El cuerpo es el tema central que recorre el *Atlas do Corpo e da Imaginação*, obra publicada por el portugués Gonçalo M. Tavares, en 2013. El texto, de carácter ensayístico-poético, dialoga con un conjunto de imágenes producidas por el colectivo también portugués de artistas-arquitectos Os Espacialistas. Son algunas de estas imágenes que servirán de motivo para este artículo, en el que se presentan algunas notas reflexivas introductorias sobre el cuerpo, en las que se puede observar como imagen y texto se potencian para la reflexión acerca de ese objeto. Si el texto de Tavares aborda el cuerpo a partir de cuatro grandes ejes (El cuerpo en el método, El cuerpo en el mundo, El cuerpo en el cuerpo y El cuerpo en la imaginación), las imágenes del colectivo (y algunos de sus textos) vuelven inestables eses ejes, cruzándolos transversalmente, e instan el lector a pensar en las posibilidades y maneras que los cuerpos tienen para ubicarse en el mundo.

PALABRAS CLAVE
Cuerpo. Gonçalo M. Tavares. Los Espacialistas.

> Errar, ou seja, circular de modo hesitante, só é útil e profundamente humano quando é feito em redor do que não tem resposta, do que não está ainda decidido, do que ainda nos espanta, do que ainda nos confronta, daquilo sobre o qual ainda se discute, argumenta, luta.
>
> Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo e da Imaginação*

> O espaço é o corpo em movimento. O corpo é o tempo em movimento. O tempo é o espaço em movimento. Deixemos o corpo aparecer. Deixemos aparecer o Renascimento do Corpo.
>
> Os Espacialistas*, Diário do Espacialista*

Em 2013, o escritor português Gonçalo M. Tavares lançou, pela Editorial Caminho, uma obra ambiciosa: *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Ainda não publicado em edição brasileira, esse *Atlas* consiste em um texto de caráter prioritariamente ensaístico, que usa suas próprias margens para expandir essa perspectiva por meio da interpolação de outras textualidades: uma série de aproximadamente mil imagens produzidas pelo coletivo português "Os Espacialistas", que dialogam transversalmente com o texto ensaístico e que, por sua vez, são acompanhadas por textos narrativos breves ou longos em formato de legendas. O *Atlas* é, assim, um texto simultaneamente único e tripartido, distribuído pelas mais de 500 páginas desse livro, organizado em quatro grandes seções – O corpo no método, O corpo no mundo, O corpo no corpo e O corpo na imaginação.

O destaque para o corpo na obra de Tavares pode, talvez, ser explicado por sua formação acadêmica: licenciado em Educação Física e Desporto, e por seu mestrado e doutorado, o primeiro em Ciências da Comunicação e o segundo em Motricidade Humana giraram em torno do corpo. Da dissertação de mestrado derivou o livro *A temperatura do corpo*, publicado em 2001, e da tese de doutorado a parte ensaística que integra o *Atlas* sobre o qual aqui nos deteremos. Além disso, já em sua primeira obra poética publicada, *Livro da Dança*, também de 2001, o corpo ocupa espaço privilegiado, como se pode perceber no poema "Ainda, ainda o exemplo":

> o dedo que é só dedo nem sequer é dedo
> o corpo que é só corpo só tapa o espaço só tapa o espaço
> só tapa o espaço.
> − deixem-me ver o espaço
> ou então
> − deixem-me ver tudo.
> (para que importa exibir o corpo se é só para exibir o corpo? Só exibir o corpo se é para exibir o que não é corpo)
> Para que importa exibir o corpo se é só para exibir o corpo? (TAVARES, 2008, p. 67).

Para as produções d'Os Espacialistas, o corpo é também elemento fundamental. O coletivo, fundado em 2008, conforme explicita sua página no Facebook, centra "os seus projectos na compreensão das relações espaciais, na transfiguração e na metamorfose do espaço corporalmente e simbolicamente habitado". O *Diário do Espacialista I Série AA* apresenta, em seu Capítulo 1, a

definição do que seria um “espacialista” por meio de 35 “artigos”, dos quais 15 remetem diretamente ao corpo por meio de asserções como as reproduzidas a seguir:

> Art. 9º - Espacialista é aquele que sabe que só tem o próprio corpo e a situação espacial especial que só ele ainda reconhece / encontra para a fazer aparecer, transformar, virar do avesso, mesmo que temporariamente, sob a influência da sua passagem.
> Art. 14º - Espacialista é aquele que caminha com o exclusivo objectivo de dar aparência a espaços que dependem do seu próprio corpo para passarem a existir.
> Art. 17º - Espacialista é aquele que sabe que paralelamente à forma, à cor, à matéria, ao som, ao tempo, ao espaço e ao movimento, o corpo humano é matéria obrigatória de qualquer espaço (OS ESPACIALISTAS, 2012, p. 4).

É, pois, ao corpo que ocupa o mundo que o escritor e os arquitetos-artistas que compõem o coletivo parecem voltar suas intervenções criativas, mobilizando olhares e pensamentos para as formas pelas quais isso pode ocorrer.

Essa breve apresentação já permite antever a potencialidade e a multiplicidade de leituras abertas pelo *Atlas do Corpo e da Imaginação*, com o qual e sobre o qual é possível que se tracem inúmeros percursos. Opto, aqui, por delinear algumas breves e incipientes notas sobre o corpo, tomando como chave provocativa um número reduzido dentre as imagens produzidas pel’Os Espacialistas[1], as quais procuro articular dialogicamente com as reflexões, ensaísticas ou poéticas (ou ensaísticas-poéticas, se pensarmos que a produção do escritor português contribui para a instauração de uma ecologia de saberes que rasura as fronteiras entre gêneros criativos e reflexivos), de Gonçalo M. Tavares na mesma obra.

[1] Gostaria de agradecer imensamente Os Espacialistas pela gentileza do envio das imagens por mim solicitadas e por autorizarem sua utilização neste artigo.

Corpo, régua

> Claro que tua medida não é dada por ti, mas pela régua. Mas foste tu que inventaste a régua.
> Gonçalo M. Tavares, *Breves notas sobre ciência*



Os Espacialistas - Os Espacialistas e o Psicocenho 1, 2 e 3.

"Medir o corpo humano pela cidade", diz um fragmento do texto da legenda de Gonçalo M. Tavares para a primeira figura a compor esta imagem (TAVARES, 2013, p. 34). Talvez pudéssemos pensar na proposta inversa, medir a cidade pelo corpo humano: fazer com que o espaço da cidade tenha por referência o corpo humano, ou seja, reconhecer que qualquer espaço é obrigatoriamente habitado pelo corpo e com ele se relaciona − como, aliás, já nos indicam os artigos sobre o que é ser um espacialista, e as reflexões do coletivo: "O corpo de cada um de nós é o primeiro instrumento de medi(a)ção do corpo próprio e do outro" (OS ESPACIALISTAS, 2012, p. 38). Em lugar de ter "A cidade como régua, instrumento de medida" (TAVARES, 2013, p. 34), ter o corpo como essa medida. Um corpo cuja posição, ou cujo modo de ocupar o espaço, interfere diretamente nos cálculos: de pé, deitado paralela ou perpendicularmente à régua traçada, o corpo provoca diferentes resultados nessa atividade. Os três corpos não ocupam, na série de figuras que compõe esta imagem, o mesmo espaço.

Mas o que é a régua, senão um instrumento de medição, a qual, por sua vez, funciona como um padrão que permite aos seres humanos organizar o mundo ao seu redor? Tomar o corpo como régua, nessa perspectiva, nos levaria a refletir sobre a

própria aproximação entre corpo e padrão, entre corpo e organização[2]. Tavares aproxima-se da reflexão filosófica sobre o benefício ou o malefício dos conceitos recorrendo a Wittgenstein e à sua afirmação de que a ciência recorre "aos fenômenos que permitem uma medição exacta" (WITTGENSTEIN apud TAVARES, 2013, p. 29) como suportes para que apontem a descoberta do verdadeiro significado das coisas. No entanto, esse significado nunca deve ser tomado como final ou isolado, pois são justamente a circulação e a mobilidade que garantem o pensamento, que possibilitam que os conceitos se tornem flexíveis. (cf. TAVARES, 2013; TAVARES, 2010a; TAVARES, HISSA, 2011).

Se é o corpo o objeto a ser usado como medida, com toda a sua variedade de propriedades físicas, com todas as suas possibilidades de situar-se no espaço, é impossível chegar-se ao exato, ao padrão. O corpo que se torna régua obriga ao deslocamento do modo pelo qual organizamos nosso pensamento, pelo qual tentamos medir o mundo que nos rodeia e no qual estamos necessariamente imersos. Recorrer ao corpo faz com que "marcar uma certa linha num certo instante não permita a previsão certeira do próximo passo" (TAVARES, 2013, p. 31).

Ao colocar o corpo no centro da medição, "Os Espacialistas" subvertem corpo e pensamento lógico, fazendo com que eles deslizem de seus lugares habituais. O corpo, aqui, não está apenas a "tapar o espaço"; ao contrário, o corpo, aqui, faz-se ele próprio o espaço, e assim deixa ver o espaço, deixa ver tudo[3].

[2] Poderíamos pensar, aqui, que esta seria uma possível resposta a uma das perguntas feitas pelo coletivo português quando do desenvolvimento do projeto artístico Os Espacialistas no Quiosque, ocorrido na cidade de Paredes, Portugal, em 2012, que originou o *Diário do Espacialista* ao qual recorri para a escrita deste texto. A primeira das três perguntas que nortearam o projeto ao longo de sua realização teria sido "Para que serve um corpo?". Para medir o mundo, eu responderia neste momento. As outras duas perguntas parecem pairar sobre essas breves notas que aqui apresento: "Do que é capaz o corpo (no espaço)?" e "O que é um corpo heterotópico"? (cf. OS ESPACIALISTAS, 2012, p. 6).

[3] "Descobrimos assim o corpo do outro como lugar, evento, situação de espaço que podemos ser, essencializar e exercitar, basta para isso manifestar a nossa vontade / acção de nos aproximarmos e marcar posição" (OS ESPACIALISTAS, 2012, p. 24).

Corpo, vestígio

> O relevante, o pressentimento: interferir nos vestígios é interferir na coisa que lhes deu origem.
> Gonçalo M. Tavares, *Breves notas sobre as ligações*



Os Espacialistas - Es-passos; Os Espacialistas e o Psicocenho 4; Os Especialistas e uma iniciativa necessária.

O corpo que ocupa e se faz espaço inscreve-se nesse próprio espaço irremediavelmente. Não apenas enquanto ali está, mas também nos rastros que deixa, sobre a cidade, sobre os outros corpos. Mas é possível entendermos o corpo apenas por seus vestígios? Ao projetar sua sombra sobre o mundo, o corpo permite que a ele acedamos apenas pelos contornos dessas sombras, pelos desenhos dessas pegadas?

A legenda de Gonçalo Tavares para a primeira figura desta imagem inicia assim: “Pegadas estranhas. É necessário investigar os pés desse homem” (TAVARES, 2013, p. 40). Pés e pegadas estão ligados, corpo e rastro do corpo. Mas o rastro, ao não coincidir com o objeto que lhe deu origem, rompe essa ligação. Ou melhor, age sobre ela como um terremoto, estremece-a, infla-a com curvas e rupturas que acabam com sua retidão e obviedade. As pegadas quadradas apontam para o estranho, para o que surpreende, para o que não é óbvio. Levam-nos a repensar o corpo desta personagem que é “O homem que deixa atrás de si quadrados” (TAVARES, 2013, p. 40). Não pensamos na estranheza das pegadas, mas queremos entender como essa ligação entre pés humanos e pegadas quadradas pode surgir;

queremos investigar – mas, como afirma o próprio Tavares (2010a, p. 18), “Como seria possível caminhar em direcção ao Mistério? Em direcção ao que não sei?” (mas é exatamente a isso que se chama investigação – caminhar sobre um solo movediço, de olhos vendados)[4].

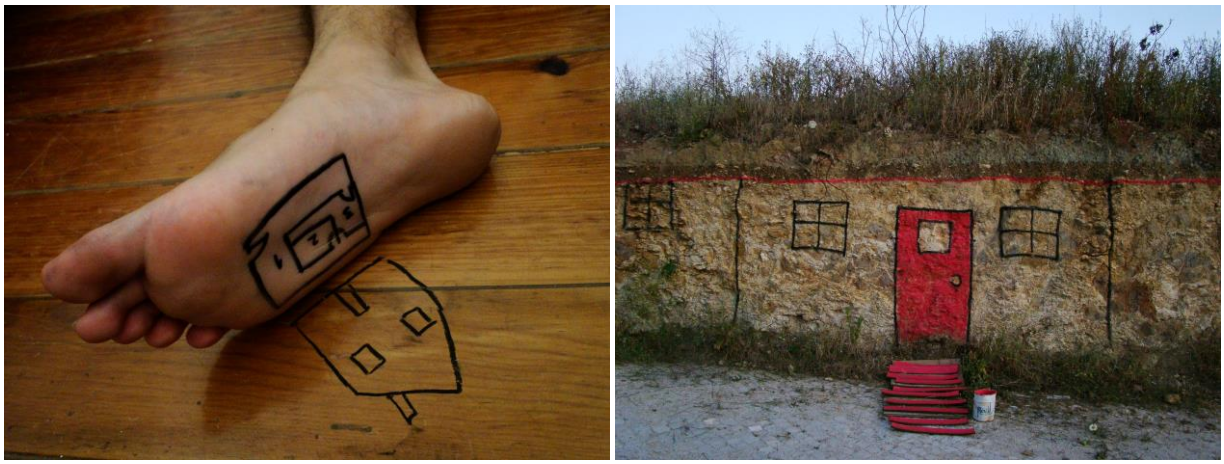
As pegadas quadradas levam-nos ao corpo que as teria produzido, ao corpo que não podemos entender como gera algo que fuja ao que dele se espera, ao corpo que nos surpreende, ao corpo de um espacialista, já que este “é aquele que altera conscientemente a partir do próprio corpo os espaços da vida quotidiana” (OS ESPACIALISTAS, 2012, p. 5). O corpo deixa sempre seus vestígios, sejam esses os excrementos e fluidos que garantem sua (nossa) sobrevivência, sejam as marcas de sua (nossa) presença no espaço. Pegadas, sombras, descobertas, pensamentos, criações, tudo são rastros dos corpos no mundo, rastros que por vezes surpreendem, rastros que nos fazem repensar aquele que os produziu. As pegadas quadradas, como o corpo-régua, remetem à necessária flexibilidade do corpo, o corpo que não apenas se exibe mas que também é capaz de dançar, de se movimentar.

Apesar de haver a necessidade de que sejamos cientes de nossos próprios corpos, de que os reconheçamos e nos reconheçamos neles (cf. TAVARES, 2013, p. 184-187), precisamos também estar abertos às surpresas que esses corpos nos provocam, aos desejos inesperados, aos gestos impulsivos, e às divergências que podem ocorrer ao lidarmos com o que vemos e com o que sentimos com relação a esse corpo. Pois, ainda que veja um pé fisicamente semelhante aos pés dos demais seres humanos, alongado e com cinco dedos, a ligação indicial entre objeto e rastro, provocada pela fotografia, nos faz pensar que é possível que o corpo produza um rastro que não lhe equivalha identicamente. Já mudamos, assim, a partir do pensamento sobre a pegada, nossos conceitos sobre o próprio corpo.

[4] Assim Tavares argumenta em “Investigar [1]”, um dos fragmentos de *Breves notas sobre ciência*: “Como seria possível caminhar em direcção ao Mistério? Em direcção ao que não sei? / Se caminho em direcção ao Mistério é porque o Mistério já foi desvendado por mim. / Se tal se passasse no circo seria chamado de farsa. / Tu já sabes onde esconderam a jóia [foste tu que a escondeste] e agora pedes para te colocarem uma venda nos olhos. / Que estás a fazer, perguntam-te. / Investigo – respondes” (TAVARES, 2010a, p. 18). Ou, no mesmo livro, em “Investigações e desequilíbrio”: “Debruçai-vos sobre o futuro: no limite só os pés permanecem sobre o solo, a cabeça foge para a frente. / Investigar sem desequilíbrio é avançar em cima de lama: alguém se afunda” (TAVARES, 2010a, p. 36).

Corpo, casa

> De fato, não construíra aquela casa para o homem solitário que era naqueles momentos. Sejamos claros, sem entrar em pormenores: Walser tinha grandes expectativas.
>
> Gonçalo M. Tavares, *O senhor Walser*



Os Espacialistas - O espaço dos livros; Casa arqueológica 5.

O corpo que faz casa, esse é o título de uma das subseções do *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Dialogando com Bachelard, Gonçalo M. Tavares afirma que a casa, a partir de sua habitação, não é mais apenas uma geometria, uma construção de linhas que se cruzam e complementam: “Uma casa habitada deixa de ser um espaço para passar a ser aquilo que rodeia um corpo” (TAVARES, 2013, p. 414). Como dizem “Os Espacialistas”, “o corpo humano é o primeiro material de construção dos espaços à espera de aparecerem” (OS ESPACIALISTAS, 2012, p. 4).

Podemos pensar, então, que o corpo é a medida da casa, é em torno dele que ela se institui como tal, é ele que a habita. Mas dizer que o corpo habita a casa é dizer também que ela é habitada por tudo o que a ele se relaciona, seja pelas grandes expectativas do senhor Walser, seja por pegadas quadradas ou sombras não equivalentes. Afinal, “A casa habitada por cheiros e gestos torna-se um caso mais amplo, uma velha roupa que já conhece, prevê e protege os nossos movimentos” (TAVARES, 2013, p. 414).

Tavares traz também para a conversa Michelet, o qual recupera a partir de Bachelard e comenta sobre a casa construída pelo pássaro, a casa que se faz sem dedos ou mãos e que é, assim, um envoltório ao próprio corpo do pássaro, que usa

para a construção “a pressão constantemente repetida do peito”, de modo que se imprime nesta casa o sofrimento do próprio pássaro: não “há um só desses caminhos que, para afirmar e conservar a curvatura do ninho, não tenha sido milhares de vezes pressionado pelo seio, pelo coração, certamente perturbando a respiração” (MICHELET apud TAVARES, 2013, p. 415).

A casa do pássaro é, assim, vestígio de seu coração, de seu respirar, do esforço feito pelo corpo para sua construção. A casa que se conhece “de cor”, para relembrarmos Jacques Derrida.[5] Ela é, como a casa no pé, uma espécie de transposição do corpo, diretamente vinculada a ele, ainda que não idêntica. A casa no pé deixa o vestígio de seu exterior visível na superfície em que é impressa, mas esconde, na sola, aquilo que ficará invisível de fora, seu interior, os traços da pele, o corpo que a habita e conforma.

Mas e se o corpo desenha na parede uma casa bidimensional, uma casa que é só traço, sem espessura, sem dentro ou fora? Como esse corpo poderá vesti-la, como ela poderá rodeá-lo? A medida desse corpo certamente não é a mesma que a do corpo tridimensional. Ele será um corpo achatado, plano, sem qualquer profundidade. Uma casa feita de linhas na pedra exigiria um corpo também ele de pedra, um corpo sem expectativas, um corpo só de linhas. Sem respiração, sem coração, poderíamos pensar?

[5] Em “Che cos’è la poesia”, Jacques Derrida argumenta sobre as possíveis respostas a essa pergunta, retomando a questão tradutória. Menciona, então, o coração como uma das formas de explicar o poético: “O coração. Não o coração no meio de frases que circulam sem correr riscos pelos cruzamentos e se deixam traduzir em todas as línguas. Não o coração dos arquivos cardiográficos, simplesmente, objeto de conhecimentos ou de técnicas, de filosofias e de discursos bio-ético-jurídicos. Não o coração das Escrituras ou de Pascal, provavelmente, nem mesmo, o que é ainda menos evidente, aquele que Heidegger prefere ver em seu lugar. Não, uma história de "coração", poeticamente envolta no idioma "aprender de cor", este da minha língua ou de uma outra, a inglesa (to learn by heart), ou ainda de uma outra, a árabe (*hafiza a'n zahrzkalb*) – um único trajeto de múltiplas vias” (DERRIDA, 2001, p. 113). Um aprendizado que se situa antes do conhecimento, a “benção antes do saber” (DERRIDA, 2001, p. 114). A casa aprende de cor o corpo do pássaro, aprende de coração o corpo do homem.

Corpo, palavra

> A minha cabeça é o meu animal doméstico.
> Fala para dentro.
> Diz as mesmas palavras, mas para dentro.
> Pensar é dizer as palavras para dentro.
> Gonçalo M. Tavares, *O homem ou é tonto ou é mulher*



Os Espacialistas - Os Espacialistas na prisão; Plantação de tesouras.

Se o corpo faz casa, podemos pensar que ele também é capaz de fazer palavras. Bachelard, interlocutor constante de Gonçalo M. Tavares no *Atlas*, afirma que “as palavras são casas com porão e sótão” (BACHELARD apud TAVARES, 2013, p. 45). Corpo como casa, palavra como casa. Para Tavares, isso implica que as palavras também sejam pensadas espacialmente, como se pudéssemos percorrer as palavras, atravessá-las. Diz ele que não devemos “*olhar sempre da mesma maneira* para as palavras” (TAVARES, 2013, p. 46, grifos do autor). A palavra (a linguagem, poderíamos dizer) é, nessa perspectiva, um objeto a ser manipulado, algo que se pode observar e percorrer, algo no/do qual se pode entrar e sair, subir (ao sótão), descer (ao porão).

Mas poderíamos aproximar também, por essa mesma analogia, corpo e palavra? O que seria a palavra do corpo, a palavra-corpo, a palavra feita pelo corpo? Se tomarmos a boca como o órgão do corpo responsável por fazer as palavras, por dizer as palavras, pensamos a palavra como algo que vai de dentro para fora. Mas se assim fosse, ao prendermos a boca, ao colocarmos a boca atrás das grades, como na primeira figura da imagem anterior, deveríamos prender também as palavras. Uma

palavra presa é uma palavra impedida de se movimentar, palavra que estaria a ocupar o corpo sem ter dele saída. Palavra congestão.

Ou, ao contrário, pensando na segunda figura a compor a imagem anterior, podemos entender a boca como um orifício que não apenas lança algo ao exterior do corpo, mas como um órgão que é também capaz de direcionar algo para dentro do corpo. Poderíamos, assim, pensar no corpo que engole as palavras, que delas se alimenta. Como nos diz Gonçalo Tavares, “Cada palavra mexe, interfere, com o interior do organismo: modifica as sensações, muda-as de lugar como se muda um móvel. Estamos no âmbito de uma relação imediata entre palavra e corpo, palavra e sensação” (TAVARES, 2013, p. 256). O corpo, assim, engole palavras como se engolisse tesouras. Mas o que seria, para o corpo, engolir flores em lugar de tesouras?

Outro caminho parece possível. O corpo que engole as palavras pode ser tomado como o mesmo corpo que diz as palavras para dentro, ou seja, o corpo que pensa: “O corpo é o primeiro e o último grande dispositivo de pensamento humano, com a possibilidade integrada de se pensar a si próprio, antes de sair em direcção ao exterior e começar a pensar tudo o que encontra” (OS ESPACIALISTAS, 2012, p. 38). Mas esse caminho parece levar aos paradoxos, se acompanharmos Tavares em seu diálogo travado, desta vez, com Antonin Artaud, para quem a relação entre pensamento e palavra seria sempre uma relação de perda: “o pensamento perde quando se expressa em palavras” (TAVARES, 2013, p. 260). Ao pensar as palavras, haveria então uma perda, um dispêndio, ao tentar lançá-las ao exterior pela boca? O corpo absorveria parte dos pensamentos, se nutriria deles, de modo que efetuasse uma espécie de comércio com a linguagem, que fizesse restar dentro de si os vestígios do pensamento:

> No entanto, apesar destas considerações, a linguagem torna-se visível, audível: os outros participam dela, recebem-na, são espectadores; enquanto o que acontece antes da formulação da palavra faz parte do mundo escondido do indivíduo, faz parte do impartilhável, do que nunca se poderá julgar (TAVARES, 2013, p. 261).

O corpo prende o pensamento no interior da casa, em seu interior. O corpo-casa é também um corpo-jaula, um corpo-palavra, um corpo-mundo.

Referências

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia. Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo Rumor*, São Paulo, n. 10, p. 113-116, maio 2001.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras*: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

HISSA, Cássio E. Viana (Org.). *Conversações*: de artes e de ciências. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

OS ESPACIALISTAS. *Diário do Espacialista I Série AA*. Número 2. 02 dez. 2012.

SÁ-CHAVES, Idália. *Atlas do Corpo e da Imaginação.* Teoria, fragmentos e imagens de Gonçalo M. Tavares: um texto, um olhar, uma leitura. Texto de apresentação da obra pronunciado na Universidade de Aveiro, em 18 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://portal.doc.ua.pt/opac/pdf.final.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2008a.

STENGERS, Isabelle. *A invenção das ciências modernas*. Tradução de Max Altman. São Paulo: Ed. 34, 2002.

TAVARES, Gonçalo M.; HISSA, Cássio E. Viana. De arte e de ciência: o golpe decisivo com a mão esquerda. In: HISSA, Cássio E. Viana (Org.). *Conversações:* de artes e de ciências. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p. 125-150.

TAVARES, Gonçalo M. *Livro da dança*. Florianópolis: Editora da Casa, 2008.

TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre ciência*. Florianópolis: Ed. UFSC/Ed. da Casa, 2010a.

TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre o medo.* Florianópolis: Ed. UFSC/Ed. da Casa, 2010b.

TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre as ligações* (Llansol, Molder e Zambrano). Florianópolis: Ed. UFSC/Ed. da Casa, 2010c.

TAVARES, G. M. *Atlas do corpo e da imaginação*: teoria, fragmentos e imagens. Alfragide: Caminho, 2013.

Maria Elisa Rodrigues Moreira

É doutora em Literatura Comparada, mestre em Teoria da Literatura e bacharel em Comunicação Social, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Desenvolveu estágio pós-doutoral como pesquisadora do PNPD/CAPES, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Atua como professora visitante do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, na Universidade Federal do Mato Grosso. Suas pesquisas atuais voltam-se para as relações interartísticas e para o potencial político e epistemológico das artes.

E-mail: elisarmoreira@gmail.com

Currículo: http://lattes.cnpq.br/8503000442103169

Recebido em 16 de janeiro de 2017
Aceito em 22 de abril de 2017

ISSN 2357-9854

El cuerpo joven como mito: una propuesta de antropología narrativa[1]

Otto Rosales Cárdenas (Universidad de los Andes — ULA, Táchira, Venezuela)

Stiver Machado Ramírez (Instituto Pedagógico Latinoamericano y Caribeño — IPLAC, Havana, Cuba)

RESUMEN — El cuerpo joven como mito: una propuesta de antropología narrativa — El artículo propone la categoría el cuerpo joven como mito en un recorrido de autores para establecer el estudio exploratorio en la cultura juvenil expresada en los años sesenta del siglo XX. Tiene el propósito de mostrar la reflexión en tres dimensiones el movimiento del cuerpo como expresión juvenil. Tomando como base el cine, la moda y las sonoridades, se hace una exploración de la categoría a través de la categoría en el film "Simpatía por el diablo" de Jean Luc Godard, la minifalda y la hibridez musical que estructura el cruce de lenguajes en el film West Side Story (1961) de Robert Wise. Para sintetizar en una propuesta de antropología narrativa sobre la riqueza que presenta el estudio de la cultura urbana.
PALABRAS CLAVE
Cuerpo joven como mito. Cine. Moda. Sonoridades.

RESUMO — O corpo jovem como mito: uma proposta de antropologia narrativa — O artigo propõe a categoria do corpo jovem como mito através do estudo de alguns autores para estabelecer um estudo exploratório da cultura juvenil dos anos sessenta do século XX. Tem como propósito mostrar uma reflexão acerca do movimento do corpo como expressão juvenil em três dimensões. Ao tomar como base o cinema, a moda e as sonoridades, faz uma exploração da categoria corpo jovem no filme *Simpatia pelo diabo* de Jean Luc Godard, na minissaia e no hibridismo musical que estrutura o cruzamento de linguagens no filme *West Side Story* (1961) de Robert Wise. Para finalizar traz uma proposta de antropologia narrativa sobre a riqueza do estudo da cultura urbana.
PALAVRAS-CHAVE
Corpo jovem como mito. Cinema. Moda. Sonoridades.

El cuerpo joven como mito

Aproximarse a la categoría "El cuerpo joven como mito" nos permite apreciarla como el umbral entre un sujeto social que vive la tensión de una corporalidad humana finita, y un imaginario de juventud infinita, manifestada en una ilusión de vida eterna.

Tomando en consideración los cambios que experimenta el sujeto desde la niñez, hay infinidad de elementos que podrían perfilar las características de un cuerpo

[1] El presente artículo representa un extracto de la tesis doctoral de Otto Rosales Cárdenas presentada y defendida en la Universidad de los Andes ULA - Mérida en el 2016.

joven. Para este trabajo no recurrimos a datos demográficos ni médicos. Se trata de una categoría teórica, y por tanto más cercano a la metáfora que a la biología. Y sin embargo, no podemos olvidar que la biología, la materia corporal es imprescindible como elemento a incorporar en su lectura. La incorporamos desde el reconocimiento de una negación masiva a aceptar sus límites. Si el cuerpo es nuestro *locus*, el que nos ata a la tierra y por tanto constituye nuestro límite principal (FOUCAULT, 1966), estudiamos acá a un cuerpo que se convierte en espacio de subversión, de negación del tiempo y de la muerte. Espacio que la sociedad de consumo moldea sin límites y que al mismo tiempo constituye el principal espacio subjetivo de irreverencia contra la sociedad.

Un cuerpo que a la vez se construye bajo un imperio simbólico intenta burlar la vigilancia de las instituciones que lo albergan y moldean su comportamiento, escudriñando nuevos lenguajes en sus simbolizaciones, buscando refugio en la oferta del mercado, construyendo nuevas ritualidades transgresivas. Lo prohibido se incorpora y se muestra de manera provocadora en tatuajes, implantes, perforaciones, rapado, ídolos, pandillas, grupos musicales, prótesis tecnológicas; dispositivos y artefactos de desplazamientos y vértigo, trenes, motos, autos, parques de diversiones, cámaras, filmadores, video, cámaras fotográficas, espejos, internet, dispositivos, computadoras, redes sociales, drogas de estimulación, antidepresivos, estimulantes, bailes, discotecas, conciertos juveniles, revistas especializadas en moda, técnicas de recubrimiento, maquillaje, cirugías estéticas, lipoescultura...

Incorporando rituales ancestrales e imaginarios sagrados y profanos para diferenciarse de los adultos, y de su belleza convencional marcada por la invasión publicitaria. Esa infinitud corporal juvenil se desplaza en su prolongación hacia una tensión visual en la superficie del cuerpo, una infinitud de longevidad humana en donde la ilusión de lo eternamente joven asalta el mayor número de espectadores. El joven no desea llegar a la adultez y el adulto desea ilusoriamente quedarse con la imagen que irradian los jóvenes. La categoría el “cuerpo joven como mito” es el epicentro de una mesurada reflexión y revisión de los años sesenta (60) del siglo XX, expresado en el cine, la moda, las sonoridades. Y la intención del artículo es mostrar la importancia de aquella.

Ciertamente partimos para interpretar y definir las culturas juveniles de la aproximación realizada por Michel Maffesoli y su término tribus urbanas[2]. Cuando reflexiona sobre la nueva participación de los jóvenes en la sociedad, el autor observa la fragmentación social y las nuevas emergencias de sectas ante las formas únicas de las imposiciones autoritarias de la sociedad. En una entrevista realizada por Luisa Corradini a Maffesoli en el año 2005 sobre el concepto de tribu urbana, ante la pregunta -¿El antiguo contrato social ha sido reemplazado por la idea de pertenencia a un grupo, a una tribu? Señaló:

> Puede tratarse de tribus sexuales. Hay una multiplicidad de tribus sexuales que se muestran y se afirman: bisexuales, homosexuales, heterosexuales, etc. Pero también puede tratarse de tribus musicales (tecno, góticos, metal), artísticas, deportivas, culturales, religiosas. El desarrollo actual de las sectas es, desde ese punto de vista, muy significativo. Se trata, en realidad, de un proceso transversal. Allí donde el hombre moderno había instalado un cuerpo social absolutamente homogéneo - la República, única e indivisible -, nos encontramos hoy con una especie de fragmentación, de patchwork, con una constelación de grupos[3].

Pareciera que los jóvenes buscan formas novedosas de participación en la sociedad y distanciarse de las organizaciones tradicionales. En la misma entrevista, Maffessoli plantea el concepto de nómade:

> [...] es el hombre que va de una tribu a otra, que no tiene una única identidad ideológica, sexual, profesional o de clase, que no se deja encerrar dentro de roles que antes eran definitivos, en instituciones como el matrimonio. El nómade puede pertenecer simultáneamente a numerosas tribus (ibídem).

Esta reflexión permite focalizar la movilidad de la cultura juvenil y las maneras de participar en la sociedad, un desplazamiento de los jóvenes para no dejarse atrapar por las formas organizativas convencionales. Nos hace pensar que la cultura juvenil está en constante movilidad, de allí su difícil aprehensión.

Martín Barbero en "*Pensar la Ciudad"* citado por González y Gómez (1999, p. 165) señala:

---

[2] Término utilizado por Maffesoli para caracterizar el retorno de lo arcaico en la cultura moderna occidental. Véase "*El tiempo de las tribos*" 2004.

[3] Disponible en red: <http://www.lanacion.com.ar/734590-estamos-en-la-era-de-los-nomades-y-las-tribus-dice-maffesoli>.

> La inversión de valores que ha *positivizado* la imagen de los jóvenes- al tiempo que desplaza y devalúa la experiencia de los saberes de los viejos- se halla asociada, de un lado, a cambio de fondo en los modos de producción y transmisión del saber y en los modos de sentir y juntarse que tienen uno de sus principales en la cultura tecnológica pero de otro lado, el nuevo valor de lo joven responde a una estratégica y global operación de mercado que ha hecho del joven un consumidor decisivo, y de la moda joven- ya sea en el vestido o en la música, en la bebida tipo Coca-Cola y las comidas rápidas o en buena parte de la parafernalia tecnológica: Walkman, video, video juegos- el paradigma de lo moderno y lo actual, de lo bello y lo espontaneo, de lo fresco e innovador.

Deseamos resaltar entonces la paradoja de un sujeto individual que se mueve subversivamente en la cultura, para constituir el modelo ideal de la modernidad petrificada, cuyo signo es el movimiento. Estas consideraciones permitieron reflexionar la multiplicidad de elementos atribuibles al concepto de la cultura juvenil, utilizada para polemizar sobre la tensión del cuerpo joven como mito construido, en un imaginario que entra al cuerpo, se inscribe y escribe sus relatos míticos y sale a la sociedad del espectáculo.

Exploramos la categoría “el cuerpo joven como mito” en la cultura juvenil para una lectura en el cine, la moda y las sonoridades en la década de los años sesenta del siglo xx. Por cuanto permite ubicarla en un contexto donde el joven irrumpe en simbolizaciones irreverentes contra la cultura de la imposición del mercado del capital.

El cine o el espejo juvenil

Vista la modernidad como el resultado de agudas crisis que provocaron rupturas radicales en la estructura de la sociedad europea de finales del siglo XIX y comienzos del XX, que progresivamente fue llevando a la sociedad hacia la racionalidad económica, ámbito dentro del cual los medios de comunicación van alcanzando el más alto grado de desarrollo tecnológico. Se puede describir como la sucesión de imágenes interconectadas, estructuradas artificialmente, fueron creando con ello un espejismo semejante al dejado por las luces de neón sobre una gran metrópolis (HURTADO, 1973).

En este contexto va surgiendo el cine como ilusión mítica, una construcción imaginaria que metamorfosea toda la vida social, en la cual el cuerpo joven como mito propende a ese delineamiento. Aquí el cuerpo y la corporeidad se miran como la

resignificación de lo social y se centra la atención en la importancia que se les da al objeto simbolizado del consumo, una mercancía en el engranaje de la producción del capital.

De la reflexión sobre este fenómeno surgen propuestas tan valiosas como la de Morin (2001) quien desarrolla una mirada antropológica compleja, bajo la cual la imagen es la materia prima del cine y puente necesario entre la realidad objetiva y el mundo subjetivo, imaginario, del ser humano.

Para Morin (2001), el sujeto humano se resume como la cualidad psíquica alienada, el doble en el imaginario colectivo, ese "*yo*/*otro*, permaneciendo ajeno a *mí*, que no deja nunca de ser *yo*". Reclama una suerte de inmortalidad de permanencia, de transformaciones de él mismo. Se encarna en una imagen fija y móvil para asumirse en el cine como un juego de doble movimiento: por un lado, las cosas mismas a ser filmadas, lo cual lo dota de una extrema realidad inalcanzable por los otros sistemas nemotécnicos y, por otro, el movimiento del film. En esta relación entran en juego las facultades humanas; para el autor citado, el cine se convierte en tres elementos normalmente contradictorios: la magia, el sentimiento, la razón.

Las imágenes fílmicas y su juego de doble movimiento nos sirven en esta búsqueda de describir el cuerpo joven como mito, pues en el texto fílmico se muestra como una narración que se integran en el imaginario, el mito y el cuerpo.

La década de los años sesenta (60) del siglo XX, develó las metamorfosis ocasionadas y sufridas en el cuerpo del sujeto moderno que se hospedaron en la imagen juvenil. Y el cine ha sido escenario para develar los movimientos de los cuerpos, a través de ellos expresando el clima de ruptura e innovación que embarga la sociedad occidental.

El mundo occidental (básicamente Europa) está saliendo de la segunda guerra mundial, donde nuevas fuerzas hegemónicas como Francia, Inglaterra, y Estados Unidos imponen sus condiciones como vencedores en la contienda contra Alemania y Japón. Es esta una época donde todo parece contrariar la anhelada felicidad material.

El individuo acosado por el imaginario de la guerra se vuelca entonces hacia la ciencia. El mito de la ciencia y su tecnología irradian promesas de poder, expresadas en la imagen del cuerpo joven, emprendedor, exitoso reflejadas en la imagen fílmica.

Pero no se puede olvidar que este es también un sujeto moderno que trae una experiencia pobre y desecha como consecuencia de la ruina del yo que le ha impuesto la guerra, la devastación de la naturaleza. Una atmósfera de pánico, una invasión del imaginario del mal a través del apocalipsis nuclear. Un imaginario del mal que se afianza como signo social narrándose como un mito de beligerancia a través de dioses destructores y paganos, en el que occidente juega constantemente sus reglas de imposición hacia nuestro cuerpo y en nuestra consciencia. En la reflexión de Hillman (2007, p. 23), la historia occidental nos ha dejado dos alternativas igualmente repugnantes. O bien adoramos a un dios "Pan" arcadio de una naturaleza sentimental que nos ofrece la liberación de esta historia, o bien lo maldecimos como un demonio pagano que amenaza a la civilización con su atavismo anárquico y otros excesos tales como oscuridad, representación, exhibicionismo o instinto primitivo.

Para este autor, se trata de regresar y pensar al dios "Pan" como un arquetipo instalado en el alma humana. Este giro nos permitiría superar o mirar con más cuidado las petrificaciones íntimas y leer nuestros movimientos psíquicos, en el contexto de una cultura monoteísta que niega y oculta la riqueza de un ancestral imaginario politeísta. "El Dios Pan ha muerto" dice Plutarco en su famoso *Tratado* citado por Hillman en su obra *Pan y La Pesadilla* (2007). Hillman elabora sobre la figura de Pan en torno a la expulsión del cuerpo en occidente. Nuestro grosero cuerpo material, o el viejo Pan asociado a la tierra y la animalidad. El imaginario de occidente alberga una tremenda contradicción, entre un cuerpo de piel áspera, con pezuñas, cuernos, y otro cuerpo maltratado, vejado, crucificado como lo es "El Cristo". Esta tensión marca uno de los trayectos más conflictivos de la sociedad moderna. El paso del politeísmo al monoteísmo dejó al cuerpo en la polaridad de las sombras, la oscuridad. Ese ángel de luz caído en la mítica judeo-cristiana, es quizá un resto del viejo "Pan" que no tiene otro lugar permitido en la cultura oficial.

López Pedraza (1980) también nos aproxima al dios "Pan" y lo ubica en la cultura de occidente como el dios del pánico máximo cuando su imagen se presenta

bajo el ropaje histórico del diablo. El dios de las pesadillas, la epilepsia, la masturbación. El historiador francés J. Delumeau (1978) se refiere al universo de Pan enloquecido y pintado en la obra de Jerónimo Bosco, donde las pesadillas infernales alcanzan su mayor violencia en un imaginario estético que parece constantemente emprender occidente; como un espectro donde la alteridad se niega y resucita para autodestruirse y transparentarse como mal.

El cuerpo del sujeto moderno es repositorio de imágenes antiguas de horror: enfermedad, sangre, violencia, excrementos, sexualidad, envejecimiento, muerte. El cine ha mostrado y contribuido a construir este poderoso imaginario de juventud eterna y su contraparte de un cuerpo temido, odiado, deseado. Como medio de comunicación, magnifica, multiplica hasta el infinito, masifica y ensordece. Pero también puede y debe mostrar este discurso mítico revertido a través de un cine reflexivo y cuestionador, como es el cine de Jean-Luc Godard. En *Simpatía por el diablo* (1969), vale destacar las imágenes de Satán y sus distintos rostros, presentados en juego con el proceso de incubación de una pieza musical de una banda popular de música juvenil (the Rolling Stone), de contracultura para el momento, cargado de letras admonitorias y actitud rebelde contra un mundo enfrentado, mentiroso y cruel.

En toda la obra de Godard el enfrentamiento bélico es una constante. En sus obras posteriores adquiere una muestra cercana al horror. En su larga trayectoria ha explorado el lenguaje audiovisual como pocos, elaborando una propuesta estética desde los años sesenta hasta la actualidad. Una especie de técnica mosaico, un cine consciente de sí mismo y de su poder generador de ilusiones, donde el autor destaca complejidades como el fantasma de destrucción masiva mostrado en los escenarios de la guerra.

Al detenerse en el film *Simpatía por el Diablo* (1969) que presenta elementos que muestran el cuerpo joven como figura mitificada. La película habla de un héroe mítico a través de la corporeidad. La obra insiste en la gestualidad, indumentaria, oralidad, formas enunciativas, lenguajes, ritmos, ambiental, locaciones naturales y artificiales, dando una atmosfera que tensiona la categoría y la muestra a plenitud.

Bajtín (1926) permite ampliar la reflexión en torno a la corporeidad y observarla como una metáfora gestual, entendiendo por gesto tanto la mímica como los gestos de la cara. Dice este autor que el gesto, al igual que la entonación, necesita del apoyo coral de los circundantes; solo en una atmósfera de apoyo social resulta posible un gesto libre y seguro. Por otra parte, el gesto, lo mismo que la entonación, abre la situación e introduce a un tercer participante, al héroe. En el gesto dormita siempre el germen de agresión o de defensa, de amenaza o de caricia, y al que contempla y oye se le asigna el papel de aliado o de testigo (BAJTÍN, 1997, p. 121).

Para Metz (1972, p. 23), el héroe aparecerá en la filmografía con las características mencionadas por Bajtin (1926) y es en la obra cinematográfica de Godard donde se muestra a plenitud; permitiendo delinear un adolecente aceptado en el cine. Situando un perfil del joven desde los inicios del cine hasta la década de los años sesenta (60) del siglo XX, el cuerpo joven como mito surge en tipologías como: 1) El galán heroico superafectivo del cine mudo; 2) El joven respetuoso y correcto de los films rosa; 3) El granuja burlón que hace reír; 4) El descentrado de buen fondo de los Tramposos; 5) El horrible beatnik. En nuestra actualidad, podríamos agregar al héroe mártir en las barricadas y las muchedumbres rebeldes.

El héroe se delinea en la categoría el cuerpo joven como mito en un sujeto de contiendas callejeras, en las bandas musicales o el líder del barrio, en contiendas políticas. En el cine de Hollywood existen antecedentes con James Dean (*Rebelde sin causa,* 1955)*,* Marlon Brando (*Los jóvenes salvajes,* 1961)*.* En capitales europeas como Londres, Paris, o Roma las bandas juveniles despuntan a modo de nuevo fenómeno masivo en los centros urbanos. Del mismo modo acontece en las ciudades de América Latina.

Es decir, se perfilan grupos de jóvenes con indumentaria específica y un estilo determinado; cabello largo, lentes oscuros, botas de asalto, chaquetas negras, pulseras, bufandas, manoplas, anillos que visten y muestran el cuerpo de manera distinta, para diferenciarse de la masa o muchedumbre en los distintos sectores sociales de las capitales (estilo posteriormente masificado, parte importante de la paradoja que señalamos y que Godard advierte en su film).

El centro de atención ahora es un héroe construido desde la publicidad, que edifica una imagen de ídolo musical. Que canta y baila a sus nuevos fanáticos su música. Un ídolo con su indumentaria bárbara, distinta, que no se parece a nadie, impone sus canciones a través de la radio, el cine, y los club nocturnos. La lista es amplia: Jhonny Halliday, Francoice Hardy, Sylvie Vartan, Salvatore Adamo, James Brown, Elvis Presley, Los Beatles, Los Rolling Stone… convirtiéndose en héroes míticos de las muchedumbres juveniles.

Godard ofrece en el film su técnica de discursos entretejidos en una estética cinematográfica muy personal, presentando al espectador la confusión de discursos amalgamados. Es una obra que perturba. Un cuerpo violento, el joven(a) sintetiza un héroe presentado de manera crítica y la narrativa de voz en off cuenta historietas, asociada con el fondo musical. No hay economía de lenguaje ni vacío para la contemplación, sino una agresiva profusión de elementos que elabora discurso sobre la sociedad a través de un collage que es la exacerbación de los contenidos presentados junto con sus opuestos y contradicciones. Y la selección resulta incómoda al espectador.

Es un cine que reflexiona permanentemente sobre estas asimetrías, en ese espacio intermedio que es la poesía y a la vez ensayo sobre la poesía. El cuerpo joven en Godard se muestra a través de una poética que entrecruza el amor, la política, lo gansteril, el mar, el sol; en Godard se desgarra el cuerpo para mostrarlo en su plena desnudez buscando acorralar fantasmas de una sociedad contemporánea que los oculta perversamente en sus significantes míticos.

> Al igual que cada policía es un criminal/y los pecadores santos y cara o cruz es lo mismo, llámame simplemente Lucifer/porque necesito freno/ así que si me encuentras muestra un poco de cortesía, algo de simpatía y buen gusto/ usa tu bien aprendida educación o se perderá tu alma (estrofa No 7).

En esta melodía compuesta por la banda Rolling Stone y cantada por Jagger; el mito del dios “Pan” se despliega a plenitud con toda su fuerza, cae la máscara y su voz solicita simpatía para él.

La moda o el refugio del cuerpo juvenil

Es importante reconocer ante todo una dificultad para definir la moda, evitando las simplificaciones, pues se trata de un fenómeno social total que no debe reducirse a un vector para explicarla. Se requiere de los distintos discursos de las ciencias humanas para dar cuenta de su importancia en la cultura contemporánea.

El vestir expone al cuerpo a una metamorfosis siempre posible, la moda de nuestra época se ha permitido "narrar" esta metamorfosis, narrarse a sí misma en cierto modo, ostentando, junto con sus signos exteriores, también los procesos culturales, a veces casi técnicos, que han dado lugar a dichos signos. Imitando a la farsa carnavalesca, la moda ha permitido la confusión de los roles sexuales, ha sacado a la superficie lo que estaba oculto (etiquetas, ropa interior, costuras), ha invertido la función de la cobertura de los tejidos, adoptando las transparencias, ha roto los equilibrios y la rígida funcionalidad del traje tradicional y del vestido ritual, ha adoptado la cita intertextual como técnica constante y, finalmente, ha convertido al cuerpo en discurso, en signo, en cosa (CALEFATO, 2007).

Se piensa en la moda como parte fundamental del imaginario construido en torno a las corporeidades juveniles. La moda se muestra en escenarios y gestualidades de la vida diaria. Es mucho más que simple reacción al deseo de novedad. Sobre este aspecto Lipovetsky (2004, p. 10-11) precisa que:

> [...] La moda no puede ser identificada con la simple manifestación de las pasiones vanidosas o distintivas, sino que se convierte en una institución excepcional, altamente problemática, una realidad socio-histórica característica de occidente y de la propia modernidad [...]

La moda se halla al mando de nuestras sociedades. En menos de medio siglo, la seducción y lo efímero han llegado a convertirse en los principios organizativos de la vida colectiva moderna; vivimos en sociedades dominadas por la frivolidad, último eslabón de la aventura capitalista, democrática, individualista.

Observa Lipovetsky la moda como uno de los espejos sociales. Pareciera existir una empatía entre esta y, la que proponemos en el cuerpo joven como mito, para su apreciación constituiría un destino histórico singular: la negación del poder inmemorial

del pasado tradicional, la fiebre moderna de las novedades, la celebración del presente social.

En nuestro caso particular, proponemos ver la moda – entre la multiplicidad de aristas posibles – como velos para cubrir y develarlo. Como estrategia de uniformización, es decir dominación y ocultamiento del cuerpo, fin ulterior de la sociedad occidental. Es una suerte de vestir para camuflar y esconder, mostrando. Aun así, el cuerpo se niega a ser reducido, atrapado en una sola narrativa. Pensar que el cuerpo joven como mito se asoma a través de sí es una forma novedosa de mostrarlo, como ente que se desplaza a través de estrategias inéditas para trasgredir las relaciones de poder (que siempre tienden a ocultarlo, invisibilizándolo aun exhibiéndolo). El cuerpo, y nuestro cuerpo joven mítico, se mueven en las estructuras del engranaje del mercado y se escurre entre ellas, contradictoriamente, con toda la ambigüedad que implica este doble juego.

Al deslizar la mirada sobre la moda en la década de los años 60 del siglo XX, podemos notar cómo se fractura el concepto de “alta costura”. La estética de la gran clase y el encanto femenino, la delicadeza, esa estética de la gracia. Este concepto estético fue pulverizado por el desarrollo del *sportwear*, de las modas juveniles marginales y de los creadores de los prét-à-porter, propuestas que se dirigen a imaginar lo que se consideró legítimo, propio de la sociedad del consumo: revistas, *spots* publicitarios, perfumes, zapatos, cortes de cabello, tatuajes, maquillajes, implantes, *piercing*, uñas acrílicas. Se está en presencia de varios lenguajes que narran el cuerpo del joven.

La moda se acerca a la lógica del arte moderno, a su experimentación multidireccional y a su ausencia de regla estética común. Es la fragmentación del sistema de la moda (BARTHES, 1967). Esa individualidad se manifiesta en las contradicciones de su masificación, donde el cuerpo joven como mito pareciera encarnar a través de esas modas “marginales” los criterios de rupturas de la moda profesional, ambos conceptos rivalizando y buscando su reacomodo en el mundo de la publicidad con la exacerbación de estéticas nómadas.

Arribando a una desestabilización de códigos cuestionados, surge el cuerpo joven como mito en una cultura conformista, manifestándose en la apariencia de los sujetos jóvenes, pero también en los valores, gustos y comportamientos. Revela nuevos signos que han servido para mostrarse y narrarse en la cultura contemporánea del espectáculo. Barthes propone observar la moda dictando ley para jugar con sus receptores-consumidores y proclamar de mil maneras en revistas, poster, desfiles, cortos en pasarelas o vitrinas su ley como un espectáculo excesivo, un juego con su metáfora corporal haciendo unión con el poder; es un monarca de cargo hereditario que obliga como cualquier otra institución a los sujetos, decreta y prescribe o mezcla para crear esa ambivalencia en contra del tiempo moral. Los jóvenes la reciben y la asumen, pero constantemente también le dan su marca personal para alterarla y narrarse a su manera.

Una pieza relevante para el tema que nos ocupa es la minifalda, por su impacto en la cultura juvenil en los años sesenta (60) del siglo XX. Representó para las jóvenes un ícono de la liberación sexual, conmoviendo la moral judaico-cristiana y su pretensión de ocultar, la minifalda captura el auge de la moda a mediados del siglo XX. Masificada junto con la aparición de los Beatles y los Rolling Stones, se convirtió en un ícono durante toda esa época.

La minifalda se convirtió en un elemento provocador y seductor de las jóvenes mujeres para copar los espacios negados por la sociedad. Mostrar el cuerpo femenino con minifalda ayudó a desmitificar los prejuicios morales que lo conminaban a la vergüenza. El cuerpo joven se expone para narrar los nuevos signos de su inconformidad con la moral adormecida, tal vez distanciándose de las camisas de fuerza que le han impuesto, muestra tímidamente el imaginario del placer compartido de vivir plenamente su corporeidad.

Las partes del cuerpo femenino que deben mantenerse ocultas, ese lugar sagrado desde donde venimos al mundo, se acentúa con esta pieza corta y abierta, que apenas cubre dejando asomada la posibilidad de ver el misterio. Poderosa estrategia de seducción, que permite la libertad de movimiento, la exposición de las piernas, y rápidamente se incorpora a las imágenes de la publicidad. Progresivamente

las vallas venderán su imagen, alguna vez transgresora. Para tensar a la sociedad con slogans, atuendos, y lenguajes de su corporeidad deseada y deseante.

La moda establece la simbología que ayuda a leer el cuerpo joven a través de una dialéctica del deseo que hurga, provoca, acorrala la moralidad. La minifalda se presenta como un imaginario del cuerpo joven que apunta a establecer la tensión de la finitud del cuerpo y otro que se desplaza hacia el imaginario de lo infinito.

Hoy día el cuerpo aparece intervenido, punzado, marcado, tatuado, eso que Fuenmayor (2007), denomina “grafiti corporal”. Ya se reconoce que la minifalda a través de su propagación masiva en la moda y la publicidad ayudó a narrar el cuerpo joven, revelando un nuevo destino que mostraría la posibilidad de ser intervenido para exaltar los nuevos lenguajes del joven, relatado desde su corporeidad.

En ese orden de ideas, la categoría el cuerpo joven como mito permite abrir reflexiones en torno a que el cuerpo de los jóvenes pugna por mostrarse de manera creativa, dirigiéndose a límites insospechados. El joven coloca su acento en lo dúctil, informal, ya no canonizado, buscando otros horizontes estéticos en el tránsito de los cruces y lenguajes de manera lúdica, festiva, carnavalesca que habla y nos narra creativamente la corporeidad juvenil.

Las sonoridades y el cuerpo joven

Entendemos, con Cage (2002), a la música como sonidos y encontramos en las sonoridades a un individuo, o un grupo como una fuente de musicalidad.

A los seres humanos les asisten universos sonoros circundantes y la corporeidad individual es una fuente rítmico-melódica (que va desde los sonidos de la digestión o en el ritmo del corazón hasta la orquestación instrumental de una sinfonía); asunto ligado al ritmo de la vida de cada persona y colectivo.

Concebimos el cuerpo joven como mito en la construcción de sonoridades, del recurso ecológico que proporciona la naturaleza para la construcción de la música, es decir incorpora los sonidos sin pentagrama y se deslinda de las ataduras que esgrime la composición estructurada de la música, vista en la perspectiva de una antropología

de las sonoridades nos acerca a la tensión de un imaginario del cuerpo joven como mito en la melodía.

La música modula, sintetiza y reproduce en diferentes grados sus propias dinámicas que, insertas en el cuerpo y a través de él, generan formas de sensibilidades. Se enuncia musicalmente o gestualmente en escenografías corporales juveniles, allí el cuerpo joven como mito se desplaza haciendo eco de expresiones estructurales simbolizando sus experiencias narradas, estéticas, nómadas, míticas.

Estamos en presencia de gestos sonoros. Prácticas de un sentir que trama expresividades emergentes del cuerpo joven, que a su vez se muestra como un texto visual, sonoro, gestual y mítico.

Cuerpos en disposición a, cuerpos a ser tocados por, cuerpos deseados, mirados, amados, destruidos. Cuerpos construidos por la publicidad, como una ilusión cambiante, metamorfoseados y que relampaguean en los imaginarios de cada uno de los participantes mediante la práctica de rituales, performances, gestos que ofrece el mundo del consumo.

Actualmente en las ciencias sociales y humanas se polemiza en torno a las relaciones de las culturas juveniles y sus manifestaciones en la modernidad. La polémica gira en torno a establecer de qué manera se exteriorizan y en qué dimensión práctica se simboliza esas expresiones corporales musicales, estéticas, tecnológicas.

Sobre este aspecto Reguillo (2000, p. 41), señala que: […] la música, el habla, la apariencia estética, y las relaciones con la tecnología son ejes clave para entender los procesos de constitución del ‘yo’ en la modernidad tardía […].

Esta autora reflexiona sobre la relación existente entre las identidades juveniles y la música en el contexto de una globalización de manera inexorable, devenida en la trasversalización de los espacios en donde se construyen, convive y se expresan las identidades sociales.

En síntesis, para esta autora es desde las identidades juveniles y sus prácticas, como áreas de problematización, donde se debe observar a los jóvenes y sus

manifestaciones musicales. Resaltamos el valor de lo aportado por la autora por cuanto permite replantear la lectura de la cultura juvenil, enfatizando lo importante del enfoque etnográfico para dar cuenta de estas manifestaciones. La relación cultural con los jóvenes es vital para interpretar los cambios presentes en la sociedad del consumo.

Estas reflexiones muestran la posibilidad de vincular las sonoridades en la lectura del cuerpo joven como mito, sus corporeidades como el habla narrándose y expresándose míticamente a través de la música, entendidas por Cyrulnik (2008, p. 106), como un:

> […] habla etológica, corpórea, formada por… melodías, pautadas por silencios, en un contexto de mímicas faciales que expresan emociones verbales, gestos que subrayan o "contradicen", el discurso, y gestos que dan la palabra al espacio […].

El cuerpo joven como mito adquiere una perspectiva de carácter autónomo que entrecruza las manifestaciones culturales y supera la concepción estrecha de analizarlo no solo desde la escritura del pentagrama mencionado anteriormente, sino que desde allí avanza hacia la otredad de géneros que practican los jóvenes.

El cuerpo joven como mito se lee como el sujeto vivo, un cuerpo con sentido a lo gestual, al ritual y a la sonoridad a través de múltiples realizaciones personales y colectivas del espacio de lo social. Asimila los desarrollos tecnológicos comunicacionales para exaltar la jovialidad, la imagen construida como eterna ilusión, una corporeidad narrada, que jamás perece.

Según Martín Barbero (1998, 47-48):

> […] La emergencia de fracturas culturales se hicieron visibles en los movimientos del 68, de París a Berkeley pasando por ciudad de México. Entre lo que dicen los grafitis 'hay que explorar sistemáticamente el azar', 'la ortografía es una mandarina', 'la poesía está en la calle', 'la inteligencia camina más pero el corazón va más lejos' y lo que cantan los Beatles-necesidad de liberar los sentidos, de explorar el sentir, de hacer estallar el sentido […].

Desde las sonoridades surge "El Rock" tradicionalmente satanizado, caso emblemático del movimiento juvenil contracultural, reabsorbido por la cultura de masas. En los comentarios anteriores sobre el film de Godard (*Simpatía por el Diablo*),

puede conducir a rastrear la construcción del cuerpo joven como mito en las sonoridades, revelando los ensambles realizados por grupos juveniles en las décadas de los años 60,70, del siglo XX, y de la influencia experimentada a través de los medios para crear expresiones estéticas nómadas; hacerse visibles, resignificando identidades culturales, las cuales se expresaron en rituales de violencia contestataria, rivalidades grupales, intervenciones corporales, apropiación de oralidades, hibridaciones sonoras, sincretismos instrumentales, interconexión de ritmos, implantes, tatuajes, cambios alimentarios, sexualidades, género, en la memoria que afianza, retrotrae y se encuentra con la diferencia cultural.

Además de una letra hereje y crítica, recordemos que en la canción *Simpatía por el diablo,* los Rolling Stones exhiben una rica tradición de ensamble. En el tema musical se muestra la tumbadora y el chequeré de raíces africanas, combinados con instrumentos acústicos y electrónicos. Es característica también la vestimenta habitual de los músicos y su ritual de destruir instrumentos en las performances públicas.

Para resignificar el mito del amor y las sonoridades en la juventud de migrantes caribeños hacia la populosa Nueva York por ejemplo en *West Side Story* (1961). Allí los musicales dirigidos a la población juvenil llenaban masivamente teatros, conciertos, cines. En estos espacios se muestran, menos reflexivos y de modo más inconsciente, el conflicto entre migrantes y nativos.

El musical en cuestión muestra las voces de los héroes juveniles migrantes enfrentando nuevos retos en la constitución de su identidad nómada, recuperando un antiguo conflicto presentado por Shakespeare en su trágico Romeo y Julieta (1599), ahora en las calles y barrios de Nueva York. Llama la atención la aceptación que tienen las letras musicales y melodías en las poblaciones juveniles tanto de Norteamérica como en otras ciudades del mundo. Ejemplo, *María*, *América*, o *I Feel Pretty*; les habla a los jóvenes de sus amores, desencantos, desigualdad y rivalidad grupal, vivida o soñada en cada Odisea violenta en la ciudad.

La crítica especializada del cine se mostró estremecida por cómo se caricaturizaba a la comunidad puertorriqueña de Nueva York. El amor imposible de Romeo y Julieta ahora en los barrios neoyorquinos, donde las familias Capuleto y

Montesco son reemplazadas por dos bandas juveniles irreconciliables, los Jets, de clase obrera, y los puertorriqueños Sharks.

El discurso fílmico hollywoodense reafirma el artificio en la producción de los cuerpos expuestos, sacrificando la naturalidad de sus voces, de sus indumentarias, de sus gestos. Es la ciudad de Nueva York el espacio donde convergen los migrantes latinos, ahí en ese encuentro los cuerpos jóvenes buscan reacomodo para construir hibridez estética, nómada. Espacio emblemático de encuentro de sonoridades. El film nos permite reflexionar sobre este mestizaje con los aportes musicales, rítmicos, míticos vueltos un imaginario fílmico en las geografías corporales. Es el cuerpo mutante que se encuentra saturado de signos, gestos y miradas para compartir los lenguajes del otro. En este film los cuerpos se dejan erigir con ritmo y armonía construyendo un yo en el fuego amoroso del bolero, la rumba, el jazz latino, que juega con el chasquido de sus dedos, delimitando sus territorios sociales.

En *West Side Story*, la corporeidad de los jóvenes se muestra y narra en ritmos tropicales girados en la gran metrópoli. Como lenguajes se cruzan e intersectan cuerpos, tonos, gestualidades de la cultura urbana. Es como un texto cultural. Zavala en su texto sobre el bolero (2000) nos recuerda que son los primeros boleros (con el tango, el chachachá, el mambo) los que inician esa hibridez musical que parte desde las Antillas hacia el mundo y del mundo hacia las Antillas. Y son los cuerpos jóvenes los que se prestan desde sus superficies para intercambiar los signos de sus marcas, huellas, y coreografías rítmicas. La memoria amorosa se esfuerza en regresar a sus topias del afecto abandonadas en la ciudad de Puerto Rico. Ahí, se le canta al mar, al viento tropical y sus huracanados goces, los amores abandonados o los nuevos por venir. Son palabras, no se las lleva el viento, y en el film se van mostrando como motivo intertextual, un rio amoroso de cuerpos migrantes interceptados en las pasiones humanas.

Evocando aquella metáfora de la confluencia del rio Paraná de Lezama Lima (1968), en el film todo parece una desmesurada confusión, en ese espacio urbano urdido de ritmos, cuerpos y lenguajes las coreografías corporales de los jóvenes se abren como un horizonte estético.

En su ficción, el cine nos esconde las profundas diferencias presentes en las simbolizaciones entre los humanos. La moda, las sonoridades nos llevan a identificar y leer la cultura juvenil subyacente en arquetipos juveniles, indiferenciados, ideales de la cultura urbana.

Era el temor que tenía Kafka cuando expresaba que el cine a través del ojo uniformizaba la vida.

Referencias

BAJTIN, M. (1926) *Hacia una filosofía del acto ético y otros escritos*. Barcelona: Anthropos, 1997.

BARTHES, R. (1967) *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós, 2003.

CAGE, J. *Silencio*: conferencias y escritos. Madrid: Ardora, 2002.

CALEFATO, P. Mass moda. En *Traje, identidad y sujeto en el arte contemporáneo*. [en línea]. Madrid: Ministerio de Cultura. Museo del Traje, 2007: 32-37. Disponible en red: <http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-TISAC/06-MT-TISAC-Calefato.pdf>. Consultado: 04 enero 2016.

CYRULNIK, B. *Del gesto a la palabra:* la etología de la comunicación en los seres vivos. Barcelona: Gedisa, 2008.

CORRADINI, L Estamos en la era de los nómades y las tribus, dice Maffesoli (Entrevista) *Diario La Nación*. Buenos Aires, 2005. Disponibel en red: <http://www.lanacion.com.ar/734590-estamos-en-la-era-de-los-nomades-y-las-tribus-dice-maffesoli>. Consultado 04 enero 2016.

DELUMEAU, J. (1978). *El miedo en occidente*. Madrid: Taurus, 2002.

FOUCAULT, M. (1966) *Las palabras y las cosas*: *una arqueología de las ciencias humanas.* 4ta edición en español. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

FUENMAYOR, V. *El cuerpo de la obra*. Mérida: Universidad del Zulia: Editorial Venezolana, 2007.

GONZÁLEZ, J y GÓMEZ, R.F(r) Fricciones de cuerpos barrocos y opacos. *Revista Educación y Pedagogía*, Universidad de Antioquia. Facultad de Educación, vol., XII. Enero-Agosto.1999. p. 149-176.

HURTADO, E. *Transparencia del signo.* Caracas: Dirección de Cultura Universidad de Carabobo, 1973.

HILLMAN, J. (1972). *Pan y la pesadilla*. Barcelona: Atalanta, 2007

LEZAMA L., J. (1968) *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

LIPOVETSKY, G. (1987) *El imperio de lo efímero:* la moda y su destino en las sociedades modernas. Barcelona: Anagrama, 2004.

LÓPEZ P., R. *Hermes y sus hijos*. Caracas: Ateneo de Caracas, 1980.

MAFFESOLI, M. *El tiempo de las tribus.* Siglo XXI. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

MARTÍN, B. J. *Experiencia audiovisual y desorden cultural*. En: *Cultura, medios y sociedad*. Bogotá: Panamericana, 1998. p. 27-64.

METZ. C. El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia decadencia de un cierto verosímil? *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Argentina, 1972. p 17-30.

MORIN, E. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.

REGUILLO, R. *Emergencia de culturas juveniles.* Estrategias del desencanto. Bogotá: Norma, 2000.

ZAVALA, I. *El bolero:* historia de un amor. Madrid: Celeste ediciones, 2000.

Otto Rosales Cárdenas

Es doctor en Ciencias Humanas, Sociólogo y Antropólogo, catedrático de la Universidad de los Andes, Táchira- Venezuela. Entre sus líneas de investigación se destacan, oralidades, culturas juveniles, narrativas locales.

E-mail: ottorosca@gmail.com

Currículo: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/9356/2/orosales.pdf

Stiver Machado Ramírez

Es doctor en Ciencias Pedagógicas, del Instituto Pedagógico Latinoamericano y Caribeño (IPLAC). Lic. en Geografía y Ciencias de la Tierra. Entre sus líneas de investigación, Pedagogía alternativas, Cultura Musical Urbana, Culturas Juveniles.

E-mail: frankstivermachado@gmail.com

Recebido em 03 de março de 2017
Aceito em 17 de abril de 2017

ISSN 2357-9854

Corpo que paira, corpo que flui: corporeidades múltiplas na arte-vivência

Rosália Menezes (Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – UNILAB, Redenção/CE, Brasil)

Jo A-mi (Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira — UNILAB, Redenção/CE, Brasil)

RESUMO – Corpo que paira, corpo que flui: corporeidades múltiplas na arte-vivência – O objetivo deste artigo é apresentar reflexões críticas a propósito das relações entre o Corpo e os seus agenciamentos com o mundo (compreendido como corporeidade), mantendo com as experimentações artísticas um viés estratégico de territorialidade crítica enquanto "linha de fuga" – conforme Deleuze. Teoricamente, teceu-se um percurso que se iniciou com as perspectivas do corpo na clássica filosofia ocidental, entremeado por estudos de base sociológica (na discussão do processo civilizador e do corpo como coletividade) e de base histórica (do corpo contextualizado em sua relação com o mundo e com as artes). Assim, a arte-vivência com o corpo, aqui demonstrada, procurou constituir-se em corporeidades cuja travessia foi reconstruindo conceitos, percepções e ações sobre o corpo cena-em-si: objeto e ato de experiências artístico-pedagógicas.

PALAVRAS-CHAVE
Corpo. Corporeidade. Arte-vivência.

ABSTRACT – A body that hangs, a body that flows: multiple corporate in art-experiences – The aim of this article is to present critical reflections on the relations between the Body and your agencies with the world (understood as corporeity), maintaining with the artistic experiments a strategic bias of critical territoriality as a "line of escape" - according to Deleuze. Theoretically, it was made a course began with the perspectives of the body in classical Western philosophy, interspersed by sociological (in the discussion of the civilizing process and the body as a collectivity) and historical studies (from the body contextualized in its relation to the world and with the arts). Thus, the art-experience with the body, demonstrated here, sought to be constituted as corporeities whose crossing was reconstructing concepts, perceptions and actions on the body scene-in-itself: object and act of artistic-pedagogical experiences.

KEYWORDS
Body. Corporeity. Art-experience.

A intenção deste trabalho é problematizar as questões relativas ao corpo em seus incontornáveis agenciamentos com o mundo, partindo de um enfoque que situa a noção de corpo como construção filosófica, histórica e sociocultural em seu aspecto dinâmico-relacional com experimentações artísticas. As experimentações artísticas servem, aqui, enquanto viés estratégico, fluência que explora poéticas e estéticas como possibilidades de desconstrução e resistência, vetores ativos que transformam o corpo em corporeidade. A corporeidade funciona como agente catalisador que

instaura uma rede relacional, envolvendo e interligando sensorial, pulsional, motor e simbolicamente contextos e práticas coletivas (BERNARD, 1990). Nesse sentido, os compartilhamentos e as trocas entre corpo e mundo acontecem em processos que enredam dinâmicas espaciais, fluxos de sentidos, práticas culturais e comunitárias; instâncias coletivizantes e agregadoras que fazem do corpo parte de uma disposição amplificada de ser-em-si-com-o-outro, numa perspectiva cósmica e ampla com o mundo (MAFFESOLI, 1985) – o corpo, assim, não se evidencia numa unidade totalizante, mas enquanto elemento que compõe um universo com outros elementos: uma relação, portanto, cambiante e recíproca com o seu redor.

O Corpo É Múltiplo...

O legado da tradição clássica de pensamento ocidental-europeizante deixou-nos o legado do dualismo na medida em que o pensamento socrático-platônico fundou a separação hierarquizante entre corpo e alma. A doutrina platônica pensou a inferioridade do sensível em relação ao inteligível, isto é, refletiu que tudo que está relacionado ao corpo e às paixões, ao mundo sensível, é hierarquicamente inferior à instância das idealidades impalpáveis, ao mundo inteligível - que Platão denominou de “Mundo das Ideias”. A alma, para Platão, preexistia ao corpo (material, mortal e sem inteligência), sendo imortal, divina e imaterial. Assim, o corpo, ligado aos desejos e paixões amorosas, representava, ao mesmo tempo, túmulo e cárcere da alma, ou como nos diz Platão no *Fédon*: o “corpo é prisão da alma”.

Habitando o mesmo horizonte histórico, Aristóteles guardou uma diferença bastante significativa em relação a Platão no que concerne ao entendimento da alma como ligada ao corpo pelos laços da vida. Para Aristóteles, o ser humano está próximo da natureza e sua alma é uma forma do corpo, um princípio de vitalidade que está imiscuída na natureza; como todos os seres vivos, as pessoas possuem alma e corpo - sendo este animado pelos dinamismos da forma, isto é, o corpo seria habitado pelos movimentos da alma (núcleo da dimensão inteligível do ser humano): “revela-se que, na maioria dos casos, a alma nada faz sem o corpo, como, por exemplo, irritar-se, persistir, ter vontade e perceber em geral; por outro lado, parece ser próprio a ela particularmente o pensar” (ARISTÓTELES, 2007, p.47). Aristóteles compreende o ser

humano como animal político e sua realização maior seria o exercício da ética e da política em comunidade.

Dividido ou em consonância com a alma, o corpo constituiu-se na Antiguidade clássica ocidental pelo justo equilíbrio entre proporção e simetria; dispunha-se o corpo em sua metonímia individual, como representante de uma *episteme* filosófico-social da Beleza: ordem paradoxal que se instaura, em sua última fase, sob a égide da grandeza apolínea, um "sublime conceitualismo do intelecto e da arte ocidentais", "linha traçada contra a natureza" dionisíaca cuja força ctônica ampliava-se nos travestismos de um *pathos* incontrolável (PAGLIA, 1992, p.78-92). As esculturas, as inscrições nas paredes e os vasos bem representavam essa ordem paradoxal, contando histórias dos deuses gregos, dos atletas olímpicos, das tragédias encenadas, do cotidiano das pessoas.

Na Idade Média, o Corpo está, oficialmente, esquadrinhado por uma arte e pensamento oficiais cujos modelos filosófico-dualistas reafirmam as duas escolas gregas da Antiguidade: de um lado, o pensamento platônico em Santo Agostinho, de outro, a força aristotélica em São Tomás de Aquino. Indubitavelmente contraditório, contudo, o corpo medieval é sagrado e profano: modelo de corpo altamente honrado do Cristo (o único digno de inspiração) de um lado; corpo carnavalesco da festa e da zombaria, de outro (BAKHTIN, 1999). Uma luta constante para domar o corpo carnavalesco, infligindo-lhe "uma feroz disciplina, imaginando e aplicando-lhe as coações mais dolorosas", pois "todos aqueles que desprezam o corpo e rejeitam este mundo terrestre esperam de fato adquirir o mérito santificante" (GÉLIS, 2008, p.55).

A partir do Renascimento, na Modernidade, o corpo torna-se objeto visual que só tende a se prolongar como cena-em-si. A anatomia humana erige-se numa das grandes realizações da arte renascentista - arte matemática das perspectivas -, subsidiada pelo dualismo psicofísico de René Descartes. Buscando compreender a natureza humana e tendo como ponto de partida as regras do método, Descartes dividiu o ser humano em *res cogitans e res extensa,* isto é: coisa pensante (uma substância, um eu, uma alma) e coisa extensa (corpo). No sistema cartesiano há uma oposição radical entre interioridade pensante (sujeito) e a exterioridade do corpo (objeto), de modo que o eu pensante não necessita de lugar algum nem depende de

coisa alguma material para pensar e existir (DESCARTES,1982). O dualismo psicofísico de Descartes, alavancado por um binarismo radical, dá continuidade a toda uma tradição histórico-cultural que reforça o dualismo como modelo valorativo de interpretação da existência humana. Foi pautado por essa tradição - onde se imiscuem filosofias e religiões - que a noção de corpo ocupou um lugar secundário e subalterno: desprovido de inteligência, o corpo e seus instintos são representados como uma dimensão irascível que liga homens e mulheres a sua natureza animal e inferior.

Essas representações vivenciais do corpo, em suas notas histórico-sociais, foram fortemente campeadas, ainda, pelo processo civilizador de que fala Norbert Elias (1993) através da constituição do Estado, o autocontrole, as redes de interdependência na vida social, a moderação das emoções e a rigorosa divisão das funções sociais que passam a configurar a existência social, e, por conseguinte, dos fluxos do corpo na Modernidade. Essa força civilizatória sobre o corpo é “mantida em movimento pela dinâmica autônoma de uma rede de relacionamentos, por mudanças específicas na maneira como as pessoas se veem obrigadas a conviver” (ELIAS, 1993, p.195). Ora, se por um lado o processo civilizatório se impõe enquanto necessidade contra as “barbáries” sociais recalcitrantes de sociedades coletivistas que “se veem obrigadas a conviver” com execuções contra vidas humanas em praças públicas, por outro, sedimenta-se rastreado por uma série de monopolizações nas estruturas centrais dessas sociedades, cujo papel da vigilância social individualizada torna-se essencial para manutenção da nova ordem social:

> Só com a formação desse tipo relativamente estável de monopólios é que as sociedades adquirem realmente essas características, em decorrência das quais os indivíduos que as compõem sintonizam-se, desde a infância, com um padrão altamente regulado e diferenciado de autocontrole; só em combinação com tais monopólios é que esse tipo de autolimitação requer um grau mais elevado de automatismo, e se torna, por assim dizer, uma “segunda natureza” (ELIAS, 1993, p.197).

Esses padrões de autocontrole e autolimitação recorrentes no processo civilizador ocuparam as memórias das sensações corporais vividas desde a infância, de tal modo, que ainda permanecem em nossos registros mentais e corporais e persistem em nossas vidas a ponto de pautar grande parte de nossas limitações comportamentais: numa espécie de disciplinamento constante em direção à ordem social instituída.

O corpo-modelo da Modernidade, assim, obedece ao rigor científico-cartesiano e civilizador construídos no ocidente-europeizante sob força consciente dos padrões de comportamento e controle social; corpo-modelo muito bem retratado desde as madonas de Rafael, nos corpos nus e dóceis pousantes dos ateliês, nas pinturas de família das elites à convivência social sob paisagens bucólicas nos verdes jardins europeus. De acordo com Michaud (2011), os corpos modernos civilizados e mecanizados foram amplamente trabalhados pelas diversas linguagens artísticas que, apropriando-se das descobertas e das formas de pensar de seu tempo, ressignificaram seus formatos e paradigmas – é o caso, muito especialmente, da experimentação com a Imagem a partir da fotografia e do cinema nos séculos XIX e XX.

Na contemporaneidade, a "perfeição" do corpo mecanizado engendra-se, paradoxalmente, a uma volatilização inconstante e instantânea: se por um lado podemos ver o corpo mecanizado refletido no desenvolvimento de uma cultura do esporte, da guerra, da indústria e da engenharia biotecnológica (em cirurgias estéticas, dietética, *body-building, doping*, clonagem), por outro, encontramo-lo afronteiriço e volátil em experiências de democratização da pornografia, de autoexibicionismo em redes sociais, de espetacularização da vida privada e de autorrepresentação. O corpo contemporâneo, embora ainda mecanizado, parece se liquefazer numa corporeidade cujo fluxo pigmenta-se do instantâneo:

> [...] a duração histórica é identificada com a gravação instantânea (e a princípio apagável); obras de arte, um dia pensadas para durar "além do túmulo", são substituídas por *happenings* deliberadamente curtos e por instalações que pouco duram; identidades de um tipo pensado para ser construído com zelo e para durar por toda uma vida são trocadas por kits de identidade para montagem imediata e desmantelamento igualmente instantâneo (BAUMAN, 2008, p. 287).

No mundo contemporâneo, ou por vezes denominado pós-moderno, a história do corpo vai ganhando novos tons, afinal, a vida tem potência infinita de variação e a história do corpo é a história de uma crise instaurada, um abalo sísmico que circula das entranhas da cultura à superfície da pele. "A cultura se constrói no trânsito entre o individual e o coletivo, entre o dentro e o fora do corpo, operando ao mesmo tempo num *continuum* entre emoção, razão, ação corpórea incluindo a aptidão para conceituação [...]" (GREINER, 2005, p.103). Ao lado dos corpos disciplinados em

cultos religiosos e escritórios higienizados, há os corpos estetizados (na *Body Art*) e modificados com próteses e intervenções cirúrgicas – o que Francisco Ortega (2008) chamou de “anatomias pós-modernas”, por vezes, palco de performances artísticas.

Permeado por todos esses entroncamentos filosóficos, históricos, socioculturais e pela compreensão do corpo como corporeidade, pretende-se mostrar, a seguir, experiências de prolongamentos do corpo enquanto sujeito e objeto do ato artístico, o corpo cena-em-si que utiliza, no ensino e na vivência das artes, múltiplas formas de existência.

Experiência na Universidade: *superando muros*

Como realizar uma pesquisa em arte que opere para além da clausura e do controle dos métodos e conhecimentos disciplinares? Como abrir passagens para além dos modelos tão encharcados pelo dever-ser-acadêmico? E como vivenciar o corpo enquanto “sujeito e objeto do ato artístico”, ponto de ancoragem para um vir-a-ser ainda possível de ser pensado (MICHAUD, 2011, p.562-563)?

O registro dos modelos e conhecimentos disciplinares acontece nos processos educacionais, de modo geral, e nas universidades, de modo específico, exercendo um importante papel de perscrutadores do condicionamento social. Nas instituições de ensino, por vezes, vemos ascenderem abordagens culturais reificantes, experiências moldadas pelos clichês e estruturação de conhecimentos massificadores. Ora, se são as instituições de ensino uma das principais redes de estabelecimento do controle, disciplina, vigilância e ordenamento alienante dos corpos (juntamente com as religiões, *mass media*, Estado), então é necessário quebrar-por-dentro tais estruturas, (pro)evocar o que está estabelecido a partir do núcleo, esfacelar sem destruir - porque há muitas experiências criativas, libertárias e autônomas que precisam ser multiplicadas nos processos de (des)educação dos corpos nas instituições de ensino.

Assim, nesse território do fazer/ensinar através/com artes tem-se procurado: a) buscar estratégias que possam atravessar e redimensionar os formatos e modelos mecanizados pela excessiva disciplinarização dos currículos, dos espaços, dos conteúdos e das narrativas institucionais; b) traçar um novo sentido sobre as

regularidades do plano de aula do semestre anterior, tecendo-lhe numa “linha de fuga” – à maneira de Deleuze, para quem a linha de fuga é, ainda, uma desterritorialização, uma linha ativa. A fuga torna-se um componente da linha, uma maneira de encontrar e provocar instabilidades em um sistema demasiado ordeiro e uniforme (DELEUZE, 1998) - movimentos que procuram contornar e atravessar situações estruturais, modelares e, por vezes, maniqueístas, permeadas por modelos encarcerados em formas pré-estabelecidas e pertencentes à ordem do programável (em categorias como família, sexualidade, trabalho, formação profissional).

A “linha de fuga” funciona como um operador conceitual que possibilita traçar mapas de instabilidade precária e de contornos móveis, pois nas experimentações artísticas os procedimentos de composição e as metodologias precisam funcionar como ferramentas de auxílio no constructo dos artefatos artísticos. A imprevisibilidade do objeto artístico solicita, desta forma, uma maior plasticidade das ferramentas e das estratégias metodológicas em seus planos, texturas, movimentos, gestos, cores, palavras e poéticas - de outro modo, poderíamos incorrer nas certezas reprodutoras de identidades que só ajudariam a corroborar para a manutenção de uma ordem



estratégica que submeteria o corpo a um sistema disciplinar organizado, produtivo e submisso





1.

[1] Estas imagens fotográficas estão assim dispostas para sugerirem uma conexão conceitual com a tessitura do escrito e fazem parte do ensaio fotográfico do projeto “Territórios Errantes” (a ser explicitado posteriormente).

A manutenção de uma “ordem” e a regulamentação de um “sistema disciplinar” são duas formas de tecnologia do poder, instrumentos de correção e manipulação do corpo, pois “(...) as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (FOUCAULT, 2004, p.25). Assim, uma das formas de “linha de fuga” na universidade seria construir ações de desterritorialização dos corpos enquanto imersão no exercício da corporeidade, manobra de resistências estética e política - fazendo com que o corpo seja um afluente para a condução e prolongamento da obra/objeto de arte em variadas dimensões.

Nesse sentido de corpo-afluente e corpo-condução, registre-se uma experiência artística realizada sob o título “Superando Muros”. Essa teve como objetivo reunir o público advindo da comunidade universitária, em dois turnos de oficina, para intervir nos muros externos da universidade com técnicas do grafite, estêncil, pintura e colagem. O mote para a interferência teve por base as discussões epistemológicas do feminismo na contemporaneidade. Abaixo, fotos (1 e 2) da intervenção artística:

Foto 1



Fonte: arquivo das autoras.

Foto 2



Fonte: arquivo das autoras.

Os experimentos com a velocidade e densidade dos *sprays*, o trabalho coletivo dos corpos (segurando cartazes, cortando ranhuras, suportando o peso um do outro em escadas humanas) e suas colorações (mãos, pés, rostos pintados com o espargir das tintas e do *spray*), a dança e o manejo inspirados pelas músicas no momento da estruturação do material a ser exposto e a ocupação dos corpos em espaço público

fizeram de “Superando muros” uma arte-vivência com o corpo físico e corpo-movimento; corpos-em-ação que se coadunaram com o seu redor, influenciando e sendo influenciado pela matéria e pela memória de suas ações, permitindo que o “outro” refletisse e fosse refletido nessas interferências espelhares (BERGSON, 2006).

O Fazer Artístico Além da Universidade: *territórios errantes*

O conceito de território é amplo e diversificado. São múltiplas as possibilidades de uso do termo. A geografia tradicional pensa o território exclusivamente em sua dimensão “naturalista”, num sentido físico, e, segundo a perspectiva adotada por Milton Santos, valorizando mais os “fixos” que os “fluxos” – tendo a preponderância de uma visão política do território, acontecendo sob ponto de vista estatal. No entanto, é possível pensar o conceito de território imiscuindo a dimensão física e política aos contextos simbólicos e afetivos, interligando lugares e pessoas que operam em conjunto, articulando estratégias que compõem as dinâmicas do cotidiano (HAESBAERT, 2002).

Desta maneira, “Territórios Errantes” tornou-se um conjunto de ações artísticas em processo desde 2010, realizada em espaços públicos de uma cidade do país. A “errância” adjetiva o traço nômade do próprio experimento artístico, isto é, o nomadismo que se configura como procedimento estético e, ao mesmo tempo, como operador conceitual no processo de composição da ação artística. A construção de uma ambiência performativa tem sido o componente catalisador e aglutinador dessa ação artística: assim, o primeiro passo na construção dessa ambiência performativa foi marcado pela instalação de uma espiral feita de tecido - uma espécie de centro fictício da Praça da Feira. O movimento da espiral como convocação à imagem da abertura ao mundo,

> [...] oposto ao simbolismo do círculo; este é religioso, teológico, aquela como círculo desviado para o infinito, é dialética: na espiral, as coisas voltam, mas em *um outro nível*: há retorno na diferença, não repetição na identidade; [...] graças a ela, não somos obrigados a pensar: *tudo foi dito, ou: nada foi dito,* nada é primeiro, no entanto, tudo é novo (BARTHES, 1990, p. 198).

O segundo passo consistia em instalar, no centro da espiral, uma tigela transparente contendo água. Pouco a pouco, os objetos distribuídos pelo espaço iam formando uma Instalação no interior da praça, com pão e vinho sendo servidos para aqueles e aquelas que se achegassem ao local.

Depois, uma provocatória para cada visitante: percorrer a espiral de tecido e "tingir" a água com vinho; comer pão, beber vinho, caminhar em espiral e fazer uma oblação na intenção de um fazer-com que se desdobrou, misturou e reinventou nos diversos "textos" produzidos pela Praça, promovendo trocas intensivas entre corpos e fluxo urbano. Nesse sentido, pode-se lembrar da reflexão que Espinoza fez em sua *Ética* e que permanece pairando sobre nós: "o que pode o corpo?" Ora, segundo este filósofo, o corpo pode ser compreendido como uma relação de afetos e de intensidades que se comunicam entre si:

> [...] composto de um grande número de indivíduos (de natureza diversa) cada um dos quais é também muito composto. Os indivíduos que compõem o corpo humano e, consequentemente, o próprio corpo humano, são afetados de numerosas maneiras pelos corpos exteriores (ESPINOZA, 1997, p. 240).

Os objetos utilizados em "Territórios Errantes" foram objetos manufaturados (tecido, tigela de acrílico, jarra e copos de vidro, peneira e jogo de letras) e a recondução desses objetos no contexto da ação artística pôde gerar uma *collage*, ou seja, um processo de construção que justapôs imagens, objetos e até mesmo situações libertando-os de suas funções ordinárias, criando paradoxos visuais ao deslocá-los de seu contexto original: um ato "por si só entrópico e lúdico" (COHEN, 2007, p. 60).

Fecha-se a cena. Abram-se as fotos 3 e 4 (retiradas na feira da Praça):

Foto 3



Fonte: arquivo das autoras.

Foto 4



Fonte: arquivo das autoras.

Por fim, a proposta desse experimento artístico não se vincula à ideia de levar arte e cultura para feirantes da praça que não disponibilizam de tempo e dinheiro para se deslocarem até os museus, salas de teatro ou galerias. Pensado como experimento artístico performativo que se realiza entre lugares, “Territórios Errantes” configura-se num vetor de ação estético-político que pretende atuar muito mais nas frestas, nos escapes, nos deslizes que desestabilizam corpos e ambiente; o público ali presente participou ativamente da experiência, olhando, tocando, comendo e bebendo, falando bem de perto, perguntando e, às vezes, hesitando - alguns mais de longe desconfiavam daquela invasão no repertório cotidiano da praça – mas com uma presença que se imiscuiu ao objeto artístico, modificando, interpretando, desconstruindo signos e inventando seus significados próprios. Essas estratégias cênicas, a partir das relações de (des)encontros com pessoas no espaço público urbano, tornaram-se errâncias artísticas que, provavelmente, mantiveram alguma nostalgia com o *homo ludens* e suas relações de transitoriedade com a vida: o corpo nômade de si mesmo, cujo jogo de forças em devir, território em constante estado de

exploração, foi traçando indefinidamente novos percursos de invenção e surpreendendo com sua potência de permeabilidade em engendrar soluções provisórias, expandir conceitos e compartilhar afetos na instabilidade do tempo presente.

Considerações Finais

O corpo esburaca a pele do mundo. O mundo deixa-se sobre o corpo invadindo-o, disseminando seus cheiros, modos, gostos, traçando percursos, criando ritmos. A pele do corpo é uma máscara porosa de dupla face, um dentro-fora, uma profundidade de superfície. Pele-carne-osso-fluxos, múltiplo de forças que afeta e é afetado pelo espaço-tempo da vida: “A pele é um elemento essencial, porque paradoxal: interface entre o espaço exterior e o interior, constitui o operador do fundo do corpo na superfície” (GIL, 2002, p. 141).

Na contemporaneidade, nosso corpo está cada vez mais estudado, conceituado, idealizado, tornado visível, objeto de adoração e consumo. Convergir, divergir e desestabilizar: o corpo poroso torna-se via de fluxo entre os sentidos e o mundo; um reservatório de memórias que nunca estão sozinhas ou estáticas, pois com o corpo há sempre gestos, falas, desejos, consciências.

A arte-vivência com o corpo, aqui demonstrada, procurou constituir-se em corporeidades cuja travessia foi reconstruindo conceitos, percepções e ações sobre o corpo cena-em-si: objeto e ato de experiências artístico-pedagógicas como ações de resistências estético-políticas. Um corpo coletivo e coletivizante – um fluxo entre subjetividade e mundo com uma consciência filosófica quase conciliatória: por vezes, apolíneo, resistente, direcionado, integrador nas ações rotineiras; por outras, dionisíaco, engendrador, criativo, imerso voluptuosamente nas contradições do cotidiano. Por fim, um corpo-mundo que atravessa o tempo nele mesmo.

Referências

ARISTÓTELES. *De anima.* Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento.* São Paulo: Hucitec, 1999.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso:* ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUMAN, Zygmunt. Sobre os usos pós-modernos do sexo. In: BAUMAN, Zygmunt. *A sociedade individualizada:* vidas contadas e histórias vividas*.* Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 275-297

BERNARD, Michel. Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine. In: PIDOUX, Jean-Yves. *La danse, art du XX ème siècle?* Lausanne: Editions Payot, 1990

BERGSON, Henri. *Matéria e memória:* ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*.* São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ESPINOSA, B. *Ética.* São Paulo: Nova Cultural, 1997. Coleção Os pensadores.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Dialogues*. São Paulo: Escuta, 1998.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. v.2. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis/Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2004.

GÉLIS, Jacques. O corpo, a igreja e o sagrado. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). *História do corpo:* da Renascença às Luzes. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. p. 19-130.

GIL, José. O corpo paradoxal. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Org.). *Que pode o corpo*. Fortaleza: Relume Dumará, 2002. p.131-147

GREINER, Christine. *O corpo*. São Paulo: Annablume, 2005.

HAESBAERT, Rogério. *Territórios alternativos*. São Paulo: Contexto, 2002.

MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dionísio.* Coleção tendências. v. 7, Rio de Janeiro: Graal, 1985.

MICHAUD, Yves. Visualizações – o corpo e as artes visuais. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). *História do corpo:* as mutações do olhar – o século XX. 4. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011. p. 541-565

ORTEGA, Francisco. *O corpo incerto:* corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

PAGLIA, Camille. Apolo e Dioniso. In: PAGLIA, Camille. *Personas sexuais:* arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 77-100.

PLATÃO. *Fedro.* Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2001.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.

Rosália Menezes

Professora adjunta da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira. Possui graduação em Filosofia pela Universidade Estadual do Ceará - UECE, formação em Teatro pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, IFECE em parceria com a Escola Pública de Teatro da Vila das Artes, mestrado em Filosofia pela Universidade Federal do Ceará - UFC, doutorado em Educação pela Universidade Federal do Ceará (2011). Participa dos grupos de pesquisa (CNPq) em Filosofia e linguagem artísticas modernas e contemporâneas e Drama, dramaturgia, cena: questões contemporâneas. Atua nas áreas de Artes Cênicas, Filosofia e Educação, realizando pesquisas que privilegiam uma interface entre as mesmas.

E-mail: mariarosa@unilab.edu.br

Currículo: http://lattes.cnpq.br/4614654109148320

Jo A-mi

Professora-pesquisadora da Unilab-CE, trabalha com pesquisas e projetos de extensão nas áreas de “Literatura e Artes Visuais", "Literaturas contemporâneas de Língua Portuguesa", "Relações de Gênero". É coordenadora do ATELIÊ - grupo de pesquisas e estudos interartes -, membro do Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos e integrante do Núcleo de Políticas de Gênero e Sexualidade. Como escritora, publicou a ficção intitulada "Cor Adormecida" (2012) e ganhou menção honrosa pelo conto "O cabrito beija-flor", no XV Prêmio Estadual Ideal Clube de Literatura. Enquanto artista visual, participou de exposições, instalações coletivas e dirigiu o documentário "No Ceará dos grafites" (disponível no YouTube)

E-mail: joami@unilab.edu.br

Currículo: http://lattes.cnpq.br/0945228363295282

Recebido em 30 de janeiro de 2017
Aceito em 23 de abril de 2017

ISSN 2357-9854

La formación categorial y la importancia del arte en ella

Paola Vázquez Neira (Universidad Nacional de Educación — UNAE, Javier Loyola, Ecuador)

RESUMEN — La formación categorial y la importancia del arte en ella — Dentro del procedimiento de toda enseñanza y aprendizaje constituye un elemento sustancial el hecho de encontrar contenidos que se conviertan en elementos formativos; mencionando esto surge en la mente del Ser varias interrogantes ¿qué es formar? ¿Forma, formación…formativo? El ser humano significa tener que reinventarse constantemente respondiendo a tiempos, contextos y realidades diversas, que dicho Ser habita, visualiza y percibe. Formar es hacer o crear, formar parte es ser parte de un todo, formación es la acción de formar y al mismo tiempo es sinónimo de preparación. Lo formativo es lo que forma o sirve para formar. Así, el Ser forma parte de un mundo y ese mundo lo forma y transforma continuamente, esa formación está asida a los procesos formativos, en donde la enseñanza-aprendizaje trata de dar un alto a ese Ser en devenir, al Ser inacabado, que demanda formación cotidianamente. Si hablamos de formas y formación quizá convenga recurrir a las artes y sus discursos, cuyas manifestaciones contribuyen a la construcción de identidad de ese Ser como sujeto y como miembro de una comunidad. El arte apela y reclama al mundo, al cual el Ser pertenece y mediante los discursos del arte se permite el discernimiento del Ser: de sí mismo, de él en el mundo y como elemento del mundo. En la formación categorial interesa acceder al sentido real que poseen las acciones pedagógicas dentro de las cuales se deben hacer visibles la objetividad del mundo y la subjetividad del individuo; de aquí la importancia de enseñar arte, pues con ello se asiste al discernimiento del paisaje social y cultural en el que habita cada individuo. En este sentido, a la educación artística le corresponde servir como autora de la capacidad entre su experiencia e identidad individual o de grupo, con los fenómenos y significados de la cultura.

PALABRAS CLAVE
Formación Categorial. Educación. Arte.

ABSTRACT — The categorial formation and the importance of art in it — Under the procedure for all teaching and learning is a substantial element: identifying content that carries the formative elements. To this end we ask, what is form? What is formation — training — and what is formative? To be human means having to constantly reinvent ourselves in response to the historical moment, contexts and changing realities. This enlightened Being lives, visualizes and perceives. To form is to do or to create; to form a part is to contribute to a whole. Training is the action of form and at the same time is synonymous with preparation. The formative is what forms or serves to form. So, an enlightened Being is part of a dynamic world that continually forms and transforms him. Such training is a process, where teaching and learning may frustrate that Being's efforts to be reinvented, to become, an effort which demands daily training. When we talk about forms and training, it may be appropriate to refer to the arts and their various lexicons, whose manifestations contribute to the construction of identity of that Being, both as a subject and as a member of a community. Art appeals to, and requires, the world to which Being belongs. Through the discourses of art the true nature of Being can be discerned—of himself and of him in the world, and as an element of the world. Categorial Training takes interest in accessing the real meaning of educational activities, within which the objectivity of the world and the subjectivity of the individual are made visible. Hence, the importance of teaching art, because it assists the discernment of the social and cultural landscape that each individual inhabits. In this sense, art education serves the individual's ability to generate, compare and clarify meanings. In consequence, the relationship between experience and individual identity or that of one's group becomes discoverable, within the phenomena and meanings of culture.

KEYWORDS
Categorial Training. Education. Art.

La formación categorial y la importancia del arte en ella

A manera de desglose del título del presente artículo, se extiende el lienzo para esbozar cada uno de los elementos y trazar a pinceladas el enfoque del texto. El término *formación* alude al verbo formar, es decir, al acto de otorgar forma a alguna cosa, componer un todo a partir de la integración de sus partes. Otra significación radica en el sentido de educación, preparación o capacitación en el ámbito académico; estas dos acepciones difieren y al mismo tiempo convergen en el hecho de que dicha *formación* construye un todo, un ser holístico conformado por varios elementos tanto del mundo objetivo como del subjetivo, siendo el segundo posiblemente el más valorado.

La *"Bildung"* para Nietzsche debe ser el objeto de una experiencia metafísica, la experiencia del Uno, ese Uno que experimenta su unidad, su armonía con sus controversias, su pluralidad y sus argumentaciones, todos estos componentes aportan a una cierta organización que constituiría la técnica de la formación. Para el filósofo alemán existen dos aspectos receptores de dicha técnica, por una parte la masa como resultado del caos y por otra la individuación dada por la formación.

A que refiere el término categoría, en el sentido coloquial se dice que es el grado de jerarquía dentro de un orden, háblese de un orden social o taxonómico. Pasando de lo coloquial a lo filosófico hacemos zoom en la versión aristotélica para hablar de las categorías, enunciando algunas que para el filósofo de la Grecia antigua serían las apropiadas para abordar el modo de ser de las cosas y el modo en que las aprehendemos; de esta manera salen a escena al abrir el telón la cantidad, la sustancia, la cualidad, relación, hacer…padecer, entre otras; todas ellas intrínsecas o extrínsecas a la sustancia (hombre, mujer, pintura, música, bailarina), es decir, las categorías corresponden a los diversos predicados atribuibles al sujeto. De esta manera identificamos la justificación de hablar sobre dichas categorías en este texto, pues el Ser efectúa un casting de predicados en el proceso vivencial dentro del cual aprehende, asimila, se forma a sí mismo y forma sus entornos en el día a día. Dicho casting implica actuar, decidir, resolver, hacer.

Repasando la partitura nietzscheana que antes nos ayudó esbozando el término formación, ahora la miramos para referirnos a las categorías, pues para el alemán se visualizan dos categorías que hacen su ingreso al escenario cultural y vivencial, desarrollando el arte y la vida misma, dichas categorías se sitúan en lo que Nietzsche denominó apolíneo y dionisíaco. Lo apolíneo se asentaría en la individuación y lo dionisíaco cruzaría a esquematizar el caos y con éste la masa.

La Escuela de Frankfurt a inicios del siglo XX trazó en su filosofía el término "cultura de masas", en busca de un análisis e indagación sobre la estandarización de una producción cultural epocal; situados en nuestro presente y vinculándonos con los términos y acepciones precedentes cabe dar inicio a un análisis que nos acercará al tópico central de estas páginas.

Si se manifiesta la importancia de la praxis dentro de la búsqueda de predicados acordes con el Ser, lo dionisíaco no aportaría a la individuación, sin embargo, debemos advertir que el Ser no está solo, dicho Ser se forma dentro de una comunidad y lo dionisíaco al apelar a lo festivo y comunitario estaría aportando a mencionada individuación. Como plantea Sarti (2008, p. 182);

> Porque la vivencia de lo dionisíaco pide, ante todo, […], un espectador que ya no es tal, sino un "celebrante", copartícipe de un ritual, inmerso en un ámbito festivo en el que ha olvidado, por un breve lapso, los límites de su "yo".

El olvido de nuestros límites permite una apertura hacia tonalidades nuevas, siendo éstas las pinceladas que precisan nuestras individualidades, así diríamos que en el vivir lo apolíneo y lo dionisíaco se van conjugando en los versos de cada una de nuestras poesías; poesías que danzan dentro de una cultura de masas, de un contexto global olvidándose de sus límites por breves lapsos, pero afianzando sus identidades cada vez más. Así el enfoque de cámara nos acerca al ámbito del enseñar y el aprender, pues el Ser en su cotidianidad realiza dichas acciones constantemente.

Dentro del procedimiento de toda enseñanza y aprendizaje constituye un elemento sustancial el hecho de encontrar contenidos que se conviertan en elementos formativos; mencionando esto surge en la mente del Ser varias interrogantes ¿qué es

formar? ¿Forma, formación…formativo? En los párrafos predecesores ya se realizó un zoom de cámara a algunos de estos términos.

Se debe considerar que el ser humano significa tener que reinventarse constantemente respondiendo a tiempos, contextos y realidades diversas, que dicho Ser habita, visualiza y percibe. Formar es hacer o crear, *formar parte* es ser parte de un todo, formación es la acción de formar y al mismo tiempo es sinónimo de preparación. Lo formativo es lo que forma o sirve para formar. Así, el Ser forma parte de un mundo y ese mundo lo forma y transforma continuamente, esa formación está asida a los procesos formativos, en donde la enseñanza-aprendizaje trata de dar un alto a ese Ser en devenir, al Ser inacabado, que demanda formación cotidianamente.

Si en este bosquejo hablamos de formas y formación quizá convenga recurrir a las artes y sus discursos, cuyas manifestaciones contribuyen a la construcción de identidad de ese Ser como sujeto y como miembro de una comunidad. El arte apela y reclama al mundo, al cual el Ser pertenece y mediante los discursos del arte se permite el discernimiento del Ser: de sí mismo, de él en el mundo y como elemento del mundo.

En la formación categorial interesa acceder al sentido real que poseen las acciones pedagógicas dentro de las cuales se deben hacer visibles la objetividad del mundo y la subjetividad del individuo; de aquí la importancia de enseñar arte, pues con ello se asiste al discernimiento del paisaje social y cultural en el que habita cada individuo. En este sentido, a la educación en artes le corresponde servir como autora de la capacidad entre su experiencia e identidad individual o de grupo, con los fenómenos y significados de la cultura.

Diego Carrasco (2012), el entonces Director de la Fundación Municipal Bienal de Cuenca, dentro de la presentación de la XI edición con la temática “Entre / Abierto”, manifestó que el arte explora siempre, crea nuevos territorios. De la mano de los avances tecnológicos, se promueven nuevos escenarios culturales y ante ellos el arte crea formas, contenidos y métodos que den cuenta de ellos. Los territorios y escenarios son particulares y comunes, la particularidad viene desde el Ser como obra única y auténtica; lo común o colectivo surge al compás presuroso de una sociedad globalizada. De estos prototipos de contextos el Ser adopta y se adapta a sus diversos

elementos dibujados y matizados por los actores sociales. Los actores educativos al tomar a la formación categorial como batuta y al plantear al arte como la partitura para la orquesta, deben considerar a lo “categorial” no como indicación de una “differentia specifica”, sino como indicio de la esencia de la formación, se puede decir en un sentido pedagógico independiente: la formación es la formación categorial en el doble sentido de que se ha abierto una realidad “categorial” en el ser humano. La realidad referida viene legada por las experiencias y vivencias categoriales efectuadas por el Ser en su enfoque individual y por una sociedad en el enfoque colectivo. La sociedad y sus individuos han creado al arte y éste con un correcto manejo contribuirá a la formación humanista cuya base es la formación del individuo con miras al mejoramiento de la sociedad.

El acto formativo está enlazado con el ímpetu de generar emociones, de provocar sentimientos situándonos en el mundo subjetivo del Ser, subjetividad que se verá moldeada, tallada, ensamblada por los lenguajes artísticos que muestran realidades singulares y colectivas.

El término formación categorial fue planteado por Wolfgang Klafki, filósofo y pedagogo alemán, quien pone en escena a dicho término como respuesta a su análisis en torno a la didáctica y pedagogía; los criterios generados en el trabajo del autor germano conciernen a lo expuesto en las primeras escenas de este cortometraje, pues patrocina a una pedagogía crítico-constructiva, que persigue un procedimiento dinámico y sugerente, dentro del cual el docente llene su actuación de vida y fuerza, motivando a su público a asimilar que dicho acto no requiere de memorismo y una carga de contenidos, sino que todo el acto performático se pone en escena para conquistar la formación de individuos integrales, visionarios con la capacidad de trans*formar* situaciones y asistir a realidades, tanto individuales como colectivas, con la responsabilidad y madurez requeridas.

Como bien conocemos los procesos educativos poseen una estructura determinada que se verá alterada acorde a los desarrollos políticos, económicos y sociales intrínsecos en la evolución de los diversos grupos humanos dentro de sus disímiles contextos. El arte ha danzado al compás de los mismos aconteceres, sin embargo con la característica de permitirse movimientos contrarios a ciertas

estructuras; así los impresionistas actuaron sobre la estructura creando ambientes ambiguos sugiriendo vibratilidad y situando al ojo receptor en una posición dinámica, de la misma manera el futurismo y el cubismo por su composición, posibilidades de movilidad sugirieron dinamismo; sin embargo, dicho acto vivaz en estas tres tendencias artísticas y en muchas otras, se relacionan con la apreciación sensorial, que pudiese o no generar un ejercicio crítico-constructivo. Quizá convenga un clic a las prácticas artísticas que necesitan de un discernimiento reflexivo y crítico para su asimilación y al mismo tiempo para conjugarlas con las realidades particulares y colectivas.

Dentro de la nueva Ley Orgánica de Cultura, propuesta por la Asamblea Nacional de la República del Ecuador, se plantea como uno de sus puntos fundamentales el Fomento del Arte, la difusión de las artes; un arte y una cultura libres. Mencionado fomento y difusión debe tener su germen en las aulas, pues si existe este accionar desde los procesos educativos, a futuro habremos logrado un Consumo del Arte, punto igualmente importante dentro de dicha ley. ¿Cómo se conecta este ideal legislativo con la formación categorial?

En párrafos antecesores se mencionó la importancia de contar con individuos reflexivos sobre sí mismos y su entorno dentro de las sociedades en progreso. Igualmente se planteó la necesidad de pensar a la formación no como una escultura estática sino una interpretación práctica; y dentro de dicha praxis las categorías planteadas por Klafki encajan con gran acierto; pues si los docentes detienen el tempo vivo de su batuta, para cambiar el compás del instrumento educativo tras preguntarse: ¿Qué pueden hacer los estudiantes con lo que aprenden hoy? ¿Qué tan importantes son esos contenidos en las vidas de los estudiantes? ¿Cuál es la importancia de determinados contenidos para el futuro de los educandos? ¿Cuál es la estructura de los contenidos? ¿Cuáles son los casos concretos, fenómenos, situaciones, experimentos a través de los cuales, la estructura de esos contenidos pueden lograr pasar de una clase común a una clase interesante, cuestionable, accesible, comprensible? Toda la sinfónica empezaría a entonar procesos perfectibles, formativos no con la tradición formadora, sino con categorías formativas en pro de sociedades auto reflexivas, co-reflexivas… inter-reflexivas. Al reflexionar, evaluamos

y ejecutamos los primeros pasos hacia cambios sustanciales cuya meta radicará en la concepción de una visión holística sobre el Ser distinto, el Ser generador de cultura y creador artístico.

En todo lo planteado hasta estas líneas es preciso realizar una apertura de diafragma lo más generosa posible para capturar a los contextos, pues si bien es cierto la formación categorial se presenta positiva por su contenido espiritual y reflexivo; como manifiesta el profesor Fernando Hernández (2016), por el exceso de compartimentaciones conceptuales, en aras de un cierto cientifismo pedagógico, se torna muy alemán y priva a la formación del valor de la intuición y de la importancia que para él tiene la incertidumbre. Los diversos contextos son los colores, que mezclados con las individualidades en la amplia paleta de la vivencia de los grupos humanos y, por supuesto, con la acción intuitiva y la vacilación del Ser en espacios y tiempos cambiantes, se muestran fuertemente influyentes en los resultados del accionar de dicho Ser que genera cultura y por ende la identidad de cada grupo humano.

Las hebras de hilo se tejen para formar la macana[1] que abrigará el desarrollo de las sociedades a partir de la educación, ya no se habla de una formación neutra y sin contextos; sino se apela hacia una formación que responda a interrogantes vinculadas a cada mullo del extenso collar que adorna nuestra realidad. Lo práctico, lo reflexivo, el pensamiento individual y desde éste la razonada visión colectiva, los contextos, los tiempos, y la expresión o comunicación, de todo lo enunciado, en una actividad liberadora encarnada en los diversos discursos artísticos, los cuales sacarán a relucir las vicisitudes y realidades del Ser y su mundo, del Ser celebrante en lo dionisíaco.

El acto creador debe ser fomentado y sus obras deben ser difundidas desde los prefacios literarios de la formación del Ser en devenir, de aquí la imperante importancia de implementar un proceso de enseñanza-aprendizaje del arte desde la educación inicial, pasando por la educación general básica y prolongando la acción

[1] Macana: prenda tejida típica de la cultura ecuatoriana, trabajada en la región austral del país. Utilizada principalmente por las mujeres, como paños para cubrir sus dorsos o para cargar a los niños.

hasta el bachillerato; dicha trascendencia ha sido advertida por el Ministerio de Educación del Ecuador y desde este movimiento surgió el nuevo currículo planteado por dicha entidad, en el cual se incrementa la carga horaria en todos los niveles de educación como soporte a la formación holística del actor del performance vivencial. Así también en el repertorio de logros para la formación cultural y artística salta a escena la carrera de Educación en Artes desde la Universidad Nacional de Educación del Ecuador, la cual apremiará en lograr el enlace franco entre el Ser y la sensibilidad, sus capacidades expresivas, sus riquezas culturales, sus entornos próximos y sus emociones individuales. Además con la implementación de dicha carrera universitaria se cubre una falencia profesional dentro del sistema educativo ecuatoriano con respecto a la formación cultural y artística, dando paso a una presencia en el escenario del aula a profesionales que conocen, sienten, perciben y emiten lo que es en realidad el arte.

En esta perspectiva, se aporta a la *bildung* holística de aquel Ser deviniente; y se apuesta por la preponderancia de las artes para que dicho Ser discierna su mundo.

Referencias

CALVO MARTÍNEZ, Tomás. *Aristóteles y el aristotelismo*. Madrid: Editorial Akal, 2008.

CARRASCO, Diego. Entre / Abierto. Aperturas, conexiones y derivas en el arte actual. Cuenca – Ecuador. *XI Bienal de Cuenca*. Fundación Municipal Bienal de Cuenca, 2012.

GALLO, Luz Elena. Una mirada a la didáctica desde la formación categorial. *Revista Iberoamericana de Educación*, p. 1-11, ago., 2005.

HERNÁNDEZ, Fernando. Comunicación personal, correo electrónico. Junio 13 del 2016.

KLAFKI, Wolfgang. Los fundamentos de una didáctica crítico-constructiva. *Revista de Educación*. n. 280, p. 37-79, maio/ag.1986. Recuperado de: <http://www.mecd.gob.es/dctm/revista-de-educacion/numeros-completos/re28000506.pdf?documentId=0901e72b813c4501>. Acceso em: 15 enero 2017.

ROITH, Christian*. La teoría crítica en la teoría educativa y los diseños curriculares de Wolfgang Klafki.* 2006. Recuperado de: <http://www.ual.es/~chroith/pdf/Klafki.pdf>. Acceso em: 10 fev. 2017

SARTI, Graciela. Actualidad de lo dionisíaco. In: OLIVERAS, E. (Ed.) *Cuestiones de Arte Contemporáneo.* Buenos Aires: Emecé Editores S.A., 2008. p. 175 – 197.

STIEGLER, Barbara. Nietzsche y la crítica de la Bildung. 2009. *Revista Educación y Pedagogía*, v. 21, n. 55. p. 153-168, sep./dic. 2009. Recuperado de: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaeyp/article/viewFile/9763/8977>. Acceso em: 05 enero 2017.

Paola Vázquez Neira

Docente en la Carrera de Educación General Básica en la Universidad Nacional de Educación, formación profesional en el área artística y cultural. Licenciada en Artes Visuales, Diplomado en Estudios del Arte, Maestría en Teoría y Filosofía del Arte, doctoranda en el programa Arte y Educación por la Universidad de Barcelona.

E-mail: paola.vazquez@unae.edu.ec

Currículo: https://www.researchgate.net/profile/Paola_Vazquez_Neira

Recebido em 15 de fevereiro de 2017
Aceito em 23 de abril de 2017

ISSN 2357-9854

Ensaio Visual: Café com ZMário

José Mário Peixoto Santos – ZMário (Universidade de Brasília — UnB, Brasília/ DF, Brasil)

RESUMO — Ensaio Visual: Café com ZMário — O Café com ZMário, assim como a culinária performática e relacional de Rirkrit Tiravanija, é pretexto para a criação do encontro e do próprio texto oral sobre nossas vidas, profissões, amores, desejos, frustrações... A cafeteira, o fogareiro portátil, as xícaras diversificadas e coloridas e, principalmente, a bebida estimulante tornam-se meios e objetos estéticos para a produção de uma obra entre a arte e a vida.
PALAVRAS-CHAVE
Arte contemporânea. Performance arte. Arte relacional.

ABSTRACT — Visual Essay: Café com ZMário — Café com ZMário as well as the performative cuisine and relational art by Rirkrit Tiravanija is a pretext for the creation of the meeting and the oral text about our lives, professions, loves, desires, frustrations... The coffee machine, the portable stove, the diverse and colorful cups and mainly the stimulating drink become ways and aesthetic objects for producing an art work between art and life.
KEYWORDS
Contemporary art. Performance art. Relational art.
















oi



José Mário Peixoto Santos – ZMário

É artista performático, professor e pesquisador da arte da performance. Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde pesquisou a produção de Performance Art na cidade de Salvador, Bahia, na linha de pesquisa Teoria e História da Arte. Doutorando em Poéticas Contemporâneas pelo Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes (IDA-PPG-Arte) da Universidade de Brasília (UnB), onde pesquisa a arte da performance sob a orientação da Profa. Dra. Maria Beatriz de Medeiros. Atualmente, integra o Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos da UnB, Brasília-DF.

E-mail: cafecomzmario@gmail.com

Lattes: http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4267453P5

Fotos: ZMário e anônimos

Recebido em 5 de abril de 2017
Aceito em 21 de abril de 2017