

Carmen Lúcia Simões Pires de Barros

***BARRO E CONHECIMENTO:
POR UMA POÉTICA HUMANA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora:
Prof. Dra. Dinora Fraga da Silva

PORTO ALEGRE
2002

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO
BIBLIOTECA SETORIAL DE EDUCAÇÃO da UFRGS, Porto Alegre. BR-RS

B277b Barros, Carmen Lúcia Simões Pires de
Barro e conhecimento : por uma poética humana / Carmen
Lúcia Simões Pires de Barros. - Porto Alegre : UFRGS,
2002.
f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande
do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em
Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2002. Silva, Dinora Fraga da, orient.

Argila - Educação artística. 2. Imaginação - Criatividade –
Arte - Prática pedagógica. I. Silva, Dinora Fraga da. II. Título.

CDU - 37.036

Bibliotecária: Jacira Gil Bernardes – CRB-10/463

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Dinora Fraga Silva, por todas suas conexões sensíveis, que me possibilitou esta peregrinação. Agradeço.

Agradeço ao Júlio, Luana, Mirian, Luísa, Maria Laura. Agradeço aos amigos.

Agradeço ao Carlos Théo, Mirela, Marly, Ana Maria, Marco, Josefina. Obrigado Sarita. Agradeço especialmente aos meus irmãos Eliseu e Jurandir e a prima Cintia. Obrigado Neusa Tânia. Agradeço a Max, Denilso e Thiago.

Agradeço a existência.

Agradeço, agradeço, agradeço...

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 : Ar e Água. Xilogravura de Maurits Escher.....	34
Fig. 2 : Mão em negativo.....	40
Fig. 3 : Mão. Fotografia.	40
Fig. 4 : Mão. Fotografia digitalizada.....	40
Fig. 5 : Mãos no barro. Fotografia. Júlio Pimentel.....	61
Fig. 6 : Thiago.Fotografia.	70
Fig. 7 : Boneco de Max. Fotografia.	72
Fig. 8 : Max modelando. Fotografia.	73
Fig. 9 : Santo de Max. Fotografia.....	73
Fig. 10 : Denilso e Max na oficina. Fotografia.....	74
Fig. 11 : Denilso modelando. Fotografia.	76
Fig. 12 : Bob Marley de Denilso. Fotografia.	77
Fig. 13 : Desflocular, picar, amassar a argila. Sucessão de fotos.	80
Fig. 14 : Na oficina, mãos na massa.	81
Fig. 15 : Seqüências de mãos e massas.	82
Fig. 16 : Seqüências de mãos e massas.....	83
Fig. 17 : Modelagens de Thiago, Max e Denilso.	84
Fig. 18 : Escultura. Chakras da terra. Carmen Barros.	102

SUMÁRIO

A MASSA.....	08
CAPÍTULO 1 : OLHAR MULTIDIMENSIONAL DE ESCULTOR.....	14
1.1. Onde está a sabedoria.....	05
1.2. Subjetividade na contemporaneidade.....	18
1.3. Civilização de clichês.....	21
1.4. Do outro lado do corpo.....	22
1.5. Arte e novas tecnologias.....	25
O ato e o fato de aprender/ensinar artes.....	27
1.7. Arte e conceito: preconceito.....	30
1.8. Arte e vida.....	31
1.9. Os fazedores de poiesis.....	32
1.10. Arte na contemporaneidade.....	35
1.11. Estesia ou estética: a convocação.....	38
CAPÍTULO 2 : A MASSA FENOMENOLÓGICA.....	41
2.1. Influências em Bachelard.....	44
2.2. Ciência e poética.....	49
2.3. A imaginação material.....	52
CAPÍTULO 3 : A MASSA BARROS.....	62
3.1. A massa barro.....	65
3.2. A massa inicial.....	66
3.3. O contexto é texto.....	67
Thiago.....	67
Max.....	71
Denilso.....	74
3.3.4. A massa nós.....	78
CAPÍTULO 4 : MASSA CORPO.....	86
CAPÍTULO 5 : MASSA MUNDO.....	94
A CONCLUSÃO É ATO: AMASSAR BARROS.....	103
BIBLIOGRAFIA.....	107

RESUMO

O conhecimento sensível e criador com argila afirma a arte em sua função estética, social, política, ética e ecológica e se posiciona a partir de práticas educacionais e estéticas.

Este trabalho relata o processo instituinte de uma oficina com barros desta região, junto à Secretaria de Cultura do Município de Bagé/RS, que buscou vias de acesso a esta cultura. Propõe reflexões que tornaram possível compreender o quanto a arte, a educação e a ecologia podem estar interligadas se não forem tomadas como partes independentes do conhecimento desvinculado da vida.

O presente trabalho com argilas, com os sujeitos singularizados e o método fenomenológico permeado pelo diálogo com a proposta de imaginação material lançada por Gaston Bachelard, articulado a outros autores, permitiram configurar esta pesquisa como possível pedagogia da imaginação capaz de gerar espaços vitais.

RESUMEN

El conocimiento sensible y creador con arcilla afirma el arte en su función estética, social, política, ética y ecológica y se posiciona a partir de prácticas educativas y estéticas.

Este trabajo relata el proceso instituyente de una oficina con barro de esta región, junto a la Secretaría de Cultura del Municipio de Bagé/RS, que buscó vías de acceso a esta cultura. Propone reflexiones que hicieron posible comprender lo cuanto el arte, la educación y la ecología pueden estar interconectadas si no fueren tomados como partes independientes del conocimiento desvinculados de la vida.

El presente trabajo con arcillas, con los sujetos singularizados y el método fenomenológico entremediado por el diálogo con la propuesta de imaginación material lanzada por Gaston Bachelard, articulado a otros autores, permitieron configurar esta pesquisa como posible pedagogía de la imaginación capaz de generar espacios vitales.

INTRODUÇÃO

A Massa: o objeto de trabalho em seu contexto

Convivemos numa paisagem de vastas coxilhas e horizontes verdes vastos, paisagem social de grandes extensões de terra e fazendeiros onde se contrapõem inúmeros acampamentos de colonos sem terra. O barro é muito abundante na região em que habitamos, sendo resíduo não aproveitado na mineração do carvão.

Ao ler o contexto argila, mar de barro, espaço fora, entreolhamos a vastidão a que se refere Bachelard quando reflete que a imensidão está em nós e não necessariamente ligada a um objeto (1993), estado manifesto através das palavras de Pessoa (1980:141):

*“DA MINHA ALDEIA vejo quanto da terra se pode ver no universo...
Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer
Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho da minha altura...”*

Desenvolvemos este relato como habitantes do cosmos, plenamente imersos no planeta terra, fluindo Brasil da aldeia de Bagé, região de planícies, sentindo que a *“planície é o sentimento que nos faz crescer”* (Rilke, in Bachelard, 1993:207). Exercendo o ofício de escultora e professora de artes na Universidade da Região da Campanha — tanto na educação básica como na de 3º grau — executando funções pedagógicas e administrativas, fazemos parte, igualmente, do conselho de cultura deste município.

E penso, pensa-se, pensamos nossa aldeia com carinho em sua verdessência, local onde se encontra o horizonte verde do pampa com o céu. Aldeia pobre que se ressentem com o processo de globalização excludente e que, apesar de ter o título de “Rainha da Fronteira”, sem mais o ser, cabe inteira nos versos de Vinícius de Moraes (1984:111):

*“De minha pátria, de minha pátria sem sapatos
E sem meias, pátria minha
tão pobrinha!”*

Participando da exclusão globalizada, neste povoado que é amostra da pobreza na qual está submersa a América Latina com *“coração americano, um sabor de vidro e corte”* como o que ressoa na voz de Milton Nascimento (1972), tenho, como professora de artes e escultora, diante deste aviltamento social como chaga exposta, mais do que o impulso de criar resistências, gerar alternativas que possam favorecer um outro tipo de

sociedade, política e educação. Acreditamos, sim, em um ensino de arte como potencial de refazer valores fundamentais para exercícios humanos mais solidários e prazerosos.

A arte, a poesia, o imaginário, a subjetividade, a afetividade no processo histórico sempre foram desvios, alteraram a ordem, ficaram à margem e, apesar disto, criaram outras maneiras de ser, pensar, imaginar e realizar em um universo hegemônico racional. A capacidade criadora do homem, que não se restringe somente ao campo artístico, tem, como característica imanente, a transformação de materialidades que agem sobre o corpo que, por sua vez, retroage sobre o todo.

No presente trabalho, expomos a necessidade de reflexão na pesquisa com “*Barros*”, substância da terra, em contraponto a nossas inquietações e compromissos com os considerados “*excluídos*” *sociais*, incluindo o pensamento criador e sensível, afirmando a arte em sua função social. O sentido de compromisso social, através de um ensino de arte emancipatória, tem sido confirmado no Curso de Educação Artística e especializações realizados na Urcamp: o ensino de Artes visuais e Arte-terapia, assim como no Programa de Pós Graduação da UFRGS.

Inventamos pontes, fronteiras, ao realizar esta pesquisa, buscando a não linearidade rígida, usando poesia e metáforas, devaneios e utopias, porém sem perder de vista o compromisso com a produção científica, ressignificando-a. “*Esses devaneios engrandecem o ofício. Põem o ofício no Universo.*” (Bachelard, 1988:204) Convivendo numa região ainda povoada pelo canto do quero-quero, como diz Luiz Coronel, este canto é “*mais que um aviso é uma ponte (...)*”, é alerta que sugere inventar utopias com os olhos voltados para o horizonte, *a corporificar uma pedagogia da esperança*, (Freire:1993). Sobre esperança, esboçava o poeta Carlos Drummond de Andrade (1978:32):

*“Como viver o mundo
Em termos de esperança?
E que palavra é essa
Que a vida não alcança?”*

Botando a mão na massa

O objetivo desta pesquisa é legitimar o conhecimento sensível e criador como possibilidade de instaurar relações vitais.

As situações de ensino aprendizagem em artes envolvem situações de práxis e teoria que substancializem sua especificidade, em que o processo de fazer seja gerido e gerador de novos fazeres e reflexões. O presente trabalho foi desenvolvido durante três meses, de maio a junho, numa oficina de Barros junto à Secretaria Municipal de Cultura de Bagé, num período de aproximadamente 60 horas. O tema da oficina foi argila, material desta região, rica em variedades de substratos argilosos. Apesar dessa abundância, não existe, porém, uma tradição de cultura de trabalho cerâmico, apenas iniciativas isoladas. Buscando abrir vias de acesso a essa cultura, propomos esta pesquisa.

Participaram deste processo, além de mim, Thiago, Max e Denilso, pessoas com as quais aprendemos a beleza que se encerra nas diferenças (suas, nossas) e na premência de sensibilidade e saberes de seus corpos manifestados.

Em meio à vastidão do ofício de viver a ponte entre arte e educação, no primeiro e terceiro graus, em instituições formais e informais, julgamos relevante mostrar a cara de quem continua à margem social, aprendendo com a diferença, em que *“(...)a aceitação do outro como um legítimo outro não é um sentimento, é um modo de atuar”* (Maturana, 1998:66). Também a afirmação da arte como meio de resgate e inserção social, planejando igualmente um outro tipo de sociedade, é importante.

Em sua Pedagogia da Autonomia, Paulo Freire (1996:60) diz que *“o fato de me perceber no mundo, com o mundo e com os outros me põe numa posição em face do mundo que não é de quem nada tem a ver com ele”*. Pois a responsabilidade social, no dizer de Silva (1998:8) é coletiva: *“a perspectiva social e cultural surge, enquanto responsabilidade pelo ambiente do qual somos manifestação de vida.”*

A mão na massa? Como?

Declaramos este desafio com Gaston Bachelard, criando interligações entre ciência e poética, enfatizando que tanto poética quanto ciência precisam ser recriadas sempre e fazem parte da complexidade do conhecimento.

Estas oficinas com argilas são igualmente uma metodologia de vivências *com* e *em* artes e uma filosofia, pois a metodologia refere-se a processos e a filosofia, ao modo que este conhecimento pode ser instaurado e ampliado. Neste espaço de criação de imagens, ou seja, segundo as próprias palavras de Bachelard quando “(...) *a imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando aquilo que ela expressa, ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir de nosso ser. Aqui a expressão cria o ser.*” (2000:8)

As situações de criação estão sempre em aberto, os trabalhos artísticos nunca seguem em linha reta para o alvo, mesmo que os projetos, as configurações, possam ter sido planejados em estudos antecedentes, as situações ficam em aberto, navegar é preciso nos caminhos da arte, porém viver é impreciso nos tempos e espaços de cada um.

Frange (1995) argumenta que Arte é a incorporação, também, do desconhecido como desafio para que ocorram rupturas e desconstruções em outras estruturas. Também, como pensa Thistlewood, é tornar possíveis aparentes impossibilidades (1982).

Ao pensar em tornar possíveis aparentes impossibilidades, conectamos com o pensamento de Paulo Freire que afirma sobre utopias: “(...) *é impossível existir sem o sonho...o sonho é historicamente viável (...) a viabilidade do sonho demanda um pedaço de tempo e espaço a caminhar...aprender a caminhar e caminhando, reaprender inclusive a realizar o sonho...buscar os caminhos do sonho.*” (Freire,1987:86)

Os poetas, os pintores, os escultores, atores, sempre buscaram na realidade o seu excesso, e é a partir dela que criam uma outra maneira de ver que não a habitual. De sonhos e devaneios é que consiste a potência de seu ofício, natureza essencialmente criadora. O artista Juan Miró nos fala de seus sonhos, de sua intensidade em sonhar, da relação vital e amorosa com o trabalho que o faz sonhar acordado:

*“Nunca sonho à noite,
mas no meu ateliê vivo em pleno sonho.
Eu me embalo como um bebezinho.*

*É quando estou trabalhando acordado que sonho...
O sonho está em minha vitalidade.”
(in Frange:p.174)*

Torna-se relevante, portanto, para a constituição desta pesquisa, fundar a perspectiva de uma fenomenologia criadora como método. Diz a esse respeito Bachelard:

“Só a fenomenologia — isto é, a consideração do início da imagem numa consciência individual — pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transsubjetividade da imagem. Todas essas subjetividades transsubjetivadas, não podem ser determinadas definitivamente. A imagem poética é, com efeito, essencialmente variacional. Não é como o conceito, constitutiva.” (2000:3)

Exemplifico a pesquisa fenomenológica criadora com o trabalho de Mondrian, quando decide desvincular-se das figuras, de um tipo de simbolismo, e pinta utilizando-se de cores e formas geométricas, abdicando posteriormente das cores, refugiando-se no branco e suas expansões. Refletir sobre os sentidos expressados, é conduzir, necessariamente, a aproximação com o próprio processo de produção, abrindo espaços para um novo sentido das coisas permitindo que um particular fale de novo, de modo novo, ensinando novas maneiras de olhar e ver, olhares construtivos porque reveladores, densos de significados.

De outra forma, justificamos esta pesquisa fenomenológica em um tempo de infância, em que a poesia invadia as salas das lembranças, quando, ao invés de assistirmos imagens televisivas, ouvíamos declamações. Nossas imagens íntimas constituíam-se de versos, enquanto a criança fugia para brincar com os bolos de barro que criava. E cheirava a terra molhada, e esta sugeria a ela decorações com folhas e flores do jardim. E assim a criança se encantava. Hoje, crescida a criança, ainda modela o barro, participa de processos educativos num universo de adultos, só que no trânsito de imagens a palavras, num universo que não concebe uma educação sem pesquisa.

Este trabalho caracteriza-se como qualitativo, por ter sido realizado através de depoimentos espontâneos, narrativas, canções, fotografias, observação participante que afirmam a pesquisa fenomenológica na interação com o instante criador plasmado. A fenomenologia opõe-se à visão fragmentada do corpo e do mundo, propondo um conhecimento que englobe a totalidade do mundo vivido. O contexto, o mundo do sujeito, suas experiências cotidianas e os significados atribuídos são núcleos de atenção na fenomenologia.

A beleza, a lembrança, a angústia, crenças, valores, sofrimentos, esperanças, paixões, enfim, as vivências, são conceitos que a pesquisa qualitativa explora, conceitos

cuja essência é perdida em outros tipos de pesquisa, e, assim, podemos estabelecer a perspectiva fenomenológica.

A observação é chamada de participante (Marli:1995,28), *“porque parte do princípio de que o pesquisador tem sempre um grau de interação com a situação estudada, afetando-a e por ela sendo afetado.”* Sendo a arte uma construção/ desconstrução de espaços tempos vivenciados, afetivos, somos por ela afetados e tanto como a afetamos. Tempos construídos historicamente, mas transcendendo seu espaço, permeados por uma espiritualidade que reconstrói sensivelmente o mundo, espaço/tempo existencial cósmico.

É em busca de espaços/tempos para os sonhos acordados que imaginamos esta pesquisa. Realizando, sofrendo, aprendendo e escrevendo, fazemos as palavras andar, como o faziam os índios norte-americanos. Quiçá um devaneio e, para comunicá-lo, é preciso escrevê-lo com emoção, com gosto, com aspiração, respiração, transpiração, construindo e desconstruindo, revivendo-o melhor ao transcrevê-lo. Apalpamos, assim, o terreno do amor escrito.

E no solo fértil desse amor escrito, onde as palavras têm a ver com a coordenação deste fazer, temos que reconhecer os acompanhantes deste processo que como atores principais ou como pano de fundo participaram; Gaston Bachelard, Fayga Ostrower, Paulo Freire, Jorge Fernandez Chiti, João Francisco Duarte Jr., Merleau Ponty, Fritjof Capra, António Damásio, Maturana e Francisco Varela, assim como outros autores que insistem em uma complexidade do conhecimento, bem como os criadores de poéticas.

No primeiro capítulo, problematizamos a questão onde está a sabedoria, tecendo fios que comportam a peregrinação mediadora de uma educação para o sensível.

No segundo, expomos Bachelard em sua multidimensionalidade, seus estudos fenomenológicos, suas e nossas raízes junguianas, ciência e poética, assim como o conceito de imaginação material que acreditamos de extrema relevância para a fundamentação dos processos vivenciados na oficina de Barros.

Em um terceiro momento, refletimos o universo circunstanciado nesta pesquisa: a oficina com Barros e as pessoas envolvidas, estabelecendo entrelaçamentos com a filosofia de Freire e Gaston Bachelard, processando as oficinas em forma de narrativa.

No quarto capítulo, Massa Corpo, discorremos sobre o corpo como local de produção de sentido sensível. No último capítulo, Massa Mundo, argumentamos sobre nossa construção com o mundo. Arte e ética, beleza e boniteza devem andar juntas como pensa Freire (1999) e isto fundamenta o trabalho com Barros .

CAPÍTULO 1

Olhar multidimensional de escultor

O(s) ângulo(s) de nossas observações constituem-se de fios que consideramos sentidos, sensíveis e formadores de nosso ser mais inteiro. Fios que nos constituem e são constituídos, constituintes e formantes do movimento Ensino/Aprendizagem/Arte, construídos em um espaço tempo vital, pois, neste tecido da vida, **o mundo se faz presença no corpo e o corpo se faz presença no mundo**: conjugação absoluta. Talvez pareçam fios desconexos, em que não exista local para este ou aquele ter maior relevância. No entanto, esperamos que, no final, possamos juntar a todos, ampliando nossa complexidade para visualizar outros possíveis ao nosso viver-criar. A este movimento de constituição permanente e recorrente, podemos dizer que vem do verbo tecer...

“Eu queria ser como a aranha que tira de seu ventre todos os fios de sua obra.”
(Papini, in Bachelard, 261)

O primeiro laço do fio parte da pergunta sobre onde está a sabedoria. Propomos a revisitação de situações merecedoras de distensionamento. Começamos com a dicotomia cartesiana, continuamos com a subjetividade na contemporaneidade; a seguir, civilização de clichês e a multiplicação sensorial aliada às novas tecnologias, plasmando, desta maneira, prováveis territórios que possam atender este questionamento, abrindo para outros espaços, situações de aberturas e fechamentos culturais, sociais, científicos, econômicos, sensíveis, ético e estéticos.

No prosseguimento, colocamos em foco o ato e o fato de aprender/ensinar artes, fazendo amarras em alguns fios que consideramos relevantes a este processo: os fazedores de poiesis, entre arte e conceito, arte e vida, arte na contemporaneidade, estesia.

Estes fios compõem-se com tonalidades de questionamentos, averiguações que pensamos formantes de consciência e sensibilidade de um estar aqui, com todos os sabores de encantamento e desencantamento que podem gerir um estar presente, pois existe um imaginário ambiental continuamente em processo, à vida na qual e da qual vivemos: *“é a conspiração do ser. A sua senha é ‘pontes para todas as fronteiras’”* como diz Crema (1989:15) indispensáveis à educação do sensível, criadora em espaços culturais no ensino formal e informal.

1.1. Onde está a sabedoria?

Os fundamentos de nossa civilização, a eficiência e a racionalização não têm conseguido existir sem a repressão ao corpo e a agressão ao planeta. Estamos mais do que cientes de que sobrevivemos numa era de produção e eficiência desumanizantes, não importando que, para isto, deixemos metade da população do planeta em situação da mais extrema miséria. Importa é a quantidade e não a qualidade. Inspirados no pensamento de Capra (1991, 1996), podemos refletir sobre alguns pontos que possam ter favorecido esta situação.

Este fato iniciou-se no Renascimento ou Renascença, em função da prática de certos valores e concepções desenvolvidas ao longo da Idade Média; como o valor de troca substituído pelo valor de uso, fato este considerado a essência do mundo moderno.

O homem pré-moderno guiava-se pelos ciclos cósmicos e pelas estações e neles predominava a noção de um mundo orgânico, vivo e espiritual. A perspectiva medieval mudou radicalmente nos séculos seguintes, quando a visão de um mundo orgânico foi sendo substituída pela noção do mundo como uma máquina, e a visão do mundo como máquina tornou-se a metáfora dominante da era moderna.

O tempo, anteriormente vivido como qualitativo, passou a ser percebido como unidade mensurável. Em decorrência, o espaço foi sendo transformado de algo sentido e vivenciado pelo corpo, numa abstração, num objeto de raciocínio representado geométrica e matematicamente.

O estudo da perspectiva geométrica e linear, que se impõe como verdade única da visão, em muito contribui para a alteração da humana concepção de espaço. Escreve sobre o assunto Neiva Junior, dizendo que:

“(...) a perspectiva não pode representar plenamente a visão. Vemos com dois olhos, móveis, que exploram o campo visual. Na perspectiva, a situação é bem outra: o olhar é unificado e imobilizado. Vemos da forma que não representamos, pois o olhar percebe de modo ligeiramente esférico, enquanto a perspectiva é linear.” (in Duarte Jr, 2001:33)

A perspectiva é uma invenção da representação da visão, e não a visão, que é muito mais abrangente. Podemos averiguar que este modo de representar ocidental, geométrico e linear, apesar de grande invenção do artista renascentista, instituiu-se como a verdadeira maneira de se observar o mundo: ela era a visão do mundo que o homem

queria dominar e dominante em relação a outras culturas; pouco se houve falar da perspectiva bico de pássaro da cultura oriental, em nossos dias. Inaugura-se, desta maneira, a visão representativa do mundo, dada como certeza absoluta.

Assim se alicerçam as bases do mundo moderno, no estabelecimento de verdades alicerçadas no raciocínio. Isso implica migração dos sentidos corporais para o cérebro. Criando-se o sentido dual mente/corpo, homem/mundo, sujeito/objeto, a célebre “dicotomia cartesiana” e uma visão fragmentada advinda do *cogito ergo sum* de René Descartes, que, criador do método analítico, rompe fenômenos complexos em pedaços a fim de compreender o comportamento do todo a partir das suas partes. Descartes baseou sua concepção da natureza na divisão fundamental de dois domínios separados e independentes: o da mente e o da matéria. Ao que Fritjof Capra (1988:359) assinala:

“A visão fragmentada da realidade não é só um obstáculo para a compreensão da mente, mas é também um aspecto característico da doença mental. A experiência salutar de uma pessoa é uma experiência de todo o seu organismo, corpo e mente.”

Em relação a esta fragmentação que alcança o século XX, Carlos Drummond de Andrade (1977:82) escreveu:

*“Este é tempo de partido,
Tempo de homens partidos
(.....)
Este é tempo de divisas,
tempo de gente cortada.
De mãos viajando sem braços,
Obscenos gestos avulsos (...).”*

Na mesma linha de pensamento, Galileu Galilei, com seu entendimento de que o livro da natureza está escrito em linguagem matemática, minimizou a importância da qualidade na ciência, restringindo-a a fenômenos que podiam ser medidos e quantificados. Esta foi a estratégia mais bem sucedida da ciência moderna, e é improvável que algo tenha mudado mais o mundo nos últimos séculos do que este pensamento, ao qual pagamos pesados tributos. Como R. D. Laing enfatiza:

“ O programa de Galileu oferece-nos um mundo morto: extinguem-se a visão, o som, o sabor, o tato e o olfato, e junto com eles vão-se também as sensibilidades estética e ética, os valores, a qualidade, a alma, a consciência, o espírito. A experiência como tal é expulsa do domínio do discurso científico.” (in Capra, 1996: 34)

Cria-se assim um arcabouço conceitual: Galileu e Descartes, cujo mundo é governado por leis matemáticas exatas. Para completar, coroando a ciência do séc. XVII, surge Isaac Newton com a grande síntese de sua *mecânica*.

Estamos em um momento histórico em que a credibilidade na racionalidade humana institucionalizada torna-se discutível em relação aos seus aspectos sensíveis e afetivos. A utopia tecnocientífica e a crença num cérebro racionalista salvador geraram um aceleração nos modos de vida e engendraram um modo de ser e agir com o mundo. Aceleração este enfatizado pelos valores projetados sobre o uso destas conquistas que legaram aspectos marcantes à sociabilidade humana: a revolução industrial, as torturas nos campos de concentração, as guerras, a bomba atômica, o operário em detrimento do artesão, a produção sem limites e a conseqüente degradação do meio ambiente. Assim, de uma forma inédita, a humanidade deteve suficiente poderio para aniquilar a si própria e a quase todas as formas de vida existentes no planeta.

Por outro lado, o homem realizou vôos espaciais e foram engendrados muitos outros equipamentos que visam o bem-estar e a solidariedade humana, como as novas descobertas na medicina e ciência. Observamos, atualmente, a ascensão de várias culturas, novas linguagens e espiritualidades. Também acumulamos conhecimento ético suficiente para rejeitar o sistema de valores que domina uma cultura que desconhece os valores humanitários. Felizmente há, ainda, valores pontuados na forma de grupos de defesa do meio-ambiente, organizações antinucleares, grupos de defesa do consumidor, movimentos de liberação social entre outros. De forma acelerada múltiplas visões de realidade estão sendo discutidas e várias delas apontam para uma visão holística e ecológica da vida.

Parece necessário que haja investimento num tipo de educação e de sociedade que favoreçam a busca de diferentes alternativas baseadas em novos valores. São relevantes as idéias de Fritjof Capra quando contrapõe as novas teorias da física com o misticismo oriental (1991), buscando estabelecer, desta maneira, uma nova linguagem para a ciência que descreva os inter-relacionamentos e as interdependências entre fenômenos físicos, biológicos, psicológicos, sociais e culturais. Em seu livro *a Teia da Vida* (Capra:1996) propõe uma síntese das grandes descobertas atuais em um único contexto: a vida. Essas abordagens da compreensão da vida se fazem presença marcante nas pesquisas dos notáveis cientistas Humberto Maturana e Francisco Varela, Ilya Prigogine e Lynn Margulis, citando apenas alguns nomes. Estas buscas demonstram que o homem faz parte da dinâmica do universo e, assim sendo, pode agir sobre ele.

Atualmente, através de determinadas tecnologias, é possível interferir no andamento das imagens espaço-temporais. No vídeo, atualizamos, recortamos e transportamos, afastamos e aproximamos espaço e tempo; na tv, *a grande comunidade mundial democrática* (Régis Debray), impõe seu olhar econômico. Mas até que ponto estas imagens são expressivas, isto é, incorporam reais experiências de vida. Pensamos ser neste sentido que a ciência moderna pode avançar, embasada numa ética sensível que potencialize o verbo humanizar. *O ético não é o ótico*, no entendimento de Fayga Ostrower (1998). O ético pode transformar os próprios espaços de vida, encerrar ou construir um sentimento para a existência. E, para isto, precisamos urgentemente reconhecer nossas carências ecológico-humanas e favorecermos práticas que sejam mobilizadoras de corpos que assumam responsabilidade amorosa perante si e o planeta. Carecemos de humanidades em uma sociedade que se diz progredir, destruindo espécies. Carecemos de humanidades sensíveis, como tão sabiamente anuncia Freire: *“O progresso científico e tecnológico que não responde fundamentalmente aos interesses humanos, às necessidades de nossa existência, perdem para mim sua significação.”* (1996:147)

Podemos constatar que, num mundo em permanente evolução, onde o incerto, o imprevisto e a transitoriedade estão presentes, precisamos refletir por alguns momentos sobre a trama que o constitui: como a subjetividade na contemporaneidade, esta reflexão é porção formante do viver-criar comprometido, num mundo cultural em transformação.

1.2. Subjetividade na contemporaneidade

Advinda da instauração do pensamento moderno, o processo de industrialização com sua **eficiencitividade** transforma a cultura em mercadoria a partir da década de 30 (Adorno:1985). Consumimos um objeto porque é o mais vendido, escutamos uma música porque é a mais vendida. A grande invenção da indústria cultural é não apenas a geração do produto, mas a produção da necessidade de consumi-lo. Ou seja, a indústria cultural é um negócio e é utilizada como ideologia destinada a legitimizar o que produz.

A reprodução através dos meios eletrônicos e a multiplicação de máquinas sensoriais tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades similares, sendo que produção de necessidade e consumo é produção de subjetividade. Esta produção de subjetividade que invade a sociedade está embasada no

princípio de identidade que produz imobilidade no ser, e não no sentido que incentive uma *autopoiesis*, pois tudo é objeto de consumo, através da reprodutibilidade técnica (Walter Benjamin:1975). O processo de industrialização difunde massivamente imagens na sociedade, engendrando sua própria poética de criação, subjugada a uma ciência e tecnologia disponibilizadas na ordem dos poderes políticos e econômicos.

É lamentável que o terreno em que a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A técnica da indústria cultural, por enquanto, levou à padronização e à produção em série, porém, isto não deve ser atribuído a nenhuma lei evolutiva da técnica enquanto tal, mas a sua função na economia atual: a ordem capitalista que prende em grades invisíveis.

À indústria, interessa a utilidade; tudo se torna mercadoria e bem de consumo. A classificação, a organização e computação estatística de consumidores não deseja que ninguém ou nada fuja a seu controle, reproduzem clichês prontos para serem empregados arbitrariamente aqui e ali completamente definidos pela finalidade que lhes cabe no esquema. Da mesma maneira, dita fórmulas de como se vestir, como se comportar, como se alimentar e como ser. Ao criar modelos ideais para os corpos de homens e mulheres factualmente, esta mídia contribui para um real afastamento de uma corporeidade engajada na realidade.

Por outro lado, podemos notar a universalização da moda, por exemplo, que antes era adstrita a uma determinada classe social. Michel de Certeau tematiza a existência de uma rede de antidisciplina, ou seja, diferentes alternativas que o homem cria para fazer novos usos a objetos impostos pela mídia, uma produção, uma poética não revelada porque se dissemina nas regiões definidas e ocupadas pelos sistemas de produção (televisiva, urbanística, comercial, etc.). O autor também assinala que “(...) *esta produção não se faz notar com produtos próprios, mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante*”. (1994:39)

No terreno da arte, o modernismo surgiu como provocação para os artistas, emergindo formas de expressão como as manifestadas nos movimentos dadaísta, simbolista, futurista, surrealista – citando apenas alguns – e toda uma gama de *ismos* tão acelerados como a própria modernidade. Despontaram outras formas de conceber e perceber a arte; outras maneiras de conceber o espaço e o tempo; novas formas de engendrar a interação entre autor, obra e espectador. E mesmo a negação da Arte como ato de indignação, frente à primeira guerra mundial, pelo movimento Dadaísta. No manifesto de Pintores Futuristas, que tinham por objetivo a expressão do movimento em

si, de 1910, assinado por Umberto Boccioni, Carlo Carrá, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, está escrito:

“O grito de rebelião não é uma invenção, mas a expressão de um desejo violento que fervilha nas veias de todo artista criativo de hoje. Declaramos guerra contra todos os artistas e instituições que insistem na falsa modernidade, instituindo a tradição, o academicismo e, acima de tudo, um nauseante “prazer” cerebral.” (in Frange, 1995:73)

A indústria trouxe grandes modificações a todos os campos da vida social e deu também à obra de arte um novo caráter: ela começa a ser feita dentro do modo de produção capitalista industrial, dirigida ao mercado e em série. É por isso, portanto, que o cinema pode ser apontado como a expressão característica de uma arte criada a partir de descobertas tecnológicas, produzida em série e voltada para o consumo de massa. O cinema é também uma indústria e grandiosa invenção do homem moderno.

A conclusão que se pode chegar é que grande perda de nossa sensibilidade nesta anestesia contemporânea, advém de uma modernidade que, apesar de muito ter contribuído para o avanço tecnológico pela preocupação em regularizar e universalizar alguns benefícios sociais, leva-nos, por vezes, a um afastamento corporal das realidades e do meio ambiente, tornando-nos indiferentes às maravilhas visuais da natureza e do mundo cultural que nos rodeia. Da mesma forma, neste país com índices alarmantes de miséria, cotidianamente nos vamos treinando para não encarar de frente, nos semáforos e vias margeadas de pobreza e nas lixeiras, a grande degradação humana.

É preciso ter em mente que a crise que ora acomete o nosso estilo moderno de viver precisa ser vista vinculada a uma maneira de se compreender e agir sobre o mundo. A maneira moderna de conceber o mundo veio-se identificando como tributo de formas específicas de valores atribuídos a modelos tecnicistas em que se pensa o real, debitada ao modelo de conhecimento racionalista. Atualmente, sentidos ou insensibilizados, carregamos o extrato da maneira moderna de ser. Talvez por este motivo, precisemos reconhecer a interdependência dos processos individuais e coletivos da nossa maneira de conceber o mundo, visando a superação da fragmentação para um conhecimento mais global, apostando na potência criadora humana. Isso inclui estarmos atentos, já que convivemos com e sob uma chuva ininterrupta de imagens, podendo indicar uma civilização de clichês.

1.3. Civilização de clichês

Historiadores e defensores da cultura queixam-se da *falta de força criadora do estilo no ocidente*, porém, sob o ponto de vista de Adorno (1985) esta tradução estereotipada de tudo, até mesmo do que ainda não foi pensado, no esquema da reprodutibilidade mecânica, supera, em rigor e valor, todo verdadeiro estilo. Pela compulsão permanente de produzir novos efeitos (que permanecem ligados ao velho esquema da submissão), a indústria culta inspira-se em seu adversário – a arte de vanguarda – e é com este vocabulário que a indústria cultural fixa sua própria linguagem, sua sintaxe, seu vocabulário. Como afirma Adorno (1985:121):

“A compulsão do idioma tecnicamente condicionado, que os astros e os diretores tem que produzir como algo de natural para que o povo possa transformá-lo em seu idioma, tem a ver com nuances tão finas que elas quase alcançam a sutileza de uma obra de vanguarda.”

Podemos atentar para o fato de que este idioma é artificial, ou poder-se-ia dizer um estilo de fora imposto à potencialidade da figura, reduzindo a tensão entre a obra produzida e a vida quotidiana. É o idioma universal que se impõe ao particular, é a perda das identidades no mundo moderno, é a submissão ao olhar global e alheio às especificidades, é a ausência, o estereótipo denotando uma civilização de clichês.

Nas reflexões de Adorno, faz-se presente o conceito de indústria cultural. Este conceito diz respeito à negação de culturas diferenciadas, a uma negação de estilos, porque não permite a reconciliação do universal com o particular. A indústria, colocando a imitação como algo de absoluto, reduz-se a um estilo; a cópia, a norma geral é o universal. E nesta caricatura do estilo, trai seu segredo: a obediência à hierarquia social. Percebe-se que, num contexto histórico, a unidade do estilo dentro da história é a estrutura diversificada do poder e controle social, como na Idade Média Cristã e no Renascimento.

Nas obras dos grandes artistas, nota-se que, no estilo manifestado, a expressão conquistava a força. Força que conjugava as experiências vividas e singularizadas. Como diz Adorno, *“força sem a qual a vida se dilui sem ser ouvida”*. (1985:122) Em sua expressão, o artista não encarna o estilo, mas o acolhe como atitude de linguagem singular, como forma expressiva. Por exemplo, Picasso, podemos dizer que algumas de suas obras podem ser consideradas dentro de um estilo, outras contêm tendências objetivas em sentido diverso, pois sua necessidade de expressão o fazia transitar entre modos diferentes de ver. A expressão sensível é geradora de singularidades.

Quando o homem e a mulher perceberem-se como fazedores de cultura, de particulares, de percepções ativas e afetividades assumidas, estará vencido, ou quase vencido, o primeiro passo para sentirem a importância, a necessidade e a possibilidade de se emanciparem, de saírem da cultura hegemônica estabelecida. Sair de seu estado já conhecido é função da arte, baseada na expansão da vida, já que esta se dá pela produção de diferenças e sua afirmação em novas formas de existir, tornando-se processo de critérios ético, políticos e estéticos. Faz-se urgente ao homem autocriar-se.

1.4. Do outro lado do corpo: o próprio corpo. O sem corpo, a ausência, a modernidade real e a anestesia dos sentidos à produção em massa de corpos sentidos.

A civilização do *progresso* está sofrendo um processo de repressão em suas manifestações sensíveis, isto é, estéticas e éticas. Isto se pode observar nos ataques de que a corporeidade tem sido alvo, podendo levar a consolidar a presença de corpos ausentes. Se, por um lado, podemos desvelar uma crise que se presentifica aqui e agora, não em um local abstrato, por outro lado, podemos perceber diferentes modos de ver, conviver, criar ser e estar. São estes fazeres que podem apontar para mudanças.

Kujawski, em seu livro *A crise do século XX* (1988), refletindo a crise atual, reitera que esta não é somente política, econômica, ou dos fundamentos da ciência, mas sim dos fundamentos da vida humana. Para pensar o assunto, seleciona elementos que nos envolvem ao longo do processo de viver, onde em todos eles percebe-se o envolvimento de nossos sentidos. Que, por conseguinte, são os lugares por onde caminhamos, a fala, aqueles com quem conversamos, a casa onde moramos, a maneira como ganhamos a vida e como nos alimentamos. Duarte Junior (2001) acrescenta a estes elementos os atos de ver, cheirar e de tocar, manifestações dos sentidos presentes em nosso cotidiano, na forma de ser, pensar e agir, na percepção das coisas simples do dia-a-dia.

Construir um abrigo é uma das atividades primordiais do homem. A crise quantitativa de moradias é facilmente verificável pelo crescente número de pessoas sem abrigo, mantido como contraste ao enorme número de habitações desabitadas em partes do planeta, devido a especulações imobiliárias. Já do ponto de vista qualitativo, percebe-se, na construção dos novos conjuntos habitacionais, uma total falta de expressividade e

identidade: as moradias foram convertidas em *máquinas de morar*, contrariando o que Mário Quintana (1994:71) nos oferece como visão ideal sobre arquitetura:

*“As suas casas não tem porão nem sótãos,
São umas pobres casas sem mistério.
Como pode nelas vir morar o sonho?”*

Passear a pé pelos espaços urbanos constitui um prolongamento das relações que o ser humano mantém com a sua habitação, além de toda a estimulação as nossas percepções que podem conter este ato, a cidade, de certa forma é a grande moradia da coletividade. Em nossas metrópoles, o andar pode significar tão só uma ação mecânica de uma distância a outra, onde os espaços urbanos progressivamente vieram se transformando em cenários inóspitos e ameaçadores. Desta maneira, a relação sensível entre a casa e a cidade, vem sofrendo inegavelmente um processo de transmutação. Michel de Certeau, em seu livro *a Invenção do Cotidiano*, aposta na criatividade do homem ordinário, dizendo sobre os passos urbanos que inventa espaços:

“(...) caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome a Cidade.” (1994:183)

Saber contar histórias e causos são coisas do tempo de nossos antepassados. Saber contar, narrar, saber ouvir o que os outros têm a dizer só se aprende com a prática, prática esta cada vez mais em desuso e ausente da vida cotidiana dos habitantes das cidades, os quais, sem tempo para perder com irrelevâncias, economizam a palavra para utilizá-la em reuniões de negócios, naqueles momentos efetivamente lucrativos e utilitários. Entretanto, para Harman e Horman (1993), o momento atual requer uma nova forma de pensar onde se discuta produção e lucro numa concepção mais ampla, redirecionando para o sentido de esforço e enriquecimento mútuos.

Não podemos deixar de lembrar, igualmente, outros modos de contar causos e histórias, outras configurações – como as redes de comunicação proporcionadas pelas tecnologias interativas.

Atrelada ao modelo econômico industrial, a produção de alimentos só tem sentido se estiver atrelada ao lucro financeiro obtido com sua comercialização. Averiguamos que,

pelo fato da produção de alimentos ter sido ampliada em larga escala ao longo do presente século, dado o seu desenvolvimento técnico e agro-pecuário, ainda assim o fenômeno da fome permanece presente em vastas parcelas da população mundial. No Brasil, os índices indicam oito milhões de habitantes. Em contradição, enquanto milhares de pessoas passam fome, são alarmantes os índices de desperdício em prol de um valor de mercado.

O alimento, historicamente, vem acompanhado do sentido de celebração, devido ao imenso prazer sensorial na satisfação direta dos sentidos proporcionada por cores e texturas, o ato de comer parece congrega em si prazeres sensoriais que excitam olfato, visão, tato e gustação em que não se pode deixar de reconhecer o gozo estético. A velocidade industrial vem substituindo estes atos de celebração por alimentações ingeridas às pressas, sob formas de *fast-food*. A memória olfativa é igualmente um fator importante do estar no mundo. Mas, se, por um lado, a vida contemporânea nos priva de uma série de odores, estimula-nos com odores sintéticos, levando-nos a desaprender os verdadeiros aromas naturais. Por outro lado, observa-se uma revalorização dos substratos naturais isentos de agrotóxicos e um conjunto de essências, objetos, vestuário, móveis, construções, reciclagens, permeadas por uma estética ecológico-naturalista. Ana Branco (2002), pesquisadora, artista, botânica, nutricionista, ecologista em design na PUC-Rio, propõe o Bio-chip: seus alunos criam verdadeiras mandalas com frutas, verduras e legumes. Celebrando os magníficos mosaicos nutritivos criados, consomem-nos, propondo alternativas de naturezas variadas aos espectadores-participantes.

Precisamos, também, refletir um momento sobre a apreensão da realidade que a pele nos proporciona. Tocar as coisas que nos impressionam parece ser impulso irresistível. As mãos parecem ser extensão natural de nossos olhos, complementando, com o gesto de tocar, o conhecimento iniciado pelo olhar. Numa realidade cada vez mais padronizada e acelerada, nossa apreensão tátil do mundo vem se perdendo como forma de saber, saber do corpo onde as mãos não se exercitam no ofício de tocar sensivelmente.

Kujawski assinala o caráter desprazeroso e mecânico do trabalho da maioria de nossos contemporâneos, que se estende dos operários aos altos funcionários e executivos: a quase totalidade dos indivíduos está mais submetida a um regime de desempenho de função, definitivamente impessoal, do que a uma situação de trabalho que esteja associado a uma decisão e criação pessoal.

De outra maneira, Maturana observa que esta impessoalidade, que parece impor-se como “verdade” nos ambientes de trabalho em uma cultura dita racional, é fictícia, pois, “*ao nos declararmos seres racionais vivemos uma cultura que desvaloriza as emoções, e não vemos o entrelaçamento cotidiano entre razão e emoção, que fica desvalorizada como algo que nega o racional.*” (1998:15) Para este autor, portanto, esta impessoalidade pode ser questionável e aparente.

A abundância de estímulos visuais, tv, vídeo, computadores entre as quatro paredes de um aposento, pode ser avassaladora no sentido de que realidades representativas, simulacros, podem deslocar a nossa percepção das coisas, dos lugares, das situações para situações de representação, produzindo um olhar indiferente e cego para as próprias coisas e as coisas do mundo. Mas as **coisas** não são as **coisas** e sim significações que delas fazemos, e este é o mundo da cultura, sendo fundamental a consciência disto. As significações não-verbais demandam uma indagação no plano transdisciplinar e cultural, dada sua complexidade.

A mídia audiovisual, multiplicando as imagens, pode fazer despontar outras vivências tempo-mundo, outros territórios aflorados. A presença definitiva das tecnologias em nosso ambiente indica que o homem está criando outras linguagens, outros modos de locomoção, outros espaços existenciais. Encontramos, em Pierre Lévy e Diana Domingues, sintonias e reflexões que podem dar conta da amplificação de nossos sentidos, que convergem para a criação de outras culturas.

1.5. Arte e novas tecnologias: a multiplicação sensorial

Refletir sobre a multiplicação sensorial é propor alianças entre o primitivo barro e as novas tecnologias. Pierre Lévy (1993), um dos estudiosos destas, atenta para o fato de que os investimentos sobre os sentidos de apropriação do homem em relação a elas sejam criadores de novas potencialidades humanas. Propõe que as atuais máquinas informacionais e comunicacionais não se contentem em veicular conteúdos representativos, mas que concorram, cada vez mais, para a criação de novos agentes de comunicação, individuais e coletivos, passando de uma era *consensual midiática* a uma era *dissensual pós-midiática*, permitindo a cada um assumir plenamente suas potencialidades processuais, pensamentos e ações. E este caminho dependerá da capacidade da *reapropriação coletiva* dos *novos agenciamentos sociais* das tecnologias,

ancorados em práticas sociais emancipadoras, recentrando-se num direito fundamental de singularidade e ética exigente em relação aos indivíduos e às entidades sociais.

No pensamento deste autor, estes novos agenciamentos sociais metamorfoseiam-se em um ecossistema sensório-cognitivo. Esse novo ecossistema, lança novas bases para se pensar a robótica não mais como criadora de máquinas que trabalham para o homem, mas como a emergência de um novo tipo de humanidade. E isto se faz presente igualmente no pensamento de outros autores:

“As tecnologias poderão se humanizar somente se, e somente se, o homem acreditar em si mesmo e em sua dimensão, se fizer uma idéia elevada de sua dignidade e responsabilidade, se sair de suas lógicas comerciais e se colocar na busca de reflexão sobre o que fazer de sua própria tecnologia, de seus próprios saberes, ao serviço de quais escolhas e de quais objetivos deseja assujeitá-lo.” (Jean-Marc-Philippe, in Domingues, 1997:193)

Seguidamente, com ênfase na novidade, o avanço tecnológico é uma tradicional fonte de otimismo irresponsável, supondo uma falsa idéia de progresso da humanidade. Em que sentido podemos mencionar o progresso? Com a ênfase na novidade, privilegia-se o sentido de ruptura do fenômeno, o sentido do progresso é a novidade, e não uma melhor qualidade de vida para as pessoas. Esta espetacularização do novo tem sido frequentemente causa de alienação histórica e das suas formas de representação; é sempre muito importante questionar o que estão produzindo as tecnologias, e quem terá acesso a elas. Paralelamente, necessitamos de estudos que confrontem a história da imagem, processos de criação e sua importância na formação de subjetividades e constituição do olhar sensível.

Lévy averigua que a virtualização (potência) reinventa uma cultura nômade, não através de uma volta ao paleolítico nem às antigas civilizações de pastores, mas fazendo surgir um meio de interações sociais em que as relações se reconfiguram com um mínimo de inércia. Um caráter importante da virtualização é que, ao liberar o que era apenas aqui e agora, ela abre novos espaços, novas velocidades.

Ligadas à emergência das novas formas de expressão, surge uma nova rapidez de aprendizagem, uma aceleração de pensamento inédita. As realidades virtuais alargam o campo da percepção, estendendo-o aos mundos simulados. No campo da arte, é a própria materialidade da obra que é colocada em questão e, com ela, as relações entre o espectador, a máquina, e o criador.

Os artistas, participantes deste processo, tornam-se programadores, criadores de sistemas interativos e operadores sociais, criando proposições plásticas que aliam experiências humanas fundamentais às novas tecnologias, incluindo a imaginação no mundo da razão. Ao inserir as imagens digitais em circuitos mais amplos de sentido – para além das características técnicas, emergindo novas maneiras de pensar o mundo e o sujeito – podemos assumir uma responsabilidade ética e estética.

Com o título de *Osmose*, Char Davies, uma artista canadense, em setembro de 1995, cria um mundo virtual onde o espectador-participante é convidado a subir em um estrado equipado com dispositivo infra-vermelho, munido-se de macacão, óculos e fones especiais. *Para subir, inspire. Para descer, expire.* O deslocamento neste mundo virtual é provocado pela respiração. Ele é lançado num espaço sideral acompanhado por uma música suave; retorna, após, à terra, que é um mundo suave e orgânico, dominado por uma vegetação onipresente, dirigindo-se para uma árvore que parece ser o eixo de uma clareira sagrada: no momento em que o espectador-participante entra em contato com a casca da árvore, ele penetra na parte superficial do tronco onde começa a ramagem e, como se fosse uma molécula dotada de sensações, ganha como empréstimo os canais que trazem a seiva. Decidindo inspirar profundamente, sobe para o interior da árvore até atingir a folhagem. Envolvido por cápsulas de clorofila de um verde suave, eis que o espectador-participante chega em uma folha onde assiste à dança complicada da fotossíntese. (Domingues:1997)

Esta obra oferece um desmentido para aqueles que pensam ver, no virtual, a busca do projeto ocidental de domínio da natureza. O virtual, aqui, incita a uma outra forma de conhecimento e de relação com o mundo. A tecnologia informatizada pode ser, portanto, mais um horizonte da sensibilidade estética.

1.6. O ato e o fato de aprender e ensinar Artes

Estamos num mundo de imagens, num mundo de tecnologias. Jean-Pierre Le Grand atenta para o fato de que *“nunca com falta de paradoxos, nossa era – ao mesmo tempo em que se recusou a olhar com atenção os trabalhos de seus artistas – apareceu com meios e tecnologias sem precedentes para reproduzir imagens”*. (in Domingues, 1997:289) Os espaços educacionais poderiam ser o local possível para a produção e compreensão destas imagens para o maior número de pessoas. E quanto mais próximo

estivesse este ensino da vida destas pessoas, mais se elevaria a qualidade de vida, maior seria sua aproximação com os diferentes códigos culturais. Precisamos instaurar espaços-tempos educativos para o pensar-fazer das mídias e, dessa multiplicação de imagens das tecnologias, espaços para criações e questionamentos, não somente para a reprodução de imagens. Espaços para criação de imagens que, junto aos pincéis, argilas e outros saberes degustados, possam construir seres humanos expressivos e singulares.

Nos parâmetros curriculares nacionais (Brasil,1997:28), encontramos a seguinte afirmação com a qual concordamos: *“o lugar da arte na hierarquia das disciplinas escolares corresponde a um desconhecimento do poder da imagem, do som, do movimento e da percepção estética como fontes de conhecimento.”*

Verifica-se, nas escolas, um círculo vicioso em que um sistema extremamente precário de formação reforça o espaço pouco definido da área com relação às outras disciplinas do currículo. O ensino de arte propagou-se em termos de quantidade e não de qualidade, pois, apesar de sua obrigatoriedade nos sistemas educativos, disseminando o ensino de arte quantitativamente, a questão central qualitativa continua descompassada entre a produção teórica e o acesso dos professores a essa produção. Sendo assim, o ato e o fato de ensinar arte urgem ser instituídos, legitimando espaços dentro do seu modo específico de ser arte.

No pensamento de Luigi Pareyson (1997), transparece a relação entre a arte e a imagem na cultura, construindo uma análise crítica das relações entre ambas. Para este autor, fazer arte não se confunde com fazer algo com alguma arte, ou arte aplicada, mas, sim, na amplificação dos sentidos do fazer, pois nasce da idéia ampla de arte como algo inerente à criação interligada a processos vitais. Portanto, a corporificação de idéias e afetividades numa forma apreensível sensível pelos sentidos caracterizam o fazer do artista como produto da criação humana.

Os conhecimentos artísticos são sínteses de significações existenciais, construídas por meio de imagens poética; visuais, corporais, textuais, espaciais, musicais, coreográficas, plásticas. Essas percepções não são construções lineares, possuem uma objetividade singular na sua expressão, com uma lógica que pertence ao domínio do imaginário. Trabalhar com imagens e processos de criação neste sentido é, simultaneamente, aprendizagem política e exercício ético-estético. Marly Meira (2001:83, 84) observa que:

“ ... compreender o que a arte faz em sua plenitude é ato e atuação num meio físico e numa técnica, na composição de elementos constitutivos do fato artístico e suas forças, formas e modos de tratamento operativo,

significativo ou expressivo. Os saberes histórico-críticos, semióticos, econômicos, ideológicos, ampliam esta compreensão a níveis extra-artísticos, contingenciados a seus efeitos espaciais, éticos, políticos, afetuais, perceptuais e cognitivos. Como 'ato' elabora-se através de gestos, tecnologias, procedimentos, processos e experiências sem passar forçosamente pelo verbal, independentemente deste. Este ato, em si, é desconhecido muitas vezes pela história e crítica de arte, havendo uma série de acontecimentos que permeiam, antecedem e sucedem a criação de uma obra."

No Brasil, entre as pesquisas educacionais através da arte, destacamos os referenciais de Ana Mae Barbosa, João Francisco Duarte Júnior, Fayga Ostrower e Lucimar Frange, após a década de oitenta. Os Parâmetros Curriculares Nacionais (MEC), instrumentos de apoio para discussões pedagógicas, na área de artes, possuem uma forte inspiração na figura de Ana Mae Barbosa. No sul do país, as pesquisas em artes ligada a educação, destacamos os referenciais de Analice Pillar e Marly Ribeiro Meira.

Na opinião de Lucimar Frange, a Arte tem que resgatar sua autonomia na educação formal e ou informal. *"Não existem história-educação; matemática-educação; português-educação."* E prossegue enfaticamente: *"Muito menos existe educação artística, arte não é adjetivo de educação, e muito menos disciplina para ser avaliada com aprovações e reprovações."* (1995:24) Arte, portanto, é tema mais complexo, precisa ser aprofundado e no currículo escolar, revisto.

Herbert Read, instaurador de uma época fecunda nos solos da arte-educação, diz que precisamos de um sistema de educação remodelado para antever uma época criadora. Sobre sua concepção de Arte, anota: *"arte é um fenômeno orgânico, um processo biológico. Como uma flor e o fruto, a plumagem e a canção, é um produto da própria força da vida. A arte é humana, não divina; profana, não sagrada"*. (Read, in Frange, 1995:25).

Neste caminho, torna-se claro o dinamismo vital e o pensamento de que a criação faz parte da vida a ser vivida, tendendo a ser expressa, em reflexivo movimento, numa mão dupla, pois a vida pode decompor-se quando não dirigida à criação. Os sentidos na arte provêm da vida vivida.

Refletindo sobre os sentidos da arte, remetemo-nos, indubitavelmente, aos seus processos, ao próprio fazer, com sua especificidade, ao seu modo próprio de ser, fazer e dizer. Este fazer expande sempre e novamente o sentido das coisas, permitindo sempre um novo fazer e um refazer novo, possibilitando outros olhares, outras propostas de existência e, porque desta maneira constituído, olhares construtivos, olhares construídos.

A arte é uma linguagem do espaço, quando o artista entra em contato com a matéria, expande a própria matéria que, por sua vez, o expande, potencializando tempos espaços, passando por momentos de retração e expansão simultâneos, joga para o mundo um espaço criado, inventado, revela o espaço que ele habita, inventando o **por ver**, o **por fazer** e o **por ser**. *Só uma palavra me devora, aquela que meu coração não diz...só o que me cega o que me faz infeliz, é o brilho do olhar que não sofri*, lembrando Sueli Costa e Abel Silva, para dizer que o artista inventa para que brilhe o(s) seu(s) olhar(es), e por vezes, agarra a vida a unha e dentes para auscultar sua natureza e refletir sua sensibilidade para que outros olhares se encontrem, se inventem, se renovem.

1.7. Arte e conceito: preconceito

Entre arte e conceito, podem emergir preconceitos dentre tantos discursos possíveis, segundo Jones (in Dias, 2000:38) *“Arte é uma palavra ocidental que os discursos estendem a outras culturas.”* A discussão, porém, sobre a definição de arte foi normalmente conduzida na tradição erudita ocidental, procurando uma qualidade essencial nos objetos artísticos, de que eles todos partilham, e que, ao mesmo tempo, os distingue de todo o resto (as coisas naturais, os outros artefatos, as representações mentais). Conforme o autor, este conceito surgiu para classificar o que seria arte ou não, inseridos em uma cultura de exposição, aproximamos à nossa categoria arte, coisas provenientes de outras culturas, objetos que não têm, para elas, equivalentes.

Os museus e as exposições de arte são expressões e representações de uma(s) cultura(s) e vêm tentando realizar mudanças para cumprir o seu papel social; estas mudanças não se restringem apenas ao plano conceitual. Para esta finalidade, abrem-se espaços para repensar novos conceitos em que novas possibilidades cognitivas são incluídas. Diz Nascimento Júnior (2002:8) que isto, significa *“construir espaços dialógicos, ou seja, deixar cada vez mais em aberto as possibilidades de interpretação do público em relação ao que está exposto, criando, assim, um espaço para o pensamento crítico e criativo”*. Espaço que deve expandir-se para além das paredes do museu.

Mário Pedrosa entende a arte contemporânea como um duplo da arte indígena ao assumir o compromisso de transformar espectadores em participantes (in Dias:2000). Os parangolés de Hélio Oiticica, obras feitas para serem dançadas, deixam presumir usos desse tipo. Os bichos de Lygia Clark e seus objetos relacionais acompanham também

esse movimento. Suas obras, onde predomina o ser pelo ter, foram repudiadas pelo circuito da arte. Nenhum dos dois artistas pretendia servir às galerias e a seu público. O questionamento do mercado de arte faz, desses transgressores, entes sacrificiais.

Entre arte e conceito, a reflexão de que a contingência do espaço tempo que os gerou é possibilidade, que será ultrapassada por outras vivências. Dias (2000) sugere indícios de conceitos presentes nos discursos contemporâneos da arte ocidental: a teoria estética, a teoria comunicacional e a teoria institucional. Teoria Estética: arte será uma atividade orientada para a organização da forma das coisas, do que resulta um objeto com qualidades de apelo visual – a beleza, capaz de estimular no espectador um modo específico de visão – a experiência estética. A estética seria uma parte da filosofia empenhada em refletir sobre a natureza da arte e da beleza.

A teoria comunicacional define a arte como uma capacidade particular de usar as imagens para enfatizar a nossa percepção do mundo e transformá-la. Ou, ainda, um objeto é artístico quando participa de um código visual para a comunicação de uma idéia, de uma metáfora transformadora. Para a teoria institucional, arte é o que assim é designado pelos *experts* institucionalmente reconhecidos. Estes conceitos transversalizados foram um elemento impulsionador – felizmente – para os curadores da Mostra do Redescobrimento do Brasil (2000), o que permitiu uma ampla visão da produção cultural do país ao longo de sua história, incluindo o olhar do colonizador e do colonizado. Formação de olhar é formação de conhecimento criador e sensibilizado.

1.8. Arte e vida: o sagrado e o profano, o profano no sagrado ou o sagrado no profano, profano-sagrado, sagrado-profano.

Não se pode negar historicamente a origem sacra das produções artísticas e filosóficas. Régis Debray (1993) argumenta que, em plena era da reprodutibilidade, os sistemas audiovisuais, através de suas programações de tv, remarcam esta função religiosa; para ele, os programas distribuídos na grade de horários, de maneira rígida, ritmam o tempo cotidiano e semanal. Exatamente como, no passado, ocorriam, nos mosteiros, as rezas matinais, de forma similar os novos meios tecnológicos estão construindo novas temporalidades no tempo real.

Em novos velhos espaços onde o amor, o afeto, a beleza podem constituir palavras e sentidos tão distantes do meio acadêmico – porém tão perto da vida, em que os afetos podem compor atos de heresia no espaço sagrado institucional/institucionalizado – este processo pode ser revisto. Segundo as palavras de Duarte Jr. (2001:30), *“é preciso ousar; é preciso furar a crosta cientificista que vem tornando as reflexões*

acadêmicas impermeáveis à vida...” Que, na verdade, é a única coisa que se tem: nossas memórias, perdas, o cotidiano em que são levantadas as questões da vida, o dia-a-dia, e etc. Em que pesem as abstrações conceituais, nunca deixamos de extrair as contas do cotidiano, nosso exercício de vida a oscilar entre o profano e o sagrado.

Nos dizeres de Pareyson “*o que importa não esquecer é que os dois aspectos são inseparáveis: se a arte pode emergir da vida, afirmando-se na sua especificação, é porque ele já está na vida inteira que, contendo-a, prepara e prenuncia a sua especificação*”. (1997:41) Arte e vida entram em conjunção de sentidos, transcendendo o dado e visto.

Nos fazeres em que o processo de criação promove a conjunção entre o pessoal e o político, o universal e o particular, é nestes fazeres que encarnam todo o sentimento devolvido para o vivencial, quando a obra dos artistas é um dizer específico. Pareyson acredita que:

“Justamente na sua especificação, que a lança sobre si própria, a arte é alimentada, invadida, robustecida pela vida e pela consciência de nela poder exercitar uma missão. Nisto consiste aquilo que se costuma chamar a humanidade da arte, e que foi, utilmente reivindicada contra as afirmações exclusivas da gratuidade da arte, mas que, por sua vez, converte-se numa negação da arte se não faz caso de sua especificação.” (1997:41)

O sagrado e o profano são configurações, significações, ordenações, relacionamentos, compreensões abrangentes do ato criador que reflete nossas buscas e o anseio criador humano que, através da sensibilidade, nos liga à própria vida assim como também nos constitui. Os fazedores de poiesis, potencializadores do ato criador, quer queiram ou não, são educadores. Propomos conexões com estes artistas, educadores como nós.

1.9. Os fazedores de poiesis

Os poetas e artistas ampliam apreensões de mundo através de seus imaginários, apaixonando-se, sofrendo, inventando, celebrando, descobrindo, classificando, nomeando e criando “outras” realidades a partir do conhecido e desconhecido, estabelecendo conexões entre imaginação e fantasia, uma como parte da outra. Não podemos esquecer os *inventores do cotidiano* (Certeau), as pessoas comuns que inventam táticas de resistência, demonstrando que a capacidade criadora do homem não se restringe apenas ao campo artístico, reafirmando a força criadora da vida.

Nascendo e morrendo em ciclos cósmicos para cada ato de criação, Scliar diz tomar emprestada a existência para sua expressão:

“(...) utilize, para se exprimir, as coisas simples de seu ambiente, as imagens de seus sonhos e os objetos de sua lembrança. Se a própria existência cotidiana lhe parecer pobre, não a acuse. Acuse a si mesmo, diga consigo que já não é bastante poeta para extrair a sua riqueza. Para o criador, com efeito, não há pobreza, nem lugar mesquinho e indiferente, e assim nos alimentamos da vida”. (Revista Ventura: nº14, 94)

Para Humberto Maturana e Francisco Varela (2001), o mundo não é anterior a nossa experiência: os seres vivos *aprendem vivendo e vivem aprendendo*. Onde *todo fazer leva a um novo fazer*. Estamos imersos neste círculo interativo que caracteriza o modo autônomo do ser vivo, em que o amor sustenta nosso fundamento biológico do social.

Os fazedores de poiesis atuam no mundo por inteiro, em suas multi-possibilidades de comunicações verbais e não verbais, produzindo conhecimento ao desdobrar a realidade. *“Se Mondrian passou da árvore ao quadrado, ele soube aproveitar apenas uma das infinitas possibilidades da árvore. Então, vamos rever o quadrado para reencontrar a árvore”*, comenta o escultor Franz Kracjberg sobre o trabalho de Mondrian (Walter Salles).

Transitam entre o irreal e o real, pois uma situação precisa ser irreal para se tornar real. O desejo de realizar uma situação imaginada, dessa situação imaginada tornar-se real, implica num sentimento de insatisfação com coisas e situações, um anseio de vir a ser.

O poeta busca formular o estado de equilíbrio final como um estado interior ativo, o equilíbrio dinâmico conciliando forças diversas atuantes, como o *repouso vibrado* que sugere Bachelard (1990).

Um artista pode passar sem um conceito de arte, mas não sem um ideal. Para compartilhar seu ideal, o escultor Franz Kracjberg, em seu trabalho, parece sussurrar com intensa vibração o quanto a sociedade é leviana em relação à preservação ambiental. Usando como matéria-prima a própria natureza que ama, Kracjberg usa como recurso fundamental a metalinguagem: permite que a natureza morta ressurgja através de peças feitas com os destroços da devastação humana muito bem contextualizadas em paisagens deslumbrantes e inóspitas.

No pensamento de Pareyson (1997:18), esclarecer a poética de um artista é *colher sua espiritualidade no ato de individualizar-se num gosto de arte, é colher este gosto no ato*

de manifestar-se – entendendo-se por gosto toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa. Chico Buarque de Holanda insinua que o artista tem o sentimento do mundo, expressão já cunhada por Carlos Drummond de Andrade no livro “Na Praça de Convites” (In Antologia Poética, 1972:122) Na reflexão de Mário Quintana ele mesmo, poeta, fazedor de poiesis (1979:15):

“Eles passarão,
eu passarinho!”

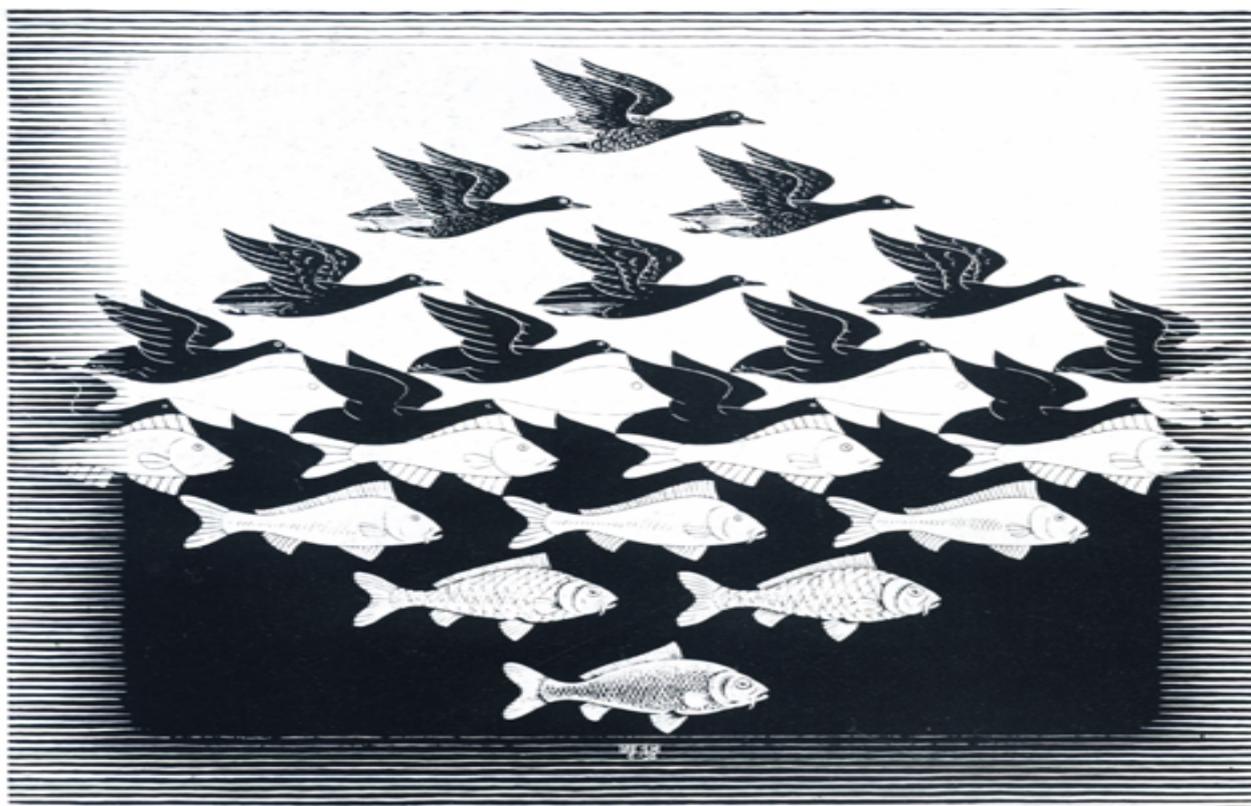


Fig. n.º 1. Escher Ar e Água I, xilogravura

Escher suscita sensações de feitiço, ao propor a visão, o espetáculo de apreciar dois ou três mundos simultâneos, que parecem impossíveis, inventando uma nova palavra para esta *impossibilidade*, realidade *simultópica*. (Ernst:1991).

“Ao artista corresponde um papel social de pensador não menos importante que o de um cientista, teólogo ou filósofo. Ao desenvolver suas proposições sensíveis, formas e experiências estéticas e poéticas, propõe concepções sobre a visibilidade e a plasticidade transformando condições de existência, projetando-as em mundos possíveis, muitas vezes simultâneos...” (Meira, 2002:167)

Os artistas não são superiores nem inferiores às outras pessoas, apenas seu trabalho é de fazer visíveis, aos outros indivíduos, suas apreensões sensíveis do mundo. Sínteses que, pela linguagem da arte, ampliam nosso repertório de significações. Pensadores, escritores, artistas, cientistas, poetas, historiadores, fundam a vida como complexo espaço interativo, criador de múltiplas configurações culturais. E isto se reflete nos fazeres-dizeres da arte na contemporaneidade.

1.10. Arte na contemporaneidade

A estética, como saber sensível, deve ser uma constante na prática educacional, porém este entendimento de estética pode ser ampliado de padrões representativos que envolvem determinadas possibilidades estilísticas para um redirecionamento, em que a condição estética seja uma condição de vida. A arte, neste sentido, poderá potencializar novos espaços de singularidade, onde o corpo, os sentidos, os sentimentos e as emoções dilatam os territórios de existência conjunta.

“A vontade criativa do homem é também a vontade de nos amarrarmos uns aos outros, pois criamos uma ordem visual não para nosso próprio deleite, mas para comunicarmos nossos sentimentos uns aos outros. É por isso que podemos chamar a nossa filosofia de educação pela arte uma saudação a Eros.” (Read, 1986:154)

A estética está, atualmente, intrinsecamente aliada à comunicação: a estética está para o coletivo que passa para o individual e, a cada passagem, passa novamente. É o cotidiano, o profano, inaugurado por Duchamp ao colocar um mictório intitulado A Fonte no museu (1917), objeto de uso cotidiano, herético, em um espaço “sagrado”. Uma estética onde todo o conteúdo é passado, mas também é presente e futuro. Estética que, frente aos horrores da guerra, questiona sua finalidade Arte. E inaugura-se um novo devir Arte que realiza vários cruzamentos com antigos conceitos, novas posturas *estábiles* e *móviles*. Vamos ater-nos presentemente ao ato de romper, à reflexão de expansão desta estética.

Na visão de Cristina Freire (2001:16), as poéticas conceituais ou “(...) as *estratégias utilizadas na elaboração das obras (preponderância da idéia)*”... materializam, freqüentemente, através da chamada *desmaterialização* da obra, uma crítica às instituições e sua lógica de operações excludentes. Quando o campo da arte se expande, portanto, do estético, eminentemente retiniano, para o artístico, que envolve conceitos,

idéias, valores e representações que se estende além dos limites da percepção visual. Atualmente o termo arte vem sendo ampliado para poéticas visuais.

Marcel Duchamp, Lygia Clark e Hélio Oiticica foram artistas que revolucionaram a estética do passado, essencialmente platônica, para uma estética que refletisse sobre os ciclos vitais. A artista Lygia Clark, corajosamente, desfaz vários tabus de nossa cultura ao suprimir a base da escultura, nega o tempo, o espaço e a arte tradicional. Mas propõe, pelos valores do ato imanente, a participação de outros, e a revisão de mitos que satisfaçam o homem contemporâneo.

A compreensão que Lygia tem da arte não está voltada para a produção de objetos artísticos tradicionais. Ao longo de sua obra, nota-se uma profunda reavaliação de nossa forte tradição artística ocidental, de seu mercado, de suas hierarquias dos seus símbolos e mitos.

Certamente, não é abandonar a arte, o que Lygia propõe, mas, sim, habitar a tensão das suas bordas, aproximá-la da vida. Talvez Lygia percebesse que o corpo era o caminho mais intenso, rápido e fácil para produzir novas subjetividades. Um corpo que experimenta sensações múltiplas, lugar primordial da diferença e do vir a ser. Em sua obra, *O corpo é a casa*, elimina a contemplação por parte do espectador, que se vê direta, integral e organicamente, dentro da obra. O que ela quer é criar condições para conquistar ou reconquistar, na subjetividade, um certo estado no qual seja possível suportar a contingência das formas, desgrudar de um dentro absolutizado, vivido como identidade, navegar nas águas instáveis do corpo aformal.

Lygia chamou isto de “atingir o singular estado de arte sem arte”. Por que sem arte? Este é um detalhe essencial: para Lygia, experimentar o estado de arte — corporificar um novo feixe de sensações, singular por definição — não se dá somente na criação de um “objeto de arte”, mas também na criação da existência objetiva e/ou subjetiva. O que Lygia quer é “resgatar a vida em sua potência criadora, seja qual for o terreno onde se exerça tal potência” (Rolnik, 1969:45).

Os sentidos são aguçados, estimulados ao máximo, permitindo ao receptor novas reconstruções de suas experiências, dando lugar à experiência sensorial do corpo que, em última instância, é a experimentação de nós mesmos em outras possibilidades existenciais.

Em *A casa é o corpo*, Lygia vitaliza toda a unidade das suas buscas e do seu pensamento argumenta Almeida (1997). O sentido da obra passa a depender inteiramente da experimentação, impedindo assim que o objeto seja simplesmente exposto ou

consumido, propondo, desta forma, um vir a ser abrindo-nos uma fenda de inconclusões, de possibilidades, de traçar outras histórias e legitimá-las.

As reflexões estéticas contemporâneas fazem-nos refletir sobre o sentido de *obra de arte*, e as mudanças radicais em busca de expansão para o seu *ser arte*, quando os artistas procuram devolver o poder para o espectador, pois é em cada sujeito que está o poder estético. Nesse panorama, propomos o trabalho educacional como social, político e estético no sentido de que a criação é potencial inerente, e, sua realização é necessidade para o homem comum, do povo, para quem o criar e o viver estão interligados. Há algum tempo escutamos esta pauta musical: (Antunes:1989)

*“(...) a gente não quer só comida
a gente quer bebida
diversão e arte
(.....)
a gente quer saída para qualquer parte.”*

É neste sentido que a arte pode promover o sujeito como autor de sua própria existência, e isto é também construção de subjetividade. Quem sabe, assim, proclame-se um agudo sentido de pertencer à terra e às potencialidades desenvolvidas por culturas à margem da oficialidade. Pois a cultura brasileira é como um rio alimentado por vários afluentes. Essa tarefa torna-se imprescindível e não pode ser mais postergada sob pena de não conhecermos mais o corpo do país.

Assim nos reenviamos a um eterno recomeço, modo de dizer que diálogos e recomeços de relações em que liberdade, igualdade e fraternidade poderão sair dos hinos para se tornarem realidades viáveis, tangíveis. E este é o devir da arte, tempo de atuar no espaço inexistente, a ser inventado, aqui e agora, na Pátria Brasil, como o que Paulo Freire intenta, propondo a leitura do mundo. Vinicius de Moraes reforça, ao dizer: (1984:113)

*“Mais que a mais garrida a minha pátria tem
Uma quentura, um querer bem, um bem
Um **libertas quae sera tamen**
Que um dia traduzi num exame escrito:
‘Liberta que serás também’
E repito! “*

1.11. Estesia ou Estética: A convocação

A noção de beleza como percepção sensorial ou aisthesis, de onde vem a palavra estética, advém de um sentido primordial da crença no visível, em nossas percepções.

A beleza, a paixão, os afetos, os temores, o toque, o ato de cheirar, olhar, fazem parte da esfera do sensível. O mundo é presença no corpo, e este se faz presente com o mundo. O cheiro, a pele, o andar, o ouvir, o falar, o saborear, o trabalhar, o observar, fazem parte do repertório de percepções, o território da carne viva e da emoção – o nosso corpo – e podem ser consideradas nosso reservatório de sabedoria, apesar do não reconhecimento como instância de saber pelo homem moderno.

Mas este fato começa a mudar não só nas reflexões dos filósofos como no interior da própria ciência. Antônio Damásio, com base em anos de pesquisa, expõe seus estudos, que apontam para uma nova concepção do cérebro, da mente e do corpo humanos. O autor diz que o conhecimento origina-se nos processos sensíveis do corpo humano e demonstra anatômica e fisiologicamente que a divisão mente/cérebro é ilusória e incorreta. Em suas próprias palavras (1996:13):

“Os níveis mais baixos do edifício neurológico da razão são os mesmos que regulam o processamento das emoções e dos sentimentos e ainda as funções do corpo necessárias para a sobrevivência do organismo. Todos esses aspectos, emoção, sentimento e regulação biológica, desempenham um papel na razão humana.”

Na opinião de Damásio, o processo de viver uma emoção na essência de seu sentimento torna-se tão real e é tão cognitiva como qualquer outra percepção. Ao contrário da opinião científica tradicional que compartimentaliza o corpo, o autor nos propõe um outro ponto de vista que, com base em seu conhecimento de pacientes afetados neurologicamente por danos cerebrais, delineia o seguinte quadro:

“Por mais surpreendente que pareça, a mente existe dentro de um organismo integrado e para ele; as nossas mentes não seriam o que são se não existisse uma interação entre o corpo e o cérebro durante o processo evolutivo, o desenvolvimento individual e no momento atual. A mente teve primeiro de se ocupar do corpo, ou nunca teria existido. De acordo com a referência de base que o corpo constantemente lhe fornece, a mente pode então ocupar-se de muitas outras coisas, reais e imaginárias. Essa idéia encontra-se ancorada nas seguintes afirmações: 1) o cérebro humano e o resto do corpo constituem um organismo indissociável, formando um conjunto integrado por meio de circuitos reguladores bioquímicos e neurológicos mutuamente interativos (incluindo componentes endócrinos, imunológicos e neurais autônomos); 2) o organismo interage com o ambiente como um conjunto: a interação não é nem exclusivamente do corpo nem do cérebro; 3) as operações fisiológicas que denominamos por mente derivam desse conjunto estrutural e funcional e não apenas do cérebro: os fenômenos mentais só podem ser cabalmente compreendidos

no contexto de um organismo em interação com o ambiente que o rodeia. O fato de o ambiente ser em parte, um produto da atividade do próprio organismo apenas coloca ainda mais em destaque a complexidade das interações que devemos ter em conta.” (1996:17)

O autor afirma a complexidade, a finitude e a singularidade do organismo humano ao declarar cérebro e corpo totalmente integrados. Para este autor, o conhecimento se daria na perspectiva de que:

“ (...) o amor, o ódio e a angústia, as qualidades de bondade e crueldade, a solução planejada de um problema científico ou a criação de um novo artefato, todos eles têm por base os acontecimentos neurais que ocorrem dentro de um cérebro, desde que esse cérebro tem estado e esteja nesse momento interagindo com o seu corpo. A alma respira através do corpo, e o sofrimento, quer comece no corpo ou numa imagem mental, acontece na carne.” (1996:18)

Estes depoimentos, apesar de extensos, servem para enfatizar a importância cada vez maior que vem sendo necessária para demonstrar o corpo enquanto organização complexa, confirmando que não há saber humano sem a participação ativa de nossos processos sensíveis.

A faculdade de sentir, a sensibilidade e, secundariamente, a percepção do belo são palavras encontradas nos dicionários para os conceitos de estética e estesia. Duarte Jr. reflete sobre estes conceitos, enfatizando que a estesia diz mais de nossa sensibilidade geral, de nossa prontidão para aprender os sinais emitidos pelas coisas e por nós mesmos. *“A beleza, portanto é fato epistemológico na medida que nos fornece inteligibilidade entre nós e as coisas ” (2001:137).*

A instauração do corpo como local de produção de *sentido sensível*, pode emergir como contraponto à avalanche racionalista, tecnicista e consumista que pensa saber organizar, com papéis pré-estabelecidos, a vida de cada cidadão. Pois indicamos que conhecimento pode ser ampliado para sabedoria através da mobilização de valores sensíveis numa dimensão de reencantamento frente à vida, inventando o cotidiano (Certeau). Deste modo, numa estética de sujeitos e sociedade, a dimensão emotiva, imaginativa e sensível, sua corporeidade deve ser colocada como fundamento de todo projeto que vise a construção de uma sociedade mais justa e fraterna, permitindo o redimensionamento dos problemas de viver sob uma forma mais ampla. E, para isto, inspirados em Gaston Bachelard, **convocamos no presente trabalho a presença do corpo ausente.**



Fig. nº 2. Mão em negativo. Cultura Aurinhacens



Fig. nº 3. Fotografia

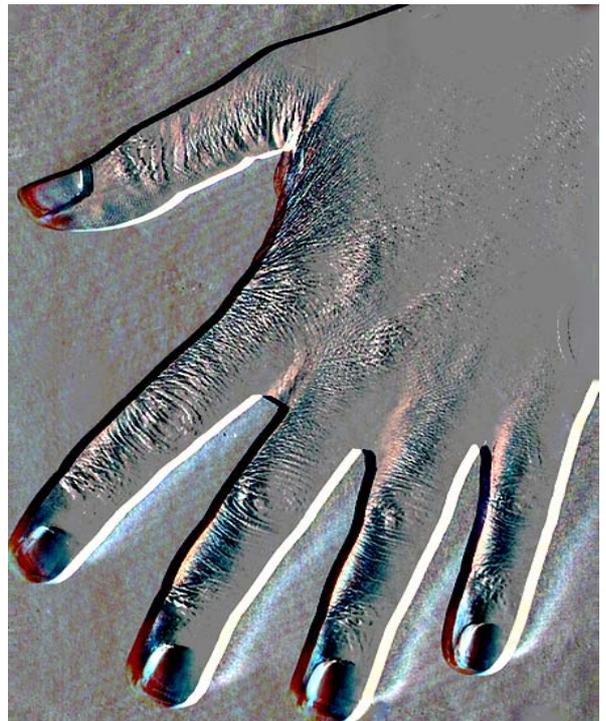


Fig. nº 4. Fotografia digitalizada

CAPÍTULO 2

A massa fenomenológica: Bachelard e a fenomenologia

“ (...) já está diante desse grande
universo que é a página em branco.”
(Bachelard, 1988:6)

No intuito de circunscrever o espaço-tempo fenomenológico desta pesquisa, levantamos a questão sobre onde está a sabedoria. Demarcamos alguns territórios onde argüimos a coexistência de razão, sentimento, políticas culturais e também a multiplicação sensorial proporcionadas pelas novas tecnologias. Traçamos armadilhas e fugas, afirmando a presença humanizadora do ser humano através de seu potencial inventivo.

Apontamos e constatamos no ato-fato de aprender-ensinar artes, alguns à derivas constituintes desta modelagem no sentido de perceber e fluir, não de reter conceitos, idéias e posicionamentos. Sob tais circunstâncias (ato e fato), reconhecendo-as e igualmente aos autores que acompanham este processo, decidimos o pouso em alguns fios para refletir que os espaços e atos educativos, institucionalizados ou não, poderiam ser locais propícios à reflexão e criação de imagens e, subseqüentemente propomos que entre arte e conceito podem abrir-se espaços para outros vir-a-ser culturais. Pontuamos que os fazedores de poiesis são permanentemente aprendizes/educadores.

Na relação entre arte e vida, existe a proposição de afetos em locais ditos institucionalizados: aqui e agora, arte, como saber sensível, apontando o estético de cada pessoa como possibilidade alternativa de criar outros espaços vivenciais.

Consciente da mesma mão com que acionamos o mouse, sonhamos Barros. Acolhemos e fomos acolhidos em Gaston Bachelard, em sua fenomenologia poética, à participação em espaços vitais sob o signo de um devir de expressão, em que a linguagem igualmente é substância de um vir-a-ser. Para Bachelard, a imagem ilumina a própria imagem em seus dizeres: *“Aumentar a linguagem, criar linguagem, valorizar a linguagem, amar a linguagem - tudo isso são atividades em que aumenta a consciência de falar.”* (1988:5)

A obra multifacetada de Gaston Bachelard abrange os campos da descoberta científica e da criação artística, onde o saber racional e a invenção poética não são essencialmente excludentes. Pelo contrário, complementam-se. Recortamos vários elementos dentre a complexidade bachelardiana e encontramos, em seu conceito de imaginação material, que consideramos central em sua obra, elementos essenciais para embasar poeticamente as oficinas realizadas nos capítulos posteriores a este: a massa Barros, amassa Barros.

A fenomenologia assume relevância principalmente nas pesquisas sobre a criação das imagens e os estudos de Bachelard em muito contribuíram para uma fenomenologia da imagem. Em suas palavras (1988:4):

“A fenomenologia da imagem exige que ativemos a participação na imaginação criante, no momento atual. Como a finalidade de toda fenomenologia é colocar no presente num tempo de extrema tensão, à tomada de consciência impõe-se a conclusão de que não existe fenomenologia da passividade no que concerne aos caracteres da imaginação.”

Deste modo, poderíamos chegar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade. Pois, *“a imaginação nada mais é do que o sujeito transportado as coisas”* (1990:2), e, as ‘coisas’, trazem a marca do sujeito.

O foco que deve ser colocado no centro das nossas observações fenomenológicas: uma imensidão sem outro cenário além dela própria. Seguidamente, *“a impressão de imensidão está em nós...não se acha necessariamente ligada a um objeto”* (1993:22) . Essa imensidão é uma conquista da intimidade, uma espécie de acoplamento com o mundo, que transpõe em palavras Bachelard em sua Poética do Espaço (1993:200): *“A grandeza progride no mundo à medida que a intimidade se aprofunda.”*

Essa intimidade, da qual nos fala Bachelard (1988:189), é a fenomenologia poética quando *“a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo”* coloca-o diante do cosmos. Para isso, precisamos admitir que as experiências vividas em suas inter-relações são o centro das atenções fenomenológicas.

Merleau–Ponty (1999:18) esclarece que:

“O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha.”

Podemos dizer que este pensamento coincide com o de Bachelard, ao propor a experiência vivida como consciência criadora de conhecimentos possíveis. Ele é, portanto, inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de *nossas* experiências, memórias e sentidos, da experiência do outro na minha.

Com outras palavras, a abordagem fenomenológica é a descrição da relação imediata do fenômeno com uma consciência particular. Bachelard retém, da fenomenologia, a advertência em voltar aos próprios fenômenos, pondo de lado a crença ingênua na realidade das coisas e abordando os fenômenos através da consciência intencional, que é, por natureza, sempre a consciência imaginada de alguma coisa. Um dos métodos de interpretação da imaginação simbólica seria a fenomenologia. No pensamento de Durand (1993), a fenomenologia poética de Bachelard respeita o dinamismo criador do imaginário, e a amplificação poética de cada imagem concreta é expressa, em sua imaginação material, sobre o qual discorreremos adiante.

As imagens são vividas, experimentadas, reimaginadas, num ato de consciência que restitui de uma só vez sua intempestividade e sua novidade. Isto permite a Bachelard renovar suas precauções contra a tentação de estudar as imagens como coisas, como meros objetos. *“É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem”* (Bachelard:1993:1).

Para estar presente, para julgá-las, para amá-las, para fazê-las nossas, devemos assumir a atitude fenomenológica, estar presente junto ao momento nascente, participando da imagem. A fenomenologia, portanto, deve suprimir *todo intermediário, toda função superposta*. O mundo fenomenológico não é a explicitação de um ser prévio, mas a fundação do ser; como a arte, é a criação de uma expressão sensível averiguada, tantas quantas forem as realidades sensíveis vividas. Reencontramos, novamente, nas palavras de Merleau-Ponty (1999:19), o argumento de que:

*“(...)o único Logos que preexiste é o próprio mundo, e o fio que o faz passar à existência manifesta não começa por ser **possível**, é atual e real, assim como o mundo do qual faz parte, e nenhuma hipótese explicativa é mais clara do que o próprio ato pelo qual nós retornamos a este mundo inacabado para tentar totalizá-lo e pensá-lo.”*

A vida como espaço fenomenológico não é espaço pré-determinado, assim precisamos reconhecer o indeterminado como um fenômeno positivo, precisamos tornar visível a vida, o mundo, a nós mesmos, estabelecendo comunicação com o momento

criante, trazendo à plena luz a consciência de um sujeito maravilhado, sensibilizado pelas imagens poéticas que o mundo lhe dispõe e propõe. Este é o pensamento de Bachelard sobre a fenomenologia.

Quando os poetas sonham acordados e caçam palavras e imagens com a habilidade de quem caça borboletas turquesas sem nunca alcançá-las, nesse instante, neste exatíssimo instante, pode ser instaurada uma fenomenologia criadora. Em momentos que o sentimento nos faz prender a respiração e depois nos larga em pleno plano etéreo, mensageiros de deuses. Como os momentos que foram abraçados por Violeta Parra (1976):

*“(...) Volver a ser de repente
Tan frágil como un segundo
Volver a sentir profundo
Como un niño frente a Dios (...)”*

2.1. Influências em Gaston Bachelard

*“Habentibus symbolum facilis est transitus”**
(Mylius)

Certamente Bachelard foi um leitor assíduo de Carl G. Jung, discípulo e dissidente da ortodoxia freudiana. Vários conceitos propostos pela psicologia profunda de Jung são retomados por Bachelard: imaginação dinâmica e ativa, inconsciente coletivo, arquétipo, assim como seus estudos sobre alquimia.

A palavra símbolo vem da palavra symbolon, que combina duas raízes: *-sym*, que significa junto ou com: e *-bolon* que significa aquilo que foi colocado (Edinger:1972). No significado grego original, referia-se a duas partes que iriam ser postas juntas: o símbolo. Desta maneira, Jung percebe o símbolo como modo integral dos seres humanos serem/estarem com o mundo e indica que a travessia é fácil para aqueles que possuem o símbolo. Apesar de não concordarmos inteiramente com esta afirmação, pois o símbolo está em constante movimento no devir dos homens com o mundo, está além do sentido de posse, o símbolo transcende, é potência. Para Jung, o símbolo, portanto, por-nos-ia em contato com a totalidade original. Conforme Cassirer (1977), *somo seres simbólicos,*

**(A travessia é fácil para aqueles que possuem o símbolo). Um “verbus magistri” (apoteagma) alquímico extraído de: MYLIUS, Filosofia reformata, citado por Jung em Psicologia e Alquimia p.237.*

de linguagem, por natureza, interpretamos e inventamos símbolos para construir sentidos

com o mundo. Neste sentido, refletindo sobre esta construção com o mundo, podemos compartilhar o pensamento junguiano de inconsciente coletivo ou impessoal.

A doutrina central do pensamento de Jung é a dos arquétipos do inconsciente coletivo ou impessoal, que seria idêntico em todos os indivíduos, independente do espaço e do tempo, onde residem as estratificações das experiências milenares da humanidade. Tendo como segundo “estrato” o inconsciente pessoal ou individual, em que estariam todas as memórias e fatos ligados às experiências do indivíduo. Segundo Capra (1991:353), *“o conceito de Jung de inconsciente coletivo é o elemento que distingue sua psicologia da de Freud e de todas as outras. Subentende um vínculo entre o indivíduo e o cosmo inteiro”*, assunto de que falaremos adiante.

No inconsciente coletivo, influência visível de Jung na constituição do pensamento de Bachelard, existem forças e potencialidades estruturantes, os arquétipos, que afloram à vida consciente como modeladores da conduta e da personalidade, ou como origem e significado da simbologia dos sonhos e, ainda mais especificamente, como origem e significado de simbologias coletivas como as lendas, o folclore e os mitos. O termo arquétipo deriva do grego com o significado de modelo primitivo, padrão arcaico, protótipo. O arquétipo é um “núcleo dinâmico”, “um sistema de virtualidades psíquicas”, um fator vital para o equipamento do ser vivo no pensamento de Jung.

Convém tornar claro, neste momento, que não desejamos fazer um longo estudo sobre Jung: nosso interesse decorre de que toda pessoa que trabalhe na oficina de Barros, com massas, sonha e vive alquimias, assim como toda pessoa que percebe o universo como complexas interações alquímicas. Desejamos tornar visíveis os fios que constituíram o pensamento de Gaston Bachelard para podermos assumir, junto a este autor, o dinamismo criador do imaginário e a amplificação da interação mão com a substância Barro, objetivando convocar o sensível, como dissemos anteriormente. Por outro lado, desejamos demonstrar o ângulo de inconsciente que interessava a Bachelard para construir sua fenomenologia poética. E, para isto, ele se contrapõe a Freud porque, sob a imagem, a psicanálise freudiana resgata a realidade, esquecendo a direção inversa: noutras palavras, a psicanálise contenta-se em definir as imagens por seu simbolismo, sua representação mimética, *“(…) restringir-se à tradução humana dos símbolos, é esquecer toda uma esfera de exame — a autonomia do simbolismo”* (1991:16). Nas palavras de Bachelard (1991:17) *“Mal é detectada uma imagem pulsional, mal é descoberta uma lembrança traumatizante, a psicanálise coloca o problema da*

interpretação social. Omite todo um campo de pesquisas: o próprio problema da imaginação.”

O psiquismo quer imagens, tem fome de imagens, e a psicanálise busca a realidade, e omite a investigação inversa, ou seja, para “ *o psicanalista o símbolo tem o valor de significado psicológico* ” (1991:62). A imagem é distinta. A imagem vive de uma necessidade maior de imaginar. A crítica de Bachelard não poupa as origens burguesas da psicanálise freudiana, que negligencia a vontade humana, o trabalho sobre a matéria, a mão comandada pela vontade de transformar, lutar e criar. Para Freud, o mundo é entendido como um espetáculo para a visão. A psicanálise foi muito influenciada pelo movimento surrealista.

A psicanálise freudiana, no pensamento de Bachelard, mantém uma postura intelectualista, já que trabalha no sentido de traduzir as imagens e considerá-las tão somente símbolos representativos, esquecendo o domínio da própria imaginação.

A psicanálise em sua vertente junguiana conserva a imagem do trabalho sobre a matéria, a mão comandada pela vontade de transformar, lutar e criar, serve melhor aos propósitos de Bachelard. Os conceitos de arquétipo, androgenia (animus/anima) e imaginação dinâmica ecoam na poética do devaneio e na estrita defesa da realidade ontológica da própria imagem.

Os estudos alquímicos de Carl Jung tiveram grande repercussão no pensamento de Bachelard, principalmente no que concerne a sua pesquisa sobre a imaginação, pois, em suas palavras (1988:66), é “*todo um campo de devaneios que pensam e de pensamentos que devaneiam se abre, com a alquimia*”. E que lhe serviram para realizar um animismo estudioso. Se acompanharmos o longo estudo que Jung dedicou à alquimia, poderemos avaliar melhor o sonho de profundidade das substâncias, que encontrará ressonâncias na questão central bachelardiana: a imaginação material.

No decurso do séc. XVIII, a alquimia pereceu em sua própria obscuridade. Seu método de explicação – “*obscurum per obscurius, ignotum per ignotius*” (o obscuro pelo mais obscuro, o desconhecido pelo mais desconhecido) mantido em segredo – era incompatível com o espírito do iluminismo e particularmente com o alvorecer da ciência química no final do século. Mas sua decadência interna iniciou-se quando os alquimistas abandonaram seus cadinhos e alambiques, devotando-se inteiramente à filosofia (hermética). A ciência empírica e a filosofia mística eram mais ou menos indiferenciadas. O processo de divisão que separa a física da mística principiou no séc. XVI, e o processo de reaproximação, no século XX, quando a ciência veio alicerçando-se sob novas teorias.

Retornando à história da alquimia, foi a partir do século XVI que o químico e o filósofo hermético se separaram. A química tornou-se uma ciência natural enquanto a filosofia hermética perdeu o fundamento empírico sob seus pés, enchendo-se, assim, de especulações vazias e cheia de expectativas em tempos melhores. De acordo com Jung (1990), nos tempos áureos da alquimia, a mente do alquimista ainda lutava com os problemas da matéria, em que a consciência indagadora confrontava-se com o obscuro espaço do desconhecido, em que figuras e leis eram obscuramente percebidas e atribuídas à matéria, apesar de realmente pertencerem à psique.

“A constituição espiritual do homem pertencente aos ciclos pré-modernos da cultura era tal, que cada percepção física tinha simultaneamente um componente psíquico que o ‘animava’, conferindo à imagem um ‘significado’ adicional e ao mesmo tempo uma tonalidade emotiva particular e poderosa. Assim sendo, a física antiga era ao mesmo tempo uma teologia e uma psicologia transcendental: pelo fato de receber os lampejos das essências metafísicas na matéria dos sentidos corporais. A ciência natural era ao mesmo tempo uma ciência espiritual e os múltiplos sentidos dos símbolos reuniam os diversos aspectos em um único conhecimento”. (Evola, in Jung 1990:254)

Os alquimistas, portanto, eram sonhadores de substâncias. Possuíam vontade de olhar para dentro das coisas com a mesma curiosidade que a criança destrói seu brinquedo para ver o que há dentro. É essa vontade de ver no interior das coisas que confere tantos valores às imagens materiais da substância. Jung anota a respeito destes sonhadores de substâncias que *“(...) encontram na matéria como se pertencessem a ela, certas qualidades e significados potenciais de cuja natureza psíquica ele é inteiramente inconsciente.”* (1990:241)

É na constituição das imagens da alquimia que encontramos um bom exemplo da necessidade que tinham os alquimistas de multiplicar as metáforas, e este fato foi fonte de inspiração para Gaston Bachelard.

Naquela época, para os alquimistas, não havia a alternativa ou/ou, mas um reino intermediário entre a matéria e a mente, isto é, um domínio anímico de corpos sutis, cuja característica era manifestar-se tanto sob a forma espiritual, como material. Voltando às palavras de Jung (1990:291): *“O reino intermediário dos corpos sutis permanece na não-existência enquanto acreditamos saber algo de definitivo acerca da matéria e da alma.”*

O alquimista que confrontamos em Bachelard (1988) é um ente que acredita apreender a alma do mundo, participar da alma do mundo. Assim, do mundo ao homem, a alquimia é um problema de almas.

A Imaginação, retornando a Jung, é algo corpóreo dotado de corpo sutil, de natureza semi-espiritual. A *imaginatio*, ou ato de imaginar, também é uma atividade física que pode ser encaixada no ciclo das mutações materiais: pode ser causa das mesmas ou, então, pode ser por elas causada. “*A imaginatio, tal como o entendiam os alquimistas, é, na verdade, uma chave que abre a porta para o segredo do opus*”, para aprender esta alma do mundo” (1990:195). A imaginação verdadeira que possui poder de informar faz alusão à imaginação ativa que, na verdade, desencadeia o processo. Para os alquimistas, a *imaginatio* deriva da observação/aprendizagem do mundo, assim exposta: “*Rogo-te observar com os olhos do espírito esta pequenina árvore que produz o grão do trigo, em todos os seus aspectos, a fim de poderes plantar a árvore dos filósofos.*” (Jung,1990:267)

Na alquimia, portanto, há todo um campo de devaneios que pensam e de pensamentos que devaneiam, a imaginação criante a serviço dos elementos do mundo, que revelavam profunda interação dos alquimistas com a natureza do mundo em seu vir-a-ser. É pura fenomenologia. A seguir, quando falarmos da imaginação material, sugerimos um maior vínculo da alquimia com os estudos bachelardianos.

Na poética do Devaneio, são visíveis as aproximações conceituais de Bachelard com Jung novamente: as leituras em *animus* e *anima*, conforme as modulações; os quatro elementos materiais como arquétipos do universo poético; a lei dos quatro elementos como ordenação da imaginação criadora, como investigação da estrutura transcendental do imaginário humano; e a imaginação ativa, criadora e inventiva tomadas como exemplos para o devaneio (Bachelard, 2001:180): “*No devaneio cósmico nada é inerte, nem o mundo nem o sonhador; tudo vive uma vida secreta, portanto tudo fala sinceramente. O poeta escuta e repete. A voz do poeta é uma voz do mundo.*”

Nesta relação homem/mundo, então o poeta não estará limitado aos limites de seu próprio sonho, porque sonha na comunhão de *animus* e *anima* (Bachelard:1988), no feminino e masculino, os princípios do ser integral, sonham com valores humanos.

Outras deferências junguianas em Bachelard podemos encontrar, ainda, na introdução de *A água e os sonhos* a lei dos quatro elementos. A preocupação com os elementos nasceu, na antigüidade, com os primeiros sistemas metafísicos dos pré-socráticos, quando Empédocles enunciou a teoria dos quatro elementos, dos quais todos os demais se derivavam: a água, o ar, a terra e o fogo, que ele chamou “elementos”, isto é, “*aquilo com que se faz tudo o mais*” (Morente,1966:69).

Bachelard associava seus princípios formais a um ou vários elementos, que emergiam como temperamentos filosóficos, e pode-se observar explicitamente na

nomenclatura de suas obras, algumas citadas anteriormente: *A poética do fogo*, *A terra e os devaneios da vontade*, *O ar e os sonhos*, *A água e os sonhos*, entre outras.

Encontramos na doutrina dos quatro elementos uma das idéias mais persistentes da cultura ocidental. Os quatro elementos da física pré-socrática são fontes inesgotáveis para os devaneios criadores, como substâncias elementares que alimentam a criatividade interminável da arte, permanecendo como essências materiais recorrentes. Na modelagem, a água amolece a argila que é exposta ao ar e ao calor das mãos.

Toda a imagem é substância, só o devaneio pode despertar esta sensibilidade, para Bachelard o devaneio poético “ao contrário do devaneio da sonolência, não adormece jamais. Sempre lhe é preciso, a partir da mais simples imagem, irradiar ondas de imaginação” (1988:52), é o *repouso vibrado*, estabelecendo lugar a fenomenologia da imaginação criadora. Em Juan Miró devaneio é sonhar acordado. Para um sonhador de coisas, pode haver natureza-morta?

2.2. Ciência e Poética em Gaston Bachelard: a emergência de uma nova ciência

A obra de Gaston Bachelard é precursora ao erguer pontes entre culturas muitas vezes apartadas, como a científica e a humanística. Na ciência e na poesia, Bachelard procura um elo primordial entre o homem e o mundo: o conhecimento e a atividade criadora. Ele comenta que, muitas vezes, “*O homo faber prejudica o homo aleator; o realismo prejudica a especulação*” (Bachelard, 1995:104).

Nos estudos de Bachelard, parece haver uma divergência de vetores, embora, cotidianamente, as forças do trabalho humano e as resistências da matéria sejam a batalha comum do cientista e do poeta. Ambos anseiam por criação. Bachelard mostra o perigo e a inutilidade de um discurso definitivo sobre o método científico, afirmando que o discurso da ciência poderá ser sempre um discurso de circunstância, incapaz de descrever uma constituição definitiva do espírito humano. A ciência se circunstancializa em uma realidade, e estas não são fixas.

Seus estudos sobre a linguagem poética, o sonho acordado, e a fenomenologia com aplicações em episódios da ciência, muito contribuíram para o novo espírito científico. A imaginação poética, como envolve um compromisso afetivo com as coisas, era vista por ele como uma condição para a produtividade científica, não podendo perder de vista a experiência vivenciada.

Encontramos no pensamento de Merleau-Ponty (1990:03), quando reflete sobre a experiência vivida: *“Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada.”* Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido e, se quisermos pensar a própria ciência com seriedade, precisamos apreciar exatamente seu sentido e seu alcance subtraindo primeiramente, essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda.

Cogitamos, portanto, que todo pensamento científico pode mudar ante uma experiência nova e criadora. E é por este motivo que a história das retificações científicas é a própria história dos sistemas científicos, quando seus princípios são relativos ao momento histórico em que se exercem. Averiguamos que a realidade à qual o cientista tem acesso é um objeto construído pela consciência a partir dos dados da experiência. E, como processo natural, também sofre alterações com a passagem do tempo. Os homens, em sua capacidade criadora, realizam processos cíclicos ampliadores do conhecimento.

Bachelard substitui o cogito cartesiano por um cogitamos: a verdade científica é estabelecida pela intersubjetividade e pelo trabalho cooperativo. *“A clareza científica em si, é substituída por uma espécie de clareza operatória: longe de ser o ser a ilustrar a relação, é a relação que ilumina o ser”* (1995:127). Em seus últimos escritos, o ser e a experiência ampliam-se mutuamente, e isto vem claramente explícito em sua poética .

O termo surracionalismo, neologismo bachelardiano (Simões:1999), influenciado pelo movimento surrealista da arte que, por sua vez, foi influenciada pela psicanálise freudiana, faz a afirmação da atividade criadora da razão em face da atividade repetidora da memória.

A busca científica orienta-se em direção ao futuro, à invenção, criação e novidade e não ao passado embasado na memória e repetição. *“Chega sempre uma hora em que não se tem mais interesse em procurar o novo sob os traços do antigo, em que o espírito científico não pode progredir senão criando novos métodos”* (Bachelard,1995:121-126), pois a construção não permanece clara a não ser que ela seja acompanhada por uma espécie de destruição.

Em textos hoje clássicos de epistemologia, defendeu o novo racionalismo aberto, regional e operante, para dar às ciências de nosso tempo uma nova conotação, apoiada na criação e sensibilidade de um cogito sonhador.

Na seqüência de seus estudos, segundo Gilbert Durand, (1998) Bachelard surge com o pensamento de que a imagem iluminará a própria imagem em uma elaboração

poética ao longo das famílias simbólicas. Em sua Poética do Devaneio, ocorre uma liberação da imagem realmente criadora, poética. E assim podemos dizer que encontramos em Bachelard elos entre ciência e poética.

Este constante trabalho de recomeço, de reconstituição, que a ciência atual provoca, equivale ao movimento incessante que a imaginação dinâmica da poesia sempre nova exige. Para o autor, ser poeta é multiplicar a dialética temporal, é recusar a continuidade tranqüila da sensação e da dedução, é acolher o repouso vibrado. Bachelard (1990) reitera que a energia, a vida das imagens sua transcendência sensível não provém dos objetos, mas sim de um sujeito tonalizado, sensibilizado, envolvido afetivamente. Sobre o devaneio poético, Bachelard deixa anotado que: “(...) *ao contrário do devaneio de sonolência, não adormece jamais. Sempre lhe é preciso, a partir da mais simples imagem, irradiar ondas de imaginação*” (1993:52).

O homem bachelardiano, essencialmente criador, é o único capaz de um pensamento em expansão constante. A filosofia ontogenética suscita o surgimento de um novo humanismo, a instauração de uma filosofia aberta que, com a “irracionalidade” dos seus desejos profundos, conjuga a racionalidade do pensamento humano.

O devaneio reconcilia o mundo com o sujeito, presente e passado, solidão e comunicação e assim faz o criador para construir sua moradia. “*É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta e que a consciência poética deve registrar*” (Bachelard, 1988:6).

Quanto ao cogito do sonhador, Bachelard sugere um *coisário* pessoal. Este *coisário* consistiria de um local em nós mesmos em que depositaríamos nossos objetos, lembranças, afetos e vivências, e que poderíamos constantemente visitar, para verificar se não está cheio demais, ou atravancado de objetos que não testemunham nossa intimidade. Os objetos quando são privilegiado pelo devaneio, tornam-se complementos diretos do cogito do sonhador. Portanto são ligações de existência a existência. O sonhador de devaneios, de sonhos acordados, recebe dos objetos a confirmação de sua existência. E assim somos com o mundo:

“Não estamos disponíveis para sonhar o que quer que seja. Nossos devaneios de objetos, se profundos, fazem-se na concordância entre os nossos órgãos oníricos e o nosso coisário. Assim nosso coisário nos é precioso, oniricamente precioso, pois nos oferece os benefícios dos devaneios ligados.” (1988:161)

A poética de Bachelard rompe com a tradição filosófica da ciência, ao tratar da imaginação, estabelecendo um conceito que propicia categorias estéticas inteiramente novas para nossa compreensão da arte e da sua ontogênese: a distinção entre imaginação formal e imaginação material. A imaginação material da qual trataremos a seguir é o conceito central nos estudos deste autor, e, o que nos interessa no trabalho com barros.

2.3. A Imaginação Material em Bachelard

“A vontade de olhar para o interior das coisas torna a visão aguçada, a visão penetrante. Transforma a visão numa violência. Ela detecta, a falha, a fenda, a fissura pela qual se pode violar o segredo das coisas ocultas.”
(Bachelard, 1990:7)

A imaginação sempre foi ato imanente à arte, motivo de desconfiança para alguns, porque, nas esteiras da racionalidade, constitui-se de incerteza e motivo de polêmicas. É comumente entendida como *faculdade de conceber na imaginação*. Ora, se a imaginação existe fora de um corpo, no pensamento instaurado com o advento da modernidade, esta não existe ou é inferior ao corpo racionalista.

A imaginação poderá ocupar, nos diversos sistemas, um lugar prejudicial, perigoso, inferior ao entendimento, ou, por outro lado, lugar de destaque, propício, valioso, promotor de pensamento através da autêntica espontaneidade criadora que a constitui.

Bachelard propõe uma bifurcação no conceito de imaginação e suas análises vão além da tradição ocidental sobre a imaginação. Ele propõe dois tipos de imaginação, a imaginação formal e a imaginação material, sendo de extrema validade seus estudos sobre a imaginação material, principalmente porque encontra eco em anseios contemporâneos que buscam um outro tipo de pensamento e sensibilidade, uma nova maneira de se pensar a estética, ambas com extrema vinculação a processos vitais.

Partindo do esclarecimento destes conceitos, imaginação formal e imaginação material, no primeiro caso, temos a imaginação em dependência direta das nossas percepções, como tradução, ou seja, a representação de alguma coisa que já conhecemos e que depende, substancialmente, da nossa memória. Daí a imaginação residir numa evocação. A imaginação formal está atrelada ao conceito de forma que denote cópia.

Entretanto, a ênfase em seus estudos é a imaginação material. A imaginação material, emancipada do mundo sensível, produz novas sínteses de imagens libertas da sensação ou da percepção imediata de objetos externos. A imaginação material resulta do comprometimento do corpo com a concretude das coisas. Sobre este tipo de imaginação, anota: *“A matéria recebe de nossos sonhos todo um futuro de trabalho.”* (Bachelard,1991:19)

Esta concretude exige, metaforicamente ou não, a anunciação de nossa participação nas coisas, em que o poeta da mão é o demiurgo a serviço das forças felizes, quando os operários da cidade científica, povoada pelos trabalhadores coletivos da descoberta e da demonstração, aproximam-se dos operários da cidade poética, habitada pelos trabalhadores da celebração, no comprometimento do corpo com a experiência da vida.

A filosofia bachelardiana não é propriamente uma ontologia, uma filosofia do ser, mas uma ontogenia, uma filosofia da obra, da ontogênese da imagem, conforme a imaginação material em Bachelard, ao defender a existência de uma objetividade material e dinâmica do nosso conhecimento poético do mundo, onde o poeta provoca e é provocado pelos seres e coisas do mundo, criando espaço de comunhão entre ambos.

A imaginação material é o embate das forças humanas e das forças naturais, do trabalho operante e criativo do homem frente às resistências da matéria. As formas prontas querem seduzir, mas, para além das seduções da imaginação das formas, o homem pode pensar, sonhar, viver a matéria, materializar o imaginário.

“As imagens materiais transcendem portanto de imediato as sensações. As imagens da forma e da cor podem muito bem ser sensações transformadas. As imagens materiais nos envolvem em uma intimidade mais profundas... As imagens materiais substancializam um interesse... É por se ter tornado um interesse que o centro da matéria entra no reino dos valores.” (1990:3)

Na imaginação material, ciência e poesia, portanto, ambas essencialmente ontogenéticas, criadoras, superam e renovam o mundo, emanam de uma vigorosa filosofia da energia. Pois a energia do calor das mãos reincorpora-se na energia da matéria para, numa troca potencial, associar-se a ela. As próprias palavras de Bachelard dizem que *“a mão que trabalha põe o objeto numa ordem nova, na emergência de sua existência dinamizada.”* (1991:21)

Em toda a sua obra, o trabalho constitui uma força primordial. A materialidade, pelos diferentes esforços que provoca em nós, torna-se uma fonte de instrução e informação do real insubstituível na constituição do pensamento imagético. Temos, assim, caracterizada, a invenção criadora do espírito humano, a fantasia poetificante: a imaginação material.

O mundo bachelardiano, revela-se basicamente como celebração, como resistência à mão, mão comandada pela vontade de trabalhar, pela vontade de transformar, lutar e criar. Nesse caso, as duas grandes funções psíquicas são justamente a vontade e a imaginação.

A imaginação material não opera a partir do distanciamento da visão, não é contemplativa. Ao contrário, desafia a resistência e as forças concretas, num corpo-a-corpo com a materialidade do mundo, numa atitude dinâmica e transformadora. Bachelard refere-se à alquimia para falar da imaginação material e devaneios trabalhados, partindo desta afirmativa (1988:73):

*“(...) entre uma destilação científica e uma destilação alquímica se lembrarmos que o alquimista, tão logo termina uma destilação, recomeça-a misturando de novo o elixir e a matéria morta, o puro e o impuro, para que o elixir **aprenda**, por assim dizer, a libertar-se de sua terra. O cientista continua. O alquimista recomeça. Assim, referências objetivas a purificações da matéria nada nos podem ensinar a respeito dos devaneios de pureza que dão ao alquimista a paciência de recomeçar. Na alquimia não estamos diante de uma paciência intelectual, mas na própria ação de uma paciência moral que procura as impurezas de uma consciência. O alquimista é um educador da matéria.”*

O conceito de imaginação material contém uma crítica básica à hegemonia da percepção visual, a que Bachelard denomina vício da ocularidade, ou seja, a hegemonia da visão. A hegemonia da visão e, por decorrência, o desprezo da manualidade, decorre, por um lado do escravismo da sociedade grega, que desvalorizava o trabalho manual, próprio de escravos ou classes subalternas, e prestigiava o trabalho intelectual, próprio do ócio dos cidadãos livres (Morente:1966). Atualmente, nos ideais de eficiência, representação e utilidade, advindas do processo de industrialização, por vezes, os trabalhos artesanais não são valorizados. De outra maneira, a multiplicação sensorial resultante das novas tecnologias está proporcionando outras sensorialidades e manualidades.

Pontuamos a imaginação material bachelardiana, na constituição desta pesquisa com Barros da região, pois, afirma o comprometimento do corpo com a concretude deste

material, corporificando a autonomia da imaginação criadora. Assim como o Alquimista que vivenciamos com a argila, nos apresenta Bachelard, um alquimista que através da imaginação material acredita aprender e participar da alma do mundo.

Ao revés, a imaginação formal decorre, como mostra Bachelard, da tradicional maneira de se encarar a imaginação: como faculdade meramente copiadora e, por isso mesmo, subalterna e sem autonomia, dependente, por um lado, do objeto do qual produziria as cópias e, por outro, do conceito no qual essas cópias deveriam necessariamente converter-se em sua representação para mostrar, fora delas próprias, sempre como alegorias, seu significado verdadeiro.

A filosofia Bachelardiana postula a atividade, a matéria e a aplicação. Teremos a imaginação material, resultante do trabalho direto da mão humana sobre a matéria das coisas e o caminho para a descoberta das forças vivas da natureza e da profundidade dos dramas humanos, razão pela qual Bachelard interessou-se pelo estudo da imaginação material. Nesta necessidade de penetração na matéria, de ver seu interior, sonhando a matéria, a imaginação material recupera o mundo como provocação concreta e como resistência, a solicitar a intervenção ativa, inventora e modificadora do homem.

Consideramos o trabalho com Barros, que falaremos no capítulo seguinte, possível pedagogia da imaginação material, essencial para uma educação poética e sensível tendo em vista a paisagem da região com enorme potencial argiloso.

Temos, no fundamento da imaginação material, uma das contribuições mais importantes e peculiares de Bachelard à compreensão do fenômeno poético. Em outras palavras, podemos dizer que as matérias do mundo têm a imaginação poética como virtualização, no sentido de potência e criação. A partir da imaginação criadora e ativa, a imaginação material descortina um novo universo de imagens poéticas: *há imagens da matéria, imagens diretas da matéria* (1991).

Em sua *Poética do espaço*, o autor salienta que precisamos devolver a metáfora ao seu ser de expressão, “*É preciso devolver cada metáfora ao seu ser de superfície, fazê-la remontar do hábito de expressão à atualidade de expressão*”, que entendemos como imaginação material. Pois é nas imagens diretas da matéria que a vista lhes dá nome, mas é a **mão** que as conhece. Uma alegria dinâmica maneja-as, modela-as, torna-as mais leves. Essas imagens da matéria, nós as sonhamos substancialmente, intimamente, as imagens serão o devir da conjunção: mãos e superfícies.

Só poderemos considerar um estudo completo da imaginação humana quando tivermos atribuído às formas a sua exata matéria. Primeiramente, como vimos,

necessitamos combater e superar a hegemonia da visão ou vício da ocularidade exposta na imaginação formal.

Em um segundo plano, precisamos perceber que a imagem é uma planta que necessita de terra e de céu, de substância e de forma, no sentido do aprofundamento e do impulso da matéria em contato com a mão. Só assim a meditação com a matéria pode educar uma imaginação aberta. Em outras palavras, coloca Bachelard: *“a matéria é nosso espelho energético; é um espelho que focaliza as nossas potências iluminando-as com alegrias imaginárias.”* (1991:20)

A expressão filosófica que distingue os dois tipos de imaginação, encontra-se na introdução da obra *A Água e os Sonhos*. Segundo palavras do próprio Bachelard, há uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material ou, mais brevemente, a imaginação formal e a imaginação material. São dois conceitos indispensáveis a um estudo completo da criação poética.

Há obras em que as duas forças imaginantes atuam juntas, sendo até mesmo impossível separá-las completamente: eis que o poeta multiplicará sua imaginação. Podemos relacionar, neste sentido, com o pensamento de Fayga Ostrower (1984:51) quando diz que:

“ (...) a forma converte a expressão subjetiva em comunicação objetivada, sendo objetivada como coordenação essencial de uma materialidade. Formar, neste sentido, importa em transformar. Todo processo de elaboração e desenvolvimento abrange um processo dinâmico de transformação, em que a matéria que orienta a ação criativa é transformada pela mesma ação.”

Para demonstrar a existência da imaginação material, Bachelard busca ir à própria raiz da força imaginante ou seja, à imaginação íntima das forças vegetantes e materiais, refletindo que *“A raiz é a árvore subterrânea, a árvore invertida, que vem sonhar em nós”* (1990:225), portanto conceder espaço poético a um objeto *“é dar-lhe mais espaço que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão de seu espaço íntimo”* (1993:206).

Encaminhando-se, assim, a poética de Bachelard vem a ser um encontro com a energia das forças vivas da Natureza. Um aprofundamento e uma intimidade com elas, por esta necessidade de penetração na matéria e sua fidelidade aos elementos materiais recorrentes como fontes inesgotáveis para os devaneios criadores.

Mas, atualmente, perguntamo-nos que sentido daremos a estes e a outros elementos, se, na quantidade de detritos jogados irresponsavelmente no planeta terra,

multiplicados como infindáveis agressões ao meio, pensamos que a imaginação material que propõe Bachelard ande no sentido inverso.

Se toda poética deve receber componentes de essência material, é ainda esse elo entre as pessoas e os elementos fundamentais que deve vincular mais fortemente as almas poéticas. É preciso que um devaneio encontre sua *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica. E, ao colocar valores humanos na matéria, sua poética é *idealizante*.

Todos os quatro elementos prodigalizam certezas ambivalentes, confidências secretas e mostram imagens resplandcentes, imagens materiais e vitais. Todos os quatro têm seus fiéis seguidores que acreditando serem leais a uma imagem favorita, estão, na verdade, sendo fiéis a um sentimento humano arcaico, a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental. Mas Bachelard alerta que a psicologia não deve aprisionar a imaginação, em sua Poética do Devaneio esclarece que a análise não deve conter o devaneio.

A concepção bachelardiana de conhecimento baseado no *fazer* é tornada clara em *A terra e os devaneios da vontade*, quando define o fazer como dinâmica conquistadora que desperta a matéria pelo tato imaginante que dá vida às qualidades adormecidas nas coisas. O autor considera que a realidade material instrui na exata medida em que, manipulando diferentes matérias, entramos em seu interior para conhecê-las (1991:65): “Assim encontrando sei lá que massa no meu sonho manual murmuro: Tudo me é massa, eu sou massa em mim mesmo.”

E sugere: “De tanto manejar matérias muito diversas e bem individualizadas, podemos adquirir tipos individualizados de flexibilidade e decisão” (1991:21).

Encontramos, portanto, para cada elemento, seu recíproco temperamento. No elemento terra, o psiquismo terrestre. O elemento fogo e suas imaginações materiais produzem o temperamento poético do psiquismo ígneo. O elemento ar, o psiquismo aéreo. O elemento água, o psiquismo hidratante ou hídrico. No embate homem e mundo, na dinamologia da mão e da matéria, a imaginação material liga-se de pronto aos quatro grandes reinos cósmicos: o fogo, o ar, a terra e a água.

A imaginação constelar dos quatro elementos nega o mundo enquanto mero espetáculo e faz dele a sua provocação. A matéria oferece resistências, enquanto a mão humana luta e supera os obstáculos: mais que isto – coopera. Há, implícita na poética bachelardiana, uma defesa constante do trabalho, caracterizado especialmente pela maravilha anatômica que vem a ser a mão humana. Veia aberta, exposta na poesia de

Ivan Lins e Vitor Martins (1987), sobre a potencialidade da imaginação material transferida a um elemento do corpo humano:

*“Louvadas e livres
sejam as mãos
Louvai, cuidai de nós
Mãos que tem alma nos dedos
Mãos que revelam segredos(...)”*

Penso que a imaginação material em Bachelard nos autoriza a ampliar as coisas da vida, os sentidos que trocamos. O poeta da mão, a mão que poeteia nos devaneios fluidificantes de Vinicius de Moraes (1984:126) acendem a luz de nosso esclarecimento sobre a imaginação material e poética em *O operário em construção*, numa elegia a mão trabalhadora;

*“Era ele que erguia casas
Onde antes só havia chão.
Como um pássaro sem asas
Ele subia com as asas
Que lhe brotavam da mão.”*

No domínio da estética, o predomínio da visualização da imagem como representação conduz, de modo natural, à supremacia da imaginação formal. Na direção contrária, a mão trabalhadora e imperiosa apreende da realidade, trabalhando uma matéria cujo dinamismo reaprende a exaltação da realidade com a resistência de uma *carne amante e rebelde* (1991).

Ao insistir na imaginação formal enquanto simples registro passivo de experiência e a imaginação material que, aliada à vontade, é poder e criação, novamente Bachelard endereça críticas à Freud, porque a psicanálise, nascida em meio burguês, negligencia o aspecto materialista da vontade humana. O psicanalista não percebe que o trabalho sobre os objetos, com a matéria, é uma espécie de psicanálise material.

A razão laboriosa e operante, a imaginação material e dinâmica, ambas são o produto da manipulação dos obreiros do laboratório poético e do laboratório científico. Bachelard não é um filósofo da natureza, mas do cosmos. O dinamismo da criatividade, cujas forças oníricas são expressão inconsciente, é de origem cósmica.

Investigador das duas vertentes da imaginação – a imaginação científica e a imaginação artística – Bachelard reavalia o papel do olhar na construção do imaginário, construindo uma crítica à hegemonia da visão e uma elegia ao trabalho realizado pelas mãos, em sua imaginação material. Anuncia os trabalhadores que começam suas obras num devaneio da vontade – o escultor, o artesão, o gravador, o lavrador, e etc. – quando

todos possuem a glória do operário. Essa consciência da mão no trabalho renasce em nós na participação no ofício do modelador: *“O verdadeiro modelador sente, por assim dizer, animar-se sob seus dedos, na massa, um desejo de ser modelado, um desejo de nascer para a forma.”* (1991:80)

Para Bachelard, cada elemento sonhado com propriedade é uma lição de maturidade, pois a imaginação material está sempre em ato e o sonho de modelagem é um sonho que conserva suas possibilidades: *“dedos duplicados por uma lembrança de argila em movimento sob o desejo das mãos.”* (1991:82)

O que nos faz pensar ser a imaginação material a mais legítima parideira de metáforas, é que a concepção bachelardiana da imaginação material defende a autonomia da imaginação criadora frente à tirania da percepção visual, pois, as imagens, *“...são realidades humanas; não basta referir-se a impressões para explicá-las. É preciso vivê-las em sua imensidão poética”* (1993:214). A imaginação material é demiúrgica, criadora de novas sintaxes, de novos jogos de signos, independentes do discurso do mundo habitualmente dado aos sentidos humanos. A imaginação material é encarnação da fenomenologia da imagem.

E sobre este assunto, Hélio Oiticica (1986:22), diz-nos que:

“(...) a obra nasce de apenas um toque na matéria. Quero que a matéria de que é feita a minha obra permaneça tal qual é: o que a transforma em expressão é nada mais que um sopro: sopro interior de plenitude cósmica. Fora disso, não há obra. Basta um toque, nada mais. Esse toque do artista na matéria não é superposição. O artista não superpõe, subjetivamente, conteúdos que, dessa maneira, seriam falsos. Na dialogação do artista com a matéria, fica o seu movimento criativo, e é daí que se pode dizer que nasce um conteúdo; conteúdo indeterminado, informulado. Esse processo não é também uma “transformação”, pois transformação implica em transformar algo em alguma coisa, transformar algo plasticamente; só que esse “algo” não existe antes, mas, sim, nasce simultaneamente no movimento criativo, com a obra.”

Toda poética possui um componente de essência material, uma constante substancial que produz a seiva dos sonhos. A imaginação material e dinâmica resulta de nossa inserção enquanto corpo no corpo do mundo, podendo demonstrar a objetividade material de nossa habitação poética no mundo.

É a imaginação material que nos faz, com a substância palavra, no âmbito do ser, desta imaginação material, colher habitação poética para este trabalho que permite a metáfora *“catando a poesia que entornas no chão”*, parafraseando Chico Buarque. Catando a liberdade poética que Bachelard impulsiona através da imaginação da matéria.

Esta imaginação alimenta um imaginário que transparece, sobretudo, nos devaneios, na filosofia, na arte. Esse imaginário resgata o valor da “mão que sonha” e produz atualidades artísticas, quer movidas pela vontade de criar que as levam a enfrentar a resistência do mundo, quer gerando novas realidades por meios “alquímicos”, como na modelagem, na gravura e na pintura.

Sendo de extrema validade o estudo de Reinério Simões (1999:77) sobre o estudo do pensamento complexo de Gaston Bachelard, podemos citar suas palavras no que diz respeito à imaginação material: “*é nossa ancoragem no mundo.*”

A imaginação material, nos devolve ao processo, à consciência do processo, diria Freire, à poética do processo, diz Bachelard. A imaginação material provoca nossa inserção no mundo. O momento é ecológico, é preciso estar presente para que não precisemos, a todo momento, desculpar-nos frente à mãe terra.



Fig. nº 5. Mão no barro. Fotografia. Julio Pimentel

CAPÍTULO 3

A massa Barros

O Rio Grande do Sul não possui uma marcante tradição cerâmica. Estado pastoril, desenvolveu-se, aqui, primeiramente, o artesanato da lã e do couro. Embora os indígenas que habitavam a região tivessem feito cerâmica, como atestam o acervo do Museu Arqueológico, em Taquara, e os Sambaquis do litoral, esta produção já se encontrava extinta quando se iniciou o povoamento efetivo da região (Becker:1987). Mesmo os guaranis das Missões, que chegaram a produzir cerâmica de elevada qualidade, não tiveram sucessores.

A argila é considerada um mineral que tem duas origens: a rocha-mãe que a originou e o meio ambiente, a temperatura, a chuva, o sol, a umidade. Podemos encontrá-la nas mais diferentes cores, branca, rosada, amarelada, esverdeada ou vermelha, possuindo graus diversos de plasticidade, conforme a argila de origem ou sua composição. Também existe em diferentes espécies: arenosas, caolinitas, bentonitas, haloisitas, refratárias, entre outras.

Comumente são suas derivações: terracota, barro cozido, grês, cerâmica e porcelana, que são argilas que passaram por processos de cozimento e temperaturas diferentes sendo normalmente reconhecidas por estas denominações — que as classificam.

Popularmente encontramos muitas nomeações para esta substância da terra: barro, argila, lodo, lama, e etc. Diversos tipos de conotações valorativas acompanham essas designações. No Dicionário Aurélio (1988), encontramos, para argila, significações como sedimento clássico, predominantemente constituído por fragmentos inferiores a dois micros de diâmetro e que, conforme o mineral argiloso existente e o tamanho de sua partícula, o *micron*, pode ser plástico. Em segunda instância, encontramos a palavra barro — *coisa sem valor*. Nestas duas significações, encontramos uma de caráter geológico e outra de caráter moral, que consideraremos em momento posterior.

No presente estudo, o que nos interessa é esta substância da terra que denominamos igualmente de pasta ou massa, por ser composto-ativo, com componentes de água e terra, ou lama, ou argila, ou barro ou humus. Nesta composição, buscamos plasticidade, ou seja, que esta mistura torne-se sensível ou passível de receber diferentes formas. A plasticidade da argila depende igualmente do tamanho de suas partículas, de

seu *micron*, da *dimensão de seu grânulo*. Nos dizeres de um dos participantes da oficina com barros sobre a significação da plasticidade: *“amassá, picá, separá, juntá com a outra, até a gente vê com a mão que ela tá boa.”* (Denilso)

Nesta composição, a massa, é substância que *cede e, ao mesmo tempo, resiste*, e sua plasticidade reside no que Bachelard reflete; *“(…)o trabalho dessa mão necessita da justa mistura de terra e água para compreender o que significa matéria capaz de forma, substância capaz de vida”*. (1991:19)

Na presentificação deste estudo, interessou-nos esta materialidade, as argilas, as massas pelos diferentes esforços que provocam, tornando-se fonte de instrução e informação do real, insubstituíveis na constituição do pensamento imagético. Bachelard (1991:264), vigilante, enuncia: *“Como podemos realmente nos reintegrar ‘no mundo’, se suprimimos as substância ‘do mundo.’”*

Na modelagem, mergulhamos a mão no barro, ao entrar em contato com essa terra, é como se todo o corpo a contatasse. A modelagem cerâmica chama os sentidos do corpo, em que a visão se prolonga no tato, onde o corpo inteiro se presentifica e reclama por sua produção de sentido sensível. A argila oferece sua carne macia, carne da terra ao integrar-se a mão dos homens.

Encontramos nas palavras de Álvaro Gôuvea sua função educadora; do encontro do homem com o “objeto material”, nasce um momento novo, mágico. *“O homem se alarga em sua consciência e o objeto se torna um novo objeto ao conter a energia criadora que contém o momento de interação ”* (1989:28).

Reintegrar-se ao barro, conhecê-lo, aceitá-lo, é o que propomos, conclamando o saber do corpo. Quanto ao saber do corpo, Merleau-Ponty (2000:20) pontua...*“o meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele que mira todas as coisas, pode também olhar-se, e reconhecer então naquilo que vê o ‘outro lado’ do seu poder vidente”*. O corpo substancial e simbólico do barro, ao interagir com o corpo, não o possui, mas o contém.

Igualmente o barro, quanto a sua primitividade e sobrevivência ao longo dos tempos, convoca os sentidos do corpo a um diálogo com o *holos*. A argila é um material simbólico por si. E a relação com sua materialidade pode convocar a presença do corpo ausente.

Para a maior parte dos mitos, a argila constitui o ponto de chegada e o ponto de partida do corpo enquanto matéria, no antigo Egito seu duplo ou Ka (Pain:1996). Na cerâmica, na modelagem com argila, intervêm os quatro elementos considerados primários e sagrados pelos antigos: terra ou argila (função maternal), elementos

primordiais considerados por Bachelard fundantes de uma imaginação material. Sara Pain confere que o ar presente na secagem das massas simboliza o mundo da expansão. O fogo, presente no cozimento, na sensualidade, no calor das mãos que modelam, de temperamento ígneo, simboliza a ação fecundante e iluminada, em seu aspecto negativo, obscurece e sufoca. O elemento água atua como símbolo das energias inconscientes.

A argila é a matéria prima de todas as civilizações pós-paleolíticas, cujos inícios foram místicos e não utilitários, pois as cerâmicas mais antigas eram amuletos e figuras de evidente caráter mágico ou esotérico; a cerâmica funcional surgiu milênios depois. E isto se evidencia nos estudos filosóficos e antropológicos de Chiti (1983) no que se refere à cerâmica.

No antigo Egito, a Arte cerâmica era entendida como um caminho para a espiritualidade e consistia de vivificar três rituais; o primeiro ritual indicativo consistia em um banho de barro, onde o iniciante submergia-se em uma banheira de barbotina (barro com muita água). O segundo ritual, o aprendizado dos diferentes tipos de barros e suas misturas. Depois, a aprendizagem da queima. As diferentes fases do fogo, da obscuridade a claridade, a influência da lua. O cozimento manipula as forças de Rá ou Sol (fogo) e é regido pela Deusa egípcia Ísis, que representa a lua. A transmutação da matéria através de diferentes tipos de misturas de terras, as transmutações operadas no cozimento, fazem parte da terceira fase do ritual. E dizem respeito à alquimia cerâmica.

Retornamos ao pensamento de Chiti (1983) para refletir a respeito das conotações culturais dadas ao trabalho com Barros. Possuímos, em nossa cultura, algum tipo de menosprezo pelo barro que, segundo pesquisas, advém do seguinte: para os antigos, as *mutae artes* eram aquelas sem palavras nem sons, portanto, inferiores. A poesia e a música eram artes superiores, pois sua matéria eram os sons harmônicos para os ouvidos. Os outros ofícios (carpintaria, cerâmica, entre outros) eram artes subalternas ou mudas. A Igreja e os pensamentos filosóficos da antiguidade por certo acentuaram este menosprezo, alegando que as artes manuais serviam aos homens e as outras a Deus, pois subentendia-se ser o homem inferior a Deus, por ter sido feito de barro. Durante longo tempo, esta arte, do barro, não possuiu uma denominação própria, devido, talvez, a essa espécie de posição subalterna.

“*Ao diabo aborrece a música*” (Lutero, in Chiti, 1993:9) e à Lúcifer, agrada as artes mudas, que trabalham com matérias inferiores ou carnis, pois, na consigna bíblica, Deus fez a terra e da terra, o homem. Começou assim a desconfiança da igreja por todas estas

artes e conhecimentos que exigiam investigação e, sobretudo, fogo. Pensavam que os ferreiros e antigos ceramistas, que usavam fogo, tinham trato com o diabo.

Muitos alquimistas-ceramistas foram para a fogueira.

A partir do séc. XIV, sob a hegemonia dos intelectuais humanistas, estabeleceu-se uma hierarquia de valores entre as chamadas “artes”; pintura e escultura e as chamadas “artes menores”, nas quais a cerâmica está incluída. A partir destas reflexões, pode-se entender melhor todo um conjunto de preconceitos que vigoram até hoje, em relação à cerâmica. É interessante observar que, em bem poucos, para não dizer raros espaços educacionais, presentifica-se a prática da modelagem com argila — Barros.

Para combater estes preconceitos, é necessário aprofundar-se nas raízes do barro e contatar com este material, sua linguagem, para com ele poder pensar e expressar, pois a afinidade e o respeito ao material são importantes em qualquer trabalho criador. Eles dizem respeito às relações com o entorno ecológico e social.

3.1. *Amassa* Barros

”O senhor Deus formou, pois o homem do barro da terra, e inspirou-lhe nas narinas um sopro de vida e o homem se tornou um ser vivente.” (Gênesis 2,7)

Esta massa de trabalho originou-se em uma sala junto ao prédio da Secretaria de Cultura do Município de Bagé, prédio tombado historicamente como patrimônio. A iniciativa desta práxis-pesquisa, neste contexto, surgiu pela observação de que, nestas redondezas, havia várias pessoas desocupadas e sem perspectivas de trabalho. Várias delas tinham a rua como escola. Simultaneamente a esta situação, sentiu-se a necessidade de estimular-se a cultura de trabalho com argila.

Sonhamos a cidade como espaço fundado em sua potencialidade de Barros, sensibilidade desperta pela energia mineral, extravasando objetos cerâmicos em suas esquinas, praças e espaços pedagógicos, tendo em vista seu potencial argiloso e riqueza mineral — sonhamos como o sonhar-acordado de Juan Miró.

Ao observarmos nas esquinas, praças, mercados e ruas o extravasamento de pessoas, adolescentes e crianças, sobressaltadas com o processo de segregação social, verificamos terra propícia para *”diminuir as razões objetivas para a desesperança que nos imobiliza”* como assinala Freire (1996:80,85). Aprendemos, com este autor, a importância de fazer a leitura do mundo e a ampliação de uma consciência política através de práxis

transformadora. Assim montamos um projeto para a Secretaria de Cultura que visasse atingir estas pessoas e a mediação do sonho.

Este trabalho constaria de uma proposta de ensino cerâmico dentro de um período de 60 horas, em espaço fundado para este fim, com proposta de continuidade em outras etapas. Vamos nos ater a este primeiro período.

Dentro desta filosofia-ensino-metodologia, trabalharíamos com as argilas da região, sua extração, reconhecimento, composição de massas, misturas de argilas, pesquisas de cores nas misturas de massas, plasticidade em argilas, modelagens livres e modelagens livres-conduzidas. O termo livre-conduzida, parece um paradoxo, mas significa que não haveria propostas induzidas para a construção desta ou daquela forma; as formas construídas seriam espontâneas e livres, a intervenção seria quando não houvesse mais alternativas para a solução das suas construções, seriam as alternativas técnicas, por assim dizer.

Esclarecemos que utilizamos a denominação *Barros*, com letras maiúsculas em alguns momentos, para enfatizar as misturas de argilas; em outros, para o reconhecimento e valorização desta substância da terra. Realçamos, igualmente, que as fotografias e falas dos rapazes, de extrema relevância para esta pesquisa, tiveram seus prévios consentimentos. Seguimos um critério de transcrição fonológica, visando respeitar, nesta dissertação, a espontaneidade de suas expressões.

3.2. A massa inicial

Aprendemos, com Paulo Freire, que conhecimento é um processo resultante da permanente práxis dos seres humanos sobre a realidade, onde, **o contexto é o texto**. E, para isto, estamos, no momento, *processando o processo* destas oficinas.

Inicialmente não foi fácil constituir o grupo, olhares baixos de desconfiança, silêncios de silenciados. Resolvemos assim não fazer entrevistas, explicamos a proposta e constituímos o grupo. A constituição destas oficinas revelou-se em universo instituído por três pessoas do sexo masculino, Thiago, Max, Denilso.

Deste contexto, participaram cuidadores de carro (que coisa os impede de sonhar em ser artesões?), pessoas do sexo masculino socialmente desfavorecidas (habitantes das ruas desta e de quem sabe quantas outras cidades?) Seus imaginários são povoados

de *sobrevivências* de rua, entre o mito do bem e o mal, passagens pela FEBEM e Instituto de Menores, denotando influências de Bob Marley e músicas-poemas de hip-hop e rap.

Hip-hop é um movimento de manifestação poético-musical-corporal-plástico, quer dizer, engloba várias linguagens da Arte, que manifesta, em sua dimensão, a expressão de grupos de detentos, meninos de rua, grupos de excluídos, ou seja é o *grito*, que nos faz lembrar *do grito*, imagem expressionista de Edvard Munch. Hip-hop é o *grito* da pobreza inspirado nos bairros de negros norte-americanos. Os meninos hip-hop possuem um estilo para vestir-se; na cabeça, boné virado para trás, ou touca, onde pouco aparecem os olhos; no corpo, camisetas largas e calças com fundilhos caídos. Esta manifestação, atualmente, já está sendo antropofagiada pelas indústrias fonográficas e de moda.

*“Minha calça larga eles imitam, o meu jeito de andar,
mas eu sou da rua eu sou Hip-hop”
(Thiago)*

Quando o *contexto* é o *texto*, então as perguntas e diálogos espontâneos surgem da necessidade de interação no contexto vivido e de não sugerir aparência de inquérito policial, respeitando, incentivando e aprendendo com os saberes de cada um. Quando o contexto é o texto, nem sempre é fácil: *“Não é fácil ser homem de aço no dia-a-dia”* (Thiago, 18 anos).

3.3. O contexto é texto

*“Fazendo dinheiro com a nossa
realidade me deixaram entre o
crime e a necessidade”
(Thiago, Denilso e Max)*

3.3.1. Thiago – 18 anos

Thiago criou-se no Instituto de Menores, abrigo para jovens desfavorecidos que vivem nas ruas ou sem familiares que lhes dêem sustento, educação, afeto. Este instituto era organizado pelos padres Salesianos, na cidade de Bagé. Ele não gosta de tecer muitos comentários a este respeito. Sua família são meninos que lutaram para sobreviver, como ele, no instituto e nas ruas, pois o primeiro dava-lhes abrigo noturno e alguma alimentação, esporadicamente alguma atividade extra, como o cultivo de hortas. A maioria das crianças que freqüentavam o instituto não conseguia adaptar-se às escolas, segundo

os dizeres de Thiago (ou as escolas não sabiam lidar com eles). Neste abrigo, sempre houve muitas crianças e, por outro lado, poucas pessoas que se dedicassem à educação destas crianças.

Atualmente, depois de muitas denúncias de maus tratos, abusos dos maiores adolescentes contra as crianças menores, por carência financeira de material humano efetivo que atendesse a estes sujeitos, foi fechada esta instituição. Thiago, enquanto sova uma porção bem pequena de argila, comenta sobre esta experiência passada:

— *A gente cuidava um do outro, mas era difícil porque os guri grande judiava da gente, aí a gente ficava um ou dois dias e depois fugia para as ruas. De noite, depois que a gente comia, os padre ia dormir, a gente ficava tudo sozinho, e os grande tomavo conta, faziam a gente fazer tudo que eles queria, a gente dizia que no outro dia ia contar pros padre, mas eles diziam que iam bater muito na gente se a gente fizesse isto, foi aí que eu conheci a maldade. Não güentei e fui prá rua de vez. Na rua, encontrei gente muito mais melhor que lá dentro do instituto, a gente se virava.*

Thiago pega um pedaço pequeno de argila de cima da mesa e modela um cinzeiro barco. Prossegue, dizendo:

— *A rua é um mundo, ela é boa e ruim, hoje eu já sei lidá com ela, mas tive que aprende a me defendê, já cherei muita cola, principalmente nos dia frio. Aprendi muitas categoria da malandragem, tive na Febem em Porto Alegre e nas ruas lá, foi na rua que eu encontrei um cara que me ensinou muita coisa, até a não me meter mais em encrenca. Aí eu fui me acalmando. Descobri que gosto dessas coisas, dessas arte e de música, às vez eu invento uma música e peço prá alguém escrevê prá mim, não me dou muito com lê e escrevê, palavra de dicionário? não sei nunca vi.*

Thiago teve um filho com quinze anos, que diz morar com a mãe em Porto Alegre. Atualmente cuida carros e carrega sacolas em frente ao supermercado, às vezes lava carros ou trabalha esporadicamente, fazendo “changas”, tem uma filha de nove meses com a atual companheira. Sonha com a oportunidade de poder cantar e ser muito famoso. Enfatiza:

— *Depois que minha filha nasceu, jurei nunca mais me metê em encrenca.*

Percebendo as vivências de Hip-hop, neste contexto, que havia sido contada entre dentes, resolvi tocar neste assunto, dizendo que pouca coisa conheço. Quando Thiago levanta os olhos e diz:

— *Dá prá cantá enquanto tamo trabalhando?*

“Oito horas da manhã
 acabo de acordar
 mais um dia rotineiro
 eu sinto a morte pelo ar
 a morte segue o pobre seja onde ele está.
 Não importa a hora o dia e o lugar
 A violência a cada dia aumenta mais
 Espero que um dia eu encontre a paz
 A paz... a paz...
 Este foi o depoimento de mais um condenado,
 o povo pobre de Bagé, o povo não desiste jamais
 e com certeza encontraremos a paz, a paz”...

E prossegue cantando, modelando, seguido por Denilso.

Thiago e Denilso conheceram-se no Instituto de Menores e passaram por algumas sobrevivências de rua juntos. Fizeram parte de um grupo de hip-hop por algum tempo, saíram do grupo, por sentirem que seus objetivos se diferenciavam; os *outros* rapazes tinham uma vida muito *fácil*, segundo suas palavras e não levavam a música com o *sentimento* que eles compartilhavam (Thiago e Denilso).

— *Eu e Denilso gostamo de cantá, não gostamo de música de encomenda. Às vez vem umas pessoa, uns político, e querem que a gente vá com eles, aí querem nos dar o fundamento das música, a gente não quer isso a gente qué canta o que a gente qué, é a música que nos leva.*

Canta:

“Eu não acesso bandeira
 não colo adesivo,
 odeio político
 a única campanha que eu faço
 é pro meu povo se manter vivo.”

PACTO

“Um isqueiro, um cachimbo e
 uma pedra
 Um menino acendeu
 Lá se vai sua inocência
 A delinqüência agora o dominou
 Menino eu não acreditei
 Ao te ver assim
 Você é só mais um dos que morrem em vão
 Pensando em ser ladrão
 E que acabam com um tiro no
 Coração”

— *Rap não diz mentira só mente a verdade* (quando questionado sobre a autoria das músicas que cantam).

Em seu processo de expressão, Thiago modela um peixe, um boneco- animal, uma serpente, um homem metade homem, metade cavalo, que viu alguma vez em algum lugar

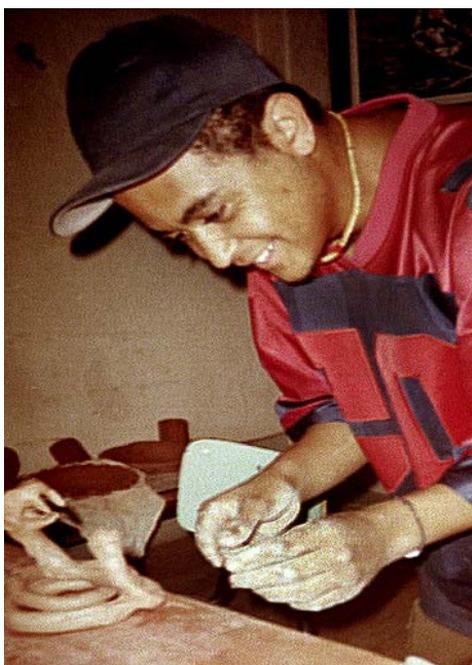
e lhe chamou atenção. — *Como é mesmo o nome disso?* E modela, em seqüência, construindo e desconstruindo, elabora a imagem, desmancha, faz outra com muita rapidez, excitado com o material e as cores que descobrira, no final deste encontro desmancha tudo e faz uma massa só, amassa, amassa. E canta...

*“Paz interior, paz interior
Que eu vou atrás
Pois nunca é demais pode acreditar
Respeito é respeito
Isto é sempre o melhor
Lição de vida
Palavra de irmão prá você,
Então segura...”*

Thiago e Denilso trouxeram som e fitas de rap para escutarmos, explicando que tinham conseguido, com um ambulante, este aparelho. Com muito orgulho, ligam o som. Thiago modelou uma cabeça e um microfone.

Em um de nossos encontros, Thiago pega duas argilas e começa a misturar, pára e diz:

— *Hoje a minha filha tá doente, levei-a no INSS. Às três hora da manhã, entrei prá pegá ficha, às seis hora da manhã, uma gangue vem prá tomá os primero lugar i vende as ficha dipois, eu tomei posição (enfrentei, briguei). Não tô bem, são muitas dificultadi, e o dinheiro prá comprá o remédio da minha filha, cadê? (Choro). “Não é fácil ser homem de aço no dia-a-dia. Eu sei que não é fácil, Eu sei que não é fácil” Não levanta mais os olhos e segue amassando a argila e dizendo:*



- O bom de trabalhar com argila é que ela se transforma. Quando a gente mistura a argila rosa com a cinza ela muda, se eu aperto com a minha mão, a marca fica nela, se eu não gostar, faço ela virar massa de novo. Eu conheço uma música que diz que “o estudo é o escudo”.
- *Tocar nela, amassar é como estudo, A argila pode ser um estudo?*

Fig. nº 6 Thiago

Thiago, em sua acelerada produção, realiza e, muitas vezes, não conserva, colares para vender, estrelas, crucifixos, folha de maconha, monstros, extraterrestres, serpente que é atacada por águia; águia que ataca um cordeiro, águia enrolada numa rocha onde coloca uma espada. Thiago não compareceu aos dois últimos encontros, mandou um recado que tinha conseguido uma “changa” no campo. Dias depois, compareceu na secretaria e deixou um recado, perguntando se poderia ter um “diploma” por estar aprendendo os Barros.

3.3.2. Max– 28 anos

Mora com sua mulher e o filho de quatro meses, não gosta que lhe digam que o filho está magro, como dizem alguns parentes de sua companheira. Tem muita admiração por sua mãe, diz que passaram muito trabalho, sua mãe teve sete filhos, todos foram embora e ela ficou apenas com uma filha mulher, com uma doença da cabeça muito séria. Sua mãe tem de dar comida na boca e botar panos todos os dias, apesar da idade avançada de ambas. O pai só bebia e incomodava. Morreu.

— *A mãe não tem nada, e o que ela tem dá prá minha irmã.*

Em nossos primeiros encontros, Max, de aparência muito tranqüila e curiosa, pergunta sobre os quadros que estão na parede, gosta de ficar olhando, pois aprende assim. Pede para contar quem já morou nesta casa, sua história, aprecia o pátio cheio de árvores. Max faz artesanato, miniaturas de casas confeccionadas com palitos de picolé. Diz não vender muito, é trabalhoso, as pessoas não querem pagar, então *eu só faço por encomenda*. Um dia quer ter uma casa assim, igual a esta sala em que trabalhamos, pois é uma *peça muito sequinha*, bem diferente da peça úmida onde o filho se resfria seguidamente.

Em seus primeiros contatos com argila, Max a examinava detalhadamente, pegava pedaços muito pequenos de cores diferentes e encaminhava-se até a luz que entrava da sacada, girava a argila nas mãos e ficava olhando demoradamente para a massa, sob a luz que incidia sobre ela. Depois começava a sovar, muito lentamente. Questionado sobre como sentia estas massas, sorriu baixinho e falou:

— *É um barro. O barro é fofinho e faz formato. Vou marcar com a minha mão, a minha marca. Isto daqui é que nem terra, tem jeito de terra molezinha. Não precisa nem fazer nada, só tocar é bom. Quando eu comecei a apertar este barro, lembrei de coisas*

que já tinha esquecido. Quando eu era guri, tinha uma sanga perto de casa, eu brincava com a terra molhada de lá. Agora, quando eu tava apertando a massa eu fiquei lembrando. Taí uma coisa boa de fazer, quero levar um pouco de barro para casa, preparar as massa na beira do fogão à lenha.



- Estou fazendo bonequinho que nem criança, voltei a juventude. Eu vou fazer um rosto do meu jeito, como é o olho que eu gosto de fazer. Até que eu não sou muito burro para fazer bonecos. Posso fazer do meu jeito?

Fig. nº 7. Boneco de Max.

Max e Denilso conversam, Max está modelando um rosto do seu jeito, com a massa que obteve de suas misturas. Max diz que fazer do seu jeito é inventar, errar, fazer de novo.

— Já teve muitas vez que eu pensei que não ia conseguir, prá inventá tem que tê corage, mas aí a gente tem medo e faz bobagem, o barro dá vontade de brincá de descobri, eu já estou pegando o jeito com ele. Às vezes ele tá muito seco, eu boto mais água, misturo com o outro. O barro cinza que a gente buscou em Candiota é um barro difícil de domá, tem uns caroço duro, que é difícil de dissolvê.

— Quando eu começo a amassá, vêm as coisa tão ligeiro na cabeça que parece que não vou segurá. Eu tô percebendo ele, cada cor do barro eu cheiro um cheiro diferente, o cinza é melhor de misturá com o amarelo, ele se assenta melhor, prá bota areia nele tem que botá um pouco mais de água, assim ele fica bem assimilado. Se eu tivesse que ensiná prá alguém eu mandava logo amassá, porque a gente aprende muito com a mão, depois ela manda prá nossa cabeça.



Fig. nº 8. Max modelando

As vezes, eu fico em casa pensando, as coisas que eu já aprendi aqui na oficina, se eu pudesse eu fazia isso todos os dia. Cada dia aqui eu aprendo uma coisa nova aqui, até a perder o medo de inventá, Isso tudo me dá vontade de fazer coisas, até lá em casa estão me estranhando, porque antes eu ficava muito tempo dormindo, agora eu deito e fico pensando o que eu quero fazer da minha vida, fico cheio das idéia que eu ainda não sei se vou conseguir fazê. Mexê com o barro mexe com as minhas idéia. É tanta cor, tanta mistura que a gente pode fazê...

Max modelou um Santo. Encanta-se com a imagem construída Alisa muito este Santo, seus dedos escorregam pela argila e diz:



Fig. nº 9. Santo de Max

*-"A terra traz tudo para nós!"
As argilas se transformam, eu sinto. O bom de trabalhar com argila é que ela se transforma". E os homens será que se transformam?*

Max, que é sempre o mais silencioso e detalhista em suas misturas, conta que tinha um sonho de ser artesão, que pensa realizar agora com suas descobertas com Barros.



Fig. nº 10. Denilso e Max na oficina

3.3.3. Denilso– 21 anos

Denilso chega com um olhar como se não fosse ser aceito no grupo, chega de bicicleta, subindo os degraus da secretaria de cultura, entra na sala de entrada sempre com a bicicleta, perguntando se ela pode ficar por perto, estaciona-a num corrimão de ferro antigo, dentro do prédio. Com olhar curioso, entra na sala, espia por uma sacada que dá para o pátio, tira sua mochila, guarda-a perto de si, e vem em direção ao grupo.

Explico novamente as propostas de trabalho, mas ele já está com os olhos fixos na argila. Convido-o a experimentar o material.

— *Posso copiá?*

Lembra-nos da imaginação formal que fala Bachelard, em sua crítica a este tipo de imaginação que pode levar a hegemonia da forma. Carrego sempre alguns livros de escultura e cerâmica. Denilso pega um deles e, silenciosamente, observa, quando sai de seu silêncio dizendo que vai modelar objetos para presentear sua Mãe de Santo.

— *Posso fazer presentes para a minha mãe de Santo?*

Fez vários objetos para presentear-lá. Comecei a propor as sovas e misturas de massas, incentivando sempre as misturas, as propostas de descobrir novas cores e

texturas, aos poucos, ele vai conversando, modelando. Denilso comenta suas impressões suas vivências e seus *fundamento*:

— *O rapp tem a ver com a minha vida, não conheci meu pai, minha mãe me deixou no Instituto, fui prá rua, prá malandragem, cheirá cola, roubá, até que comecei a me liga com a música, a dança... Aí comecei a me ligá...Comecei a me ligá com meus Dom. A arte precisa de poetas, comecei a cantar e improvisá. A arte afasta o negativismo porque ela te liga. Mas, às vezes, o negativismo afeta a minha mente e passo por cima dos meus Dom. Aí penso assim: se tu ficá no teu canto e esperá que Deus te diga o que é prá ti fazê, ah! Ele não vai mesmo, tu precisa te ligá na vida. Eu sei que, às vezes, ninguém dá fundamento às minhas idéias...mas o valor é fundamental na vida...acho que Deus não duvida mais de mim... mas não é fácil, a gente demora...*

— *Eu percebo que tem seres humanos que passam a vida humana pensando: o que é? O que é? O que é? ...prá que eu sirvo? Às vezes, a dramática da natureza é essa, prá que as pessoa servem?*

A argila geralmente parece que desperta alguma coisa que está apenas cochilando. Nos primeiros dias de nossos encontros, ele falava muito pouco, sempre muito sério; aos poucos, foi comentando sobre fatos de sua vida e de suas vivências com os Barros.

— *Deito de noite pensando que no outro dia eu vou levantar cedo para ir trabalhar com argila. Eu agradeço a Deus, e aos meus pais (de Santo), por me dar força, prá lutar por meus ideais.*

Denilso teve um filho aos 14 anos de idade, que, atualmente, mora com a mãe; durante o período de oficinas, teve seu segundo filho que nasceu com um problema respiratório. Saía do hospital e, muito cedo, vinha para a oficina. Inicialmente sentia-se muito perdido, ficava sempre olhando em volta. Sovando a argila, dizia:

— *Modelar tira as maldade da cabeça, é como um trabalho, começo a conhecer melhor, não penso bobagem, futuramente eu posso ensinar a meu filho. Este material ajuda a tirar a maldade da cabeça, eu ocupo a mente com o bem, eu tiro o mal da cabeça A modelagem é uma luta do bem contra o mal. Esta arte me fascina.*

Meio que falando sozinho, baixinho...

— *O que me deixa mais triste é saber que várias mães deixam de lado, uma coisa linda, que Deus deixou na terra chamado filho.*

Muda de assunto e observa uma medalha que está sempre em seu pescoço com o rosto de Bob Marley, dizendo que vai tentar fazer um e prepara a massa.

Em nosso quinto encontro, depois de preparar outra massa para realizar seu sonho de modelar Bob Marley que faz e refaz a cada encontro. Pede ajuda porque não consegue modelar o nariz do Bob Marley, que há semanas está imaginando e modelando, trançando fios intermináveis para os cabelos de seu personagem. Cantarola e faz comentários.



*“Eu agradeço a Deus
E a meus pais (de Santo)
Por me dar força
Prá lutá por meus ideais”*

O negativismo eu troco com a argila, a argila é positivismo, é da natureza. Trabalhar com argila é um desafio, tornar coisas que estão na cabeça possíveis. A argila ensina prá gente o que a gente precisa fazer. O barro nos ensina. (Continua a modelar sua cabeça de Bob Marley)

Fig. nº 11. Denilso modelando

Denilso tece seus comentários sem levantar os olhos do barro, como se estivesse dentro do material, diz sobre suas impressões com a argila e a coleta do material na região. Ele pára de trabalhar, encosta-se na cadeira e, olhando para as mãos, para sua modelagem, comenta:

— Nunca pensei que eu fosse ter idéia e consegui dá fundamento, todo esse estudo de amassá, de enrolar a massa na outra, de conhecê essa matéria, faz até eu pensá que a minha matéria tem fundamento. Naquele dia que nós fomo viajá prá buscá argila, nós todos de carro, comendo bolacha, pensando em ir buscá argila... Eu não sei se um doutor sente o que eu sinto, na hora que o geólogo explicô da matéria da argila, dizendo prá deixa a cinza na chuva, o monte de argila que a gente ganhô, tudo isso não sai dos meus fundamento.



Fig. nº 12. Bob Marley de Denilso.

— *Esta argila é a maior malandragem do mundo, tocar nela “dá vontade de vivê”.
Tocar nela é como estudo, amassá, picá, separá, juntá, até a gente vê com a mão que ela
tá boa.*

3.3.4. A massa nós

Principiando o período das oficinas, os diálogos sobre seus universos funcionavam em meio a silêncios em *stacato*, — *A gente é da rua, a rua é boa e ruim, — Aquele cara é legal, me ensinô a me defendê*. Olhares desconfiados e gestos contidos, em que se percebia um espiar na porta antes de entrar, o reconhecimento da casa da sala antiga, com lareira apagada, goteiras, com uma sacada para a entrada de luz, casa impregnada de vestígios do passado. Medo nos olhares cruzados rápidos como um sinal de alerta. Medo das pessoas que, talvez, também tenham medo de mim. Medo de encher a mão de Barro e afagar quem sabe até a própria mão.

Observar os silêncios destes participantes fez-nos refletir sobre o sentido do silêncio, destes silêncios e do silenciamento. Silêncio é um espaço de escuta, de crescimento, de aprender com a alvorada o despertar do universo. De perceber que existe eu e um outro. Escutar o silêncio sugere que, lá no rio, os sapos coaxam, manifestando sua existência e que, nos centros urbanos, os camelôs vendem sua sobrevivência. O silêncio é a escuta da imensidão da diferença.

No silenciamento, somos transeuntes que caminham na indiferença. O silenciamento vem de palavras caladas, trancadas perante gestos inumanos. O silenciamento ecoa das vozes que não tem vez.

De imediato, começamos a trabalhar, propus que sentissem o material argila, sua temperatura, maleabilidade, o gesto de tê-lo nas mãos, um tempo de sova, estabelecendo relações com a massa do pão, da necessidade de sovar, de misturar os ingredientes, o tempo da sova, do crescimento da massa.

Um dos rapazes indagou quando iríamos conhecer o lugar onde se poderia encontrar este barro, que é uma das propostas da oficina, a coleta de argilas .

O gesto de tocar e a massa de amassar, a pressão dos dedos e a palmar; as marcas iniciais da mão na massa, da mão que amassa, lembram-nos da necessidade humana de marcar, do pensamento mágico na idade primitiva, quando carimbavam as paredes das cavernas com as mãos, no desejo ancestral de significar. Nestes gestos, reencontramos as forças felizes da criação imaginante e material do pensamento de Bachelard, desperta pelos elementos água e terra. Forças felizes pela pulsão da mão em celebração com a massa.

Refletir sobre o significado das palavras de Max “*posso fazê do meu jeito?*”, é refletir sobre a liberdade e emancipação que pode conter e significar um gesto de decisão e liberdade. Régis Debray (1993:225) lembra-nos que “*a emancipação está associada à aptidão para refletir sobre si mesmo, com sua própria linguagem, sob seus próprios lustres*”.

Paulo Freire constituiu seu trabalho, na década de 60, baseado no contexto do Nordeste brasileiro, onde, dos seus trinta milhões de habitantes, metade era analfabeta. Pensamos que, atualmente, esta cultura (que também é uma forma de silêncio) somente se metamorfoseou sob outros signos, deixando vestígios cruéis nos corpos das pessoas.

Thiago e Denilso fizeram parte de um grupo popular de hip-hop e dizem que gostam destas músicas porque contam a história deles e de outros iguais a eles. Não gostam muito de falar, os estudos foram poucos e Thiago diz que canta as músicas para outros copiarem; depois ele guarda, pois não sabe ler — *Palavra de dicionário não sei nunca vi!*

Percebo o quanto de leitura de seus mundos — que agora se tornam *nossos* — eles propõem com suas músicas, e quanto o ato de criação pode gerar outros atos. A massa eu, a massa Thiago, a massa Denilso, a massa Max, a massa nós, a massa terra, somos massas que amassam. E como mãos que amassam a massa, amassamos a vida. Sovamos.

Sovar, amassar, ordenar as partículas dá plasticidade à argila. Mestre Nado das Ocarinas, questionado sobre a significação do gesto da sova, de amassar a massa, afirma que, “*quando se amassa o barro, depois de amassado ele se deixa moldar. A arte se revela.*”

Propusemos que em todos os encontros realizássemos o gesto de amassar massas.

Nesta oficina de Barros, realizada em Bagé, utilizamos argilas da região de diferentes cores e plasticidades, linóleos, estecos. Este trabalho ocorria às terças e quintas-feiras pela manhã. As propostas se constituíam do gesto de sovar, em todos os encontros. Também de propostas livres que consistiam em realizar formas, ou não, a partir de suas intenções, de sua imaginação, livremente conduzida e da extração de argilas (para isto, a prefeitura nos cedeu condução). Na busca da plasticidade, ou de uma massa ideal, realizamos misturas de argilas de boa e má qualidade, organização e percepção das partículas e novas misturas para obtenção de cores e texturas para as massas.

Quanto à extração e coleta de argila, pensamos que saber perceber o mundo ao redor em termos de materiais e substâncias que o constituem, o compõem, coletando-as e as trabalhando artesanalmente, consiste numa maneira de estabelecer vínculos mais sensíveis com a natureza. Assim a educação, a sensibilidade e a ecologia revelam o quão interligadas podem estar se não forem tomadas como partes independentes de um conhecimento fragmentário e desvinculado da vida de cada um.

Dentro do que nos tínhamos proposto, fomos à região de Candiota, extrair argilas. No caminho, eles cantavam e repetiam fragmentos das músicas que trouxemos anteriormente. Thiago e Denilso já se conheciam e lembraram de uma circunstância de sobrevivência que, há anos atrás, haviam passado juntos:

— *A gente depois que ganhava algum dinheiro na rua, entrava para o cinema e assistia tudo aquilo que parecia um mundo, os filmes, depois, naquela hora que começa a aparecer as letra, que fica tudo rodando, antes de acender a luz, a gente corria e se escondia atrás do pano (tela) e dormia lá, às veiz um de nós saía para pegar comida ou alguma coisa, a gente via tudo lá de trás. (risos) Era a nossa casa em dias que tava muito frio.*

Trouxemos argilas e Barros de diferentes cores e texturas e nos propusemos a descobrir seus potenciais de plasticidade, fazendo misturas realizando e descobrindo composições para massas possíveis. Algumas argilas, tivemos que desflocular, ou seja, a partir da rocha de origem recolhida, picar em pedaços pequenos para prepará-la, colocando-a de imersão na água para, depois, fazer o movimento de sova. A intempérie auxilia na plasticidade, conforme recomendações do geólogo da CRM. Alguma argila só amaciou depois de pegar muitas chuvas. Aplicamos algumas fórmulas de composições de massas como: setenta por cento da argila recolhida com trinta por cento de areia, aproximadamente; em argilas muito ruins, sem plasticidade, experimentamos acrescentar elementos orgânicos como mel e cascas de vegetais moídos. Algumas vezes, água demais, outras, de menos. Começar uma nova combinação, mãos e massas uma com a outra. E o processo de amassar a massa foi gerando cumplicidades também com o material.

Fig. nº 13. Desflocular, picar, amassar a argila.



Quando o contexto é o texto, aqui é a mão que *amassa a massa*. E, amassando a massa, a mão se sensibiliza e comporta um mundo. E “(...) *a fim de configurar uma matéria, o próprio homem se configura, criando ele se cria*” anota Fayga Ostrower (1984:51).

E porque o contexto é o texto, que Paulo Freire propõe sua leitura de mundo. Este autor pensa a educação simultaneamente como **ato político**, como **ato de conhecimento** e **ato criador**. Configura-se como ato criador à medida em que se transforma, e, em se transformando, é produção de conhecimento e ato político. Isto prova a atualidade de seu pensamento neste fim de século, pois o problema da libertação dos oprimidos, dos silenciamentos, principalmente com a arrancada neoliberal, continua apresentando-se como o maior desafio dos homens e das mulheres que sonham, acordados, construir um outro tempo/espaço histórico.

Neste sentido, a educação do sensível pode ser uma revolução nas circunstâncias atuais, mas, para isto

“ (...) a ‘educação’ precisa ser suficientemente sensível para perceber os apelos que partem daqueles a ela submetidos, mais precisamente de seus corpos, com suas expressões de alegria e desejo, de dor e tristeza, de prazer e desconforto. Porém a ‘educação’ é apenas uma abstração, um genérico quase fantasmagórico, o produto total do exercício cotidiano de inúmeros educadores, estes sim, concretos e viventes. De onde se depreende que, na realidade uma educação do sensível só pode ser levada a efeito por meio de educadores cujas sensibilidades tenham sido desenvolvidas e cuidadas, tenham sido trabalhadas como fonte primeira dos saberes e conhecimentos que se pode obter acerca do mundo”.
(Duarte Junior, 2001:206)

A educação do sensível, neste sentido, tem implicações ético-políticas porque quem propõe criação propõe responsabilidade da instância criadora em relação a coisa criada. Refletir, portanto esta pesquisa com Barros, pensamos ser assunção estética e ato ético político.



Fig. nº 14. Carmen na oficina, mãos na massa.

Num devaneio de imaginação da matéria, Max fala como se, ao tocar na argila, a realidade material o tivesse instruído, a lição fundamental do elemento terra:



Fig. nº 15

— *A Terra traz tudo para nós*. Quanto de sabedoria podem conter suas palavras... Retornamos constantemente à preparação de massas com argilas de Candiota, agregando cinzas, areias, novas misturas e procurando a plasticidade a partir destas misturas, e, constantemente, a mão que amassa a massa. Argila ruim mais argila boa dá o quê? Todas as massas podem ser refeitas a partir de novas alquimias.

Sovar é ordenar as partículas da matéria. Para Fayga Ostrower (1998:220) *ordenar é significar*. Pois a mão que trabalha põe o objeto numa ordem nova, na emergência de sua existência dinamizada. O energetismo contido na matéria barro em interação com a mão pode provocar expressões como estas — *Tocar nela dá vontade de viver, tocar nela é como estudo* (Denilso). Estas observações, segundo Fayga Ostrower(1984:53), são “*processos produtivos onde o homem se descobre, onde ele próprio se articula à medida que passa a identificar-se com a matéria. São transferências simbólicas do homem à materialidade das coisas e que novamente são transferidas para si.*” É a intimidade com a matéria da terra que se aprofunda, aumentando a grandeza do homem que quer viver e fazer viver.

Quando o conhecimento entra em questão, a gente reconhece que vê *com as mãos*. A gente “*vê com a mão*” que ela tá boa nos dizeres de Denilso. Gaston Bachelard fala-nos a respeito desta misturas, deste conhecimento que vê com a mão:...”*independentemente de toda idéia de mistura da terra com a água, parece que na imaginação de cada um de nós existe a imagem material de uma massa ideal... todo sonhador de massa conhece esta massa perfeita.*” (1991:64)

Quando o conhecimento entra em questão, com nossas palavras argumentamos sua legitimidade, reafirmando o conhecimento sensível como emergência e desafio à qualidade de vida. Refletimos o quão distantes estão, em nossas instituições, o conhecimento do conhecimento do mundo, das situações concretas, das situações de júbilo que mobilizem a presença integrada e participante das pessoas. Damásio (1996)

pondera que o modo cognitivo que acompanha uma espécie de júbilo, permite a criação rápida de múltiplas imagens, de tal forma que o processo associativo é mais rico e as associações são feitas com maior variedade de indícios existentes nas imagens que estão sendo examinadas.

— *E os homens será que se transformam?* (Max)

É lançada esta questão a nós todos educadores/aprendizes. A inconclusão do ser humano vem de seu permanente movimento de procura, insistindo nas palavras de Freire (1996:61) que dizem: “(...) *inconclusos somos nós, homens e mulheres, mas também inconclusos são também as jabuticabeiras que enchem na safra o meu quintal de pássaros cantadores, inconclusos são também estes pássaros.*” Não seria demais o depoimento do educador, numa atitude de explicitar a inconclusão do ser humano, suas possibilidades de fazer-se historicamente *em com* o mundo, suas belas e convincentes palavras:

“Gosto de ser homem, de ser gente, porque sei que a minha passagem pelo mundo não é predeterminada, preestabelecida. Que o meu ‘destino’ não é um dado mas algo que precisa ser feito e de cuja responsabilidade não posso me eximir. Gosto de ser gente porque a história em que me faço com os outros e de cuja feitura tomo parte é um tempo de possibilidades e não de determinismo.” (Freire, 1996: 58).

Bachelard nos faz pensar que somos criados também por nossos devaneios, em que a imaginação trabalha em seus extremos, no corpo e no mundo, e se realiza com o mundo. No barro, o homem cria e é também criado, ao conter a relação da energia criadora. *Assim encontrando sei lá que massa no meu sonho manual murmuro: Tudo me é massa, eu sou massa em mim mesmo, meu devir é minha própria matéria é ação e paixão, sou verdadeiramente uma massa primordial* (Bachelard,1991:65)

Denilso fala como sente a argila: — *Isto faz bem para a minha matéria, modelar, criar, amassar.*

Da imaginação material, depreende-se um ato prazeroso, vivificador, dinamologia pela sensibilização entre matéria e mão onde se experimenta captar uma espécie de cooperação: quando o ato de amassar alimenta o sonho, manifesta um poder criador.



Fig. nº 16. Seqüências de mãos e massas.

Mergulhar a mão na matéria certa é mergulhar todo o ser, é abrir-se a devaneios materiais, botar a mão na terra é contatarmos com o que há de mais primordial, é abrir-se a lição da terra, e em sua dinamogénia, aprender com ela. Não podemos negar o energitismo do material. No fundamento de Bachelard matéria e mão devem estar unidas para formar o ponto essencial do dualismo energético em ato, dualismo ativo que tem uma tonalidade bem diferente daquela do dualismo clássico do objeto e do sujeito, ambos enfraquecidos pela contemplação, um em sua inércia, outro em sua ociosidade.

Entre o homem e o mundo, entre o barro e os sujeitos circunstanciados nesta pesquisa o tempo espaço se enriquece de possíveis, onde a imagem material adquire um corpo, da cognição como correspondendo a vida, uma educação *do sensível* (Duarte Jr.). Do conhecimento da matéria argila que passa para o corpo que passa para o mundo. E no eco das vozes que cantam percebemos, imaginamos e agradecemos o espaço criador convivido:

*“É tanta gente triste nessa cidade
É tanta desigualdade
Neste outro lado da cidade
Mais eu tenho fé
Mais eu tenho fé
Eu acredito em Deus
Deus Olhai por nós...”*

(Denilso Thiago e Max)

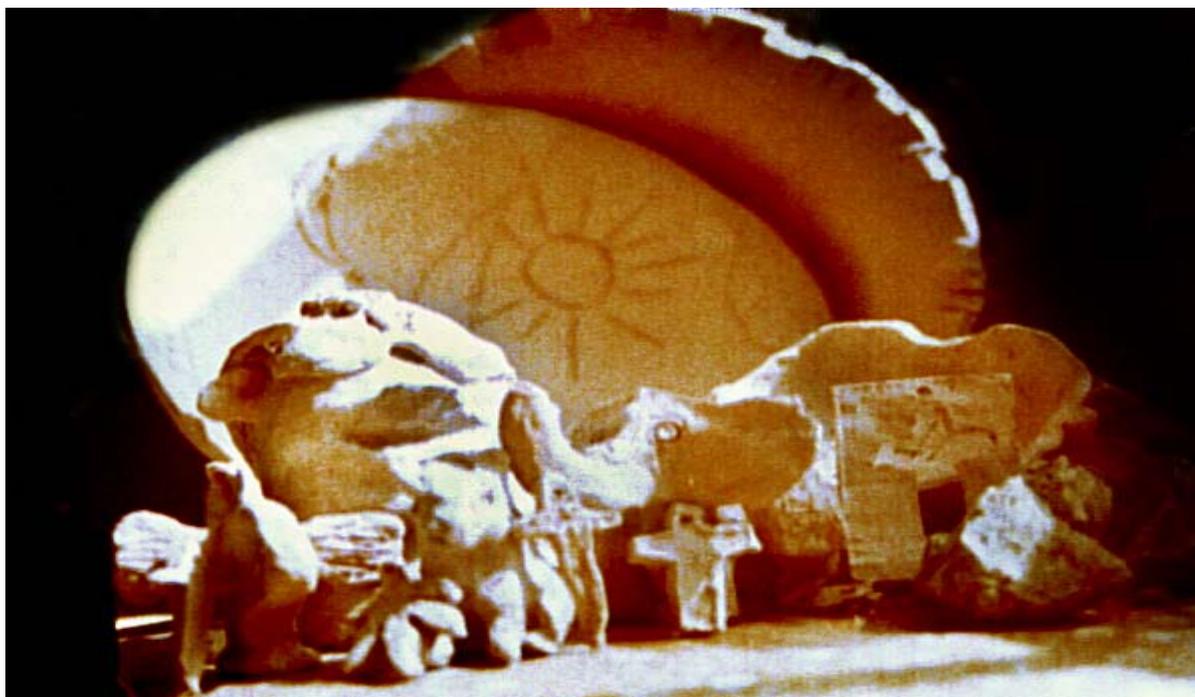


Fig. nº 17. Modelagens de Thiago, Max e Denilso

Nos capítulos anteriores, discorremos a proposição central de Bachelard, ancorando em sua conceitualização de imaginação material e como deriva à criação poética. A imaginação material em Bachelard, corresponde a uma atividade específica, propõe o encantamento do homem com as matérias do mundo, convoca as metáforas *ao ser de expressão*, o mundo em **com-tato** para que não nos percamos de vista (o ser criador e poético com o mundo).

No seguinte, quando processamos as oficinas de Barros, circunstancializadas nesta pesquisa, podemos dizer brevemente, para salientar, que amassando a massa, a mão se sensibiliza e comporta um mundo. Este trabalho com argila, o sonho da modelagem, esta justa mistura de água e terra e o conhecimento das substâncias do mundo, revelam quão interligados podem estar barro, sonhos, sensibilidade, política, vida, ética, ecologia e educação.

Com os olhos fixos no horizonte de legitimar o conhecimento sensível e criador, como possibilidade de estabelecer relações vitais, sentimo-nos autorizados por Bachelard, a retomar dois assuntos que sentimos estarem implícitos em suas proposições que gostaríamos de contactá-los: o corpo, o ser que é e sonha (massa corpo), e o mundo, (massa mundo).

CAPÍTULO 4

Massa Corpo

“O corpo é para a alma o seu espaço natal e a matriz de todo o outro espaço existente”. (Merleau Ponty: 2000, 44)

A modelagem cerâmica apela diretamente ao corpo: as sensações transmitidas pelas extremidades dos dedos, a modulação da pressão e tensão muscular, a diferenciação profunda dos gestos na criação de corpos, revelam maior compromisso de toda a postura e dinâmica do corpo que modela. Na modelagem, é esse saber do corpo que cria sentido - sentidos do corpo ou corpos sentidos - onde ressonâncias afetivas e reflexões corpóreas fluem. A argila, substância ancestral, carne da terra, faz-se provocação e, ao transformar a matéria, criamos e somos criados.

A troca com o barro, com a plasticidade das massas, **com-tato** da terra, escancara a essência da vida afetiva, emociona nossa pele, devolve às mãos vazias sua capacidade criadora e demiúrgica. Envolve-nos num mundo de terra molhada, cheiro de chuva, de minhoca, de sabores, de ritmos, de prazeres, de suores, de tonalidades *terráceas* e *ocráceas*, de asperezas e sutilezas que fazem nossos sentidos em festa celebrarem a vida. Uma celebração como na poesia de Milton Nascimento e Chico Buarque: (1977)

*“ Afagar a terra,
conhecer os desejos da terra
cio da terra, a propícia estação
e fecundar o chão.”*

A busca da sensibilidade neste século é o corpo, não existe nada mais político que o corpo, pois a consciência sensível é a presença responsável “no do” corpo “no do” cosmos. O corpo em embate com o mundo é nosso lugar primeiro de produção de sentido. E tudo aquilo que é captado de maneira sensível pelo corpo carrega em si uma organização, uma significação e um saber. E é este saber sensível o fundador de todos os demais conhecimentos. Merleau-Ponty dedicou muito de sua obra para o deslinde deste lugar sensível que tudo capta e em tudo se expande: o corpo. E, com suas palavras, observa:

“Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos

primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele.” (1990:03)

Na concepção de Merleau-Ponty, o corpo é o local primeiro do saber, e este não habita apenas o homem interior, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. Portanto, seria inadequado dizer que o nosso corpo está apenas no espaço como tampouco exclusivamente no tempo. Ele habita o espaço e o tempo. Ele é no espaço, porque se expande. E este espaço a que nos referimos não é apenas o ambiente e tampouco é um espaço abstrato: é o meio pelo qual a manifestação das coisas se torna possível, quer dizer, as potências de conexões que o corpo estabelece. A percepção seria a maneira de colocar luz nas coisas com o mundo.

Convém reforçar, quando nos referimos à massa corpo, queremos dizer de sua integralidade, emoções e cérebro, corpo e espírito. Referimo-nos, portanto, ao organismo, a nossa referência de base. Referimo-nos também a afetividades palpáveis, como no pensar de Damásio “(...)os sentimentos não são nem intangíveis nem ilusórios. Ao contrário da opinião científica tradicional, são precisamente tão cognitivos como qualquer outra percepção,” insistindo em suas afirmações para tornar claro que “... A emoção e os sentimentos constituem a base daquilo que os seres humanos têm descrito há milênios como alma ou espírito humano ” (1996:15,16).

Na visão inovadora deste autor, emoções e sentimentos são uma percepção direta de nossos estados corporais e constituem elo essencial, pois concebem os processos de sentir, essenciais à captação e comunicação de significados, podendo assumir o papel de orientar a cognição. Assim este pesquisador sublinha a singularidade, a complexidade, a finitude e beleza que caracterizam o ser humano, expressas por seus sentimentos e emoções.

Na cultura oriental, deparamo-nos igualmente com a concepção da não-dualidade corpo/mente. Onde a idéia de corpo volta-se mais para suas inter-relações do que para sua anatomia, essa semelhança, se reforça pela averiguação, pelo reconhecimento do corpo como uma rede dinâmica de relações, onde cientificamente, o valor da experiência subjetiva é conhecimento tão valioso quanto o pensamento dedutivo racional. A respeito da concepção de corpo para os orientais, anota Capra: (1991:307)

“...o conceito chinês de um órgão físico refere-se a todo um sistema funcional, considerado em sua totalidade, paralelamente às partes

aplicáveis do sistema de correspondências. Por exemplo, a idéia dos pulmões inclui não só os próprios pulmões, mas todo o aparelho respiratório, o nariz, a pele, e as secreções associadas a esses órgãos. No sistema de correspondência, os pulmões estão associados ao mental, à cor branca, a um gosto picante, ao pesar e ao negativismo, e a várias outras qualidades e fenômenos.”

Em nossa cultura, nos últimos trezentos anos, adotou-se outra acepção do corpo humano, o corpo como máquina, a ser constantemente analisado em termos de partes. A mente e o corpo estão separados baseados na visão de mundo cartesiana, fragmentada. Em decorrência disto, nossa sociedade possui enorme dificuldade de aceitar as dimensões qualitativas dos seres humanos. Mas a este respeito, vários autores têm apontado para outras direções, como temos comentado anteriormente.

Conhecemos o mundo quando renovamos o sentir a seu respeito, através deste sentir nós o estamos reconfigurando, assim como a nós mesmos. Se adotamos uma atitude crítica a respeito das coisas e lançamos um novo olhar, podemos questionar o que realmente vemos. Desta atitude radical de reflexão, pode surgir o conhecimento, não como uma matéria indiferente, mas densa de sentidos sensíveis por suas superfícies de contato, e quem efetua esta síntese é o corpo.

O corpo devaneia e dá um dinamismo real à vida, afirma Bachelard em sua *Poética do Devaneio*. Na *Poética do Espaço*, o corpo amplia-se em seu ser metafórico e sensualiza-se na *Psicanálise do Fogo*. Percebemos, no trabalho deste autor, principalmente em suas elegias à mão que sonha, legitimidade do corpo em sua epistemologia poética com o mundo:

“As metáforas não são simples idealizações que partem, como rojões, para explodir no céu espalhando sua insignificância, mas que, ao contrário, as metáforas se convocam e se coordenam mais que as sensações, ao ponto de um espírito poético ser pura e simplesmente uma sintaxe das metáforas” (1999:159).

As metáforas metamorfoseiam os corpos. Podem, mais do que coordenar, ordenar, desordenar, propor e recriar, potencializam atualizações do corpo com o mundo.

Em nossa percepção do mundo, não traduzimos simplesmente os dados do tocar para a linguagem da visão ou inversamente. Nossos órgãos de sentido transpassam-se para criar novas imagens. Nossos sentidos se comunicam, intercomunicam, criando multilinguagens, tantas quantas forem sensibilizadas. Como a música, que não ocupa um lugar visível, mas preenche o espaço de acordes, desloca o espaço, realizando cruzamentos, corporificando um espaço-tempo melódico. Não reunimos, portanto, as

partes do corpo uma a uma; não traduzimos os sentidos: multiplicamo-los, reunimo-los e devolvemo-los ao mundo, realizando sínteses deles. Estes são os nossos corpos sentidos, sensíveis. Isto se pode perceber nos escritos de Lygia Clark (1996:43) sobre a percepção de sua percepção. Para exemplificar:

“Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu? Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão. Este passeia pra lá e pra cá incessantemente. A ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas.”

Viver e morrer, desdesignificar para novamente significar, o ciclo da vida e da morte em que o mundo se faz presença no corpo e, este, no mundo. Não temos outro meio de conhecer o corpo humano senão vivendo-o, retomando-o e assumindo os afetos que o transpassam, confundir-se com ele, ser o corpo. Pois ele é um esboço do ser mais inteiro, é linha que sulca o plano vibrando em possibilidades, é mão que amassa a massa, ancorando no que pode vir-a-ser. O corpo presente opõe-se à fragmentação, ao movimento reflexivo que destaca o sujeito do objeto. O corpo pensa-se nele mesmo, o corpo presente simboliza toda uma existência.

E se o corpo pode simbolizar a existência, é porque seus sentidos respiram, inspiram e transpiram sua realização atualizando-as. Este movimento, pelo qual o corpo sensível retoma e transforma uma situação de fato, a este movimento poderemos chamar de transcendência: mais que transformador, ele é um criador de existência.

Salientamos para dar consistência que criar, não é traduzir, tampouco reproduzir. Rompeu-se com o conceito de reprodução por semelhança ao se materializarem novas formas expressivas que ampliam os modos de percepção. Estas ampliações nos levaram a outras visibilidades, pois *“ao introduzirem novas estruturas espaciais, como formas expressivas de nossa cultura, abriram nosso olhar para as formas expressivas de outras culturas e outros valores – numa visão mais pluralista da própria vida humana”* (Ostrower, 1995:179). No pensamento desta autora, a ênfase nos espaços existenciais da arte é vigorosa: tempos e espaços vividos e, por isto, extremamente corpóreos.

Não existem espaços neutros no corpo, na vida, na arte. Reclama-se, na *arte-vida*, a presença do corpo, onde o corpo é o próprio movimento de expressão. *O corpo é a obra*

(Lygia Clark), vestígios que reclamam a presença do corpo e sua inferência no mundo. O *corpo sensível pré-existe, existe, consiste*.

A massa corpo dá um sentido não apenas às substâncias materiais, mas ainda a objetos culturais como as palavras, melhor dizendo, a palavra é uma substância material. As palavras igualmente abrem passagem no corpo, plasmando residências de grandes entidades afetivas. Somos convidados a considerar como centro do mundo a paisagem que ele nos oferece em **com-tato**.

Ítalo Calvino (1990) constata que a linguagem escrita pode estar em sério declínio e, a respeito desta alquimia, propõe para o milênio que já adentrou, cinco qualidades que acredita relevantes para a escritura, as quais podemos estender a vários âmbitos da vida; *leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade*, insinuando uma sexta qualidade que jamais chegou a escrever, mas legou explícita como *consistência*. Todas elas possuem natureza sinestésica, o que quer dizer explicitamente: envolvem qualidades corporais.

Calvino considera a imaginação como repertório do potencial em que a mente do cientista e do poeta funcionam *“segundo um processo de associações de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível.”* Enfatizando a visão, como possibilidade de tornar visível também o invisível, diz:

“Se incluí a visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens. Penso numa possível pedagogia da imaginação...” (Calvino, 1990:107,108)

Podemos dizer que vários autores simultaneamente alertam esta anestesia de/dos sentidos, apontando para valores sensíveis entrelaçados com o mundo. Em nosso corpo, onde cooperam sensórios, configuramos dados do meio ambiente, a luz que espia na porta entreaberta, a rugosidade de determinada pedra, a cor da argila, o cheiro das acácias, o ruído do arroio, a aspereza da areia, o brilho da pedra, os nuances sutis da presença das cores nas flores, um olhar em outro olhar.

Estas configurações sensíveis do corpo, não são importantes apenas para as crianças, que, em seu processo de crescimento, precisam desenvolver-se sensorialmente para ampliar suas capacidades perceptivas; pelo contrário, elas naturalmente são sensórios *ligados*. Isto se torna extremamente necessário aos adultos imersos em um

mundo de abstrações com complexos significados. O corpo com o mundo passa por contínuas transformações, muitas vezes, inibindo a sensibilidade participativa. Bachelard, neste sentido, questiona e propõe (1993:239)

“Como, sem se “desfilosofar”, esperar viver os abalos que o ser recebe das imagens novas, das imagens que são sempre fenômenos da juventude do ser? Quando se está na idade de imaginar, não se sabe dizer como e por que se imagina. Quando se pode dizer como se imagina, já não se imagina. Seria preciso, então, desamadurecer.”

Os artistas, *desamadurecidos*, e isto caracteriza seu modo de fazer, organizam suas experiências sensoriais em significações sensíveis, emprestando, assim, as suas obras que falam de alegria e tristeza, sonhos e desencantos, morte e vida, dialogando com a inteireza de nossa corporalidade, pois *“(…) é emprestando o seu corpo ao mundo que o pintor transmuta o mundo em pintura”* (Merleau-Ponty, 2000:19). Em sua visibilidade, o artista, que é comovido por um certo impacto do mundo, restitui-o através do trabalho de suas mãos, devolvendo toda a espiritualidade colhida através de imagens de seu tempo, sensibilizando, educando o que o cerca.

Esta revisitação, em que *ele “não imita o visível, torna visível”* (Merleau-Ponty, 2000:60) é onde se encontram e convergem vários aspectos de ser. Sendo assim, nossa corporalidade, nesta interação criativa, não nos limita, ao contrário, possibilita porque transcende o visível.

A busca de criação é inerente ao humano; mesmo quando aparenta ser parcial, sua busca é sempre total. No momento em que acaba de adquirir uma certa competência, apercebe-se de que abriu um outro campo, onde tudo quanto possa ser exprimido anteriormente tem de ser re-dito de outra forma, e isto pode ser expresso em suas construções, vestuários e toda espécie de aparatos que engendrou. Em *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty insistentemente propõe a visão criadora do artista que se revela em constante vir a ser, movimento cíclico onde *“aquilo que encontrou ainda não o possui, ainda fica por procurar, o achado é o que clama por novas buscas”*. (2000:72) E assim se movimentam igualmente alguns cientistas, em suas buscas específicas, não menos criadoras.

A massa corpo imprime vestígios de signos, veste-se da atmosfera rarefeita constituída por séries indefinidas de mercadorias ideológicas, em que o corpo é capturado em corpos pornográficos ou dietéticos; em medicina orientais ou ocidentais; outras

paisagens e tantos... tantos corpos. A massa corpo recria outros *corpos*. Mário Costa falamos da expansão do território do corpo que a técnica propõe:

“(...) a engenharia genética tem cuidado dele antes mesmo que ele exista, e decide como ele deverá ser, a inseminação e a gestação artificiais fazem-no existir lá onde não poderia, as próteses tecnológicas e os transplantes de órgãos fazem-no viver mesmo quando gostaria de morrer, a cirurgia estética repara as suas falhas e configura-o como o queremos: o corpo não é mais um ‘já-dado’, ou antes, o horizonte mesmo do ‘já dado’ caminha para o desaparecer.” (in Domingues, 1997:309)

Desta maneira, somos levados a reinventar a massa corpo, circunscrita num espaço singular, em multirrelações midiáticas, tecnológicas, territoriais, ecológicas, telemáticas, sociais, civilizacionais: neste processo, é fundamental o saber sensível.

Na oficina de Barros, descrita anteriormente, podemos averiguar as dinâmicas dos corpos que jogavam poética e construtivamente com possíveis, em que o aprender consistia também em corporalidades sensibilizadas. Desta forma, seria viável dizer que o poético instaura-se como forma possível de resistência às prioridades racionalistas que o social continua impondo. De outra maneira, pensamos que os sonhos e os devaneios também caminham no sentido inverso de qualquer reivindicação, são os devaneios *puros* no pensamento de Bachelard (1988).

A materialidade, pelos diferentes esforços que provoca em nós, torna-se uma fonte de instrução e informação, torna-se insubstituível na constituição do pensamento imagético, em que este último recria um mundo, o ‘seu’ mundo, com seu corpo, suas mãos, seus desejos: o corpo em seu movimento atual. A modelagem com argila suscita potenciais de interação, pois o corpo se amplia através das mãos. Nas palavras de Focillon:

“A mão arranca o tato de sua passividade receptiva, ela o organiza para a experiência e para a ação. Ela ensina o homem a se apropriar da extensão, do peso, da densidade, do corpo. Criando um universo original, deixa em todo ele a sua marca. Mede forças com a matéria, que transforma, e com a forma, que transfigura. Educadora do homem, ela o multiplica no espaço e no tempo.” (1983:56)

Encontramos afinidades em Humberto Maturana e Francisco Varela com suas idéias instigantes na área de biologia, que abrem perspectivas amplas e múltiplas às várias áreas do conhecimento, propondo a cognição como correspondendo à vida, a cognição como invenção do mundo e de si mesmo, e, nesse sentido, a cognição somente é passível na interação.

Barro e conhecimento: do encontro do homem com o objeto material nasce um momento novo, que transcende o porquê criador. O homem se alarga em sua consciência, e o objeto torna-se um novo objeto ao conter a energia criadora que evidencia o momento de síntese.

Sentir a terra em sua energia, obriga-nos a sair da passividade, à senti-la mais do que objeto de projeção, é provocação. A mão que amassa Barros inventa ritmos e converte a ela mesma em canção;

*“ Como se fora brincadeira de roda,
jogo do trabalho na dança das mãos,
o suor dos corpos, a canção da vida,
a canção da vida no calor de mãos.”
(Gonzaga Jr.)*

A mão trabalhadora, mobilizada pelas fantasias do trabalho, engaja-se, quando a energia do calor das mãos reincorpora-se na energia da matéria para, numa troca estrutural, associar-se a ela, ser massa mundo.

O tempo do corpo sensível é o espaço do mundo que, em sua exaltação o refaz, o corpo é terra, desolação, o corpo é útero, consolação, o tempo espaço, o barro que propomos, tem a intenção de ser, como o que canta e inventa Chico Buarque:

*“um tempo que refaz o que desfez
que recolhe todo o sentimento
e bota no corpo uma outra vez”.
(1987)*

Podemos dizer que a imaginação material na massa corpo, através de uma poética idealizante do exercício criador com a massa Barros: **sugerimos a plasticidade da terra... expuseram-se plasticidade de sujeitos**. Propomos de corpos construídos a corpos em construção. Inspirados em Vinícius de Moraes, anotamos:

*“E dentro da tarde mansa
Agigantou-se a razão
De um homem pobre e esquecido
Razão porém que fizera
Em operário construído
O operário em construção”.
(1984:132)*

CAPÍTULO 5

A massa mundo

Pensamos num sentido que possa parecer metafórico, que a plasticidade do Barro passa para os homens que, por sua vez, passam-na para o mundo. A plasticidade dos homens, neste sentido, pode ser a plasticidade da terra, local onde o homem colhe sua espiritualidade e seu vir-a-ser. Como moradia, o mundo é abrigo e desabrigo; também pode ser, simultaneamente, correnteza, reflexo, navegação, paisagem e enunciação. Os seres humanos *somos* (Maturana) com o mundo.

Vários autores que trabalham com a construção de um conhecimento mais amplo, ou seja, a sabedoria, alertam para este sentir uníssono do corpo com o corpo do mundo. Mas, para isto, precisamos de corpos abertos retroativos e *abrir mão* de concepções oriundas de uma modernidade, impregnada de teorias, arcabouços, e racionalismos excludentes que não dão conta de resolver os desafios com que nos deparamos cotidianamente. Precisamos criar saídas, redimensionar nossos valores, epistemologias, paradigmas e visões de mundo e nos dispormos a considerar uma outra forma de entender o mundo e a vida.

Têm surgido, aproximadamente a partir da década de cinqüenta do século anterior, na ciência, novos pensamentos voltados para os complexos e interativos sistemas da vida (Capra). Estas teorias surgem com diferentes nomes: teoria da complexidade, dinâmica não-linear, teoria dos sistemas dinâmicos e assim por diante. Conjuntamente desenrolam-se suas concepções chaves – atratores caóticos, fractais, estruturas dissipativas, auto-organização e redes autopoieticas entre outras. Percebemos, nestes cruzamentos transversais entre várias teorias advindo de áreas avizinhas ou distintas, pontos de encontros e um novo redirecionamento que se tornam visíveis na concepção destes novos pensamentos.

Quanto mais nos deparamos com as crises de nossa época, mais percebemos que nossas questões não podem ser entendidas separadamente. A visão de mundo mecanicista tem sido revisada pelos cientistas e, pode-se dizer que estão surgindo, de forma revolucionária, uma nova compreensão do mundo, acoplando-se em teorias emergentes que oferecem uma visão unificada de mente, matéria e vida. Conjuntamente a estes pensamentos não podemos olvidar os poetas que, solitários ou não, insistiam:

*“Porque o reino do poeta... bem,
 não me venham dizer que não é deste mundo.
 Este e o outro mundo, o poeta não os delimita: unifica-os.
 O reino do poeta é uma espécie de Reino Unido do Céu e da Terra.”*
 (Mário Quintana:1998).

À massa mundo pode repensar-se, atualmente, conectada a uma visão de ecologia profunda (Capra:1996) que, em sua teoria, apresenta o mundo como uma rede de fenômenos que estão fundamentalmente interconectados e são interdependentes. A ecologia profunda evidencia os aspectos qualitativos, reconhecendo o valor intrínseco do vivo. Esta ecologia concebe os indivíduos e sociedades como um fio particular na teia da vida, participantes nos processos cíclicos da natureza.

A visão ecológica profunda, difere do termo holístico, pois este termo refere-se a uma visão do todo, e a ecologia profunda emerge de uma visão ética responsável deste todo quando acrescenta a percepção de como o objeto está inserido no meio ambiente, como seu uso pode afetar este meio e a comunidade neste contexto. Estas concepções advêm de uma escola filosófica fundada pelo norueguês Arne Naess na década de setenta. Este paradigma questiona os próprios fundamentos de nossa visão de mundo, as indústrias, o modo de vida moderno, nossa orientação consumista e materialista. Ao que Fritjof Capra (1996:26) acrescenta:

“Em última análise, a percepção da ecologia profunda é percepção espiritual ou religiosa. Quando a concepção de espírito humano é entendida como o modo de consciência no qual o indivíduo tem uma sensação de pertinência, de conexidade, com o cosmos como um todo, torna-se claro que a percepção ecológica é espiritual na sua essência mais profunda. Não é, pois, de se surpreender o fato de que a nova visão emergente da realidade baseada na percepção ecológica profunda é consistente com a chamada filosofia perene das tradições espirituais, quer falemos a respeito da espiritualidade dos místicos cristãos, da dos budistas, ou da filosofia e cosmologia subjacentes às tradições nativas norte-americanas.”

Quando a ecologia profunda é entendida como espiritualidade, conexão com o cosmos, legítima sensibilidade, pode-se lembrar Michelangelo, que devaneia criando a imagem na Capela Sistina, da mão do Homem roçando a ponta do dedo de Deus, somos impulsionados a dizer, como escreveu Castro Alves (in Montes, 2000:264) em *Navio Negroiro...*

*“(...) Abre a porta de teus mares...
 Levantai-vos heróis do novo mundo (...)”*

e permita as imagens da sensibilidade passar. Lembramos Fernando Pessoa que, em plena era moderna, nunca guardou rebanhos, *mas é como se os guardasse*, transitando entre o sagrado e o profano, poetizando: (1980:140)

*“Não acredito em Deus porque nunca o vi.
(Isto é talvez ridículo aos ouvidos
De quem, por não saber o que é olhar para as cousas,
Não compreende quem fala delas
Com o modo de falar que reparar para elas ensina.)
(...) Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e sol e o luar,
Então acredito nele,
Então acredito nele a toda hora,
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.”*

A massa mundo pode ser *“comunhão com os olhos e pelos ouvidos”*, e boca, e pele e mãos e todo o corpo. Lembramos Max que, na oficina, amassando o barro, diz: *A terra traz tudo para nós!* Pensamos na ecologia profunda que reconhece o valor da vida, do cotidiano, fazendo emergir um sistema de ética radicalmente novo, passando pelo sistema dominador de organização social para a visão em que a extensão do corpo se expande até a identificação com a natureza, onde corpo e natureza são um. Assim, antigas idéias podem ser semelhantes a algumas concepções contemporâneas.

Nos dizeres dos alquimistas, deparamo-nos com as seguintes palavras *“jamais farás que os outros se tornem UM se antes tu mesmo não te tornares UM.”* (Jung, 1990:267). Os alquimistas eram educadores da matéria, com barros somos educadores aprendizes com a argila. Nas palavras de Auguste Rodin, escultor, *“só o todo aspira à permanência, pois só o todo é a realização plena”*. (Rodin:2001)

Em Bachelard, encontramos a intimidade com as substâncias do mundo, a imaginação imersa nas matérias do mundo para que, em exaltação mútua, se multipliquem em potências conjuntas, a massa corpo e a massa mundo. *“Reencontraríamos todas essas sínteses se prestássemos uma sincera e poética homenagem aos “bens da terra”* (1991:264). Dentro desta perspectiva, podemos encontrar-nos pensamos, diante de uma poética para uma ecologia profunda.

Na mão que amassa o Barro, o corpo se sensibiliza e está com o mundo, pois *“tocar nela dá vontade de viver”* (Denilso). Entre o homem e o mundo, a massa mundo é relação, é entidade virtual. No fundamento de Bachelard, matéria e mão conjuntamente formam o ponto essencial do dualismo energético, mais do que projeção; portanto, o barro tem seu energetismo singular.

Na teoria quântica (Capra:1996), a energia é descrita como algo que se move, a matéria, os objetos dissolvem-se em padrões de probabilidades semelhantes a ondas; estes padrões não representam probabilidades de coisas, mas, sim, de interconexões: nunca paramos em um ponto, sempre lidamos com interconexões, amassando o barro também. Barro *quantum*. Barro, “*Quantum satis*”. *

A aventura do saber e conhecer humano dá-se nesta interação do corpo com o mundo, porém precisamos admitir que seja necessário ativar estes fios sensíveis que envolvem a nós e ao mundo em um único tecido. Talvez, para isto, tenhamos que nos remeter aos alquimistas, que vivenciavam suas substâncias — ao amassar barros, somos alquimistas.

Ou, por outro lado, restaurar o antigo sentido animista, e agacharmo-nos no chão para escutar o coração da terra bater, lembrando os primeiros tambores do mundo, que foram construídos esticando a pele de um animal sobre um oco qualquer para que as batidas do coração da terra soassem alto e forte para seus habitantes escutarem. Gaia, terra mãe, como era nomeada pelos antigos:

“Essa visão da terra como estando viva tinha, naturalmente, uma longa tradição. Imagens míticas da Terra mãe estão entre as mais antigas da história religiosa humana. Gaia, a Deusa Terra, era cultuada como a divindade suprema na Grécia antiga, pré-helênica. Em épocas ainda mais remotas, desde o neolítico e passando pela idade do bronze, as sociedades da “velha Europa” adoravam numerosas divindades femininas como encarnações da Mãe Terra.” (Capra,1996:36)

Mais recentemente, a idéia da terra como um planeta vivo foi formulada em moderna linguagem científica como a hipótese de Gaia, terra viva, onde o debate sobre a autopoiese em sistemas sociais tem sido bastante vivo. Na teoria de Gaia, de James Lovelock e Lynn Margulis, encontramos uma rede global de processos de produção e de transformação. Lovelock sugere a analogia com uma árvore para nos auxiliar a conceber Gaia como um sistema vivo.

“Quando a árvore cresce, há somente uma fina camada de células vivas ao redor de seu perímetro, logo abaixo da casca. Toda a madeira interna, mais de 97 por cento da árvore, está morta. De maneira semelhante, a Terra está coberta por uma fina camada de organismos vivos - a biosfera - que se aprofunda no oceano por cerca de 8 quilômetros até pouco mais de 9,5 quilômetros, e se ergue na atmosfera numa distância equivalente.” (Capra,1996:173)

* Barro, quanto saber. Dicionário Latim-Português (Queiroz:1960)

Como a casca da árvore a protege contra danos, a vida na terra é circundada pela camada protetora da atmosfera, formando assim *uma blindagem contra a luz ultravioleta e outras influências nocivas e mantém a temperatura do planeta no nível correto para a vida florescer.* (Capra,1996:173)

Por outro lado, Leonardo da Vinci faz a analogia do corpo com o corpo do mundo, em seu dizeres sobre o *homem microcosmo*:

“ O homem foi chamado pelos antigos microcosmo e por certo este termo está bem empregado , porque o homem é um composto de terra, água, ar e fogo, da mesma forma que o corpo da terra. Se o homem tem os ossos, armadura da carne, o mundo tem as rochas, como suporte da terra, se o homem tem um lago de sangue onde o pulmão se enche e esvazia durante a respiração, o corpo da terra tem o seu oceano, que cresce e decresce a cada seis horas numa respiração cósmica, se as veias partem deste lago de sangue, ramificando-se no corpo humano, da mesma forma o oceano enche o corpo da terra através de infinitas veias de água.”
(Vinci:1996)

As palavras de Leonardo da Vinci (1452-1519), que aliou a busca do conhecimento científico à beleza artística durante toda a sua vida, servem para afirmar a relação direta do homem com a natureza, refletindo sua época, podendo beirar, em analogia, a hipótese mais recente de Gaia. Nas palavras de Mário Quintana, encontramos elos entre sua percepção e o mundo.

*“Olho o mapa da cidade
Como quem examinasse
A anatomia de um corpo...
(É nem que fosse o meu corpo).”*
(1998)

Em *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty faz referência a que o corpo e o mundo sejam feitos da mesma substância, *“o mundo é feito do mesmo estofa do corpo”* (2000:21). Semelhante pensamento podemos reencontrar na concepção de Piet Mondrian, ao propor constantes universais em seus trabalhos: cores primárias, verticais, horizontais, procedimentos que ultrapassam a arte representativa, *“esta consequência nos leva, num futuro talvez remoto, ao fim da arte como uma coisa separada do ambiente que nos circunda, o qual é a própria realidade plástica presente.”* (in Oiticica, 1986:17).

Podemos apreender, nestas interpelações, uma profunda conexão cósmica, reflexos mútuos de microcosmos e macrocosmos. Destacamos que a importância destas reflexões surgem num momento especial, quando precisamos assumir responsabilidades com o todo, sob o risco de sofrermos perdas por inconsciências perante as agressões constantes sentidas no meio ambiente, do qual somos parte.

Neste sentido, evocamos a Imaginação Material de Gaston Bachelard, enfatizamos o sentir do corpo, circunstancializamos a alquimia do barro, escutamos e pronunciamos o silêncio da imensidão da diferença frente a Gaia, terra mãe, terra viva, em seu instante de barro, onde somos todos criadores. Assim percebemos a estética. E a concebemos como prioridade a uma educação do sensível.

A função do criador, captar e irradiar como a imagem da pedra arremessada na água que irradia círculos; o caminho do criador é configurar outras formas de conceber o mundo onde possam interagir sensações, e emoções em suas dimensões afetivas conectadas com o entorno social, cultural, biológico, político, energético. Encontramos, em Varela e Maturana, teorias que aproximam a aprendizagem desta maneira de conceber.

Em sua *Biologia do Conhecimento*, como Maturana costuma denominar o conjunto de suas idéias, suas reflexões têm relevância, entre outras, de estabelecer uma continuidade entre o biológico e o ser social ou cultural, ao mostrar que emoções são fenômenos próprios do reino animal. Para este autor, a razão tem, como fundamento, as emoções:

“(...) onde o amor é a emoção central na história evolutiva humana desde o início, e toda ela se dá como uma história em que a conservação de um modo de vida no qual o amor, a aceitação do outro na convivência, é uma condição necessária para o desenvolvimento físico, comportamental, psíquico, social e espiritual.” (Maturana, 1998:22)

O amor cede lugar para um modo de estar em atividade, um domínio de ações, onde *um outro é visível e tem presença*. A partir de seus estudos na área de biologia, afirma que o modo fundamental de relação humana é a colaboração e não a luta.

No trabalho com Barros, no comprometimento sensível do corpo com a concretude do barro, objetivamos legitimar este conhecimento sensível entre sujeitos e substância material, no sentido de *colaboração*, pois, quanto aos nossos anseios no sentido de educar, encontramos eco nas palavras de Maturana:

“Para que educar? para recuperar essa harmonia fundamental que não destrói, que não explora, que não abusa, que não pretende dominar o mundo natural, mas que deseja conhecê-lo na aceitação e respeito para que o bem-estar humano se dê no bem-estar da natureza em que se vive. Para isso é preciso aprender a olhar e escutar sem medo de deixar de ser, sem medo de deixar o outro ser em harmonia, sem submissão”. (Maturana, 1998:35)

Na práxis, o homem precisa repensar suas maneiras de agir e ser frente à natureza que o cerca, na qual ele próprio está incluído, enfatizamos. O momento é ecológico, o homem é existência nos rios, nas árvores, nos pássaros, coxilhas, luz, nele mesmo e no outro. Na massa mundo, habitamos o corpo que é *movimento natureza*. Desta forma, precisamos reaprender a ver o mundo, e uma educação do sensível que, além de necessária, pode propor um reencantamento com a natureza de que intrinsecamente fazemos parte na existência.

Pensando em colaborar, insistimos em que os artistas – **queiram ou não** – são educadores, demarcando situações de beleza, pois seu ofício é a invenção.

“(...) é evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas. O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação para se auto-afirmar como fonte existencial.” (Guattari, 1992:135)

No II Fórum Social Mundial, realizado em Porto Alegre, Jean Luc Melenchon, Ministro de Ensino Profissional da França, no encerramento do ciclo promovido pelo instituto da Cidadania e da Agência Maior no dia quatro de fevereiro de 2002, encerrou seu pronunciamento citando Gaston Bachelard, dizendo que *o futuro não é o que vai acontecer. O futuro é o que nós vamos fazer*, dizendo que por este motivo ele acredita que o *slogan* deste fórum é um *slogan* realista: *Um outro mundo é possível*.

Um outro mundo é possível se plasmarmos a vida como território de criação sensível, nascente de conhecimento. *A vida é um processo de conhecimento*, e este é o ponto de partida da Biologia do conhecimento (Maturana, Varela:2001). Denilso, na oficina com Barros, diz que *“A argila ensina prá gente o que a gente precisa fazer...O barro nos ensina.”* Suas palavras também materializam seu processo de conhecimento, em que o barro pode ser a vida circunstancializada.

A tese central da Biologia do conhecimento é que vivemos no mundo e, por isto, fazemos parte dele, pois vivemos com os outros seres vivos compartilhando com eles, portanto, o processo vital. Construímos o mundo e ele também nos constrói no decorrer desta viagem comum. Exemplifiquemos com as emoções de Denilso: *“esta matéria faz bem para a minha matéria.”* Nossa trajetória faz-nos construir nosso conhecimento do mundo, e este constrói seu conhecimento a nosso respeito, exposta nas imagens que absorvemos, por exemplo, dos arroios margeados por sacos de plástico branco, como se

fossem flâmulas, a nos dizer, este é o conhecimento que estamos (águas) construindo a respeito dos homens.

A transacionalidade da biologia do conhecimento e sua concepção de alteridade, que Maturana (2001) chama de biologia do amor, compõe a base do que ele denomina de Matriz Biológica da Existência Humana. Esta teoria sustenta, em linhas gerais, que é preciso levar em conta não apenas a objetividade, mas também a subjetividade, que havia sido preterida pelos modelos teóricos da ciência cognitiva.

Retornamos a Bachelard para destacar que a imaginação material, a inserção enquanto corpo no corpo do mundo-com o mundo, barro e corpo, pode apontar a objetividade material de nossa habitação poética que está sempre em ato. A imaginação material resgata o valor da mão que sonha, movida pela vontade de criar, gerando novas realidades por meios alquímicos, massas de barros.

O alquimista que interessa a Bachelard e ao trabalho com Barros, faz a mediação entre o mundo material e o espiritual, entre o sensível e o inteligível, entre o simbólico e o imaginário. Pois, o objetivo da obra alquímica (Jung:1990), ligar céu e terra, espírito e matéria, também é o do poeta, repetindo: *“o reino do poeta é uma espécie de Reino Unido do céu e da terra”* (Mário Quintana). Com outras palavras, podemos dizer que a imaginação material materializa o espírito e espiritualiza a matéria.

Retornando, portanto, ao início deste capítulo, quando indicamos que a plasticidade do Barro, passa para os homens que, por sua vez, passa para o mundo, indicamos que a oficina com Barros é uma educação do sensível passível de contemplar este horizonte.



Fig. nº 18. Chakras da terra. Carmen Barros

A conclusão é verbo: amassar Barros

“Retire os sonhos, e você abaterá o operário. Negligencie as potências oníricas do trabalho, você diminuirá, aniquilará o trabalhador. Cada trabalho tem seu onirismo, cada matéria trabalhada suscita seus devaneios íntimos... Não se faz nada a contragosto, isto é a contra-sonho.”
(1991:75)

Ano de dois mil e dois, Bagé.

Ao realizar esta oficina com Barros e pessoas da região da campanha, envolvidos com cores, plasticidades, texturas, odores, enfim, com massas e potenciais em formas de criação, trilhamos, materializando esta pesquisa, o caminho da mediação do sonho e aprendemos que a educação torna-se complexa em um mundo de constantes mutações, dialogando cotidianamente com *metamorfoses ambulantes* (Raul Seixas) – porventura passíveis de reaprender a realizar sonhos.

Esta finalidade demandou intuição, criatividade e afetividade, assim como aportilhou alegrias e sofrimentos, pois compartilhamos, com estes rapazes, suas exclusões, vivências e sobrevivências e, como disse Thiago “*Não é fácil ser homem de aço*”. Requereu um saber que transita na conjunção de interior e exterior, razão e sensibilidade, Homem-com-Mundo, para que pudessem ser criados outros sistemas de valorização em vista de novas práticas analíticas, sociais e artísticas fundadas na sensibilidade humana. Práticas de reencantamento, sedução e maravilhamento, decantando o *contra-sonho*.

Revedo este relato, podemos dizer que fazem parte da natureza humana, a vontade criativa, o desejo de significar, ressignificar, comunicar sentimentos para quem sabe, nos relacionarmos mais uns com os outros, possivelmente através da colaboração, característica do humano, segundo Maturana. Potencializar esta vontade criativa é um fazer da arte. Para isto, a percepção estética precisa ser devidamente reconhecida como fonte de conhecimento necessário em que o corpo possa engajar-se com o mundo de maneira mais harmônica: suas potencialidades plenamente desenvolvidas como *saudação a Eros*, lembrando Read, na sua filosofia de educação pela arte. O corpo sensibilizado retoma, transforma e cria: por isto, transcende. O corpo, em contínuas metamorfoses perceptivas, tem, em sua gênese e porvir, a potência de criação. Como o

planeta, ambos estão continuamente se refazendo. Precisamos assumir, como educadores, os barros, as águas, as ervas, as pessoas, como nossos, pois, assim, podemos conspirar, cogitar um conhecimento com sabedoria.

Uma educação em e com artes, incorporando os processos criativos, o saber do corpo como reservatório de sabedoria, capaz de realizar uma educação prazerosa do sensível, pode legar a outras gerações a possibilidade de sonhar mais, de inovar, sentir e imaginar mais, uma geração potencialmente mais criativa, mais capaz de refletir, criar, apontar e realizar soluções mais adequadas aos desafios contemporâneos. Esta educação do sensível propõe o aprender a conhecer, a fazer, a conviver e amar – para que possamos aprender a amar e ser, com uma nova consciência individual social e planetária. E isto implica numa assunção estética, política e ética que exige apreensão de consciência e alma, com sentidos latentes para auscultar, como seres humanos educadores/aprendizes, as crises atuais, revendo constantemente fragmentações, refazendo o humano, pois, este é convocado a superar desafios e criar novos valores.

Com a constituição desta pesquisa, pudemos compreender que somos chamados a outras maneiras de existência, outras relações com os seres humanos, com os vegetais, com os animais, com a biosfera e com as novas tecnologias. Somos convocados urgentemente a sermos socialmente solidários.

Propomos uma alquimia com Barros e dialogamos com o alquimista de Gaston Bachelard: participante, criador e aprendiz da voz da alma do mundo. O barro, substancializado pela intimidade e pelo interesse dos rapazes singularizados, individualizados, nesta pesquisa, entrou no reino dos valores porque se tornou um elo entre as pessoas e este elemento material.

Isto é conhecimento estético: botar a mão no barro, abrir-se à lição da terra e, em sua dinamogenia, aprender com ela. Isto é conhecimento estético: perceber o outro como legítimo e, em dinamogenia, aprendermos.

Bachelard, em sua obra multifacetada, propõe a emergência de uma nova ciência, que não trabalha com verdades definitivas, mas poderá ser o discurso de uma circunstância em que a busca científica deve orientar-se não só a repetição e memória, mas, acima de tudo a invenção e a criação. Neste horizonte, diversos campos do saber parecem estar dispostos a seguir novos rumos que abarquem a complexidade da vida.

A imaginação material, conceito central na obra de Gaston Bachelard, defende a autonomia da imaginação criadora frente à tirania da percepção visual. A imaginação material não opera a partir do distanciamento da visão, vincula-se aos quatro elementos

da física pré-socrática, o fogo, a água, a terra e o ar, substâncias elementares que alimentam os sonhos e potencializam a criatividade da arte. Esta imaginação pode ser um encontro com as forças vivas da natureza através da mão humana que coopera; através desta mão é todo o corpo que se expande. Para Bachelard, é preciso que um devaneio encontre sua matéria, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica: estes são os devaneios ligados. Ao nosso ver, esta é a maior contribuição deste autor, devaneios ligados com o mundo, sonhar acordado para a vida, junto com a vida. Podemos encontrar nas palavras de Denilso a respeito de seu **com-tato** com argila, a comprovação das observações anteriores: – *Tocar nela dá vontade de vivê*. Assim a imaginação material e a intimidade com o barro, aumentam a grandeza do homem que quer viver e fazer viver.

Atualmente, percebemos que, às forças vivas da natureza, aos quatro elementos, podemos incluir os produtos culturais dos homens, pois, nestes produtos culturais, seguidamente encontramos os elementos primordiais ou seus derivados. Para exemplificar, o silício que encontramos no grão do trigo, possível semente mais antiga do planeta, está presente no chip do computador, conforme Ana Branco.

Realçamos, no presente trabalho, os momentos de criação com Barros, como produtos do coração, da afetividade. No depoimento de Max, na oficina: – *As argilas se transformam, e os homens será que se transformam?* É lançada esta questão a nós todos, humanos, educadores, aprendizes. A inconclusão dos seres humanos vem de nosso permanente movimento de procura, em que somos todos criadores. Vê-se que houve mudanças quanto ao conhecimento do barro e percepção da vida. Podemos dizer, como Bachelard, que a imagem material da argila tornou-se um ser novo em suas/nossas linguagens, convertendo aquilo que ela comunica, um devir em que a expressão cria um novo ser. Inaugurou-se, desta maneira, uma fenomenologia da criação que exemplificamos com as palavras de Denilso::

– *A argila ensina prá gente o que a gente precisa fazer. O barro nos ensina.*

– *(...) todo esse estudo de amassá, de enrolar a massa na outra, de conhecê essa matéria, faz até eu pensá que a minha matéria tem fundamento*

A imaginação material faz a mediação entre o mundo material e espiritual, recupera o mundo como provocação concreta, como resistência a solicitar a intervenção ativa, inventora e modificadora do homem, a mão trabalhadora que *reaprende a exaltação da realidade*. É nossa ancoragem no mundo. É neste sentido, penso, que

fizemos questão de enfatizar a relação com a ecologia profunda, que é percepção espiritual, pertinência e conexão com o cosmos.

Na oficina com Barros, podemos dizer, *construímos um mundo e fomos construídos por ele*, onde um *outro tornou-se visível e teve presença*. Inspirando-nos em Maturana, pudemos sugerir que todos nós, educadores/aprendizes, necessitamos ter a perspectiva de que *o modo fundamental da relação humana é a colaboração e não a luta*. Assim, a educação, a sensibilidade e a ecologia revelam o quão interligadas podem estar se não forem tomadas como partes independentes de um conhecimento desvinculado da vida de cada um de nós. As aprendizagens decorridas desta pesquisa não podem ser conclusivas, é verbo, é ligação, é amassar barro, ato imanente que pensamos configurar:

– “*Nos olhos! Olha-me nos olhos!*” diz o professor à bailarina, ao ensiná-la a fazer, com corpo e alma, seu papel de Carmen, no filme de Carlos Saura. O corpo que dança, busca incessantemente sair de si, buscando, em seu gesto, como se procurasse a face do mundo. Botar o *olho no olho do mundo* e, com ele, buscar o discurso, não para o ser que escreve, porque ele não mais o possui, mas como forma de nós todos, educadores/aprendizes, contribuirmos para que essa magia se concretize em ato puro.

Se a imaginação material pode provocar atos de poiesis nos sujeitos, convocamos educadores, artistas, cientistas, todos operários, a se lançarem em sua prática, numa exaltação à vida, para que todos nós possamos *botar o olho no olho do mundo* e criar, quem sabe:

– “*Nos olhos! Olha-me nos olhos!*”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALMEIDA, Marcus Vinicius Machado de. ***O estado da arte: uma proposta estética para a terapia ocupacional.*** Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, UFRJ, Escola de Belas Artes, 1997.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. ***As Impurezas do Branco.*** 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. ***Antologia poética.*** Rio de Janeiro: Editora Sabiá Ltda, 1972.
- ANDRÉ, Marli. ***Etnografia da prática escolar.*** Campinas: Papyrus, 1995.
- ARNHEIM, RUDOLF. ***Intuição e intelecto na arte.*** São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. ***A água e os sonhos.*** 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. ***O ar e sonhos.*** 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. ***A poética do devaneio.*** São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. ***A poética do espaço.*** São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. ***A psicanálise do fogo.*** 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. ***A Terra e os Devaneios do Repouso.*** São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. ***A Terra e os Devaneios da Vontade.*** São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. ***O novo espírito científico.*** 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
- BARBOSA, Ana Mae. ***Arte-Educação: conflitos e acertos.*** São Paulo: Max Limonad, 1984.
- _____. ***A imagem no ensino da arte.*** São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. (org.). ***História da Arte-educação.*** ECA/USP. São Paulo: Max Limonad, 1986.
- BENJAMIN, Walter. ***A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução.*** In: LOPARIE, Zeljko e FIORI, Otilia B. ***Os pensadores*** – v. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BECKER, Vera Maria e Vanda Bopp. ***Ceramistas no Rio Grande do Sul.*** Coord. Sérgio Moita. Porto Alegre: Editora Incomum, 1987.
- BRENNAN, Barbara Ann. ***Mãos de Luz.*** São Paulo: Ed. Pensamento, 1997.

- BUARQUE, de Holanda Ferreira e J.E.M.M.. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira S.A., 1988.
- BULHÕES, Maria Amélia e KERN, Maria Lúcia. **As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; Programa de Pós-Graduação - Mestrado em Artes Visuais, 1997.
- CALVINO, Italo; trad. Ivo barroso. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. **A metáfora da intertextualidade**. In: BARBOSA, Ana Mae; FERRARA, Lucrécia & VERNASCHI, Elvira. O ensino das artes nas universidades. São Paulo: 1993. P. 77-89.
- _____. O desespero num quadro de Pablo Picasso. In: GREIMAS, Algirdas Julien e Fontanille, Jacques. **Semiótica das Paixões**. São Paulo: Editora Atica, 1993. p. 198-225.
- CAPRA, Fritjof. **A Teia da Vida**. São Paulo: Cultrix, 1996.
- _____. **O ponto de mutação**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1991.
- CARVALHO, Maria Margarida. (coord.). **A arte cura?** São Paulo: PSY, 1995.
- CASSIRER, Ernest. **Antropologia filosófica: ensaio sobre o homem**. São Paulo, Mestre Jou, 1977.
- CHITI, Jorge Fernández. **El libro del ceramista**. Argentina/Buenos Aires: Ed. Condorhuasi, 1978.
- _____. **Estética de la nueva imagen cerámica y escultórica**. Argentina/Buenos Aires: Ediciones Condorhuasi, 1991.
- _____. **La cerámica esotérica: curso de filosofia ceramica**. Buenos Aires/Argentina: Ediciones Condorhuasi, 1993.
- CLARK, Lygia. **Lygia Clark e o híbrido arte/clínica**. In: Rolnik, Suely. **Percurso- Revista de psicanálise**. São Paulo: Instituto Sedes Sapientiae, ano III, nº16, 43-48, 1º semestre 1996.
- CREMA, Roberto. **Introdução à visão holística: breve relato de viagem do velho ao novo paradigma**. São Paulo: Summus, 1989.
- DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: Uma história do olhar no ocidente;** Tradução de Guilherme Teixeira - Petrópolis, RJ: Vozes 1993.
- DIAS, José Antônio Braga Fernandes. **Artes indígenas. Mostra do Redescobrimento**.

Catálogo da fundação Bienal: 2000.

DOMINGUES, Diana (org.). **A Arte no Século XXI: A Humanização das Tecnologias**. São Paulo: Editora da UNESP. 1997.

DOMINGUES, Diana. **Como pensar a visualidade nesse final de século?** In: PILLAR, Analice *et alii*. **Pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1993. p. 59-66.

DUARTE JR, João Francisco. **Fundamentos estéticos da educação**. São Paulo: Cortez, 1982.

DUARTE JR, João Francisco. **O sentido dos sentidos**. Curitiba: Criar Edições Ltda, 2001.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. 15ª ed., São Paulo: Perspetiva, 1999.

EDINGER, Edward F. **Ego e arquétipo**. São Paulo: Editora Cultrix, 1972.

ERNST, Bruno. **O espelho mágico de M.C.ESCHER**. Berlim: Taschen, 1991.

FAZENDA, Ivani (org.). **Novos enfoques da pesquisa educacional**. São Paulo: Cortez, 1992.

FERRARA, Lucrécia & VERNASCHI, Elvira. **O ensino da arte nas universidades**. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 77-89.

FOCILLON, H.. **Vida das Formas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FRANGE, Lucimar Bello Pereira. **Por que se esconde a violeta?** São Paulo: Annablume, 1995.

FRANZ, Marie Louise von, Hillman, James. **A função inferior/A função sentimento**. São Paulo: Cultrix, 1971.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

FREIRE Paulo, Frei Beto. **Essa escola chamada vida**. São Paulo: Ática, 1987.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**. São Paulo/SP: Cortez, 1986.

_____. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

_____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo : Paz e Terra, 1996.

_____. **Pedagogia da esperança**. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

_____. **Pedagogia do oprimido**. 17ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

- _____. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GOUVÊA, Álvaro de Pinheiro. **Sol da terra: o uso do barro em psicoterapia.** São Paulo: Summus, 1989.
- GAMBOA, Silvio A. S. **A dialética na pesquisa em educação: elementos de contexto.** In: FAZENDA, Ivani (org.). **Metodologia da pesquisa educacional.** São Paulo: Cortez, 1989. p. 91-115.
- HARMAN, W. e HORMANN, J. **O trabalho criativo: O papel construtivo dos negócios numa sociedade em transformação.** São Paulo: Cultrix, 1993.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão.** São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- HOBBSAW, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HORKHEIMER, Max & Adorno, Theodor W. **Dialética do esclarecimento: Fragmentos filosóficos.** Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- JUNG, C. G. . **A Dinâmica do Inconsciente.** Petrópolis: Vozes, 1979.
- _____. **Tipos Psicológicos.** Rio de Janeiro: Zahar, 1974.
- _____. **Psicologia e alquimia.** Rio de Janeiro: Vozes, 1990.
- KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **A crise do século xx.** São Paulo: Editora Ática, 1988.
- LACERDA, Nilma Gonçalves. **Imagens da Transformação.** Revista de Arte-terapia, nº 3, Editado pela Clínica Pomar. Agosto/1996. p. 50.
- LÉVY, Pierre. **As Tecnologias da Inteligência.** São Paulo: Editora 34, 1993.
- _____. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.
- MASINI, Elcie F. Salzano. **Enfoque fenomenológico de pesquisa em educação.** In: FAZENDA, Ivani (org.). **Metodologia da pesquisa educacional.** São Paulo: Cortez, 1988. p. 60-67.
- MARONI, Amnérís. **Jung: o poeta da alma.** São Paulo: Summus, 1998.
- MATURANA, Humberto R. e Francisco Varela. **A árvore do conhecimento: As bases biológicas da compreensão humana.** São Paulo: Palas Athena, 2001.
- _____. **Emoções e linguagem na educação e na política.** Tradução: José Fernando Campos Fortes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

- MEIRA, Marly. **Educação Estética e as artes do fazer**. Tese(doutorado)-Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **O olho e o espírito**. Tradução : Luís Manuel Bernardo. 3ª ed. Águeda, Lisboa: Veja, 2000.
- MONTES, Maria Lucia. **Negro de Corpo e Alma. Mostra do Redescobrimto**.Catálogo da Fundação Bienal: 2000.
- MORAES, Vinícius de. **Os melhores poemas de Vinícius de Moraes**. São Paulo: Global, 1984.
- MORAIS, Maria Cândida. **O paradigma educacional emergente**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1997.
- MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- MORENTE, Manuel Garcia. **Fundamentos de Filosofia**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1966.
- NAFFAH NETO, A. **O inconsciente como potência subversiva**. São Paulo: Escuta, 1992.
- NEIVA JR.,Eduardo. **A imagem**. São Paulo: Ed. Ática, 1986.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OLIVEIRA, Ana Claudia Mei Alves e LANDOWSKI, Eric. **Do inteligível ao sensível: em torno da obra de A. J. Greimas**. São Paulo: EDUC, 1995.
- OLIVEIRA, Ana Claudia Mei Alves. **Sentidos do corpo ou corpo sentido?** Mimeo-PUCS-Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 1996.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1995.
- _____. **A sensibilidade do intelecto**. Rio de Janeiro: Campus, 1998.
- _____. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 1984.
- _____. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1983.
- PAIN, Sara. **Teoria e Técnica da Arte-terapia: a compreensão do sujeito**. Sara Pain e Gladis Jarreau, trad. Rosana Severino Di Leone. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- PAPINI. **Un homme fini**, trad. Fr., in BACHELARD, Gaston. **A terra e os Devaneios do Repouso**. São Paulo: Martins Fontes ,1990. p.261

- PARENTE, André (org.). *Imagem-Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- PAREYSON, Luigi; tradução Maria Helena Nery Garcez. *Os Problemas de Estética*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem – Poemas Esotéricos*. Edición crítica, José Augusto Seabra, coordenador. 2ª ed. Madrid; París, México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus: seleção poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- PILLAR, Analice Dutra et alii. *Pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1993.
- PILLAR, Analice (org.). *A educação do olhar*. Porto Alegre: Mediação, 1999.
- QUEIROZ, O. A. Pereira de. *Dicionário Latim-Português*. 7ª ed. São Paulo: Ed. LEP S.A., 1960.
- QUINTANA, Mário. *Mário Quintana*. Trevisan Armindo, Tabajara Ruas. Gráfica Palloti. Governo do Estado Do Rio Grande do Sul, Lei de Incentivo à Cultura. CEEE, 1998.
- _____. *Na Volta da Esquina*. Porto Alegre: Editora Globo, 1979.
- READ, Herbert. *A educação pela arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- READ, Herbert. *A redenção do robô: meu encontro com a educação através da arte*. São Paulo: Summus, 1986.
- _____. *A filosofia da arte moderna*. Trad. Maria José Miranda. Portugal, Ulisseia, s.d.
- ROLNIK, Suely. *Lygia Clark e a produção de um estado de arte. In Imagens*. Campinas: UNICAMP, nº 4, 106-110, abril/1995.
- _____. *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. Percursos-Revista de Psicanálise*. São Paulo: Instituto Sedes Sapientiae, Ano III, nº 16, 43-48, 1º semestre/1996.
- SILVA, Fraga Dinorá (org.). *Revista Coletâneas*. Porto Alegre: PPGEDU/UFRGS. Vol. 6, núcleo temático n.2, dez. 1998.
- SIMÕES, Reinério Luis Moreira. *A Imaginação Material segundo Gaston Bachelard*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, UFRJ, Programa de Pós Graduação em Filosofia, 1999.
- THISTLEWOOD, David. A continuing process: the New Creativity in British Art Education 1995 – 1965. In: *A continuing process*. London, ICA, 1982.

ZANINI, Walter. **Tendências da escultura moderna**. São Paulo : Cultrix, Museu de Arte Contemporânea da USP, 1971.

PERIÓDICOS

NASCIMENTO JÚNIOR, José. **Extra Classe**. Edição Simpro/RS ano 7, nº 64, p.8, agosto de 2002.

SCLIAR, Carlos. **Revista Ventura**. Rio de Janeiro: Spala editora, nº14, p.94, 1991.

DOCUMENTOS

Brasil. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: arte/** Secretaria da Educação Fundamental.- Brasília: MEC/SEF, 1997.

DISCOS

ANTUNES, Arnaldo e Frommer, Marcelo. **Marisa Monte**. Comida. São Paulo: Emi-Odeon, 1989.

BUARQUE, Chico e Bastos, Cristóvão. **Francisco**. Todo sentimento. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987.

BRANT, Fernando e Nascimento, Milton. **Álbun clube da esquina**. San Vicente. São Paulo: Emi-Odeon, 1972.

BUARQUE, Chico. **Almanaque**. Vitrines. Rio de Janeiro: Ariola, 1982.

COSTA, Sueli e Silva Abel. **Show gravado no Canecão**. Jura secreta. Rio de Janeiro : em 30-12-79- Emi –Odeon, 1980.

GONZAGA Jr., Luis. **Saudades do Brasil**. Redescobrir. São Paulo: Emi-Odeon, 1980.

LINS, Ivan. **Mãos**-Rio de Janeiro. Mãos. Polygram discos. 1987

NASCIMENTO, Milton e Buarque, Chico. **Clube da esquina**. Cio da terra. São Paulo: Emi- Odeon, 1977.

PARRA, Violeta. **Geraes- Milton Nascimento**. Volver a los 17. São Paulo: Emi-Odeon. 1976.

INTERNET

BRANCO, Ana. **Convivências com o BioChip**- <http://wwwusers.rdc.puc-rio.br/anabranc>

FREIRE, Paulo. **Instituto Paulo Freire**: <http://www.paulofreire.org>, <http://biografias.htm>

OCARINAS, Mestre Nado. Matéria publicada em 14/05/2001. <http://www.tonaboa.com.br/>

SALLES Jr. , Walter. Matéria publicada em 17/03/2002. <Http://www.obraprima.net> .

VIDEOS

RODIN, Auguste. **Auguste Rodin, exposição no Brasil**. Reportagem-março. People + Arts. Canal 33. Brasil, 2001.

SAURA, Carlos. **Tango**. Produção de Juanc. Codazzi. Alma Alta Internacional Pictures. Vídeo. VHS. Argentina, 2000.

VINCI, Leonardo. **Grandes Gênios da Pintura in: História Geral da Arte**. Delta Image. Vídeo.VHS. Ediciones del Prado. Madri. 1996.