

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO EM EDUCAÇÃO**

CARLOS THÉO LAHORGUE

**VIVÊNCIAS EM ARTE: PROCESSO PARA UMA ESTÉTICA
DO SUJEITO**

**Porto Alegre
2003**

CARLOS THÉO LAHORGUE

**VIVÊNCIAS EM ARTE: PROCESSO PARA UMA ESTÉTICA DO
SUJEITO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação.

ORIENTADORA: Prof^a Dra. DINORÁ FRAGA

**PORTO ALEGRE
2003**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO EM EDUCAÇÃO**

CARLOS THÉO LAHORGUE

**VIVÊNCIAS EM ARTE: PROCESSO PARA UMA ESTÉTICA DO
SUJEITO**

Dissertação apresentada para apreciação e parecer da Banca Examinadora:

Profª Dra. Analice Dutra Pillar
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dra. Marie Jane Soares Carvalho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profª Dra. Marly Ribeiro Meira

DEDICATÓRIA

À Mônica de Brito Silva, esposa, amiga e companheira,
que está sempre ao lado incentivando meu trabalho.

Aos meus filhos Geian, Rudá e Mariel, grandes alegrias
da vida.

À Dr^a Dinorá Fraga, que com sua *humildade científica*
me motiva à ampliação do olhar.

À todos os grandes e muitos amigos, que me
arremessam e auxiliam à vida.

“Creio que todas as civilizações, todas as comunidades tiveram uma concepção do mundo e a preocupação de situar, de inscrever os humanos no cosmos. Ora, há cerca de quarenta anos, estamos diante de um mundo singularmente novo. E temos que nos situar neste mundo, do qual não passamos, evidentemente, de uma minúscula parte. Mas o paradoxo é que, se esta parte se encontra num todo gigantesco, o todo se encontra, ao mesmo tempo, no interior dessas parcelas ínfimas que nós somos, pois aquilo que é a coisa mais exterior a nós mesmos, isto é, as partículas que se constituíram no início do universo, esses átomos que se forjaram nas estrelas, essas moléculas que se constituíram na Terra ou em outro lugar... tudo isso encontra-se também no interior de nós mesmos.

Disso resulta essa situação paradoxal que devemos, cada vez mais, assumir. Somos filhos do cosmos [...] Somos diferentes dele devido a nossa cultura, nosso espírito, nosso pensamento, nossa consciência, e é esse distanciamento que nos permite tentar conhecê-lo e interrogá-lo. Penso que essa relação dupla que nos inscreve no mundo e que nos diferencia do mundo deve permanecer presente em nosso espírito.”(Edgar Morin, 2001).

Resumo

Somos envolvidos ao longo de nossas vidas com as coisas do mundo numa relação direta com os nossos sentidos que emprestam significações à nossa existência e, estão ligados ao nosso corpo, as percepções, aos sentimentos.

Estamos envolvidos numa avassaladora estimulação visual que não desenvolve o olhar, mas condiciona para uma restrita percepção do mundo em que vivemos. Nossa língua e nosso olfato se perdem nos gostos e odores quimicamente preparados. O tato se amortece nesta *civilização de plástico* e, nosso ouvido é anestesiado numa cacofonia diária.

O processo de desenvolvimento do estésico será um convite para a transformação do cotidiano a partir da sensibilização construída nos pequenos gestos e expresso nas emoções sabidas pelo corpo, sentidas frente a beleza do mundo.

Um novo olhar, subjetivado, vai além da presença do sensível que, educado pela estesia é deflagrador de outros processos cognitivos que permitem singularizar o mundo tornando-o visível para si e para os outros.

Oportunizar a educação dos sentidos para a apreensão do mundo, frente a beleza e o prazer sentido nas coisas do cotidiano. Pensar o espaço da estética como uma indagação da experiência vivida e, como reflexão que possibilite a formação de um sentimento pessoal que oriente nossa ação no mundo.

O objeto específico deste trabalho será o fator fundamental de todo o processo de comunicação: o sentido. Isto equivale dizer que, a vivência em arte, nos instala na origem da inteligência formadora do universo simbólico e em reconhecer o que estes representam para nós no mundo. Trata-se pois, da busca por uma ciência que reúna a ordem de uma racionalidade secular e a súbita intempérie de nossa origem. Propõe-se, a descrever a formação do sentido – e falar da gradual emergência da capacidade de entender, ordenar e comunicar – e, descrever a formação da cultura ou, se quisermos, o processo do espírito a partir da não uniformidade originária. Será necessário que nos disponhamos a um olhar transcendente, totalizante, tendo este um lugar ao mesmo tempo na origem, na duração e no fim deste espetáculo que de todos os modos é infinito, complexo.

Abstract

We are involved throughout our lives with the things of the world in a direct relation with our directions that loan meanings to our existence and that, they are on to our body, the perceptions, to the feelings.

We are involved in an overwhelming visual stimulation that does not develop the look, but conditions for a restricted perception of the world where we live. Our tongues and our sense of smell if lose in the taste and odors quimicaly prepared. The touch if cushions in this *plastic civilization* and our ear are anesthetic in a daily cacophony.

The process of development of the to dazzle will be invitation for the transformation of daily from the sensitization constructed in the small gestures and express in the emotions known for the body, felt front the beauty of the world.

A new to look at, subjectivity, go beyond the presence of the sensible one that, educated for the esthetic he is deflagrate of other mental processes that allow to singularizes the world becoming it visible for itself and for the others. Opportunities the education of the directions for apprehension of the world, front the beauty and the pleasure felt in the things of the daily one.

To think the space of aesthetic one as an investigation of the lived experience and as reflection that makes possible the formation of a personal feeling that has guided our action in the world.

The specific object of this work will be the basic factor of all the communication process: the senses. These equivalents to say that the experience in art in installs them in the origin of the original intelligence of the symbolic universe and in recognizing what these represent stops in the ones in the world.

One is therefore about the search for a science that get together the order of a secular rationality and sudden intemperate of our origin. Is considered to describe it the formation of the direction – and speak, of the gradual emergency of the capacity to understand, to command and to communicate – and, to describe the formation of the culture or, if to want, the process of the spirit from not refinery uniformity. He will be necessary that in them let us make use to a look transcendence, totally, having this a place at the same time in the origin, the duration and the end of this spectacle that of all the ways is infinite, complex.

Sumário

Introdução	12
1. Educação para uma estética do sujeito	23
1.1 O Estético em Maturana	26
1.2 O Simbólico em Bachelard	33
1.3 O Estésico em Greimas	40
2. A busca das fontes: Os construtos da infância	54
2.1. O legítimo outro na convivência: Um encontro com o mundo	55
2.2. As relações imaginais	60
2.3. O corpo matérico-sonoro	67
3. Vinculações	70
3.1. A sonoridade do Universo	71
3.2. As possibilidades corpóreas	77
3.3. Plastilidades: um encontro estésico com Monet	81
4. A propósito da imperfeição	89
4.1. O retorno às fontes	91
4.2. Visões da outra ilha	103
4.3. Conjunções patêmicas	112
4.4. Uróboro: mistérios do intempestivo	123
5. E por falar em...Transcendência	131
Referências Bibliográficas	135

INTRODUÇÃO

“Os artistas são poetas da vida cotidiana, que mais do que outros seres humanos agem com projetos intencionais e, portanto, o que fazem para o curso da história humana não é normalmente trivial. Os artistas, como poetas da vida cotidiana, vêm ou captam as coerências do presente que a comunidade humana à qual pertencem vive, revelando-as, de acordo com suas preferências e escolhas de um modo de viver.” (Maturana, 2001:195)

Afirma Duarte Junior (2001) que a Modernidade tem suas raízes a partir do século XII e XIII, e nos séculos precedentes atinge de forma definitiva a vida do homem habitante de espaços até ali artesanais. O tempo mecanicista transforma o mundo cíclico das colheitas e sementeiras, em linear; o dinheiro transforma o valor da criatividade manual qualitativa em valor quantitativo; as navegações e a descoberta de novas terras induz o olhar do homem medieval, que se projetava para cima e para Deus – numa visão de mundo pronto – em um homem renascentista que olhou para a construção de um mundo para si, o olho para baixo e para frente, surgindo aí a noção de futuro a partir de um pretense progresso.

No século XVII, a cientifização do conhecimento impõe a mensuração das partes que se tornam mais importantes que o todo; o homem é pensado como sujeito antagônico do objeto, mente separa-se do corpo. A Revolução Industrial faz o homem reeducar o corpo, ajustando-o a uma lógica produtiva. Brutais são as condições de trabalho que o atingem provocando um assustador aumento de doenças e gerando mudanças psicológicas. O corpo não estava preparado para a precariedade. No século XIX, as grandes invenções levam o homem a pensar e a sonhar que a *era do ouro* havia chegado, mas as grandes guerras da primeira metade do século XX diluem a fantasia técnico-científica e o homem se parte em milhões de partes em uma bomba atômica lançada sobre Hiroxima.

A Modernidade, para Mirela Meira (2002), foi o pensar a Grande Ordem, razão para entender a vida que deve caber no modelo que é a Ciência, a realidade primeira. O presente nega o passado, pois a felicidade estaria no futuro. A realidade fora do homem...Para que pensar ou criar se tudo está pronto? Ousar implica transgredir, mas a Modernidade não pode correr riscos. Tudo na Modernidade é a média, no centro o padrão. Fora da curva o mítico, o afeto, a arte, a criança, o velho, a criação, o saber popular, negados porque instáveis. Mas há algo, como revela Rubem Alves:

“[...] que a ciência não pode fazer. Ela não é capaz de fazer os homens desejarem plantar jardins. Ela não tem o poder de fazer sonhar... Porque o desejo não é engravidado pela verdade. A verdade não tem o poder de gerar sonhos. É a beleza que engravida o desejo.” (2001, p.26)

A Modernidade seccionou sentires e sentidos, conduziu-nos a ver e não olhar, a cheirar sem discernir, a engolir sem saborear, a observar e não tocar, a ouvir e não devanear. Mas, em seus rasgos, em seus desvios, alguns seres expatriados conclamaram novos descobrires que se autorizavam. O século XXI clama uma Contemporaneidade que retire o homem do anestésico para o mundo *estésico* e lança suas moléculas para os sentidos e para além dos sentidos.

Para Dinorá Fraga (2001) será preciso aceitar a ciência com “um rigor menos prepotente, a aceitar a provisoriedade e a falseabilidade. Mais simples, mais humilde, ciência e cientista ficam mais perto do rigor que humaniza, que inclui a beleza”. Fraga sugere que o rigor como “ideal de objetividade, verdade e certeza, recursivamente já está abalado”. Penso, então, que é urgente privilegiar a cultura onde vivemos e com ela abriremos espaços para o deslumbramento, espaços que deixem nossos sentidos em sinestesia: o sabor adocicado dos biscoitos que, quando mastigados se fazem ouvir; o champagne que propaga o frio das borbulhas no nariz; o prato servido, o olhar que se torna parceiro do sabor que se distribui dentro da boca, e a boca com seus lugares especializados tornando o paladar um sentido íntimo, único. O tato que nos esclarece aquilo que os olhos vêem ou aquilo que os olhos não podem ver. Os sentidos, uma revelação. Os sentidos do corpo habitado, amado e *humanizado*, motivado pelo prazer da criação que a arte manifesta ao dizer o indizível, quando em seus diálogos move formas, cores, espaços, “explicitando verbalmente relações de outra natureza, da natureza do sensível.” (Pillar, 2001, p.16)

A natureza sensível do povo Brasil tem sido uma fonte de inovação permanente em matéria de formação profissional. Conforme Meira (2002), Casanova (2001) ao agregar, a temas estritamente técnicos, outros, capazes de melhorar e aperfeiçoar a reflexão e os vínculos de cooperação e solidariedade. Através da educação/formação permanentes, busca-se inserir, articuladamente, processos de inovação na transferência de saberes e tecnologias que entendem a *formação* como direito fundamental e indissociavelmente ligado ao da *educação*, estendendo seus valores a outros “transcendentes, como a paz, a igualdade e a não-discriminação” (p. 126), aos quais Max Neef (1986) acrescenta o direito “à expressão, à criação, à participação, ao entendimento.” A *Educação Continuada*, por pressupor processos de busca de integralidade, justifica formas de agenciamentos renováveis e de sustentabilidade operacional, ligadas à atualização de pessoas, tendências e perspectivas.

Maturana (1999) atesta que somos animais *neotênicos*, ou seja, “crianças grandes”, que necessitam, portanto, de uma vivência *estética como um direito*, o que poderá ocorrer em casa, na rua, nos museus, nas escolas, ou relações interpessoais e de trabalho. Esta vivência, caracterizada como *cultural*, envolveria:

”[...] a festa, a crença e a celebração, uma brincadeira seriíssima, de jogos com símbolos, através dos quais as pessoas se dizem e inventam entre elas, não apenas as relações sociais, mas relacionamentos empapados de sentidos e afetos, de reconhecimentos, de alianças e desconfiança de identidades [...] estruturas complexas de relacionamentos, os significados que atribuem , trocas de bens regidos por princípios de direitos e deveres que são” misturas de almas através de coisas e coisas através de almas (Mauss), tornadas inteligíveis, a partir de um mútuo reconhecimento de auto-imagens próprias, universais e particulares.”(Brandão,1995, p.130-1)”.

A cultura envolve o patrimônio material, espiritual e interativo dos grupos sociais, as possibilidades de relação com outros grupos humanos e suas formas de produção, dentro do respeito ético à diferença, a consensos sobre direitos e deveres humanos.

Em que pese sabermos que o ser humano está além das máquinas, embora eventualmente delas dependa, bem como de recursos e competências técnicas que visam à eficiência e eficácia tecno/racional, seremos incapazes de alcançá-las se não repensarmos as relações e sua importância no desenvolvimento das culturas, como repercutem as práticas laborais nas intertranssubjetividades, na interação com os espaços, objetivos, eventos, relações interpessoais e suas potencialidades criadoras e imaginárias. Estas dão sustentabilidade ao sentido e valor do trabalho e permitem sua contextualização na conjuntura dos processos sociais contemporâneos.

Meira (2002) assevera que a estereotipia relegada a parâmetros mecânicos de ação e reprodução solicita que se criem formas de gestão, prestação de serviços e programação de interações relativas à atividade humana de transformação, capazes de restaurar o elo homem/natureza permeado pela cultura e o investimento da inteligência enquanto razão sensível, capacitada a confrontos com a dramática da existência, seus conflitos e contradições, mas também beleza. Acordos econômicos, políticos e sociais demandam, por parte dos homens, discernimento ético-estético como capacidades de analisar *como as coisas são feitas* e o *sentido* humano que assumem, em atividades sociais e culturais e poderão permitir-lhe diferentes compreensões de seu entorno e impulsioná-lo a novas atitudes diante da vida, sua preservação e do próprio

planeta. Desenvolvendo um olhar mais coletivizante, ecologicamente amplo, este *novo homem* poderá, então, pensar em seu desenvolvimento social e cultural, diretamente ligado ao crescimento de sua compreensão do mundo, à sua faculdade de percepção, a seu poder de imaginação e criatividade. Desenvolvendo-se o campo ético-estético de forma integral e continuada, através de vivências em arte, pode-se chegar à construção de uma sociedade mais justa, sadia e muito mais criadora.

A vivência em arte como *cultura* incentiva o aperfeiçoamento profissional, que, certamente, se refletirá em seu maior desempenho como agente de responsabilidade econômica, social e espiritual. Uma experiência conscientemente vivida é um exercício, um instrumento impulsionador de novas orientações para a vida em sociedade. Viver em sociedade é *conviver*, onde “tornar-se humano consiste em participar em processos sociais compartilhados, nos quais emergem significados, sentidos, coordenações e conflitos” (Schnitman,1996, p.17).

Para Dora Schnitman vivemos um tempo de:

“[...] criatividade, da generatividade, da restauração dos elementos singulares, do local, dos dilemas, da abertura a novas potencialidades. As implicações sociais, políticas e ecológicas dessa atividade não estariam subordinadas a ciências particulares, a formas culturais ou terapias específicas, mas sim se encontrariam no centro dessa atividade”. (1996, p.17)

Desta forma, Schnitman pondera ainda que as pessoas podem sentir-se:

“[...] partícipes/autores de uma narrativa, da construção dos relatos históricos, uma das vias de que dispõem os indivíduos e os grupos humanos para tentar atuar como protagonistas de suas vidas, incluindo a reflexão de como emergimos como sujeitos, de como somos *participantes de* e *participados* pelos desenhos sociais”. (1996, p.17)

Os cursos de formação inicial das diversas áreas (Arte, Cultura, Esporte, Ecologia, Turismo, Ensino, Ciências Sociais, Saúde, Administração de Empresas, Filosofia entre outros) não permitem o aprofundamento necessário e suficiente à atuação para a construção de uma sociedade humanizadora, ética e estética. Por esta razão, as vivências em arte, vêm ocupar um lugar de destaque, preenchendo uma importante lacuna em termos de preparação profissional e, por conseqüência, desempenhando um importante papel social ao criar possibilidades múltiplas em vivências integradoras do indivíduo, da sociedade e sua cultura.

O saldo mais positivo, entretanto, nas vivências em arte, será traduzido na atualização de teorias de aprendizagem e formação ao longo da vida que incorporem conhecimentos construídos, desde que se fundamentem, acima de tudo, nos conhecimentos das ciências, tecnologias e saberes que permeiam a produção acadêmica.

Há, também, que se levar em conta a aspiração dos profissionais da Educação no Brasil e na América Latina, nossos vastos e ricos territórios são sócio culturalmente propícios para a implantação de programas que traduzam não só os novos campos de atuação, mas também nosso enorme potencial criativo, a produção de significações, sentidos e valores novos, a facilidade de integração a outras culturas, a construção do conhecimento, a globalização e as novas tecnologias.

No primeiro capítulo apresentamos uma leitura, muito particular, da teoria proposta por Humberto Maturana no viver com o outro, na aceitação do outro como legítimo outro e, com esta perspectiva, des-cobrimos uma estética do sujeito. Ainda neste capítulo, caminhamos na busca de um entendimento dos

símbolos através da fenomenologia de Gaston Bachelard e, através de ferramentas semióticas solicitadas por Algirdas-Julien Greimas, caminhamos em busca de um sentido para a ressemantização da vida, uma visão nova para a ciência semiótica, onde “as manifestações picturais, gráficas, fotográficas passam a ser reunidas com base num modo de presença no mundo comum” (1997, p.03).

O segundo capítulo apresenta uma releitura da infância do autor deste trabalho, e suas construções simbólicas, onde reflexões tornam-se vivências. O terceiro, propõe uma discussão ontológica na busca da estetização do ser através de vivências estéticas. O quarto, constitui-se pela narrativização da experiência vivida durante quatro anos com um grupo de mais de trezentas e cinquenta mulheres, que freqüentaram o Curso de Formação de Professores em Serviço da Universidade da Região da Campanha, entre os anos de 1999 e 2002, em São Gabriel, Rio Grande do Sul.

Sabe-se que a educação realiza-se além da escola, na cultura, onde são construídos as práticas e os discursos, e em todos os meios de comunicação e espaços comunitários, configurando uma *ordem pedagógica*.

Malvina Dorneles (1996) enuncia a “ordem pedagógica” como aquela que inicia o sujeito em um *espaço público* através de instituições que são, por si só, “pedagógicas”. Uma *pedagogia* expressa um corpo teórico que prevê uma determinada forma de “entendimento” do mundo, o que nos leva a compreender que, nomeando ou não nomeando, agindo ou deixando de agir, explicitamos uma compreensão de mundo que já “é, por si mesma, uma ordem concebida. Assim, a ritualização cotidiana em todos os espaços e tempos da vida se apresenta como a

adequada compreensão metodológica que torna a ordem, em si mesma, uma Pedagogia”. Para a autora, a transfiguração da” ordem “em” pedagógica “pede uma “antropologia” (concepção de homem) e uma “teleologia” (um para quê da existência deste homem) e é “inseparável da vida” e da história.

A exclusão do mítico e a supervalorização do racionalismo científico parecem denotar que o mundo tem sido pensado a partir do “paradigma da ordem” como forma de vencer o enigma do caos. “No social, a ordem origina um pacto racional de solidariedade”, ressalta a autora, que se manifesta no cotidiano e em instituições de preservação da *ordem*; na educação, revela-se pela ênfase no desenvolvimento do conhecimento lógico em detrimento do sensível/afetivo (estético) e do político.

O mundo, após as descobertas trazidas pela Física Quântica, revelou-se não mais ancorado na ordem e permanência, mas na necessidade de um diálogo com o sensível, dimensão humana esquecida e igualmente importante para nosso desenvolvimento. É justamente nesta dimensão que se localizam os afetos, a capacidade de vincular, os desejos, as emoções, motores das ações humanas. Percebe-se então a necessidade de nela trabalhar, através das práticas da arte, como forma de responder à integralidade de práticas proposta pelas atuais correntes pedagógicas e pela Educação Continuada. Assim, as práticas pedagógicas poderão desenvolver outras escutas e leituras de mundos sensíveis, éticas, estéticas (de criação) e poéticas (o fazer), mais do que na aquisição de instrumentos e ferramentas técnico-científicas, já em desacordo com os novos paradigmas do conhecimento humano.

Os paradigmas calcados na razão, na lógica, no conceito, nas provas, testes e medidas, caros ao projeto da modernidade esgotaram-se, ao revelar um homem menos feliz na busca do *ter* mais, ao invés de *ser* mais. Uma razão que concebe de forma abstrata, fechada em disciplinas não dá conta mais de interação com o mundo, no qual as mudanças efetivam-se rapidamente, desordenada e imprevisivelmente.

A educação aponta hoje para a necessidade de um olhar *poliocular*, para um pensamento transdisciplinar, que dependerá muito mais da formação de *pessoas* (e não de “*recursos humanos*”). Dotadas de uma mentalidade sistêmica, poderão apreender a realidade conectada entre si, o meio ambiente, valores humanos fundamentais, como a solidariedade, a justiça, a democracia e o respeito à vida. Para tanto, o desenvolvimento do conhecimento sensível, aliado a uma racionalidade mais aberta, seriam capazes de formar cidadãos compatíveis com as exigências e desafios da contemporaneidade, através de um projeto local conectado à sociedade mais global. Neste contexto, a arte facilitaria processos de aquisição de linguagens expressivas, exercício do imaginário, aguçamento da percepção, leitura de imagens, uso da midiática, a utilização mais criadora de materiais e processos simbólico-figurativos, possibilitando a fundação de um campo epistemológico assentado e contextualizado sob uma ética pessoal e uma consciência de transformação, interativa.

Esta dissertação está comprometida com a construção de uma política educacional compatível com a Universidade, compromissada com a ética e a estética do sujeito, com o desenvolvimento da multidiversidade, com a formação de um processo identitário flexível, com a subjetividade, com uma racionalidade

aberta, com a instância que Fraga (2001) denomina de “humildade científica” e que para a autora passa pela “consciência”, assim como, passa pela “impermanentia, pelo gosto de uma época, e beleza é um gosto, uma exigência de nossa época”. A vida e o cotidiano como reflexão, a geração de conhecimentos, as experiências, as interações, a convivência, a possibilidade de opções e acesso à cultura, às instituições, a intervenção no real e a participação social, podem contribuir com a formação de um novo humanismo comprometido com a fraternidade e a paz, necessárias à construção de devires e a esperança .

CAPÍTULO I

1. Educação para uma estética do sujeito

“Ambos, tempo e história, são proposições explicativas da assimetria no acontecer da experiência do observador, nas quais se destaca justamente sua irreversibilidade intrínseca. Quer dizer, o observador propõe a noção de tempo ao distinguir a história de sua experiência, e é a partir dessa história que ele ou ela gera um referencial pelo qual pode falar como se houvesse reversibilidade temporal nos fenômenos cíclicos, ainda quando o acontecer experiencial do observador, pelo fato de surgir em uma dinâmica epigênica, seja intrinsecamente irreversível e unidirecional.” (Maturana, 1997:29)

A situação de *aprendência* em artes está envolvida de situações que primordialmente partem de uma vivência cotidiana, portanto uma práxis, onde instâncias do fazer geram e são geradoras de novos fazeres, e de teorias que venham a alimentar as especificidades da arte como processo gerador de

cognições que possam apreender a beleza como caminho para a *estetização* do homem na sua relação *estésica* com o Universo, isto é, a noção de beleza como percepção simbólica e sensorial, o mundo como presença no corpo e este como presença no mundo, ou seja, “recuperar situações vividas como lugar de instauração de novos sentidos” (Fraga,2001).

O caminho da fenomenologia assume sua relevância principalmente na pesquisa sobre a criação de imagens e na construção de sentidos que estas propoem aos sujeitos preocupando-se, como salienta Fraga: “sobre como os textos produzidos afetam nossa experiência, afetando-nos, portanto” (2001). O fazer fenomenológico da imaginação é entendida por Gaston Bachelard, como a capacidade de *formar imagens*, ou ainda, “a capacidade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar imagens” (2001, p.01).

Como instância construtiva, caminho para o conhecer minha natureza, suas proporções, suas funções e relações para que numa primeira instância, pensando a necessidade do cotidiano em sua busca de um sentido de humanidade, eu possa motivar* em oficinas de vivências em arte, objeto desta

* Motivação vem da raiz latina “*movere*”: mover-se, que se dá através de motivos, isto é razões para agir. Todo motivo é de fato um valor interiorizado. A qualidade dos motivos que levam as pessoas a se moverem é o que representa o aspecto chave do seu desenvolvimento motivacional. O querer da vontade é sempre um querer motivado, além de intelectualizado. A motivação pode ser entendida como o conjunto dos nossos motivos, quer dizer, de tudo aquilo que, a partir do nosso interior, nos move a fazer, a pensar e a decidir. Pode expressar também a ajuda que nos presta outra pessoa para reconhecer os nossos motivos dominantes, a ter outros mais elevados, a retificar motivos torcidos, a ordená-los ou hierarquizá-los. Podemos dizer que não se consegue motivar as pessoas, e que, paradoxalmente, é fácil desmotivar as pessoas. Por isso, a preocupação constante deve ser prevenir situações que possam desmotivar as pessoas. Ninguém pode motivar ninguém! A motivação vem das necessidades internas de cada indivíduo e não de nossa vontade. É necessário entender que as necessidades e desejos das pessoas levam sua marca e que não podemos mudá-las segundo nossa vontade. Não podemos moldar as pessoas segundo planos que estejam fora delas mesmas. Por isso, é importante conhecer, identificar as necessidades e anseios das pessoas e compatibilizá-los com sua atuação frente à vida. Ademais, motivação é um fenômeno contínuo, nunca definitivamente resolvido para cada indivíduo. Cada momento motivacional é único para cada pessoa, pois não é algo que possa ser diretamente observado. Inferimos a existência da motivação observando o comportamento dos indivíduos. Um comportamento motivado caracteriza-se pela energia nele contida e está sempre dirigido para o atingimento de uma meta ou a realização de um objetivo. Motivo pode ser definido como “algo interno que leva a pessoa a manter um comportamento orientado para um objetivo”. Alguns motivos, como a fome, a sede, o sexo, etc., são considerados não aprendidos, isto é, naturais da espécie. Apesar de serem independentes da aprendizagem para seu aparecimento, sabe-se que os motivos naturais podem ser influenciados por incentivos externos. Incentivo é um objeto

pesquisa, para a percepção de que - em vez de sentirmo-nos pequenos e sem valor diante de um Universo imenso e complexo - a partir de uma relação de respeito com o todo, novos e maravilhosos panoramas revelarão a verdadeira natureza e a possibilidade de transcendência na humanização fundamentada no *amor*.

A pesquisa fenomenológica, que se caracteriza aqui em vivências em arte, exige que ativemos a participação. Necessário é motivar o agir a partir da inter-relação e da interdependência complexa das dimensões física, biológica, psicológica, social e cultural que venham a constituir um ser humano humanizado, que prioriza o auto-respeito e a auto-humanização. Busco uma inter-relação, como suporte para uma metodologia, entre a teoria desenvolvida pelo Biólogo Maturana, o encontro de sentido nos símbolos da fenomenologia de Gaston Bachelard e a Imperfeição Semiótica observada por Greimas que nos possibilita, numa outra instância, a busca deste sentido como ato cognitivo para que as experiências estéticas sejam, como propõe o autor um caminho para a *ressemantização da vida*.

ou condição externa que estimula o aparecimento do comportamento motivado. Outros motivos são basicamente aprendidos. Aprendemos, por exemplo a desejar a aprovação social, a almejar dinheiro, a desejar afiliação. A identificação de um motivo auxilia na compreensão do comportamento humano. Por exemplo, o chamado motivo de afiliação é que leva um indivíduo a participar de um grupo esportivo, de um clube de pais e mestres, de um movimento político. Também é necessário considerarmos que um comportamento motivado pode ser resultado de vários motivos atuando ao mesmo tempo. Assim, ao procurar desempenhar-se bem no exercício da profissão, um indivíduo pode estar motivado pela necessidade de dinheiro, de aprovação social, e de afiliação. Definimos também a motivação, como uma tendência para a ação, provocada por uma necessidade. Um motivador nada mais é que uma necessidade não atendida. Entretanto, muitas vezes, aquilo que satisfaz a necessidade, é confundida, erroneamente, como a necessidade. A água, por exemplo, é confundida com a necessidade, sede. Refletindo sobre o assunto, percebemos que a água não é de forma alguma a necessidade, e sim o fator de satisfação da necessidade sede. Uma pessoa que não esteja com sede, de forma nenhuma será motivada pela água. Da mesma forma, a comida. Não pode ser confundida com a necessidade. A necessidade é a fome. Uma pessoa que esteja saciada, não será motivada pela comida. Igualmente o reconhecimento. O reconhecimento não é a necessidade. A necessidade é o afeto. A necessidade de afeto é que induz o indivíduo a buscar afiliação, estima. É a necessidade de afeto que motiva um indivíduo e não o reconhecimento. (Souto, 2002)

1.1. O ESTÉTICO EM MATURANA

Tendo atenção ao processo relacional das variadas dimensões em que nos deslocamos e recuperando Humberto Maturana (1999) - o processo fenomenológico em que se pensa o acontecimento das oficinas de vivências em arte -tendo como base seu pensar humanizante para o desenvolvimento de um trabalho em vivências em arte, meu primeiro caminho é motivar grupos para a emoção básica do amor.

Denotamos que conforme Maturana, ocorrem três características que definem o ser humano como ser humano, isto é, *nossas inteligências, nossa sensibilidade e a nossa compreensão*. Estas características têm a ver não só com nossa dinâmica interna, que busca um sentido para o mundo mas também nas dinâmicas externas que se expandem para nossas relações.

O ser humano adquiriu seu emocionar no seu viver cotidiano e congruente com o emocionar dos outros seres, humanos ou não, com quem convive e a partir de condições que guiam e apóiam nosso crescimento no viver o auto-respeito e o respeito pelo outro. Estes são os pressupostos básicos desencadeadores de uma metodologia que venha a motivar o trabalho nas oficinas de vivências em arte.

Se retrocedermos o tempo, poderemos espreitar que antagônico às proposições de Maturana, um mundo analítico, que se refere à Educação Escolar e, principalmente, aquele que a ciência percorreu no século XX fundamentou-se, sobretudo, na razão e sensação. Partiu do princípio da força, ou seja, abriu seus imensos olhos para o determinismo que visou o controle e a previsibilidade, vestindo assim o sofisticado aparato da exatidão. Ressaltou-se como o mais excelente instrumento de estudo e exploração do espaço exterior. Teve como meta ideal a objetividade, isto é, romper fenômenos complexos em partes a fim de compreender o comportamento do todo a partir de suas partes. Esta visão é uma visão fragmentada, pois não só foram um obstáculo na integração do homem com o Universo mas provocaram rompimentos não salutares de emoções.

Para Maturana uma pessoa só é em sua experiência biológica, social, cultural e estética, isto é, na integração, no *todo*. Idéias baseadas em vícios de percepção tornam-se tão obsoletas quanto à suposição de que a Terra era plana e o centro do Universo, de que a realidade é constituída de objetos separados, o tempo anda em linha reta sempre na direção do futuro, a matéria é sólida e muitas outras.

Vivenciando a arte, muitas das imposições e leis axiomáticas desta educação reducionista-tecnicista que norteou o mundo moderno, estabelecendo verdades alicerçadas no raciocínio e favorecendo uma total migração dos sentidos corporais para o cérebro, construindo assim uma dualidade entre mente e corpo, homem e mundo ou ainda sujeito e objeto, pode ser burlada. Significações importantes elaboraram-se dando sentido ao viver humano, um sentido imediato, o

tempo todo. Vemos assim que a arte motiva um viver da identidade buscando desta forma um pertencer na condição de *aprendente* em conjunção com humanidades *aprendentes*. Refletir a liberdade, a autonomia e integridade proporcionadas no fazer em arte nos remetem à afirmação feita por Maturana:

“Nós pensamos que o futuro deve surgir dos homens e mulheres que viverão no futuro. Homens e mulheres que deveriam ser seres íntegros, autônomos e responsáveis pelo seu viver e pelo que fazem, porque o fazem a partir de si; homens e mulheres sensíveis, amorosos, conscientes de seu ser social e de que o mundo que vivem surge com seu viver.” (2001, p.10)

Estamos diante de uma sociedade cuja cultura ainda desvaloriza as emoções e nos fecha os olhos para que não possamos enxergar o entrelaçamento, no nosso cotidiano, entre o que chamamos de razão e o que chamamos de emoção, dá-se uma grande credibilidade à racionalidade humana e um indiscutível descrédito aos aspectos do sensível, mas passado, presente e futuro são construídos nos momentos em que nos constituímos como *aprendentes* sensíveis e amorosos.

No contraditório momento em que nos era declarada e caracterizada a condição de ser racional, nos víamos como que cegos diante de emoções pulsantes de vida. Maturana salienta que “todo o sistema racional tem um fundamento emocional” (1999, p.15); podemos concluir que todo o sistema dito como racional constitui-se na operação de premissas que nos são previamente aceitas, a partir de uma emoção.

Quando, ouvindo determinada música esta age em meu corpo, provocando arrepios e lágrimas e também me instigando *insights* que possibilitaram o despertar de novos sentidos perceptórios, estou consciente ou inconscientemente esquematizando a emoção vivida em forma de racionalmente usá-la como instrumento de transformação do cotidiano. Dar nova feição ao cotidiano construindo beleza, é ato estético, é estetizar.

Assim, a partir de uma determinada emoção de entendimento como de *prazer, beleza, felicidade, criatividade, imaginação, deslumbramento, paz, harmonia, ética, amor*, que contrariam a grande perda total ou parcial da sensibilidade, numa ou mais de suas formas, provocada, como declara Duarte Junior (2001), pela *an-estesia* contemporânea advinda da modernidade, que nos afastou do próprio corpo, assim como das inúmeras paisagens do Universo, aciono meus sistemas racionais/emocionais porque aceito aquilo de que gostei, aceito como de minha preferência entre tantas outras.

Urgente também é perceber numa oficina de vivência em arte, que as emoções são dispositivos corporais que determinam ou especificam domínios, que Maturana chama de ações – meu corpo arrepia e chora –, o corpo na sua totalidade como lugar de produção de sentido, como lugar em que habita o homem do mundo, o homem que procura um espaço e um tempo.

Seguindo esta dinâmica vemos que o discorrer da teoria maturaniana encaminha-nos à reflexão de que, a partir do reconhecimento de minhas próprias emoções, reflexões agenciadas na prática das oficinas de vivências em arte, eu

reconheço as emoções do outro e assim, baseado nesta apreciação, eu encontro as emoções sobre o domínio de ações que a corporalidade conota. Sendo assim:

“[...] a concretude de nossa corporalidade e nosso viver cotidiano é diferente em cada caso, já que é modulada de diferentes maneiras segundo o espaço psíquico ou espiritual em que vivamos. Na verdade, basta olhar como se move e como fala uma pessoa para vislumbrar o espaço psíquico ou espiritual que vive, e isso acontece a todos, e todos vemos isso, ainda que às vezes não queiramos ver.” (Maturana, 1999, p.120)

O que Maturana também nos assegura, quando fala de emoções, é que estas são disposições corporais dinâmicas que vão definir os diferentes domínios de ação em que nos movemos, e assim, conforme passamos de emoções para emoções, também estaremos mudando nossos domínios de ação. É claro que este processo é sabido por toda a pessoa na praxe da vida cotidiana, praxe exercida nas vivências em arte, mas muitas vezes é negado porque insistimos que, o que define nossas condutas como humanas é elas serem racionais e, ao mesmo tempo, temos plena consciência de que estamos sob esta ou aquela emoção e que sob certas emoções poderemos agir desta ou daquela maneira.

Maturana possibilita-nos justificar com coerência, no trabalho que desenvolvemos nas oficinas de vivências em arte, o entrelaçamento do emocional com o racional, quando certifica que:

“O racional se constitui nas coerências operacionais dos sistemas argumentativos que construímos na linguagem, para defender ou justificar nossas ações. Normalmente vivemos nossos argumentos racionais sem fazer referência às emoções em que se fundam, porque não sabemos que eles e todas as nossas ações têm um fundamento emocional, e acreditamos que tal condição seria uma limitação ao nosso ser racional.” (1999, p.18)

Podemos então complementar que, quando estamos falando em emoções, estamos fazendo referência a um conjunto de ações em que nos movemos e não

há ação humana sem uma emoção que a estabeleça como tal e a torne possível como ato. Assim, as linguagens de arte, nas vivências em arte, relacionam-se com coordenações de ações, todavia não de qualquer coordenação de ações, apenas com coordenação de ações consensuais. O processo imaginário, que na experiência se abre, é processo constitutivo de significações, tornando-se lugar do imaginário em Maturana, como construto do estético.

Estas significações diferenciam-se nos sistemas de convivência que constituímos na vida cotidiana e ainda, segundo a emoção que especifica o espaço básico de convivência de ações em que se dão nossas relações com o outro e conosco. Maturana apresenta os sistemas de convivências divididos em três formas entendidas como:

“Sistemas sociais, que são sistemas de convivência constituídos sob a emoção do amor [...] Sistemas de trabalho, que são sistemas de convivência constituídos sob a emoção do compromisso [...] Sistemas hierárquicos ou de poder, que são sistemas de convivência constituídos sob a emoção que configura as ações de autonegação e negação do outro na aceitação da submissão própria ou da do outro[...]”(1999, p.177)

Alargar o imaginário a partir da convivência sob a emoção do amor e dos compromissos que esta relação estabelece nas oficinas de vivências em arte, instala a pessoa num processo de estetização. Maturana nos proporciona o entendimento de que nas vivências em arte facilitamos o desenvolvimento de processos constitutivos de sistemas sociais e sistemas de trabalho. Sendo assim, vemos que todo o trabalho nas oficinas de vivências em arte respeita os sistemas sociais por estes estarem baseados na *emoção do amor* que traz princípios de integração com a natureza, com a criação, com a beleza, com a imaginação, o respeito pelo ser do outro em toda a sua constituição, no amor pelo outro, enfim, uma busca da estética do sujeito.

Os sistemas de trabalho, motivadores de desenvolvimento de sujeitos estéticos baseiam-se principalmente em princípios de respeito a nós

mesmos e aos outros, a um compromisso ético coletivo, a um respeito pelo sujeito que se faz estético pois, o “respeito mútuo (biologia do amor) é fundamental porque amplia a inteligência ao entregar aos participantes, na aprendizagem, a possibilidade de dar um sentido próprio ao aprender e ao que se aprende” (Maturana, 2001, p.18).

A arte pode ser esta passagem fluidora de emoção baseada no *respeito mútuo*, que Maturana relewa como “fundamental”, o autor enuncia ainda que “a inveja, a competição, a ambição (...) reduzem a inteligência” (Idem, p.10). A realização do humano está em realizar-se como um ser inteligente, sensível e compreensivo, como ser que, respeitando a si mesmo respeita o outro, enfim, como ser em possibilidade de estetização.

1.2. O SIMBÓLICO EM BACHELARD

“Diante dessa prodigalidade das frutas, que nos convidam a saborear o mundo, diante desses Mundos-Frutas que solicitam nossos devaneios, como não afirmar que o homem do devaneio é cosmicamente feliz? A cada imagem corresponde um tipo de felicidade. Não é do homem do devaneio que se pode dizer que está jogado no mundo. O mundo para ele é acolhimento, e ele próprio é princípio de acolhimento. O homem do devaneio banha-se na felicidade de sonhar o mundo, banha-se no bem-estar de um mundo. O sonhador é dupla consciência do seu bem-estar e do mundo.” (Bachelard, 2001, p.152)

Nosso cotidiano, por mais simples que seja, está rodeado de formas de expressão que contêm imagens tendo em comum o fato de serem signos e de não ultrapassarem o nível do significado, estrutura ou paradigma. Estes signos se apresentam como meios de comunicação e se instalam no plano do conhecimento imaginativo, que abandona o princípio imaginário e se instala como percepção presente, ou intelectual. de forma a desempenharem um papel de espelho, mas que não saem dos limites da representação.

O símbolo para Gaston Bachelard, em essência, diferencia-se do signo por ser, este último, uma convenção arbitrária, que deixa alheios um ao outro o significante e o significado (objeto ou sujeito), ao passo que aquele pressupõe “homogeneidade do significante e do significado no sentido de um dinamismo organizador”(Durand,1997, p.20). Podemos assim dizer que o símbolo possui algo

mais que um sentido artificialmente dado, detém um essencial poder de ressonância. Sendo assim, Bachelard pela sua fenomenologia convida-nos, através da simbolização, a um aprofundamento da nossa própria existência produzindo reviravoltas no nosso existir.

O símbolo é inovador, não se contenta em somente provocar ressonâncias e nos convida a uma transformação em profundidade. Será sempre muito mais do que simples signo ou sinal: transcende o significado e depende de uma interpretação muito pessoal que, por sua vez, depende de certa predisposição. Os símbolos estão carregados de nossa afetividade, afeta nossas estruturas mentais e obviamente mobiliza em totalidade o nosso psiquismo. Supondo uma nova ordem, rompe planos e nos introduz em múltiplas dimensões.

A arte propõe a construção simbólica e um sentido ao possibilitar criar, e criar será mover emoções básicas para o artista, mas a criação deve ser entendida “como um estado de comportamento natural da humanidade. Naturais no sentido de serem próprios do homem. O homem é um ser criador, naturalmente, espontaneamente, e não excepcionalmente” (Ostrower,1983) e, impossível será que este possa prever exatamente, com minúcias, o resultado de seu produto final, tudo poderá ser sempre mais do que intenção, o artista lida com forma, cor e ainda a matéria da obra de arte e esta podem ser uma árvore, uma rocha, um olhar. Tais possibilidades *matéricas* têm, de certa maneira, vida própria, devendo ser pelo artista *plastilizadas*, vividas simbolicamente.

Assim, vemos que o homem por si é um ser criador:

“Digo tudo isto com plena convicção, como artista, maravilhada diante do mistério da criação artística, apaixonada pela arte, e admirando mais profundamente, a cada dia que passa, a grandeza dos artistas que com suas obras enriqueceram e ampliaram nossa compreensão de vida. Convém frisar, ainda, que os artistas, reais criadores, assim como os grandes homens em geral, sempre foram escassos em todas as épocas, até mesmo em tempos áureos de criação artística, como no Renascimento, por exemplo. Portanto, ao apresentar o enfoque do ser humano que é natural e espontaneamente criativo, quero deixar bem claro que não move nenhuma intenção de desmistificar (palavra que detesto) nem os processos de criação que permanecem misteriosos, e muito menos os artistas criadores, que continuam grandes e profundos. Apenas, ao realizarem sua obra maravilhosa, eles devem ser compreendidos como os expoentes máximos de potencialidades existentes em todos nós. Ainda que sua obra alcance e mobilize dentro de nós níveis de consciência altíssimos, (e é nisto que a arte se distingue de outras formas expressivas) cumes de nosso ser, os grandes artistas participaram de qualidade que constituem o acervo de todos os homens, a sensibilidade, por exemplo.” (Ostrower, 1983, p. 8)

E criar significa:

“[...] poder transformar as coisas e dar-lhes forma, estamos diante de um processo básico – e é o mais antigo desde o nascer da humanidade – em que o homem usa suas potencialidades de ser consciente e sensível para transformar o mundo. É um processo altamente dinâmico em que o homem ao transformar a natureza também se transforma. E o homem não somente percebe as transformações, como, sobretudo, se percebe nelas.” (Ostrower, 1983, p. 8)

Reabilitamos em nossos *criares* o valor do símbolo, e isto de forma alguma não trata de eliminar da obra de arte seus elementos intelectuais e suas qualidades de expressão direta e, muito menos de nos privarmos de suas bases históricas. O símbolo, que se apresenta poeticamente na obra de Bachelard, permanece na história mas exclui sim, a atitude do simples espectador exigindo nossa participação como atores no processo criador. Existe no plano do sujeito mas tem como base o plano do objeto, o símbolo é conjunção.

Não se pode dizer da arte objetividade, pois a arte nos provoca subjetivações, metáforas, despertando emoções que nos encaminham a devaneios construtores de mundos, provando assim que “uma imagem poética testemunha uma alma que descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver” (Bachelar,2001, p.15). Sei que a poucos seres humanos esta oportunidade tem sido ofertada e assim facilmente observamos que o *olhar-emoção* de um artista se constrói à medida que:

“O pensamento estético, na verdade, procura formas de ação e relação que encarnem esse emocionar dentro de uma ordem, um cosmos, uma estrutura de sentido dinâmica que possa conjurar as várias facetas das imagens que brotam do psiquismo humano e que se conectam estruturalmente com o mundo imaginal da realidade do vivido.” (Meira in Pilar, 2001, p.134)

É por isto, que à medida que apreendemos, motivamos através do trabalho com vivências em arte, para que seres humanos possam resgatar aquilo que lhes foi negado: através da experiência estética, na construção simbólica, buscar o direito de se emocionar pelo amor e viver a vida e dela construir significações que lhes possam auxiliar a criar novos caminhos, uma outra lógica, uma lógica que percorre também o caminho do imaginário. São das emoções resgatadas em vivências em arte, que podemos construir todo um novo mundo de significações que nos ajudarão a tornar nossas passagens mais criativas, e como a arte, em constante movimento.

Será portanto na motivação para a transformação do homem em ser humano através de uma estética que simboliza sujeitos, que as oficinas de vivências em arte, vão decompondo as matérias e tornando-as mais

compreensíveis. Pensemos que a contemplação de uma simples jarra de argila nos instala no propósito de que o ser que moldou a terra, esteve moldando a si próprio e assim:

“Seguindo com a mão a matéria e sondando – à essência do ser, criando subdivisões e proporções nos ornamentos da jarra, o homem impregnou a terra com a presença de sua vida, com a carga de suas emoções e de seus conhecimentos. Estruturando a matéria, também dentro de si ele se estruturou.” (Ostrower,1983)

A terra bruta é carpida e preparada com adubos, mais tarde o jardineiro coloca nela sementes que se transformarão em arbustos; dos arbustos nascem flores para colorir os recantos mas, a cada estação será preciso pensar em novas paisagens, só assim o jardim continuará vivo e realimentado de beleza, proporcionando aos olhos dos viandantes momentos de pura estesia.

Afirma Meira que nosso:

“[...] emocionamento visual tenta sempre refazer sua mais verdadeira experiência ontológica, a dos olhos nos olhos. Esta imagem memorável é a metáfora que mais revela o sentimento vivido como reciprocidade entre duas pessoas. Um olhar que sustenta outro olhar é profundamente envolvente, denso, vivido como prova de empatia espiritual. Neste momento, a imagem do outro e de um mesmo se fundem na imagem comum que ambos partilham. Para olhar o mundo com reciprocidade, no entanto é preciso imaginar que ele também nos olha, e que tem uma alma, que através de imagens podemos relacionar-nos afetivamente, constituir parcerias, interações intensas com ele.” (in Pilar 2001, p.134)

Da motivação para a consciência de necessidade de humanização buscamos o pensar, a essencialidade de *estetização do sujeito* na construção simbólica pela arte, e sua compreensão depende de um imaginário que se

relaciona diretamente com a consciência. Na fenomenologia bachelariana observa-se que o símbolo tem, como privilégio, concentrar sobre a realidade de partida – água, fogo, ar, terra – todas as forças evocadas para cada uma destas imagens em todos os planos do cosmos e, em todos os níveis da consciência.

Cada símbolo é um microcosmos, “assim a imaginação minuciosa quer insinuar-se em toda a parte, convida-nos a não só voltarmos à nossa concha, mas a nos insinuarmos em toda a casca para nela viver o verdadeiro retiro, a vida enrolada, vida ensimesmada” (Bachelard, 1990, p.15), um mundo total que não só pelos detalhes, de uma análise, capta seu sentido global: mas pela simultaneidade de sentidos que carrega. O símbolo exprime o mundo vivido tal como o sujeito o experimenta, não em função de razão crítica, mas em função de todo o seu psiquismo, afetivo e representativo, consciente e inconsciente. É vivo e criador da pessoa e de seu meio, preenche uma função profundamente favorável à vida pessoal e social.

Para Bachelard, os símbolos são sempre relações dialógicas e exprimem, de fato, as relações entre o céu e a terra, o espaço e o tempo, o imanente e o transcendente, a face diurna e a face noturna, *anima* e *animus*. Sendo assim, a simbólica, pressupõe um princípio de inclusão de terceiros, isto é, de uma possível complementaridade entre os seres e uma solidariedade universal que são sentidas na suposta realidade da relação existente entre dois seres ou dois grupos de seres, ou entre muito mais de dois... é susceptível de um número infinito de dimensões. Pode-se assim atestar que o símbolo só existe em função de uma

determinada pessoa, ou de uma coletividade cujos membros se identificam de modo tal que constituem um único centro. Todo o Universo articula-se em torno deste núcleo. Portanto, os símbolos mais sagrados, de uma determinada cultura, poderão ser objetos profanos para outra: o que revela a profunda diversidade de suas concepções.

Ainda será urgente pensarmos, que, para o fenomenólogo Bachelard, o símbolo apresenta-se como processo unificador, condensador da experiência total e humanizadora: a religiosa, a cósmica, a social e a psíquica. Mostram-se como unidade fundamental do plano inferior, terrestre e celeste; destacam o grande eixo de reagrupamento (terra, água, fogo, ar); atam os seres ao mundo em processos de integração pessoal e numa evolução sem isolamento nem confusão. Graças aos símbolos, que nos situam neste imenso sistema de relações não nos sentimos estranhos no universo. A arte, pela imagem simbólica criada, dilata-se em valor por reunir no ser, suas profundezas imanentes e a transcendência infinita. Ao juntar elementos desiguais do universo, faz-nos sentir que não somos seres isolados e perdidos no vasto conjunto que nos rodeia. O símbolo é fecundo, cria e alimenta.

1.3. O ESTÉSICO EM GREIMAS

As vivências em arte, tomam seu corpo teórico ainda mais consistente quando no encontro das emoções hominizante/ humanizadas, com aspectos que visam como veremos, a “elaborar uma teoria da significação – e não só da comunicação intencional – que possa dar conta não só das línguas, mas também de todas as linguagens” (Floch,2001, p.14).

A metodologia do trabalho semiótico preconizado por Algirdas-Julien Greimas e seu pensar na imperfeição, nos vêm auxiliar na busca de significações, para que as oficinas de vivências em arte componham-se de sentido para os sujeitos sociais. Também veremos que “a leitura semiótica procura conhecer como se dá a construção de sentido ao olharmos uma imagem, uma situação, pessoas, um lugar” (Pillar, 2001, p.21).

Faz-se necessário uma compreensão geral da teoria de Algirdas-Julien Greimas (1997), em *De La Imperfección*, e seu caminho de aproximação da experiência semiótica da ética e da estética. Conforme Dorra (1989) a intenção desta disciplina, para Greimas, foi sobretudo, converter-se como um agente de transformação da vida, “ensinar aos homens, se não uma grande sabedoria, pelo menos um conjunto de pequenas astúcias – pequenas escapatórias – que

permitam a beleza, inteira ou em algumas migalhas, cair sobre a humildade de cada dia” (Greimas,1997, p.17).

Greimas, como afirma Dorra, foi o “animador de uma aventura do saber que tem contribuído para que a reflexão contemporânea no âmbito das ciências sociais - centrada nos vastos segredos da linguagem - alcance formulações definitivas” (1989, p. 7-8). A construção teórica greimasiana começa a evidenciar-se na segunda metade dos anos setenta, do século XX, quando publicou *Sémantique Structurale*,

“[...] onde um dos postulados que animam a pesquisa desde o início é justamente que o mundo real, em si mesmo, tem sentido. Certamente não um sentido referencial, codificado e armazenado no tesouro lexical, mas um sentido logicamente anterior a qualquer tradução lingüística, e que, por essa razão, o próprio corpo já sente.” (Landowski in Silva,1996 p.41)

Após a publicação de *Sémantique Structurale* seguiram-se outras que, assinadas ou não por Greimas, foram desenvolvendo este primeiro sólido e depois complexo edifício que é a teoria Semiótica greimasiana.

De acordo com Dorra esta *teoria* semiótica “tem como objeto específico o fator fundamental de todo o processo de comunicação: *o sentido*” (1989, p.9). Terá assim a Semiótica, na observação de Landowski, “como meta a construção duma teoria dos processos de significação” (in Silva, 1996, p.27). Isto equivale dizer que esta ciência nos instala na origem da inteligência formadora desse universo de sinais e em reconhecer o que estes representam para nós no mundo, o que nós representamos no mundo e qual o sentido de mundo que estamos construindo. Nossa responsabilidade humana e nossas escolhas responsáveis. Trata-se pois de uma ciência que reúne a ordem de uma racionalidade secular e a

súbita intempérie de nossa origem. Um estado de equilíbrio dinâmico conciliando forças diversas atuantes, pois o sentido da humanização em conjunção ao estético,

“[...] está nos objetos, mais ou menos como o caracol está na sua concha, e *ipso facto*, nesse caso, os objetos sob exame, quaisquer que sejam, aparecerão efetivamente como compondos, por natureza, outros tantos signos: basta reconhecer suas formas – os significantes – para produzir os conteúdos – os significados – que eles recobrem; ou, adotando a óptica oposta, nós admitimos que o sentido é algo que raramente se apresenta desse modo unívoco e imutável.” (Landowaki in Silva, 1996, p.27-28)

Portanto a teoria greimasiana, usada como aporte metodológico nas vivências em arte, propõe-se a descrever a formação do sentido – e falar, da gradual emergência da capacidade de entender, ordenar e comunicar – e descrever a formação da cultura ou, ainda, o processo do espírito a partir da noção de uma não uniformidade originária. O sentido para a semiótica,

“[...] nunca é dado. Jamais ele está aí ou ali, nem escondido sob coisas visíveis, nem mesmo instalado nas unidades constituídas no quadro de tal sistema de signos ou de algum outro código sociocultural particular. Em vez disso, ele se constrói, se define e se apreende apenas em situação – no ato -, isto é, na singularidade das circunstâncias próprias a cada encontro específico entre o mundo e um sujeito dado, ou entre determinados sujeitos.” (Landowski in Silva, 1996, p.28)

A busca de sentidos para a educação e para os processos de aprendizagens são, dentro das oficinas de vivências em arte, objetos constituintes de transformação de realidades. Para isto será necessário que o *aprendente* disponha-se a um olhar transcendente, aos limites da experiência possível, totalizante, tendo este um lugar ao mesmo tempo na origem, na duração e no fim deste espetáculo que de todos os modos é infinito e que, como na semiótica, virá a ser para o *semioticista*, como aponta Landowsky, a preocupação em:

“[...] abordar as condições da produção e da apreensão da significação. Agora, essa significação nós a vemos, nós a reencontramos, se é possível assim dizer, em todas as partes: nos livros ou nos jornais que lemos, nas conversas das quais participamos, isso é evidente, mas ainda nas expressões e nos gestos de nossos interlocutores, em sua maneira de vestir-se e de comportar-se, e também nos objetos que manipulamos ou que trocamos enquanto valores, no meio arquitetônico em que nos locomovemos, e ainda nos aromas que vêm do jardim. Desse ponto de vista o universo inteiro é uma espécie de texto que lemos continuamente, não, é claro, somente com nossos olhos de leitores, mas fazendo uso dos nossos cinco sentidos.” (in Tapinas, 1993, p. 03)

Podemos dizer ainda que em sua fundamentação, a teoria greimasiana aplica-se a descrever o itinerário do sentido, como um compositor erudito constrói as várias partes de uma sonata. Sendo assim, assegura Pillar, que a busca de sentido em suas várias manifestações caminha para o:

“[...] visível, faz renascer o corpo, o sentir. É preciso deixar olhar, ter tempo para olhar. Na semiótica tudo tem um sentido, um ponto de vista privilegiado. O homem é condenado ao sentido. Sempre estamos em busca do sentido. Ressignificação é o que dá razão ao viver.” (2001, p.21)

Deste modo, o sentido se deixa descrever somente com a incessante expansão de uma estrutura narrativa, ou seja, uma sucessão temporal de ações de base. Para Greimas a narratividade quando resultante do após a experiência vivenciada em arte, será vista por Floch como:

“[...] o encadeamento ordenado das situações e das ações (dos estados e das transformações) que atravessa tanto as frases quanto os parágrafos, tanto os planos quanto às seqüências; é a versão dinamizada e humanizada daquilo que se passa no nível profundo: as relações aí se tornam faltas ou perdas, aquisições ou ganhos; as transformações tornam-se *performances*; e os operadores destas transformações tornam-se sujeitos.” (2001, p.23)

Em nível de manifestações discursivas que serão pois, “criar, a partir dessa instância e por uma operação de debreagem, um universo fictício, utópico,

para, em seguida, reatá-lo por embreagem, à mesma instância, com a intenção, entre outras de fazer crer em sua realidade” (Floch,2001, p.26). As narrativas passam pela formação de estruturas semióticas e o relato narrativo não pode deter-se em formalizações axiomáticas de uma disciplina pura e dura e ainda mais: não podem deixar de enriquecer-se se transformando em espaço plural, habitado por iniciativas diversas e de diversos desenvolvimentos. “Um dos traços mais característicos da semiótica que Greimas nos ensinou consiste em sua ambição operatória sempre reafirmada. Trata-se pois, em definitivo, e desde o início, de dar conta de nossa relação vivida com o mundo” (Landowsky in Tapinas, 1993, p.02-03), relação esta que vem reciprocamente associar-se à necessidade real de viver o mundo.

Importa ainda observar que na seqüência as suas pesquisas, Greimas chega a relacionar três tendências principais da semiótica que Dorra relaciona da seguinte forma:

- a) Uma voz forte que fala da necessária formalização, de tipo matemático, dos modelos semióticos;
- b) Outras, não menos interessantes, buscam dar conta das tensões instáveis dos dinamismos e das estruturas e, que tendem as noções energéticas e de pathos universal, remetendo assim a uma espécie de vitalismo renascente;
- c) Um núcleo sólido que trabalha para a conquista de novos territórios e para o refinamento de ferramentas, persuadido de que a semiótica é uma contribuição para a metodologia das ciências sociais. (1998, p. 12)

Na busca destes novos territórios semiotizantes, as oficinas de vivências em arte, interligam e participam de processos para a estetização do ser, pois no “estético encontra-se a possibilidade de perceber e pensar sobre tudo aquilo que qualifica a experiência humana, porque essa qualificação é o resultado da

integração de todas as capacidades humanas para dialogar com o meio” (Meira in Pillar,2001, p.133), que, além de vivida, será fenomenologicamente narrada.

Dorra salienta a semiótica como uma ciência que trabalha na conquista de novas ferramentas. Portanto, em 1983, na Finlândia, Greimas anuncia a terceira revolução semiótica a saber :

- a) a *primeira* revolução está associada às mediações de Saussure com as exigências de Hjelmslev;
- b) a *segunda* enlaça os trabalhos de Propp com as investigações de Lévi-Strauss;
- c) na *terceira* podemos ver despontar em Du Sens II, onde Greimas assinala a possibilidade de se chegar a uma sintaxe generalizada e a uma generalização da fundamental concepção de narratividade. (1998, p. 13)

Greimas, propõe a construção de uma outra concepção de narratividade, que amplie cada vez mais o campo de operações. Interessando-se progressivamente por textos não-verbais vê a semiótica não deixando de exercer-se somente como análise do social. Os modelos construídos inicialmente sobre discursos verbais, transpostos agora em análises de práticas sociais – incluindo o fazer ético e estético – encontrariam um novo e, por acaso, mais rico terreno de aplicação. Observa-se ainda a narrativização manifesta com a ajuda de uma aspectualização espacial, devido a uma forte patenização sugerida na subjetivação estética. A trama do cotidiano, a espera, a ruptura da isotopia, ou seja, a ruptura com a repetição de temas ou recorrência de figuras, que é uma fratura, o transtorno do sujeito, o estatuto particular do objeto, a relação sensorial entre ambos, a unicidade da experiência e a espera de uma total conjunção que acontecerá, são alguns dos elementos constitutivos da captura estética.

Explica-se então, conforme Dorra, que é “na terceira revolução semiótica, onde as práticas sociais – com as modalidades que as sobredeterminam – são postas em destaque, será onde a semiótica patêmica, ou semiótica das paixões, toma um lugar preponderante” (1989, p.14), e seu interesse aviva-se no interesse por processos estéticos e pelo vasto acontecer da vida cotidiana, pois as paixões:

“[...] são estados de alma que nos afetam definindo nossa relação com o mundo e com as outras pessoas. Nessa teoria não existe o sujeito e o objeto separadamente, eles se constroem em relação. E, ainda, tudo é sujeito. A leitura de uma imagem é uma relação entre o sujeito-leitor e o sujeito-obra, onde ambos interagem na produção de sentidos, na criação de significados.” (Pillar, 2001, p.23)

Pela teoria desenvolvida por Greimas entendemos que o projeto da semiótica é – e deveria ser – nada menos que transformações na vida, fazer da pequenez cotidiana, do vivenciado, uma silenciosa batalha pela beleza, arremessar-lhe ao mundo – um mundo, que em muitas situações se contrapõe, inimigo de toda a grandeza – em todas as horas de todas as jornadas, um pouco deste esplendor do ser a que nossa imperfeição nos inclina. A arte então nos é necessária a cada tempo vivido e a semiótica também: aquela porque pode formar a beleza ante os nossos olhos cobertos pela herança da falsidade e esta porque pode ressemantizar a vida pelas mudanças ou translações sofridas, no tempo e no espaço. Serão as fraturas cotidianas – que para Greimas são a nossa imperfeição e, por isso mesmo, aquilo que dá nascimento a uma vida verdadeira – processos de novas leituras de mundo e por isso agentes transformadores e instauradores de novos Universos.

Penso que a idéia da fratura desenvolvida por Greimas, em um dos textos de *De la Imperfección*, nos remete um princípio teórico da experiência vivida. Os

momentos de fratura, provocados nas vivências através de propostas que transformam as matéricas e as platilizam, sempre serão retomados quando nos colocamos a refletir por ato cognitivo, o êxtase vivido. Será após, no pós-vivido elaborado - de forma de recordação nostálgica e cognitivamente -, que preparamos a representação, reconhecendo as principais articulações discursivas destinadas a narrar a captura estética. Assim, a própria vivência é concebida como uma relação particularmente estabelecida num quadro actancial (aquele que realiza ou sofre o ato independentemente de qualquer outra determinação) entre o sujeito e o objeto de valor. Esta relação não acontece de modo natural, pois a primeira condição será o rompimento do tempo marcado figurativamente, por um silêncio que bruscamente se sucede ao tempo cotidiano representado como um ruído ritmado. Este silêncio, corresponde a uma detenção súbita de todo o movimento e do espaço, uma imobilização do objeto-mundo. A suspensão do tempo e a paralisação do espaço, serão marcadas por uma pontualidade imprevisível, criadora de uma descontinuidade no discurso e numa ruptura na vida representada, um som parado no ar.

Penso que Greimas não trata a fratura como uma simples troca de isotopia textual, mas como o verdadeiro rompimento com a cotidianidade. Será a passagem para um novo estado de coisas que se manifesta como um empurrão vindo de uma força externa: o deslumbramento, na experiência vivida nas oficinas de vivência em arte, será como aquele efeito que nossa visão acolhe quando recebe um detalhe demasiado forte de luz, pois a luz será a primeira coisa a atingirmos, e este será o estado mais profundo da visualidade que nos invade.

O deslumbramento atinge o sujeito e transforma sua visualidade, neste caso nos encontramos diante de uma estética do sujeito pois aqui a “experiência estética, deixa de ser uma simples materialidade, convertendo-se num potencial e diversificado universo de relações significativas” (Meira in Pillar, 2001, p.133). A comunicação estética se realiza no plano visual como um relâmpago passageiro e insere-se no discurso da cotidianidade. O deslumbramento nos atinge como etapa do contínuo, da fratura vivida. É um momento da fratura.

Entendo que para Greimas, a passagem pelo estético, a captura estética, vê-se disposta, a saber, primeiro como uma momentânea imobilização do sujeito entre dois deslocamentos, e segundo, como englobamento da visão por um referencial contextual. Pequenos procedimentos marcam a troca de isotopia que tem lugar entre uma visão ordinária e uma visão extraordinária do mundo, isto é, a captura estética aparece como um recíproco querer de conjunção, como um encontro, no meio de um caminho, do sujeito com o objeto, encontro na qual um terá o outro.

Dotado na função sintática do sujeito, construída em meio ao campo perceptivo, pela potencialização do olhar, o objeto estético não se constitui definitivamente se não produzir uma entrevisão sobre o contínuo do espaço visual, a fusão perdida.

Na experiência estética, em sua dimensão sensorial sobre o plano visual, se reconhece uma hierarquia de sensações em que o extrato eidético (das linhas e formas) é considerado o mais superficial seguido do cromático e, da luz que está situada no nível mais profundo do gênero da percepção estética. O tato se situará entre as ordens sensoriais mais intensas, expressa na proximidade de intimidades

e manifesta sobre o plano cognitivo na vontade de uma conjunção total e enquanto um espaço povoado por presenças sensíveis que produzam sentidos, quer dizer, por sujeitos que:

“[...] quase indefinivelmente podem tomar, ora a figura de seres humanos, ora a de determinadas coisas, mas em todo o caso, o que constitui tanto estas quanto aqueles como instâncias prontas para interagir tanto estésica como esteticamente é justamente o fato de que ele próprio, ao entrar em relação com eles, esteja disposto a considerá-los efetivamente como actantes plenamente competentes. Pois, nem as coisas são meramente objetos sensíveis, sem alma, nem as pessoas puros sujeitos inteligíveis, sem corpo. Ao contrário, ambos falam a mesma linguagem complexa, em que a apreensão do sentido não é separável da escuta do sensível.” (Landowski,1997, p.121)

A conjunção total sujeito-objeto, o encontro do sujeito com o outro, “o complementar indispensável e inacessível, aquele, imaginário ou real, cuja evocação cria em nós a sensação de uma incompletude ou o impulso de um desejo” (Landowski,2002, p.12), é provocada por um conjunto de sacudidas musculares que afetam, pela mediação do olhar próximo, o objeto e o sujeito. Um estremecimento, a concretização da estesia no “inspirar ou conduzir o mundo para dentro, como inspiração, maravilhamento, espanto, pela reação emocionada que esse mundo assume, como imagem” (Meira in Pillar,2001, p.132).

A conjunção estésica encontra-se distribuída entre o sujeito e o objeto e marca do sincretismo destes dois actantes, uma fusão momentânea entre o homem e o mundo, entre obra e sujeito, sendo este um momento “como se a obra de arte também, à sua maneira, fosse feita para ser experimentada esteticamente. Não somente, aliás, com o olhar, mas por todos os sentidos”, compartilhada com respeito com outros seres humanos (Landowski in Silva,1996, p.38).

Os retornos à superfície visual, incluindo a classe eidética, são assistidos por uma separação progressiva entre sujeito e objeto, acontecendo aí uma ruptura da isotopia estética e um retorno à realidade. Esta realidade, instala-se na isotopia da vida cotidiana e serve para englobar a experiência estética – sujeito de estado e sujeito de fazer – em argumentos como o do plano do enunciado, a experiência, e o plano da enunciação, a apreciação. A realidade poderá ser lida como uma realidade em si, proveniente da própria natureza do objeto e de uma outra realidade, a realidade para si, em que somente o sujeito a valida como uma realidade. Será na conjunção total que a realidade presente se transforma em realidade oculta, e assim, de um *poder ser* passa a um *pode ser* e se encaminha para um *ser* oculto. O oculto, que será a revelação da estésis, encontra-se instalado como condição de verdade. A realidade oculta que se revela na forma visual, avança e se estabelece no sujeito e, esta captura estética é interpretada como conjunção do objeto-mundo no itinerário exterior para o interior.

O objeto estético, em condição de estesia será único, efêmero, percebido somente uma vez na vida e sua aparição deve-se a uma convergência de situações e a uma predisposição particular do sujeito. No momento estésico é que o objeto estético revela-se em todo o seu esplendor, produz-se. O objeto apresenta-se prenhe, mais ainda, é o objeto que desta forma exala a energia do mundo. Para Greimas este raptó no estésico, em seu momento culminante, está no nível da pura sensação, onde se realiza a conjunção do sujeito e do objeto, ou melhor, a invasão do sujeito por parte do objeto.

A entrada progressiva nesta nova experiência estética, situa-se na instância de raptó, somente no plano passional, porém, esta patemização do

objeto não é possível senão a partir de uma dramatização, isto é, de um espetacular lugar para o discurso das estruturas narrativas convocadas para este efeito. A arte, cuja essência se encerra nos objetos criados, penetra na vida e se transforma em reunião e acontecimento estético e assim reflete as experiências estéticas vividas pelos sujeitos.

As fraturas semióticas, momentos de estesia, serão suscetíveis de todas as interpretações na esperança de uma vida verdadeira, de uma total fusão entre o sujeito e objeto. Os referenciais metafóricos que se instauram poderão ser de ordem gustativa e abarcam a cotidianidade pragmática cognitiva, aplicando-se no campo sensorial. Como exemplo, pensemos na conjunção gustativa que está situada no próprio interior do corpo. O sujeito é neste caso ator predominante. A busca do sentido, que anteriormente é experienciado de maneira estésica no interior da boca, manifesta uma tendência de generalizar-se e intelectualizar-se na compreensão do gosto.

No campo sensorial da visão distinguem-se níveis escalonados que vão do eidético ao cromático e, em última instância para a luz. O olfato será sentido profundo em comunicação com o sagrado, que passa inicialmente pelo canal olfativo. Por outro lado, deve-se valorar a audição e o tato a partir da qual desenvolvem-se as paixões do corpo e alma pois as convergências de sensações podem ser consideradas como de grande enriquecimento para a comunicação e conjunção sujeito-objeto, e assim:

“Essa contaminação do sentir é, no final das contas, uma contaminação dos sentidos pelos sentidos que percebem, sentindo sentidos (significação). Complexamente, o corpo, antes mesmo de qualquer cenário, que é então a ambientação passional das ações e estados d'alma, é constituído para irradiar-se noutros corpos; portanto, inseparavelmente, nele

se amalgama o que é para ser compreendido no tempo da contemplação.” (Oliveira, 1996, p.15)

A estética está presente em nossos comportamentos diários, isto é, nas dimensões fundamentais da cultura manifestas nas práticas cotidianas. Os gestos culturais estão submetidos historicamente na ordem do figurativo – linhas, gestos, atitudes – e, necessitam ser valorizados e dotados de significados de ordem conceitual: simplicidade, elegância, refinamento. A historicidade cultural do objeto estetizado apresenta-se para Greimas como parte de três dimensões da cultura, a *funcional*, a *mítica* e a *estética*, sendo, deste modo, dotado de memória coletiva e individual e, sendo o objeto portador de uma significação de múltiplas facetas, elabora redes complexas com outros objetos pragmáticos e cognitivos. Os objetos estéticos produzidos nas oficinas de vivências em arte inserem-se na vida como valor transcendente e de transformações comportamentais estabelecendo uma conjunção com o sujeito.

A busca por uma estetização da vida poderá desencadear uma forma de modelo de vida estética e, para evitar que as esperas se degenerem em monotonia, será de grande valor que se crie uma turbulência para a revalorização do ato estético como instância construtora de caminhos na educação; não importa que o discurso utilize-se de metáforas de ordem poética, trata-se de instalar em nossa vida cotidiana fraturas, dissimetrias criadoras de novos choques, de formular escapatórias humanizadoras que buscam através de uma educação pela emoção do amor e em sua trajetória de estetização, a suspensão inesperada do tempo no:

“[...] desencontro provocado no plano da percepção do mundo natural pela aparição repentina de certas configurações

capazes de atrair o sujeito, por assim dizer, fora de si, que permite, em outro nível um reencontro: o acontecimento estético aparece como um puro acidente no meio da rotina, mas um acidente que, em vez de produzir mais entropia e de obscurecer a visão, deslumbre o olhar ao tornar manifesta a presença imanente, no mundo vivido, de alguma coisa que se assemelha a uma ordem: a presença da significação. Onde uma breve suspensão do respirar, devida não à surpresa do sujeito perante algum elemento real jamais visto, mas sim à íntima correspondência entre a sua busca – que o mundo, enfim, escape à in-significação! – e a aparição de uma forma que desvenda um sentido na ordem mesma do sensível.” (Landowski,1995, p.244-245)

Concluo que Greimas propõe em *De la Imperfección*, que instalemos em nosso cotidiano o que chama de escapatórias, ou melhor, momentos em que somos chamados a permitir em nossas vidas instantes de necessidades perenes, um urgente e privilegiado momento em que nos deixamos ser conduzidos pelo fulgor da beleza que se integra em experiência estética, na experiência de descobrirmos nosso ser estético, nossa humanidade.

CAPÍTULO II

2. A busca das fontes: os construtos da infância

“Mais que perguntas, creio que precisamos de uma prática. Creio que é fundamental ensinarmos aos nossos filhos a crescer no respeito por si mesmo e no respeito pelos outros... e refletindo sobre seu afazer. De modo que o afazer e suas conseqüências estejam permanentemente presentes, ou estejam recorrentemente presentes no espaço de seus desejos – em circunstâncias em que o espaço de seus desejos implique o respeito por si mesmo e o respeito pelo outro.” (Maturana, 1999, p.46)

A crise de percepção ocorre principalmente porque “o fenômeno da percepção não consiste nem pode consistir em um processo de captação de aspectos de um mundo de objetos independentes”, como evidencia a etimologia da palavra, “percepção, vinda do latim *per+cipio*, *per+capere*, significa literalmente obtido por captura ou captação” (Maturana, 1999, p.78-79). Vemos este entendimento curiosamente deturpado em seu sentido totalizador separando o

conhecimento (curiosidade sobre a natureza) e a busca da sabedoria (curiosidade sobre o sentido da vida).

Felizmente nas últimas décadas do século XX e início do século XXI, nasce uma forte corrente de pensamento que propõe uma visão da existência, buscando observar ou perceber a vida e o universo de forma mais ampla. As leis controláveis que haviam dominado as ciências passaram a ser vistas como interpretações humanas de fenômenos muito dependentes de realidades variáveis, da própria natureza e de quem os observam. Além de possibilitar a reconciliação entre ciência, arte e filosofia, o novo pensamento científico volta-se à compreensão de que “cada corpúsculo é independente e também cada partícula da matéria contém em potência todas as formas e energias” (Greimas, 1997, p. 59). Esta é uma das múltiplas possibilidades em que os *aprendentes* da arte constroem suas *aprendências*, logo, a experiência estética torna qualquer *a priori* e racionalismos teóricos menores pois, a arte deve estar ligada a uma significação vivencial, emotiva, afetiva, cognitiva.

2.1. O LEGÍTIMO OUTRO NA CONVIVÊNCIA: UM ENCONTRO COM O MUNDO

Minha infância foi construindo-se como todas as infâncias, na mais pitoresca fase da vida, e a primeira história que quero contar é o relato de uma história contada por minha mãe. Diz um sábio *sufi* que as mães quando amamentam seus filhos não estão dando-lhes somente leite, estão passando-lhes ideologias, pensamentos, emoções, amores. Sinto que assim fui alimentado, por isso:

O sol brilhou naquela manhã de início de primavera daquele dia vinte e oito de setembro de 1958, foi quando ela sentiu as primeiras dores rasgando-lhe o ventre. Sua barriga estava enorme e já quase não podia andar. De tempo em tempo sentia seus ossos abrindo-se e uma dor profunda rasgava-lhe a alma, eram momentos de pura alucinação, como se o mundo lhe fugisse e todas as coisas ditas reais já não mais existissem. Via estrelas. As horas voavam e retrocediam, o tempo perdia-se, ficava mais rápido ou tremendamente lento.

Quando, à tardinha veio com os cheiros exalados pela primavera campesina, um homem alto entrou no quarto, ela viu suas enormes mãos...um líquido quente escorreu-lhe pelas pernas e ela sentiu que o nascimento estava próximo. O médico ria alto e contava do parto de um terneiro que ele acabara de ajudar a nascer, mostrava as enormes mãos e falava de seu poder de vida. Para ela pareciam-se como conchas, enormes conchas. As dores aumentavam e seu corpo rasgava-se, sentia-se uma vaca, gritava e urrava como vaca. Em sua mente só passava a imagem do terneiro nascendo. As mãos de concha esperavam a cabeça da criança, ela sentia a cabeça do terneiro entre suas pernas. Ela pensava-se como animal, como terra, como campo verde nascendo.

Era água, energia, espírito. Era dor e prazer e isto se revelava à medida que a criança abandonava suas entranhas. E o menino chorou e seu choro foi como se sua alma estivesse gritando: - Eu estou vivo! Aos poucos mãe e criança foram recuperando o fôlego e este foi colocado ao seu lado.

Foi o momento de reconhecerem-se. Ainda vermelho de sangue, ele olhou a mãe. Ela emocionou-se com o olhar, seu olhar azul cobriu-a de azul, olhou-a profundamente de azul, os olhos azuis, e ela gritou: - seus olhos são azuis! O céu estava azul naquele domingo.

Tinha nascido o menino entre os sete cerros, na cidade que levava o nome de um guapo índio, Ibajé-Bagé.

Muitas foram as vezes que esta história foi contada e quando a reconto neste momento, vejo que é de uma beleza imensa. Durante toda a minha infância corri pelos campos verdes, ouvindo seus sons e suas cores e a cada dia sentia-me feliz por ter nascido naquele lugar. A história contada por minha mãe não era só mais uma história, era o entrelaçamento de seres humanos com sua natureza e a natureza do seu entorno, um entrelaçamento de partículas ou de sentimentos como diriam os românticos. Minha mãe possibilitava-me reconhecer o quanto os seres, sejam eles de que forma forem, passam pelos mesmos caminhos e o quanto merecem respeito. Sua história abria a possibilidade para eu ver o mundo e suas cores através de mim mesmo, transpassando pela minha forma humana e colocando-me na natureza. Esta não é uma proposição nova, lembremos que os Românticos já especulavam-na.

O Romantismo, que começou em fins do século XVIII, abrangeu toda a civilização ocidental e foi para sua época assim como hoje, uma febre renovadora sobre a cultura em geral. Ele originou-se como uma reação da sociedade à fragmentação do homem em corpo e mente, ou para ser mais claro, se estabeleceu contra a ênfase ao culto frio da razão, apregoado pelo Iluminismo. Para os Românticos o homem não era só razão, ele era um ser de sentimentos. As palavras-chaves entre os românticos eram sentimento, misticismo, anseio, natureza, introversão, entre tantas outras. Ainda uma das mais belas características do Romantismo, e uma das mais importantes, era seu amor pela natureza e pela sua mística.

Para os Românticos, assim como já ocorrera com os Renascentistas, descobre-se a importância da arte no processo de conhecimento e de crescimento humano. Quando nos comovemos ou nos extasiamos diante de um quadro, o que podemos dizer é que algo em nós vivencia sentimentos que ultrapassam as fronteiras do que podemos, linear ou racionalmente, saber. Assim, a arte para os Românticos, nos liberta do primado da razão e aproxima-nos do indizível, e por isso, dá-nos a idéia de que há coisas no universo que escapam ao nível meramente cognitivo. O homem do Romantismo descobre-se livre para ser ele mesmo, seus sonhos podem se tornar realidade. O fato mais importante da humanidade do Romantismo é o de saber que cada ser é único e que ao mesmo tempo faz parte do todo do universo.

Quando recupero este quadro do Romantismo é porque ele parece-me esclarecedor como filosofia para os acontecimentos que se seguem na construção

de minha vida e até mesmo para que, pensando instâncias de vida, eu possa repensar e refletir de forma a que minha história se constitua de mudanças transformadoras, entendo como refletir o ato de transformar experiências emocionais em experiências que possibilitem agenciamentos transformadores de realidades.

Várias são as imagens trazidas pela história de minha mãe e todas poderiam virar poesias, músicas ou quadros pintados em aquarela: ossos abrindo-se, o mundo fugindo, estrelas e o tempo sem tempo, a primavera, as mãos, as conchas, a vaca, o terneiro e os olhos azuis como o céu. Cada imagem foi se constituindo, para mim em significação, de como o mundo coloca-se para que sejamos humanos e de como nos colocamos dentro desta natureza de mundo, de como estamos transpassando nossas partículas quando em contato com objetos, sejam eles imagens ou estruturas, e de como estes mesmos objetos nos transpassam. Isto só poderá ocorrer em instâncias em que níveis emocionais se apresentam de forma mais e mais elaborada, pois:

“[...] as emoções, os sentimentos são, igualmente, organizados energeticamente, também têm ondas e frequências, em nível dos fluxos neurais do cérebro e em padrões vibratórios que permitem correspondências estruturais” (Meira in Pilar,2001, p.138).

Todas as formas processam-se conforme determinados níveis de emoção em que estamos ou que nos colocamos sendo assim, na construção de nossa humanização emocional poderemos ampliar nossas capacidades para aquelas que percebem a beleza em vez de só sentir prazer.

Ao rever a história do meu nascimento, penso minha mãe possibilitando-me o valor da liberdade de escolha, aquele que se torna antagônico à visão analítica e, outro, aquele que se estende para além do comum, o de olhar o mundo como um todo, o universo *holus*, inteiro, complexo. Penso que o olhar da mulher e mãe Délcia, eram o olhar de quem vê a pessoa totalmente integrada à natureza, à beleza, à arte, à liberdade, às emoções, que participantes do nosso microcosmo se expandem no macrocosmo.

2.2. AS RELAÇÕES IMAGINAIS

A segunda história que anoto como construção de meu caminho como ser humano, é a história que me lembra Ernesto Costa, meu padrinho. Ele foi quem, com ou sem intenção, colocou-me os primeiros princípios do gosto pela arte, o gosto pela liberdade. Em suas cartas para a “*Educação Estética do Homem*”, Schiller, convoca-nos a refletir sobre o melhor meio de chegar-se à liberdade e este caminho será para este filósofo o palco das belas artes:

“[...] da arte...Esta tem de abandonar a realidade e elevar-se, com decorosa ousadia para além da privação; pois a arte é filha da liberdade e quer ser legislada pela necessidade do espírito, não pela privação da matéria.” (1995, p.25)

Meu padrinho era palco, caminho, arte e liberdade. Era um homem já de bastante idade, baixo, gordo e solteirão. Muito amigo de meu pai, tinha sido convidado pelo casal para que crismasse o menino que já tinha quase dois anos. De imediato aceitou, embora fosse ateu. Foi meu padrinho, um escritor de contos, vivia cercado de amigos artistas, sua pequena casa era como que uma galeria de arte onde desfilavam obras de Danúbio Gonçalves, Scliar e Glauco Rodrigues, entre tantos outros.

No dia da crisma meu pai e meu padrinho foram antecipadamente comemorar em um bar próximo da igreja, depois de alguns tragos, a conversa esquentou e enveredou para a política. Meu pai dizia-se um positivista e meu padrinho um comunista que até tinha visitado a União Soviética. Foram momentos tensos e entre goles de alguma bebida forte os compadres terminaram separando-se. Cada um seguiu o seu caminho. Minha mãe esperava na igreja e já quando quase perdia a esperança viu que Ernesto chegava...estava sozinho. Meu pai recusara-se, naquele dia, de estar dentro da igreja com o comunista.

Nos domingos, cedo da manhã, minha mãe arrumava-me com a roupa branca e impecável e ali eu ficava em estado de espera, pontualmente às onze e trinta, meu padrinho chegava para o almoço. A comilança era preparada no sábado, pois Ernesto gostava de fartura. Uma boa feijoada regada a vinho, e como sobremesa Rei Alberto. Lembro de ver os cálices sendo preparados: primeiro a gelatina vermelha com frutas cortadas em pedaços, depois vinha o amarelo doce de ovos e ameixas escuras, tudo era coberto por um branco merengue de claras. Meu padrinho comia, suava e elogiava os sabores.

Foi num destes domingos que ganhei dele um presente que até hoje possuo: em quatro grossos volumes, um peso enorme para a idade que eu tinha, fui abrindo as imensas páginas dos *Gênios da Pintura*. Estes foram os primeiros livros de história que li. Para mim, cada quadro contava mil coisas e, através daquelas *imagens* eu inventava textos e vestia fantasias, andava por paisagens distantes e descobria a beleza das mulheres quase nuas. A arte promovia-me experiências criadoras de sensibilização e como pondera Marly Meira:

“A imagem, seja da arte ou da cultura, é um testemunho antropológico. Por sua natureza e pelo modo como permite interações, produz formas de comunicação que podem, ou não, corresponder a experiências simbólicas, trocas intersemióticas entre sujeitos, construção de sentidos e significados coletivos. Mas, para que ela traduza valores humanos, precisa contextualizar-se na vida desses sujeitos, tornar-se mediadora entre o seu imaginário e o imaginário social, como algo inserido na sua cultura, na sua vida.” (in Pilar 2001, p.131)

Com uma lente de aumento podia observar detalhes que fugiam aos olhos sem elas. Entrava nas obras, sentia-me entre as cortes e as cores, descobria caminhos e por eles navegava com toda a imaginação, não me isolando em significados, mas ultrapassando este no viver da infância, podia invadir *La Gioconda* e ver seu sorriso bem de perto, sentado em seu colo.

Algumas vezes Ernesto contou-me a história de um ou outro daqueles pintores, eram sempre mundos mágicos e certamente dramáticos. As cores, formas, volumes, linhas e pontos se misturavam em pinceladas que definiam cada tempo, cada estética, cada vida.

Aos seis anos fui para a escola e por ter aprendido rapidamente a ler e escrever, uma imposição da época, meu padrinho trouxe de presente uma outra coleção, eram os livros que sua irmã estaria alguns anos mais tarde lançando no mercado, o nome *A vaca voadora*, a escritora Edi Lima. Estava ali, no discurso da estória infantil, a prova real de que minha mãe tinha me encaminhado na travessia das fronteiras da *imaginação*, eu podia tanto quanto o personagem principal viajar para qualquer lugar que fosse, não tinha uma vaca voadora, mas tinha os *Gênios da Pintura*.

Através do contato com as reproduções dos *Gênios da Pintura*, um outro sentido na qual o ver precedeu as palavras, estabeleceu-se: o ato de ver com o olho emocionado da infância foi criando meu lugar no mundo e seu entorno, o olho olhando a tudo e a todos. Como nas palavras de Berger “nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos.” (1999, p.11)

Nossa visão está sempre como que à procura de algo ou alguma coisa a ser partilhada, estamos em contínuo movimento na busca de interação com o objeto, seja ele de qual natureza for. Bachelard declara que:

“À vontade de olhar para o interior das coisas torna a visão aguçada, a visão penetrante...Ela detecta a falha, a fenda, a fissura pela qual se pode violar o segredo das coisas ocultas. A partir dessa vontade de olhar para o interior das coisas, de olhar o que não se vê, o que não se deve ver, formam-se estranhos devaneios tensos, devaneios que formam um vinco entre as sobrancelhas...ver outra coisa, ver além, ver por dentro, em suma, escapar à passividade da visão.” (1990, p.07-08)

Através do olhar, nossa imaginação parte em busca de resoluções e por meio dela entramos em contato com as imagens que o mundo nos proporciona. O universo das imagens é sem dúvida complexo e aqui poderíamos fazer várias leituras, mas, vou deter-me naquilo que envolve a criação na arte e este é um processo de transformação essencialmente dinâmico.

Se puder trazer para minhas emoções representações do mundo, lembranças de gostos, cheiros, formas, lembranças da minha infância, e este mundo é o mundo que em minha caminhada pela vida vai se constituindo, posso então, através da arte como caminho aflorador de emoções que vai além da sensação ou sentimento, revelar outras possibilidades imagéticas, construtivas, significativas, simbólicas. As imagens que superam a realidade são construídas por minha imaginação.

Para Bachelard:

“[...] a imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que superam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade. Um homem é um homem na proporção em que é um super-homem. Deve-se definir um homem pelo conjunto das tendências que o impelem a ultrapassar a *humana condição*” (2002, p.17-18)

Só através do processo de fluência da imaginação posso aflorar estados emocionais, como no próprio fazer em arte, e aí sim, elaborando minhas emoções selecionar aquilo que me faz realmente pensar em humanidade e humanização.

A partir do meu contato com as reproduções dos *Gênios da Pintura*, meu olho passa a perceber, pois:

“[...] o nosso olhar não é ingênuo, ele está comprometido com nosso passado, com nossas experiências, com nossa época e

lugar, com nossos referenciais. Não há um dado absoluto e não se pode ter uma única visão, uma só leitura, mas se deseja lançar múltiplos olhares sobre um mesmo objeto.” (Pillar,2001, p.16)

Meu olho sente, cheira, enfim, todos os sentidos são pela relação com a imagem e observador, aguçados. A imaginação, não se tornou, para mim, em aprendizagem ou imitação, não estava orientada só para o objeto, mas no recolhimento em mim mesmo, experienciando o prazer de criar mundos fictícios onde tudo se passava e transformava-se conforme meus desejos, foi uma evasão, tanto quanto uma afirmação de potência, era uma embriaguez ilógica onde meu espírito podia divertir-se no esforço de preservar minha espontaneidade. As imagens foram sendo construídas, para mim, como processo de um universo verdadeiramente criador e pessoal, além disso, análogo a minha realidade cultural. Como enfatiza Bernis:

“O universo fictício tem sobre o universo real uma superioridade: enquanto que o fato está limitado no tempo e no espaço, a criação imaginária enriquece-o com as nossas intenções. O tema interior, resultado das nossas tendências e dos nossos sentimentos, sobrepõe à realidade um universo marcado pela personalidade humana.” (1987, p.14)

As imagens, dos *Gênios da Pintura* foram lentamente sendo experienciadas por minha imaginação e assim vividas, atraídas ou excluídas conforme a relação que se estabelecia com o contexto dado pelo autor. O pintor entrega-se a uma sensação não só visual, mas também de forma, luz e cor, pinta segundo o seu olhar e de acordo com a posição que ocupa em determinado tempo e espaço. A forma se estrutura a partir de elementos básicos como linhas e

pontos, mesmo quando acontecendo por mero acaso, um conjunto se forma, criando um contexto que é constituído por elas mesmas, vão redefinindo-se e, estes componentes vão adquirindo novas significações. Diz Ostrower que “ao elaborar a imagem, o artista avalia constantemente o seu fazer.” (1998, p.55)

É neste fazer e reelaborar , que através da imaginação vou reconstruindo ou criando novas imagens que serão importantes na construção de meu conteúdo interno.

A cor sendo um outro elemento de força na pintura, também foi elemento básico na formação de meu olhar, o potencial expressivo da cor veio intervir na construção de um mundo de significações. Existem cores quentes, como o vermelho, que excitam o tônus vital, existem cores que exprimem um equilíbrio fácil entre o mundo exterior e a sensibilidade e esta poderia dizer-se do amarelo. Existem ainda cores que se poderia dizer repousantes, como o verde ou o azul. As cores agem entre elas, umas sobre ou com as outras, elas são como que individualidades vivas, podendo exaltar-se ou destruir-se. Estas ações das cores são alguma coisa física e será impossível dizer-se que não existe por parte delas toda uma influência subjetiva no homem.

Uma imagem está sempre constituída de uma cena ou de uma forma ou de uma cor que foi recriada a partir de um determinado olhar. É ela uma aparência ou um conjunto de aparências, destacada de um determinado lugar e tempo e assim preservou-se. Toda a imagem incorpora uma forma de ver e, à medida que me relaciono com o objeto ou com a obra, estou desenvolvendo um sentimento pelo belo, estou ampliando minha sensibilidade.

2.3. O CORPO MATÉRICO- SONORO

O prédio tinha características neoclássicas do final do século XIX, uma gigantesca porta dava entrada a um saguão onde via-se uma enorme escadaria de mármore branco que levava ao andar superior. Sentia-me pequeno e minha mão suave agarrada a de meu pai, entramos em uma porta que ficava a nossa esquerda, ali era a secretaria do Instituto Municipal de Belas Artes.

Dias antes eu tinha pedido para iniciar os estudos de piano e sem pestanejar meu pai, Théo Lahorgue, atendia ao pedido e levava-me para efetuar a matrícula. Meu coração batia forte e aumentou sua intensidade quando a secretária disse que o nome de minha professora era Gioconda. Imaginei mil rostos para a Gioconda. Uma semana depois lá estava eu em uma sóbria sala que tinha um piano, uma mesa , duas cadeiras, e Gioconda.

Gioconda era já uma senhora de seus quase sessenta anos. Magra e baixa, vestia uma roupa elegante e esvoaçante, de cor purpura. Era suave ao

falar mas sempre com muita energia, suas mãos pequenas pareciam não dar conta de tanto teclado. Tinha sido um prodígio como concertista e em uma de suas turnês, Bagé foi seu palco. Ainda no Hotel , antes do concerto, olhava a cidade através de uma janela, e olhando pela janela, olhou os olhos de um rapaz que a olhava. Sorriram. Foi amor à primeira vista e Gioconda ficou para sempre.

Aos poucos fui descobrindo os sons que aquele teclado de puro marfim produzia - à medida que fazia os acordes, escalas e arpejos - dentro de mim, novas emoções instalavam-se, reconhecia o quanto minha sensibilidade poderia produzir. Gioconda deu-me a mão e dividiu comigo sua alma de artista para que eu pudesse navegar nas ondulações sonoras do piano. Acompanhou-me durante a infância, adolescência e mesmo durante a Faculdade.

Sempre que sorria, seu sorriso não me parecia enigmático, com ele dizia-me tudo, pois sua alma era livre e viçosa, ensinou-me a entrega que todo o pianista tem com a música que produz e a *des-cobrir* a técnica e a alma do instrumento. O piano tem alma. É preciso que nossa alma encontre a alma dos sons que o piano pode produzir para que juntos possamos navegar.

Foi nesta vivência cotidiana com a música, que foram sendo motivados alguns instrumentos de percepção necessários para que eu pudesse sensibilizar-me à música, apreendendo-a e recebendo o material sonoro-musical como de grande significação na construção de minha história, pois “ nada é significativo no vazio, mas apenas, quando relacionado e articulado no quadro das experiências acumuladas, quando compatível com os esquemas de percepção desenvolvidos.”(Penna,1990, p.22)

Através da música podemos apreender toda uma gama de aspectos que irão desde os culturais, que abrangem o modo de vida e forma de existência de cada época, até os mais formais como os estilos e suas maneiras interpretativas que exigem um pensamento, percepção e expressão aguçadas para a decodificação de uma linguagem especificamente musical, de modo que o indivíduo seja capaz de apreender criticamente as várias manifestações musicais. A música certamente desenvolve no sujeito sua percepção e integração com o todo.

À medida que a música começa a habitar dentro de mim, todos os meus sentidos são requeridos, pois será impossível pensar-se em música sem que se possa pensar no corpo como meio de transmissão desta. Nosso corpo por si só já é um instrumento musical, sendo assim, todo ele vibra em consonância direta ou indireta com as sonoridades produzidas tanto no nosso mundo interior como aquelas que vêm-nos do mundo exterior.

Desde nossos primeiros movimentos intra-uterinos já estamos produzindo sons e aprimorando nossa percepção sonora. A primeira batida do coração estabelece um ritmo que também é sonoro. Nosso crescimento faz-se em um mundo que coloca-nos a todo o momento em contato com os sons e, a música elaborar-se-á à medida que decodificarmos a forma musical como meio de interação com o mundo, nosso mundo.

CAPÍTULO III

3. Vinculações

A postura fenomenológica constrói-se em uma instância que prioriza a consciência humana e sua experiência direta do mundo, ao contrário das filosofias que compreendem a realidade como construto do intelecto, os fenômenos do mundo vivido devem ser o alicerce de toda a reflexão filosófica. Um fato primordial será o fato de nossa consciência nos permitir avaliar a experiência, vendo a relação sujeito-objeto ou mesmo a relação onde não existe mais sujeito e objeto, mas sim sujeitos na relação.

O mundo é uma multiplicidade interativa de intenções. Para a fenomenologia da percepção o conhecimento do mundo se constrói no fazer parte do mundo e não na diferença entre nós e o mundo. Nossa consciência e nosso corpo são inseparáveis, sendo assim, esta mesma consciência será um produto de nossa percepção, mas não existe percepção em si, somente a percepção de alguma perspectiva. Percepção será a inter-relação física do sujeito com o objeto, percebedor e percebido, um estimulando o outro e nenhum dos dois totalmente independentes.

É minha intenção, pensar conceitos que, integrados ao meu fazer artístico, através de vivências em arte, esclareçam o quanto esta possibilitou-me – no aflorar das emoções - a aceitar e respeitar o outro a partir do respeito por mim mesmo e ainda responder-me: se os sistemas de cor, som e forma têm possibilidade intersemiótica e seus signos criam significações profundas, pois nos provocam transformações, será então possível que, à medida que conceitos se ampliam, se possa entender a arte como proposta relevante de educação.

3.1. A SONORIDADE DO UNIVERSO

Organização Social e Política Brasileira foi a primeira aula a que assisti quando entrei na Universidade; a professora chamava-se, numa grande coincidência, D. Maria Brasil. Era aquela mulher, baixa e gordinha, mas o aspecto mais forte de sua personalidade não estava em seu físico e nem nas coisas que poderia pensar- parecia vazia - mas sim na maneira que introduzia a aula :

- Queridos, vamos *sentarem*, vamos *calarem* a boca, vamos *abrirem* os livros e vamos *iniciarem* a leitura. Fulano de tal....

Através desta metodologia íamos lendo o livro, um de nós a cada parágrafo. Para a prova, Dona Brasil formulava cinqüenta questões que decorávamos. Fora da sala de aula e entre os colegas, questionávamos a validade daquela aula sem sentido, mas mesmo assim assistíamos e esta era uma maneira de estarmos juntos formando nossos grupos, rebuscando nossa linguagem revolucionária e articulando formas de ação. Assim, eu ia aprendendo a conviver em grupo e com o grupo enriquecendo meu pensamento e minha imaginação. As aulas de música tinham enfoques um pouco mais dinâmicos e obviamente mais atraentes do que aquelas que faziam parte do núcleo comum.

A aula de prática de orquestra era a que mais entusiasmava os estudantes, nela podíamos experimentar muitos instrumentos musicais além de podermos fazer leituras de várias músicas e diversos autores. Quase uma brincadeira mas, de tremenda empatia com os sons que produzíamos, sempre tínhamos ali a oportunidade de ir além, nossa viagem era uma viagem coletiva pelos caminhos que a música foi abrindo na construção de sua história. O som do violoncello ainda hoje se faz ouvir em minha alma, é profundo e quase uma dor. Os violinos cantam velozmente e brincam entre os silêncios deixados pelo piano. Com seu ar soberano, a percussão ruge de forma a impor um ritmo que é seguido por toda a orquestra. Enquanto aqui experienciava-se a criação, do outro lado observava-se a prática da cópia e reprodução do sistema. De um lado tínhamos a oportunidade da liberdade e do outro éramos tratados e ensinados a agir como meros robôs.

Tenho uma certeza e esta me invade com a sensação que não se aprende nada do movimento verdadeiro da música estando-se diante dela em uma atitude de pura submissão, é preciso que estejamos prontos para interferir como atuadores, mesmo que na condição de ouvintes. Como meu trabalho, de longa data está ligado ao fazer musical, penso que só é possível estudar os sons fazendo-se sons, assim como só é possível estudar música fazendo música e mais ainda vivendo as possibilidades musicais com todo o meu ser. Se pensarmos historicamente foi:

”[...] na cultura bárbara, onde as práticas de representação em abandonando o naturalismo próprio ao período passaram a desenvolver um sentido nitidamente simbólico. O símbolo, porém, com seu potencial de referência, só tem razão de ser quando se trata de atos comunicativos.” (Schurmann, 1989, p.22)

Conforme sabemos, durante o período paleolítico as manifestações do homem estavam ligadas ao poder mágico que visava a apropriação em relação aos elementos da natureza dispensando qualquer comunicação. Com a passagem para o neolítico, uma necessidade de constituição social fez-se presente frente às características que se apresentaram e, entre elas, a necessidade urgente de sobrevivência e também, conforme pressupostos antropológicos, o desenvolvimento de atividades de domesticação e criação de animais e o cultivo de vegetais. Esta nova tecnologia, veio exigir do homem um novo nível de cooperação entre os membros de determinados grupos, foi preciso formar um conjunto que se caracterizou como comunidade fraternal. Foi necessário pensar-se no outro como elemento integrador e de comunicação, assim passa-se de uma fase de individualismo para a direção da atenção na

cooperação e através desta, o desenvolvimento de poderes para estabelecer-se contatos com seres sobrenaturais, durante as práticas ritualísticas. Neste processo de ritualização, o homem, não só potencializa suas relações, como também as simboliza e estas simbolizações se fazem também na música.

Entendo que durante a infância e a partir dela, pela música, podemos desenvolver processos de aprimoramento de nossas relações com o mundo e ritualizar e simbolizar valores. De fato, todos os princípios que se elaboraram durante os primeiros estágios de evolução do homem, assim como também aqueles que se elaboram na infância continuam sendo válidos nos caminhos que vão se constituindo. É de consenso geral, como já falei anteriormente que, desde sua vida intra-uterina, o ser humano vai reconhecendo o seu ambiente, a princípio pelos sons, depois pelas formas. É nesta ação de ouvir, ver, sentir que vou estabelecendo relações de correspondência entre os seres, objetos, fenômenos, etc. e os sons que lhes correspondem, desta forma vão desenvolvendo nossas qualidades perceptivas. Para Fayga Ostrower:

“[...] a percepção é um tipo de conhecimento que consiste em apreender o mundo externo. Envolve, concomitantemente, uma interpretação daquilo que está sendo apreendido (fixado, focalizado) em confronto com o mundo interior, ou seja, com aquelas imagens referenciais internalizadas em vivências passadas.” (apud Cauduro, 1989, p.16)

A percepção sonora é um ato de distinção das diversas sonoridades que possibilitam a música como um todo. Por exemplo, à medida que vou distinguindo os diversos timbres dos instrumentos musicais e também os diversos sons que

constituem um acorde de um determinado instrumento musical, meu ouvido vai aos poucos filtrando os sons, podendo determinar como estes estão formados e, assim como o olho vê o mundo exterior, o ouvido aponta para dentro fazendo uma seleção interna e absorvendo toda a informação. Posso, através de minha percepção fazer a distinção entre o que é ruído e o que é som.

Para a música ou para o aprendizado musical, não só importa que se trabalhe para motivar a ampliação da percepção, mas importante também será que dentro de nós possamos viver os principais parâmetros da música. Em *A Limpeza do Ouvido*, Murray Shafer (1969) indica-nos como caminho metodológico, em um trabalho de musicalização, precedendo a qualquer produção musical, o desenvolvimento da percepção dentro dos parâmetros da música. Que parâmetros serão estes e como os fui construindo durante meu aprendizado?

Ouvir meu *silêncio* interno e, processando este, descobrir o silêncio dentro da música. Do silêncio, trago o sonoro e com o sonoro a *intensidade*, a distinção entre os fortes e os suaves, os crescendo e os diminuindo. Agir dentro das intensidades propostas será exercício dialógico com o instrumento musical, à medida que descubro as possibilidades que o instrumento me oferece posso usar suas intensidades numa integração perfeita. O instrumento musical, seja ele o próprio homem ou não, sempre se apresenta como diversidade e esta poderá estar marcada pelo *timbre* que poderemos ouvir de forma abafada ou estridente, sonora ou seca, delicada ou pesada, escura, como se fosse cor, ou clara. Cada instrumento é vivo, assim como o próprio homem que dá vida ao seu instrumento vocal.

Outra distinção importante de percebermos serão as diferenciações entre os agudos e os graves, entre os um pouco mais agudos e os um pouco mais graves, entre os pouquíssimos mais agudos e os pouquíssimos mais graves, este será então o aprendizado em um outro importante parâmetro musical que vou descobrir como nomenclatura de *altura*.

Para a música só existe tempo à medida que este for determinado por uma *duração* e só esta poderá determinar um som breve ou longo, contínuo ou interrompido. A duração será então marcada por um *ritmo*, e o ritmo será a direção que a música tomará. O ritmo sugere movimento, assim como o movimento de um rio ou o movimento das ondas do mar. Para Schafer, “num sentido mais amplo, o ritmo divide o todo em partes. O ritmo articula um trajeto como se fossem passos (dividindo o todo percorrido em partes) ou qualquer outra divisão arbitrária do mesmo.” (1969, p.33)

A música poderá existir dentro de um tempo virtual ou dentro de um tempo determinado e o ritmo será a forma que recorta o tempo, assim como no desenho este tempo é recortado pelo espaço.

Outros importantes ouvires, sem dúvida alguma, fui descobrindo através de minha caminhada lado a lado com a música e com as pessoas que me oportunizaram a descoberta deste mundo fantástico e cheio de imaginações e sentires. É necessário que o humano oportunize-se o ser musical, e este estará sempre à espera de que possamos trazê-lo de dentro de nós mesmos, ele está aí, vivo e pulsante.

Durante muitos anos tive como companheiro o piano, à proporção que ia descobrindo as possibilidades sonoras das oitenta e oito teclas uma relação de querer descobrir levava-nos a alçar vôos cada vez mais complexos. Confundíamos-nos e muitas eram as vezes em que me tornava ele e ele tornava-se eu. Fomos confidentes de alma. Era dedicação e paixão. Era um.

3.3. AS POSSIBILIDADES CORPÓREAS

A música oportunizara-me durante muito tempo o estado de estar comigo. Mas precisava dividir minhas procuras com outros seres e mais ainda, precisava buscar fisicamente o que minha alma me impunha. Resolvi fazer um curso de teatro em Teresópolis, no Rio de Janeiro.

Durante um janeiro e fevereiro de muito sol, entre escapadelas em que em grupos procurávamos aliviar o calor nas cachoeiras e escorredeiras, estava eu dedicando-me ao jogo teatral. No início do curso ficava mais na observação, tinha medo de colocar-me dentro dos jogos propostos, à medida que me senti mais íntimo dos atores e mais confiante que poderia resolver os problemas sugeridos, fui colocando todo o meu ser no aprendizado que o teatro traria, não só para o meu trabalho, mas também para a minha vida pessoal.

Como proposta de final de curso, tínhamos que montar um musical e ensaiamos durante dias e noites para o acontecimento. Meu personagem em sua primeira cena descia para o palco escorregando pelo corrimão de uma escadaria.

E chegou o tão esperado dia.

Meu coração batia e as pernas tremiam.

Quando desci pelo corrimão algo me dizia que aquele movimento era como escorregar pelas teclas de um piano, eu sabia fazer o *glissando*, não tive medo, tive certeza que poderia realizar. Um ano depois estava freqüentando a faculdade de Artes Cênicas na UNIRIO.

Foi num grupo de teatro amador que encontrei Luis Alves de Macedo Neto, diretor de teatro que havia freqüentado a escola Parisiense de Jac Le Cocq. Por ele era oferecido um trabalho primoroso que envolvia o ator dentro do jogo teatral, tendo o trabalho físico como primordial no aprendizado da técnica do teatro.

Luis, em sua condição física como paraplégico, mostrou-se exigente na preparação de um corpo que conhece e domina toda a musculatura, a técnica vocal e o jogo dramático.

Aprender a jogar é revelar uma outra possibilidade de vida, emprestando meu instrumento corporal como matéria prima a ser elaborada, é descobrir o poder de cada palavra, de cada gesto, de cada olhar.

O teatro é uma linguagem, sendo assim, possui um sistema de códigos próprios e pode aglutinar outras formas de expressão de arte, o que significa dizer que no fazer teatral existe toda uma preocupação com o sentido do processo

elaborado, então o fenômeno poderá ser entendido. O sistema teatral compreende convenções e regras, as quais não são fixadas, podendo ser reinventadas a cada momento de criação e assim constituir-se num eterno desafio.

Poderá ser através do jogo teatral que venhamos a desenvolver nossa sensorialidade. Como ressalta Courtney, “os mais altos processos mentais têm suas raízes na experiência do sentido e a relação entre os sentidos e a inteligência deve ser mantido.” (1980, p.55)

Fluirá então, através do jogo sensorial uma maior comunicação e compreensão entre os participantes, quer seja por meio de uma improvisação de tema livre ou proposto, como também pela construção de imagens no espaço. É nesta interação com o estético que se dá o processo criador que transcende à própria linguagem artística, envolvendo múltiplas vivências de realidade dos atadores. “Promovendo uma liberação emocional, o jogo também oferece a oportunidade para um controle emocional e, assim, favorece uma autodisciplina interna.” (Courtney, 1980, p. 47)

É através do jogo dramático que o ator poderá construir seu conhecimento, envolvendo-se com totalidade física e psíquica e trabalhando de melhor forma os signos e símbolos. Por estes caminhos eu fui conduzido. Posso dizer ainda que foi no jogo dramático que percebi um método de aprendizagem que aflora o prazer de solucionar problemas do aqui e do agora, de forma não contemplativa, mas ativa, de pensar, de imaginar. A imaginação dentro do jogo teatral implica ação e sendo ação terá de ser a conjunção entre o pensar e a simbolização deste.

Meu corpo tornava-se prioridade para o jogo teatral. Ele, este corpo é o produto de todas as minhas vibrações nervosas, de minhas pulsões motoras, de manias tácteis, de todos os gestos conscientes ou inconscientes. Para Bandet e Sarazanas “o próprio corpo humano é o primeiro jogo da criança, e nisto se inclui o corpo da mãe” (apud Rosamilha, 1979, p.67). O corpo que simboliza ainda um outro corpo: aquele que lhe trouxe à vida.

Meu corpo é uma linguagem viva, como uma mensagem codificada, um longo telegrama de carne, músculos e ossos que me relatam, é toda a história específica do meu território. O corpo está diretamente ligado ao pensamento e é assim um órgão de exploração, de ação, de expressão e de criação. Conforme vivencio as técnicas do jogo dramático, vejo que ele está para o gesto, assim como a voz está para o ruído. Através de meu corpo vou descobrindo minhas relações íntimas com o real/imaginal, com o meu eu sensual, com o meu eu amoroso ou conflitante, e meu discurso torna-se também uma viagem no concreto/abstrato, e mais ainda um compromisso ativo.

Mais do que técnicas eu busquei perceber as relações do teatro com a vida e com a natureza, com o mundo. O teatro leva-me por caminhos políticos assim como desvenda paixões, escancara a pobreza e a avareza, transforma-me e antes ainda: “o teatro educa, se entendemos por educar a descoberta e utilização de formas e meios de apoio para o desenvolvimento do ser humano em direção à vida autônoma e conseqüente, para a sociedade de que seja membro.” (Lopes, 1989, p.22)

Cada tipo construído tem sua história organizada desde o nascimento, para que se personalize com força, necessito conhecê-lo em seus gostos, suas preferências, seus referenciais territoriais, seus amores, seus desejos, suas angústias, e aí sim, de dentro de mim, nascido de mim, ele surge, tem corpo e alma, tem vida, e através deste exemplo de vida releio a minha própria vida, me transformo, transcendo, crio, porque como diria Vygotsky: “os processos criadores existem desde a tenra infância e se desenvolvem a partir de elementos tomados da realidade.” (apud Freitas, 1995, p.77)

3.3. PLASTILIDADES: UM ENCONTRO ESTÉSICO COM MONET

Dez horas da manhã. A neve caía farta e o frio cortava a alma, sentia-me muito só. A pátria amada tinha ficado distante e um mundo tecnológico estava sendo vivenciado a quase cinco longos anos. Minha língua não era minha língua materna e meu povo não cantava seus sambas, o coração doía a dor da separação, o “Ouviram do Ipiranga” brotava em lágrimas que congelavam-se.

Caminhei do metrô até à avenida Michigan, eram apenas duas quadras que, com a neve caindo tornavam-se de quase impossível acesso. Chicago é uma

das mais belas cidades do mundo moderno e, a grande avenida é onde encontram-se os principais endereços e os grandes acontecimentos. A entrada do edifício é guardada por dois enormes leões e uma interminável escadaria leva-nos para o aconchego de um saguão climatizado onde inicio minha visita ao The Art Institute of Chicago.

Reunido a um grupo de mais de mil pessoas estou pronto – o coração bate com tanta força que, quase é possível ouvi-lo – para uma viagem histórica pela vida e obra de Claude Monet (França, 1840-1926), e embora lá fora os termômetros marcassem uma temperatura abaixo de zero, ali dentro do Museu uma primavera temporã se materializava, Monet, o pintor das flores e paisagens campestres.

Monet foi reunido em cento e sessenta telas. A história deste Parisiense nascido no dia 14 de novembro de 1840, começa a mudar no momento em que vai viver em Le Havre e é atraído pelos movimentos das embarcações e os variantes humores do mar – eles atraíam o seu temperamento naturalmente sentimental. No final da adolescência, Boudin o encoraja a pintar e, o que é mais interessante, a pintar ao ar livre, um método não muito comum em uma época de pintores de ateliê.

Consoante percorríamos as salas de exposições, a chuva de cores, que saltava das obras, invadia-nos. Para Monet não existem formas ou contornos definidos, seus seres ou paisagens são quase que espirituais. Cada sala tinha sido preparada para receber um período de seu trabalho, para mim era como se todas as telas estivessem nascendo naquele instante, podia cheirar a tinta fresca.

Meus olhos, a cada passo, mais e mais se enchiam das manchas luminosas modeladas pela cor e a história que ligava Monet a Chicago e ao Art Institute. Meu ser vibrava a cada passada.

De repente encontro-me em uma grande sala contornada por uma gigantesca obra. Quase que sem acreditar, estava eu ali, diante de uma das fantásticas *Os Nenúfares* (1909). Foi um momento de silêncio entre eu e a obra, não conseguia mover um músculo. Por um instinto quase que de sobrevivência respirei profundamente e devagar fui entrando para a tela. Tive a sensação de que, dentro dela poderia confundir-me entre as cores, não existiam mais formas, não existiam mais flores e não existia mais água, eram cores que me transpassavam e eu podia transpassá-las. O tempo perdeu-se e eu brinquei de ir-e-vir. Só muitos anos depois é que soube que em algum momento de sua vida, Monet falou que gostaria que as pessoas, quando em contato com *Os Nenúfares*, se sentissem dentro de um aquário, um aquário de flores.

Quando descí as escadarias do museu a neve tinha deixado as calçadas completamente brancas e a noite já tinha escurecido o céu. Eram quatro horas da tarde. Decidi naquele instante, nesta outra paisagem que se oferecia aos meus olhos, que precisava voltar para o Brasil.

Lembremos ainda que na historiografia de Monet, encontramos o Salão dos Recusados de 1863, à margem do Salão Oficial da Academia, onde alguns pintores jovens, que vieram a ser os impressionistas, tiveram consciência das suas aspirações. O público indignava-se perante esta arte viva e foi da boca de

um jornalista debochado que o termo impressionismo surge a propósito de uma tela de Claude Monet, *Impressão do Sol Nascente*.

Conforme pesquisas que se desenvolviam na mesma época, afirmava-se que a luz dividia-se em cores fundamentais, que eram registradas na retina segundo determinadas leis, pois os olhos apenas detectam manchas luminosas modeladas pela cor, e os impressionistas valendo-se destas exerciam sua alquimia. Sendo assim, diante de uma análise contemporânea da pintura impressionista, Ostrower pondera:

“A pintura impressionista apresenta uma matéria pictórica que se compõe de inúmeras pequenas manchas de cor, em forma de vírgulas ou traços livremente pincelados. Em vez de misturadas na palheta as cores são justapostas puras na tela (só as primárias e secundárias, pois os impressionistas aboliram as terciárias), a fim de, ao serem vistas a certa distância, se fundirem na percepção do espectador, num processo ótico-sensorial direto.” (1989:251)

Para captarem melhor a realidade ótica essencialmente luminosa e momentânea, os pintores impressionistas acabaram por interessar-se principalmente pela natureza, pela luz incessantemente mutável da paisagem e pelos espetáculos tidos como mais fugidios: as reverberações da água e das nuvens. Abandonando o ateliê, instalaram-se ao ar livre e aplicando a cor pura em pequenas manchas separadas, reconstituíam toda a luminosidade e movimento das coisas. Como assegura Greimas:

“[...] é a luz que bate primeiro no sujeito – a luz, que é o estado mais profundo da visualidade. O deslumbramento alcança o sujeito e transforma sua visão. Neste caso nos encontramos frente a frente a uma estética do sujeito.” (Greimas, 1997, p.32)

Certamente recupero em *De la Imperfección*, um Greimas que insere o eu apreciador dentro da obra, dando assim sentido a esta, e perpassando este de sua luminosidade. Minha viagem através da obra de Monet foi um caminho pelas luzes e, estas luzes iam buscar em minha memória as luzes da terra natal. O impacto luminoso remeteu-me para aquele que minha infância banhou-se na região da campanha, uma luz profunda e brilhante de amanheceres de geadas, os azuis claríssimos das tardes sem nuvens, os sóis multicoloridos dos entardeceres e o céu bordado pelo azul escuro da brilhante Via Láctea, estas minhas vivências são visualizadas no sentir as luzes de Monet. Que relações se estabelecem entre as luzes de minha terra e as luzes de Monet? Conforme leitura semiótica da estesia, desenvolvida a partir da teoria greimasiana, diz-se que:

“[...] as coisas do mundo[...] Elas entram no campo perceptivo do sujeito a partir de uma consonância de posições entre as que elas ocupam e as ocupadas pelo sujeito. Esse encontro fortuito possibilita toda uma nova sensibilização do sujeito na sua percepção do circundante.”(Oliveira, 1995, p.229)

Em Monet, perco-me no tempo e na história (espaços), tudo o que acontece em quase seis horas, é sentido por mim em frações de segundos, caminho por corredores onde as obras estão expostas e a cada uma delas um tempo novo me é dado através da luminosidade imposta pelo artista e, este foi um trabalho primoroso desenvolvido pelos impressionistas, isto é, buscar numa mesma paisagem uma outra aparência segundo a passagem das horas, proporcionada por luminosidades diferentes. Penso então que este tempo, por mim vivido com a obra de Monet, acontece:

“[...] sobre vários tipos de rupturas, de acidentes, ou de fraturas capazes de quebrar a an-estesia do cotidiano, o encontro estésico com o mundo dá-se num tempo sem tempo. É a

suspensão desse e da sua mensurabilidade, ao lado da imobilização do espaço, que permitem a visão desse algo anteriormente imperceptível.” (Oliveira, 1995, p.229)

Torna-se claro, através da leitura greimasiana, que Oliveira sustenta a possibilidade de o estado de estesia romper com as noções científicas de mensuração de um tempo regulatório. Sendo a experiência estética única e singular, o tempo faz-se conforme o eu sujeito estabelece relações subjetivantes com o objeto e perde-se e funde-se neste de forma também a que esta relação venha a modificar seu estado interior. A modificação de estado interior está além de qualquer tempo determinante, ela é intempestiva e fractal.

A cada passagem, ou a cada obra, dentre as muitas que foram mostradas nesta megaexposição, fui absorvido numa leitura que está relacionada a um referencial já vivido que se configura a partir da minha própria experiência cultural, sendo assim, o momento estético é também pessoal e cultural, seu espaço não é fixo, é mutável conforme o meu deslocamento.

Para o Impressionismo de Monet é preciso também a percepção de que tudo está além de determinações de formas, existe aí uma desmaterialização dos objetos e das pessoas, não existem contornos nem superfícies nas paisagens ou nas figuras humanas, tudo é uma decomposição da cor.

É, em *De la Imperfección* que Greimas assume então uma estética que se propõe, assim como o impressionismo, a observar que todas as cores são conduzidas por uma decomposição. Como a obra impressionista vem exemplificar, se ao aproximar-me da obra distingo um amarelo, um azul e um roxo

colocados lado a lado, à medida que me afasto, meu olho visualizará o preto como resultado da decomposição. O preto sendo a ausência de cor, contém todas as cores, assim como para Greimas “cada corpúsculo é independente, cada partícula da matéria contém em potência todas as formas e as energias que se constituem na superfície.” (1997, p.59)

Sendo esta uma afirmação verdadeira diremos que foram estas partículas de cores, as cores de Monet, que energeticamente misturaram-se às minhas, produzindo então este estado de deslumbramento. Da mesma forma que minhas partículas energéticas constituem-se na superfície da obra de Monet, também as partículas de cores de *Os Nenúfares* conectam-se a estas, produzindo assim um efeito em que o eu sujeito dirá como estesia do contínuo. Minha apreciação torna-se também uma sacudida emocional que agita meu corpo em completude com a emoção viva. Para Greimas será esta união sensorial e emocional que afetará o sujeito num estremecimento, é então:

“No estremecimento, que a concretização da estesia, se encontra, pois, distribuída entre o sujeito e o objeto, ela marca o sincretismo deste e dos actantes, uma fusão momentânea do homem e do mundo que reúne ao mesmo tempo [...] a paixão da alma e a paixão do corpo.” (1997, p. 43-44)

Todos os sentidos, quando no encontro com a obra de Monet, vibram em consonância com a própria obra. Ao mesmo tempo em que vejo num ângulo que vai além do plano somente visual, sinto os cheiros mais exóticos e posso assim saborear com o desejo de não provar, posso tocar as texturas e, suas curvações levam-me pelo movimento que se estende da parte de baixo da obra para

concluir-se luminosamente na parte de cima, sendo esta uma forte característica do impressionismo.

Meu retorno ao mundo supostamente realista só acontece no momento em que desço a escadaria do museu e vejo-me na calçada coberta de neve. Somente ali, respirando o ar gelado e escuro que cobre a cidade, torno consciente que o instante terminou pois,

“[...] o olhar se imobiliza para transformar-se, de sujeito, em ponto de vista do observador [...] se assiste à separação progressiva do sujeito com o objeto [...] a ruptura da isotopia estética e o retorno à realidade consumaram-se inevitavelmente.” (Greimas, 1997, p.44-45)

Buscando uma justificativa para o momento em que me vejo na realidade de uma calçada branca de neve, encontro Greimas dizendo-me que no encontro com Monet, aconteceu a verdadeira vivência geradora da suspensão do tempo e imobilização do espaço e que aquele foi um momento irretornável.

Minha vida, após o acontecimento, retoma o seu curso existencial, mas não sem antes desta lembrança nostálgica e elaborada ser guardada na memória do acervo de momentos estésicos. Estes momentos estésicos serão sempre únicos, mas, sem dúvida, poderão ganhar outros espaços ao reaparecerem de forma a possibilitarem transformações sejam elas simbólicas ou de produções textuais. Digo como texto toda a produção que se insere nas linguagens da arte e, como símbolo tudo o que pode ser pensado, visto ou ouvido e ainda passível de transformações no cotidiano. Posso ainda dizer que o símbolo será uma concepção para a transformação da experiência em ato de força. Não existem mais dúvidas: - Volto para o Brasil !!!

CAPÍTULO IV

4. A propósito da imperfeição

“O linguajar e o emocionar juntos, ou seja, o conversar, passam a constituir o modo de viver. As características desse modo de viver nos processos de desenvolvimento se tornaram, então, parte do modo mesmo de ser, da ontogenia humana. Então, nós somos animais dependentes de um viver no qual essas condições se dêem – tanto do ponto de vista das relações como do ponto de vista da fisiologia. Nós temos uma fisiologia dependente do amor. E isso se nota em como se altera a fisiologia quando se interfere com o amor. Nota-se que as patologias que surgem nas interferências com o amor, que são as neuroses, as alterações psicomotoras, os distúrbios da convivência, corrigem-se com o restabelecimento do amor como domínio de ações que constituem o outro como legítimo outro na convivência” (Maturana, 1999, p.47)

Nascido em uma paisagem pampiana onde a horizontalidade verdejante estende o olhar para se perder nas coxilhas, e encontrando nesta mesma paisagem um grupo de mulheres, que a partir de 1999 começava a freqüentar o Curso de Formação de Professores em Serviço – Faculdade de Pedagogia - da Universidade da Região da Campanha, São Gabriel, descubro um lugar como

habitante deste cosmo no processo de convivência e aprendizagem que foram exercitados dentro das oficinas de vivências em arte, proporcionadas às professoras-estudantes desde seu primeiro bloco de estudos.

A pesquisa dentro de sua historiografia curricular tem valorizado a construção de conhecimentos a partir de um pensar racional expatriando o saber sensível. A afetividade, a arte, a poesia, a música, a criatividade, o imaginário sempre se instalaram como processos de *desvio* dentro do ensino nas Faculdades de Educação. Mas, o ser criador tem o poder imanente de transformar as matéricas transformando a si próprio, a sua natureza e, as mulheres do Curso de Formação de Professores em Serviço tem, através das oficinas de vivências em arte, a oportunidade de resgatar o prazer, a solidariedade, a não competição, a união com a natureza, ou melhor, o reconhecimento de sua natureza. As percepções de outras maneiras de construirmos o mundo nos levam a movimentos interiores e exteriores na busca de sentido.

Com a opção pelo lugar ontológico – que, para Fraga “inter-relaciona tecnologia com a visão de ciência e cultura que adotamos” (2001) - mais que epistemológico da vivência em arte, poderemos pensar o respeito pelo outro pelo prazer da convivência, na aceitação do outro junto a mim ou seja, no espaço de ações no qual eu aceito o outro na proximidade da convivência. É pensando nessas emoções que, por força das vivências foram se constituindo durante todos estes anos, que este caminho só pode construir-se, primeiro, pela narrativização do vivido ou seja, da vida vivida como ser humano e como professor na relação com mulheres professoras; segundo, pelo sensível, que une o estético com a emoção que surge deste momento de tomada de consciência, o momento em que

me afasto do vivido para conhecê-lo por um ato cognitivo. Terceiro, como palavra que é “construída para, deliberadamente, parecer, sugerindo, provocando, insinuando e isto acontece através de jogos de linguagem,” que se mostram com a intenção de provocar “o ser leitor em sua integralidade do sentir e pensar, seduzindo-o a entrar no texto e tornar-se, também, construtor de sentido, não mero decifrador” (Fraga,2001). Serei aqui espectador e sujeito sobre a obra, serei possibilidade de transformação, serei possibilidade de imperfeição e quem sabe uma espécie de co-criador.

4.1. O RETORNO ÀS FONTES

“A fenomenologia da imagem exige que ativemos a participação na imaginação criante. Como a finalidade de toda a fenomenologia é colocar no presente, num tempo de extrema tensão, a tomada de consciência, impõe-se a conclusão de que não existe fenomenologia da passividade no que concerne aos caracteres da imaginação. Para além do contra-senso em que se incorre com freqüência, lembremos que a fenomenologia não é uma descrição empírica dos fenômenos.” (Bachelard, 2001, p.04)

O flamboiã vermelho cobria quase que toda a esquina. Sentei a sua sombra. Uma brisa quente soprava na espera do ônibus que passaria às 16:45h.

Eu ainda teria ali quase meia hora. Algumas pessoas chegavam carregadas de bagagens que, pela aparência e volume, deveriam conter suprimentos comprados em armazéns dos arredores. Os cheiros de bolacha, carne fresca, farinha e café se misturavam àquelas das flores do flamboiã. Respirava com dificuldade e o peso do sol ardia o chão levantando uma leve poeira que entrava vagarosa nas narinas. Um leve suor umedecia meu corpo.

Quando o ônibus encostou-se à calçada, senti um nó nas tripas, metade dos corpos se projetava para fora, buscando refrescar-se ao vento. Entrei e estiquei o olhar para o fundo do ônibus, vi que ainda havia lugares vagos e no trajeto que fiz pelo corredor estreito, senti o cheiro de suor e terra. Os gaúchos e gaúchas acomodavam-se nas velhas poltronas, de suas sacolas tiravam os salgadinhos comprados na cidade. Pacotes de cores vibrantes. Um aroma de queijo passado infestava o ambiente.

Uma poeira marrom claro, que impregnava os poros, entrava com o vento forte produzido pelo deslocamento de ar provocado pela velocidade do veículo, senti uma lerteza que projetava minhas pálpebras para baixo, lentamente elas fecharam-se. Dormi ao som de conversas campeiras e solavancos da estrada de terra. Uns vinte minutos depois, acordei assolado, com o corpo já acostumado ao ginetear do ônibus, à minha direita o sol começava a descer e o verde dos campos brilhava em meus olhos, pensei em Dilthey e seu conceito de vivência dizendo que esta é “símbolo verdadeiro da experiência plena e não mutilada da realidade plena e total.” (apud Flores, 1987)

A estrada cortava os campos como se fossem ranhaduras marrons, ocres, vermelhos, me pareciam feridas. Em contraste: a suavidade da água que corria

pelos arroios como finas veias adocicadas que me faziam a saliva grossa de desejo. Matos de eucaliptos abrigavam ovelhas desgarradas enquanto o gado vagorosamente pastava nas margens dos açudes. Em meus olhos rápidas planícies pampianas apresentavam-se cortadas por cerros e vales. Rochas brilhantes se projetavam para fora da terra.

Distantes umas das outras em alguns quilômetros, viam-se casas abrigadas pela sombra das grandes figueiras centenárias, próximo a elas galpões protegiam a alfafa cheirosa e as rodas de chimarrão que neste entardecer se formavam para o relato dos *causos*. Homens de olhar horizontalizante de pampas. Pausas longas nas falas, tempo dado entre um e outro chimarrão. Na querência das fronteiras inexistentes tropeiros se juntam uns aos outros, trazendo o gado de cria, o cheiro do charque exala. A noite cai sobre o pampa.

E assim o minuano da noite soprava Dilthey:

“[...] vivência é a própria vida reduzida nas suas proporções mais diminutas e ao mesmo tempo mais fidedignamente representativas do modelo em tamanho original.[...] ao encerrar a própria vida, é, como esta, continuamente sua própria prova.” (Amaral apud Flores,1987)

A vida e a arte da natureza pensadas como uma produção estética no eu sujeito receptor, um estado de pura manifestação do vital que me encaminha a outras esferas da existência. Sair do estado já conhecido, na verdade, a produção

de um novo estado, o eu muito mais criador do que intérprete, um eu muito mais consciente, defendido por Bachelard como sendo esta tomada de consciência:

“[...] um crescimento de consciência, um aumento de luz, um reforço da coerência psíquica. Sua rapidez ou sua instantaneidade podem nos mascarar o crescimento. Mas há crescimento de ser em toda a tomada de consciência. A consciência é contemporânea de um devir psíquico vigoroso, um devir que propaga seu vigor por todo o psiquismo. A consciência, por si só, é um ato humano. É um ato vivo, um ato pleno.” (2001, p. 05)

Neste ato de consciência e percebendo que neste momento as estrelas rebordavam o céu e os tropeiros acalmavam o galope procurando o aconchego dos pelegos, eu procuro a reconciliação com o princípio do prazer na existência destas inúmeras paisagens de naturezas transitórias e descontínuas. Descobrir que cada sujeito está impregnado de um poder estético, todos são sensíveis à arte em vivenciando-a, uma aposta na vida e numa postura definitivamente estética.

Busco assim, na organicidade dos brilhantes cristais de sal grosso a matéria para a vivência que proponho- quando amanhece o dia seguinte- aos seis grupos, cada um deles com quase sessenta mulheres. Reelaborar o nível afetivo das relações e materiais, no tocar, mexer, olhar, perguntar, explicar, amar, adorar, pois é aí que são processadas diversas experiências, é no vivenciar que se estabelece uma relação sujeito-atividade e se recria sujeitos-que-fazem. Sujeitos cuja consciência é dada em suas vivências, sendo esta para Dilthey “a condição fundamental imposta pelo princípio da fenomenalidade, para a determinação dos fatos da nossa consciência, resume-se na necessidade de eles serem vivenciados por nós.” (Amaral apud Flores, 1987)

Seguido pelo curso da vida o sol foi acordado pelo som do Orim, instrumento musical de origem oriental, que proporciona, conforme acreditam estes povos, o encontro do sujeito com o Universo, seu som repousa no núcleo de captação e criação, na relação entre sentimento e imagem, entre significação e manifestação, entre interior e exterior.

O som do Orim ecoava pelos corredores que eram quatro ao todo, iniciados em um centro comum. Cada turma trabalharia em um destes corredores.

Para a meditação que prepararia corpos e almas* para toda a seqüência de trabalhos, as mulheres acomodaram-se estiradas na laje refrescante que cobria o chão. Minha alma e corpo se enchiam de pensamentos impregnados pelas moléculas dos corpos-almas femininos que me rodeavam. Como elaborar um discurso e discorrer uma proposta que provocasse o despertar de paixões nestas almas-casas femininas, nesta casa que necessita ser invadida por imaginações , pois, como no dizer de Bachelard a imaginação converter-se-á:

“[...] no próprio centro do ciclone, é preciso superar as meras impressões de conforto que sentimos em qualquer abrigo. É preciso participar do drama cósmico enfrentado pela casa que luta. Todo o drama...é um teste de solidão. Deve, homem de uma raça feliz, elevar sua coragem, aprender a coragem diante de um cosmo rude, pobre, frio. A casa isolada vem dar-lhe imagens fortes, isto é, conselhos de resistência.” (2000, p.62)

* Em “O Dicionário dos Símbolos” o significado da palavra alma evoca um poder invisível: ser distinto, parte de um ser vivente ou simples fenômeno vital; material ou imaterial, mortal ou imortal; princípio de vida, de organização, de ação; salvo fugazes aparições, sempre invisível, manifestando-se somente através de seus atos. Por seu poder misterioso, sugere uma força supranatural, um espírito, um centro energético. Mas *evocadora* de invisível poder e *provocadora* de um saber, de uma crença ou rejeição, a alma possui, nessa dupla qualidade, pelo menos o valor de símbolo, tanto pelas palavras e gestos que a exprimem como pelas imagens que a representam.(12ª Ed., 1982, p.31)

Foi assim, que adentrando, falei do céu e da terra, das águas e do fogo, dos animais e da natureza, dos nossos filhos e dos parentes, dos amigos e daqueles de quem guardamos mágoas, do trabalho e de coisas que desejamos que mudem em nossa vida.

O Orim soava cada vez mais intenso, podíamos senti-lo explodindo dentro do nosso sangue, dentro do nosso corpo, dentro do nosso coração, dentro de nossas mentes, nos levando devagar e intensamente para lugares prediletos, únicos. Aos poucos fomos voltando e pedi que se agrupassem de seis em seis. Cada grupo decidiria o que desenhar num papel kraft de 1,20 cm x 2,00cm. Os desenhos foram unidos e um grande tapete cobriu o corredor. O traçado de linhas novamente me fez recordar o filósofo afirmando que “em cada obra de arte opera-se um modo e maneira de ação unitária, como um traçado interior de linhas que vão desde a repartição de massas até o menor dos ornamentos.” (Dilthey, 1978, p.286)

Solenemente olhávamos para os desenhos que dramatizavam nossos dias e noites, o sol e a lua, que assumiam seu sentido em sua designação como pares, pois:

“Um par domina outro par, um par engendra outro par [...] De fato, logo que um ser do mundo se vê investido de uma potência, está bem perto de se especificar, quer como potência masculina, quer como potência feminina. Toda a potência é sexuada. Pode mesmo ser bissexuada. Jamais será neutra, jamais, pelo menos, permanecerá muito tempo neutra. “ (Bachelard, 2001, p.34)

Despejamos os cristais de sal em sacos pretos, o branco dos cristais mostrou-se ainda mais branco. As mulheres, sentadas ao chão lavavam as mãos com o sal, brincavam de percorrer estradas e elaborar caminhos. O ar tornou-se leve e uma brisa marinha encheu o corredor, minha pele sentiu o gosto do sal e imaginei o quanto todos os corpos estariam sentindo a mesma sensação.

Distribuí pequenos potes de tinta em pó, a mistura coloria o sal e uma gama infinita de cores começava a brilhar os olhos daquelas mulheres. Lembro de ver as cores refletidas em seus olhos como se fossem pedras das mais preciosas, vagorosamente, com prazer que se mostrava em movimentos, andares, olhares, suspiros e palavras não ditas, elas iam colorindo seus desenhos numa “dialética do masculino e do feminino” que se desenvolvia “num ritmo da profundidade. Viajávamos do menos profundo, sempre menos profundo (o masculino), ao sempre profundo, sempre mais profundo (o feminino)” (Bachelard 2001, p.56). Um tapete reluzente surgia e a matéria tirada da terra se transformava, se iluminava, transluzia. Tudo ocorria como se figuras do mundo se levantassem sobre nós, como se as cores dos cristais estivessem transformando os corpos em imagens, como se as construções interpretassem atitudes e gestos, como se estivessem escrevendo suas paixões sobre seus rostos ,enchendo de beleza seus movimentos, alimentando como nos ensina Bachelard:

“As imagens serenas, dons dessa grande despreocupação que constitui a essência do feminino, sustentam-se, equilibram-se na paz da *anima*. Essas imagens se fundem num calor íntimo, na constante doçura em que se banha, em toda a alma, o âmago do feminino.” (2001, p.60)

Em momentos como estes afirmamos que os elementos constitutivos da captura estética estão “na trama da cotidianidade, na espera, na ruptura da isotopia que é uma fratura, o transtorno do sujeito, o estatuto particular do objeto, a relação sensorial entre ambos, a unicidade da experiência, a espera de uma total conjunção que virá”.(Greimas,1997, p.36-37)

Caminhamos em passos miúdos, milímetro por milímetro percorrendo o tapete que adornava agora o corredor. Estávamos calados , nos alimentávamos com o olhar cheio de cores, as palavras se tornavam desnecessárias. Paramos. Nos vimos. Suores e lágrimas se misturaram. Nos amamos.

Dia após dia os corredores iam enchendo-se de luz, cor e formas. Passeávamos como se estivéssemos olhando vitrinas e a cada passo vestindo os modelos expostos. As sombras e luzes dos dias penetravam pelas janelas iluminando os rebordados tapetes, nossos corações se enchiam de orgulho e nossas naturezas poéticas se reavivavam na captação estética procedentes das relações de estados internos com processos externos. Sobretudo isto ficava a impressão do sublime como nas palavras que Dilthey declara:

“[...] a arte nos interpreta a parábola do fugaz, por isso, será um verdadeiro artista aquele que nos amplia sua interpretação. Os copistas da realidade nada ensinam que um homem sensato e bom observador já não saiba. Não são melhores que os idealistas, que de sua parte não fazem senão repetir aquilo que a arte a muito tempo já comunicou.” (1978, p.291)

Após a vivência com o material plástico, uma outra vivência era proporcionada através de reflexão teórica, elaborada e apresentada pelas mulheres. A reflexão remete os sujeitos ao núcleo da experiência vivida e transforma o vivido em possibilidade de mudança. Este tempo não só virá a exemplificar o resultado da experiência estética, mas o quanto esta tenderá a coincidir com a experiência semiótica, isto é, as mudanças ou translações sofridas no tempo e espaço diversificam o Universo de relações significativas.

“Procurávamos alguém que soubesse viver por muitas pessoas. Que soubesse chorar na vitória e chorar na derrota, sorrir para consolar, sorrir para agradar. Que gritasse diante das traições e das injustiças, que soubesse o que é certo e o que é errado, que definisse as melhores coisas das piores, que amasse seu próximo auxiliando-o. Diante das brigas construísse a amizade. Que não fosse apenas um corpo entre muitos, mas que fosse gente.”¹

Mostra-se no texto o tempo que antecede a vivência e este é marcado na palavra *procurávamos*, a procura e a predisposição do sujeito estará marcado pela incessante busca. Esta busca é para Greimas (1997, p.40) usada como “termo figurativo, que designa ao mesmo tempo a tensão entre o sujeito e o objeto-valor visado, e o deslocamento daquele para este [...] o aspecto terminativo da busca corresponderá à realização ou conjunção entre sujeito e objeto”, o eterno movimento que se torna gerador de estados que possibilitam um sujeito predisposto a enriquecer-se na vivência.

Uma experiência que supõe os estados predispostos pelos tempos do sujeito - duratividade -, estados de tempo de espera para um início, estados de tempo de separação. Estados de tempo de reflexão e estados de tempo de

¹ Alunas do Curso de Pedagogia para Formação de Professores em Serviço, Turma 32, URCAMP, janeiro de 2000

transformação: a narratividade. Certifica Greimas que estes estados de tempo serão para o sujeito a “espera do inesperado que se transforma em cada nível em espera esperada do inesperado.” (1997, p.93)

A dialógica está clara quando as autoras propõem uma busca na definição do que é certo e errado, do pior do melhor, mas que mesmo assim aceita o outro e ama o próximo. A fratura é clara, quando, mesmo sobre uma égide cultural busca-se um próximo para amar, respeitar, ser gente.

A semiótica trata do ser como linguagem, isto é constituído num texto, mesmo que este texto seja uma vivência. Um querer ser e um dever ser, são proposições que se mostram no texto como anseios de gritos diante das traições e injustiças e, ainda, apresentam-se com clareza num dever ser na construção de amizade e de humanidade sublinhada na expressão gente.

Na continuação do texto vemos que os sujeitos mostram-se predispostos para a nova experiência:

“Encontramos você, que não é apenas um homem, é humano, tem sentimentos, tem coração. Que sabe falar e calar, sobretudo sabe ouvir. Que gosta de poesia, da madrugada, de pássaros, de sol, da lua, do canto dos ventos e das canções da brisa. Encontramos você que já foi enganado, pois todos os amigos já foram enganados. Não é puro, nem de todo impuro, mas não é vulgar. Tem um ideal e medo de perdê-lo e no caso de não o ter, sente o grande vazio que isto deixa. Você tem ressonâncias humanas, e seu principal objetivo é o de ser amigo e compreende o grande vazio dos solitários. Gosta de crianças e lastima as que não puderam nascer.”²

² Ibidem

Encontramos é o estado terminativo da espera, é a palavra que as autoras marcam como início de tempo não emoldurado em tempo cotidiano, mas sim, como forma de escapatória ou fratura. A vivência começa a ser retomada numa reflexão sobre o êxtase do vivenciado, é concebida em sua relação particular, em um quadro actancial, entre o sujeito, professor aprendiz e o objeto de valor, isto é, a produção de arte. O silêncio marca a suspensão do tempo na relação objeto-sujeito, a paralisação do espaço é também vista através da palavra encontramos.

A fratura entre a dimensão do cotidiano e o deslumbramento que alcança o sujeito em um acontecimento estético, a partir daí, se traduzem de forma a expressar sentimentos, ressonâncias humanas que vão inserindo-se no discurso do sujeito atingido por este relâmpago de manifestações externas, inseridas e misturadas às manifestações internas. As figurações do mundo, apropriam-se gramaticalmente das funções do sujeito de forma patêmica, a narrativização da vivência enche-se de formas harmoniosas e subjetivações estéticas. Aqui também o espírito é alcançado pelo resplendor da beleza estética:

“Encontramos você, que gosta dos mesmos gostos, que se comove quando chamamos de amigos. Que sabe conversar de coisas simples, do orvalho, das grandes chuvas, das recordações de infância e deixa aflorar o seu e o nosso devir.

Encontramos você que não nos deixará enlouquecer, pois lhe contaremos o que vimos de belo e triste durante o dia, dos anseios e das realizações, dos sonhos e da realidade. Encontramos você que gosta de ruas desertas, de poças de água e de caminhos molhados, de beira de estrada, de mato depois da chuva de se deitar no capim.

Encontramos você que nos diz que vale a pena viver, não porque a vida é bela, mas porque já se tem um amigo. Encontramos um amigo que nos fez parar de chorar, de vivermos debruçados no passado em busca de memórias perdidas. Que nos toma em seus

braços chorando ou sorrindo e nos chama de amigos, para termos a consciência de que ainda vivemos.”³

A relação entre sujeitos e o vivido, sendo fortemente sensorial, rompe com a isotopia do cotidiano vivenciado, proporciona uma conjunção total entre o vivido na captura estética e os estados dos sujeitos. O estremecimento que nos toma em seus braços nos chama então para uma nova forma de perceber a vida, estabelece um novo paradigma, pois, ainda vivemos.

Minha viagem de retorno foi calma e, meu corpo-alma sentia-se privilegiado por ter tido a oportunidade desta aprendizagem. As paisagens transformavam-se novamente e meu ser com prazer revia a imperfeição semiótica do vivido, Certamente eu não me sentia mais o mesmo, estava renovado, era outro. Pensei que talvez algumas daquelas pessoas também estivessem passando por transformações.

Um leve desejo de querer mais, pulsa no centro de meu corpo e, um raio estrondoso me dilacera, milhões de mim em um, mais luz, mais luz! pois:

“O que é que nos resta? A inocência: sonho de um retorno às fontes, ao momento que o homem e o mundo não eram senão uma única coisa na desordem original. A vigilante espera de uma estésis única, de um deslumbramento no qual não estaríamos obrigados a abaixar as pálpebras. Mehr Licht! Mais Luz!” (Greimas, 1997, p.95)

E a luz se faz em cada retorno, em cada leitura do trabalho produzido pelo grupo de mulheres. Reflexões expostas, de forma a dar sentido ao sensível, com

³ Ibidem

todos os sentidos descobertos, com todas as emoções a flor da pele. Um Universo pertencente.

4.2. VISÕES DA OUTRA ILHA

“Uma flor, uma fruta, um simples objeto familiar vêm repentinamente solicitar que pensemos neles, que sonhemos perto deles, que os ajudemos a ascender ao nível de companheiros do homem.” (Bachelard, 2001, p.148)

Meus sentidos estavam invadidos pelas imagens que, de um e outro lado da estrada, tinham se formado durante a época das chuvas. As águas espalhavam-se cobrindo os campos de um prata-chumbo, pequeníssimos verdes sombreavam e brancos pássaros invadiam os espaços com seus delgados pescoços: parados, sem movimentos, para, de repente investir certos como flechas sobre os petiscos. A visão tranqüila silenciava a alma dos ocupantes do ônibus que rápido percorria o brilhante e negro asfalto. A luz do sol, quando penetrava o preto, dava a impressão de que este era dominado pelas águas.

Terra, um milagre para maravilhar-se: as grandes poças d'água, o brilho de suas cores, suas saliências e reentrâncias, a finíssima camada de gás ao seu redor e a água, suspensa no gás. Terra, um milagre a celebrar: “os seres

celebrados são promovidos a uma nova dignidade de existência” (Bachelar, 2001, p.149). Terra, uma imensa esfera azul e prata, flutuando no aveludado mar do espaço, girando suavemente, como se dançasse uma melodia inaudível pulsada pelos céus, e as águas rolando em sua dança cíclica para novamente suspensa em vapores, liberar as chuvas renascidas, que tornarão a encher os campos realimentando a vida.

Senti-me caminhando pela terra, afetado pelo chão contra a pele, o tato do solo vivo, morno úmido sob meus pés, e o abraço da terra. “Por vezes a realidade mais evidente dissolvia-se nas brumas, enquanto uma ficção de estranha bizarria iluminava o espírito e o tornava maravilhosamente sutil e lúcido. Então as vagas imagens mentais se condensavam, a ponto de se acreditar poder tocá-las com o dedo” (Bachlard,2001, p.155).

Apenas a uns poucos centímetros abaixo da superfície feita pelo homem, um corpo respira: a mãe Terra. A coerência da vida com suas plantas e árvores, seus animais e insetos, os microorganismos interagindo e dependendo dos seus respectivos atributos, as flores silvestres germinando subitamente sobre os pampas, a interdependência da vida e a Terra Mãe.

As imagens aqueciam-me, e é gostoso nos aquecermos quando abraçados por uma energia que brota da natureza que nos rodeia, da mãe que nos pariu, pois por ela sou incorporado e dela me incorporo, ambos os movimentos me fazem fluir num mundo de bem-estar e felicidade. Mas a Terra feminina e grávida de transformações não tem sido pensada, as imagens e símbolos da nossa evolução e a própria ontologia do planeta têm sido orientadas, predominantemente para o pensar a sociedade masculina. Vários movimentos,

que surgiram no final do século XX tem trazido uma nova apreensão e apelo para o aspecto intuitivo da nossa natureza, não importando o acaso de estarmos vivendo dentro de uma forma masculina ou feminina.

Eu viajava para encontrar um grupo de mulheres que trabalhariam em uma vivência em arte. Precisava motivar essas mulheres a inspirarem-se e verem a si mesmas como mulheres, a identificarem-se com a sagrada natureza, com o poder de criar e de nutrir. Seria preciso despertar a natureza receptiva adormecida, as faculdades intuitivas para além da mente lógica, permitindo o mundo, sendo o mundo manifesto e sentido, em cada um de nós, com toda a sua magnífica diversidade.

Nos espaços de terra que se isolavam das águas imaginei ilhas, uma ilha que olha outra ilha, uma ilha que não se isola em si mas que se descobre para as outras, uma ilha que nutre, uma ilha grávida que é luz para todos os elementos que venham dela constituir-se, tanto homens como mulheres, tanto plantas como animais, tanto terra como águas, tanto cor quanto forma, uma ilha que cria e ama. Uma ilha que não ama “as coisas em função de seu uso próprio” o que é “próprio do masculino. São pedaços de nossas ações vivas. Mas amá-las intimamente, por elas mesmas, com as lentidões do feminino, eis o que nos conduz ao labirinto da natureza íntima das coisas”. (Bachelard, 2001, p.30). Eis o que nos conduz a descobrir nossas naturezas humanizadas e em conexão com os nossos estados de alma que como denota Landowski, colocará:

“[...] o espírito antes da matéria, ou seja, a forma antes da substância, os conteúdos conceptuais – o significado – preferivelmente ao significante e aos dados dos sentidos corporais, o inteligível anteriormente ao sensível: numa palavra, sempre o que mais inclina para o lado da alma, de uma alma separada – liberada – do peso do corpo.” (in Silva, 1996, p. 23)

O sol ardente engravidava a manhã com as luzes que se espalhavam pelas salas, as mulheres preparavam-se para o trabalho em significar e dar sentido às visões da outra ilha. Em grupos, fomos nos encontrando para pensar...e lentamente as ilhas iam encontrando-se - sem saber muito bem como e por que:

“[...] a primeira idéia que surgiu foi a de individualidade, pois afinal de contas cada um é uma ilha. No entanto todo o nosso trabalho de construção para o entendimento do tema foi construído na base da coletividade. Precisamos de uma ou outra maneira da construção e da idéia dos outros. Na verdade, todos somos uma ilha apreciando a visão dos outros, mas vivendo em coletividade e cooperando mutuamente para o bem comum.”⁴

Um caminho inicial constituía-se a partir das nossas expressões, das expressões que nos levam a pensar o outro como vital para a integração pessoa/ Universo. Pessoa que se constitui pessoa na “consciência do significado que o outro assume no momento em que se relaciona em nossa vida e com os fatos importantes que nos ocorrem”⁵. As emoções pessoais passam a ser coletivas, descobrimos com isso que a reflexão sobre o tema, a partir dos grupos, nos conduz a interpretações que de algum modo estão carregadas de pressupostos, mas que na diversidade, abrem-se a novos saberes. As sabedorias e as existências que somos revelam-se, organizando um corpo que, tomado de consciência reflexiva nos faz perceber dos sentidos originais. Os femininos nutridores de outros femininos, terras que nutrem outras terras na troca de

⁴ Alunas do Curso de Pedagogia para Formação de Professores em Serviço, URCAMP, 2001

⁵ Ibidem, op.cit.

isotopia, isto é, vendo o outro como legítimo outro na relação, um outro sentido para aqueles que nos são impostos pelos sistemas dominantes, um sentido que se transforma para que possamos amar o outro no grandioso, no resplandecente, no proferir o mundo. Nossa imaginação na viagem profunda das coisas, nos fazendo como que videntes de:

“[...] imaginação poética , manifesta em dois graus: um primário, agente primordial de toda a percepção humana ...que constitui a unificação objetiva da percepção, pela qual o objeto – ou o mundo – é uno. O outro, secundário, que dissolve, dispersa para unificar e, como os solve e coagula...reencontra a unidade do mundo e do seu sentido além das multiplicidades.” (Durand, 1995, p.34)

Assim durante a construção de um sentido, para as visões da outra ilha, cada grupo foi expressando “seus sentimentos interiores e a relação destes com a vida, com a arte, com a natureza”⁶, natureza aquática que rodeava aquelas ilhas, natureza de espaços qualitativos que poderiam ser caminhados na imaginação. Inundando os espaços por onde caminhavam, as mulheres poderiam, como atesta Diolé, viver “numa imersão inventada.” Deslocar-se “no centro de uma matéria fluida, luminosa, protetora, densa, que era água...” as lembranças. Este artifício bastava para humanizar “os olhos”, os nossos olhos, “um mundo de uma secura repugnante, conciliando-as com as rochas, com o silêncio, com a solidão, com as toalhas de ouro solar que caíam do céu. A própria fadiga estava amenizada. O peso apoiava-se em sonho nessa água imaginária.” (apud Bachelar 2000, p.211)

⁶ Ibidem,op.cit.

Através do imaginário, em encontros com as águas, o ambiente tornava-se como que envolto numa doce e perfumada nuvem. Respirando os sentimentos, provávamos dos gostos e percebíamos que:

“[...] o lago, que nos envolvia é o próprio olho da paisagem, e que o seu reflexo sobre as águas, será portanto a primeira visão que o universo tem de si mesmo, que a maior beleza de uma paisagem refletida é a própria raiz do narcisismo cósmico.” (Diolé apud Bachelar 2000, p.211).

Nossos pensamentos estavam impregnados pela beleza quando descobríamos que, tanto o lago olha a paisagem como a paisagem olha o lago; para que um e outro existam será preciso que projetem-se e admitam a existência do outro. O lago olha e, à medida que dá forma a paisagem a transforma com movimentos e luzes; a paisagem olha o lago e nele reflete-se. Pensávamos no outro como um legítimo outro nesta convivência, como um outro que respeitando a si, vendo a si, respeita e assume que é, no cosmos. Nossa natureza ilha que tem visões e é vista por outras ilhas se fez nascedouro para que assim pudéssemos decidir, através de um projeto, qual seria o itinerário que construiríamos e qual o material usado para constituir este itinerário.

Buscamos dentro das organicidades oferecidas pela própria terra a matéria a ser plastilizada e “o contato com o material utilizado proporcionou-nos o reencontro de sujeitos com o universo”⁷. Além, víamos que não há limites de possibilidades na plastilização de materiais. Tijolos passaram a simbolizar nossos espíritos unidos numa construção que foi dando forma a uma cidade em

miniatura, mas que possuía todas as casas. Brotadas dos nossos seres mais íntimos, mais cotidianos...escolas, mercados, biblioteca, hospital e casas, muitas casas, todas coloridas e marcadas pelos sentires de cada uma das mulheres que se simbolizavam pela imaginação produtiva, assim:

“Através do cortejo dos símbolos o próprio arquétipo diversifica e singulariza as mensagens do eu inconsciente. Mas símbolos e arquétipos são mediadores da energia psíquica que constitui a psique; são a reunião dos contrários mais fundamentais – reunião, conjugação que não é percebida por um discurso de lógica plana - , a saber, a energia eterna da alma e as manifestações temporais que a imaginação colhe nas percepções, as lembranças da experiência e a cultura.” (Durand, 1995, p.36-37)

À frente da cidade, um muro foi erguido e nas várias fendas, ossos atravessados. Uma frase destacava-se, forte e pingada de vermelho: “Não desista!”⁸

Mulheres que durante três anos davam seu suor para estarem num curso universitário. Mulheres trabalhadoras que se animavam umas as outras para que o calor, o frio ou a falta de dinheiro não as levasse a desistir dos sonhos de proporcionar ao mundo uma nova jornada, um outro paradigma para a existência. Estas mulheres que:

“Nas últimas décadas do século XX, emergem como sujeitos sociais, históricos e econômicos. Em menos de trinta anos, tornam-se a metade da população economicamente ativa mundial, na medida em que a sociedade de consumo criou mais máquinas do que machos. Seres oprimidos em oito mil anos de invisibilidade, as mulheres começam também a exercer um papel cada vez mais determinante nas estruturas políticas, sociais e econômicas[...]” (Muraro, 2000, p.15)

⁷ Ibidem,op.cit.

⁸ Ibidem,op.cit.

Mulheres que, construindo suas visões de outra ilha, construíam símbolos, que eram, como declara Durand, “o encontro necessário de dois modos exclusivos de identidade: a identidade do simbolizante, que localiza e encarna o sentido, e também a identidade do simbolizado, que transcende todos os limites locais; que se situa no que a física moderna chama de não-separabilidade.” (1996, p.37)

Vimos na construção que as mulheres iam produzindo uma multidimensionalidade eidética representada e revelada nas formas artísticas que faziam o uso de categorias como: “[...] reto/curvo, angular/arredondado, vertical/horizontal, perpendicular/diagonal, culminando num inventário de esquemas de formação, como por exemplo os diferentes tipos de simetria, de perspectiva”. (Oliveira, 1995, p.109)

Um segundo grupo preparou-se para, com suas próprias mãos transformar - a alfafa, arame e tábuas - a matéria escolhida em continuidade de possibilidade e expressão criadora. Envolveram-se várias pessoas na busca do material: o mercado abriu suas portas às cinco da manhã. O motorista e o cobrador do ônibus, que levava mais de hora viajando até a Universidade, serviram como carregadores e descarregadores dos fardos de alfafa. Como disseram as mulheres foi “aquela festa!”⁹

⁹ Ibidem, op.cit.

Quase que saídos das fendas do muro e dos ossos que as atravessavam, a alfafa foi transmutada na construção de dois imensos anjos. Cada um dos anjos colocava-se nos limites do muro, estavam de costas para a cidade. As asas estavam abertas para o espaço infinito e imaginávamos luzes brilhando, luzes saídas dos corpos dos anjos, luzes projetadas sobre o paradigma do novo, do humano, do coletivo que respeita o outro em sua essência. Greimas diz que:

“[...] há aqui uma coisa do mundo, uma coisa entre as coisas, com uma utilidade evidente: fechar a casa. Porém, esta coisa é também uma divindade protetora da casa e além disto uma obra muito bela. Participando das três dimensões da cultura – funcional, mítica, estética - a coisa converte-se assim em objeto de valor sincrético. Dotado de memória coletiva e individual, portador de uma significação de múltiplas facetas que elaboram redes complexas com outros objetos, pragmáticos e cognitivos, o objeto insere-se em todos os dias da vida agregando-lhe esplendor.” (1997, p.86)

Por consenso levamo-nos a buscar nas pequenas pedras de brita a circularidade mandálica. Os enigmas das abstrações rapidamente procuravam a forma, que se moldando, mostrou-se como uma grande estrela. Sentíamos a energia vinda da incessante luz formada pelas cores que se instalavam no chão, à frente do olhar dos anjos, formando o poderoso círculo. As seis pontas da estrela, saídas de um poderoso círculo branco, relacionavam pela sua luz sujeitos e objeto. Víamos neste momento que o todo nos era evocado e que:

“[...] cabemos por inteiro na redondeza do ser, que vivemos na redondeza da vida como a noz que se arredonda em sua casca. O filósofo, o pintor, o poeta e o fabulista deram-nos um documento de fenomenologia pura. Cabe-nos agora utilizá-lo para captarmos a agregação do ser em seu centro” (Bachelard, 2000, p.237).

Nossas corporeidades, nossos sentidos, nossos pensares, estavam agora em estado de estésis, o grande acontecimento, o caminho: o devir, o deslumbramento.

As ilhas agora pulsavam em vida. Umhas e outras se olhavam, umas e outras se iluminavam, umas e outras viajavam o cosmos e quem sabe, como as galáxias, explodiam em milhões de outras!

4.3. CONJUNÇÕES PATÊMICAS

“Um clarão de eternidade baixa sobre a beleza do mundo. Sonhamos enquanto nos lembramos. Lembramo-nos enquanto sonhamos. Nossas lembranças nos devolvem um rio singelo que reflete um céu apoiado nas colinas. Mas a colina recresce, a enseada do rio se alarga. O pequeno faz-se grande. O mundo do devaneio da infância é grande, maior que o mundo oferecido ao devaneio de hoje... Nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. A criança enxerga grande, a criança enxerga belo” (Bachelard, 2001, p. 96-97).

As palavras ecoavam com a força de um trovão, o corpo da mulher vibrava como se todos os sinos das catedrais estivessem naquele momento tocando, seus olhos brilhavam como as estrelas que naquela noite enfeitavam o céu, o chão fugia dos pés . O olhar tranqüilo da mulher era surpreendente e a

mais humilde das visões habitava o ventre que se contrai e se distendia num convite para entrar nas aventuras da vida. Uma imagem que fazia o mundo sentir-se mais inteiro e ao mesmo tempo efêmero.

De Maria - a mãe, a mulher, a senhora e soberana - e Ariel - o anjo*, o Fogo de Deus, o Leão de Deus -, da união de dois seres que estabelecem a constituição do feminino com o masculino, a integração dos opostos - corpo/alma, matéria/espírito, terra/fogo, *anima/animus** – situada na história do mundo a vir-a-ser, nascia naquela noite, Mariel.

Três anos separaram, num tempo cronológico, a noite do nascimento àquela que agora impunha-se aos olhos. A luz de um abajur de pé iluminava a cena. Em baixo do abajur, uma pequena poltrona e alguns brinquedos jogados, eram os únicos elementos que faziam parte da dramatização. A entrada lenta e silenciosa da menina vestida em pijama rosa. Os olhos arredondados e vivos brilhavam, os caracóis escuros dos cabelos balançavam na alegria do corpo que feliz sentava solenemente na poltroninha, como se esta fosse o lugar mais sagrado que o mundo até ali pudera proporcionar-lhe. Com palavras murmuradas,

* “O Dicionário de Símbolos” apresenta os anjos como seres intermediários entre Deus e o mundo, mencionados sobre formas diversas. Seriam seres puramente espirituais, ou espíritos dotados de um corpo etéreo, aéreo; para Rilke, de modo ainda mais amplo o anjo simboliza a criatura na qual surge já realizada a transformação do visível em invisível por nós executada. (Chevalier e Gheerbrant. *O Dicionário de Símbolos*, 12ª Ed. 1982, p. 60)

* A *anima*, de acordo com Jung, comporta quatro estágios do desenvolvimento, simbolizado por Eva, coloca-se no plano do instinto e biológico. O segundo, mais elevado, conserva seus elementos sexuais. O terceiro é representado pela Virgem Maria, em quem o amor alcança totalmente o nível espiritual. O quarto é designado pela Sabedoria. Qual o significado destes quatro estágios? A Eva terrena, considerada enquanto elemento feminino, progride em direção a uma espiritualização. Se admitimos que tudo o que é terreno tem sua correspondência no celeste, a Virgem Maria deve ser considerada como a face terrena da *Sophia* (grego:

em sua linguagem infantil, pegou um pequeno boneco ao colo e lentamente, como se estivesse dando valor a cada movimento, foi levantando a blusa e aproximou do seio, o rosto do pequeno boneco. Estava a menina a alimentar o mundo, e assim como foi pela mãe alimentada, reproduzia e dava sentido aos fenômenos de coexistência, de vida conjunta num universo que apresenta-se “aberto de espaços para seus sistemas vivos, uns com os outros no fluir de seu viver... dinâmico, espontâneo e recíproco, sendo este o fenômeno a que chamamos amor” (Maturana,1999, p.183-184).

A inocência embalava e alimentava o amor com tal profundidade de doação, que rompeu com todos os pensamentos teorizantes, e profundamente, dentro do coração das almas observantes, tocou com seu raio de fogo, para que, transformasse o cotidiano, e se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, “tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é ultravivo. O fogo é íntimo e Universal” (Bachelard,1999, p.11). Todo o Universo integrado num momento de beleza que deflagrava a Terra Mãe, a Mãe, a menina Mãe, os femininos que nutrem e dão vida, que transformam e transmutam, que se propõem como cápsula nascedoura para que outros seres possam vir-a-ser, para que outros seres possam compreender a complexidade da vida, para que outros seres possam sentir e amar e para que estes mesmos seres possam assim lançar-se,

“[...] no centro, no âmago, no ponto central em que tudo se origina e adquire sentido: e eis que reencontramos aí a palavra esquecida ou rejeitada, a alma. E em seu significado estes femininos nos dizem que a alma possui uma luz interior, aquela que uma visão interior conhece e expressa no mundo das cores deslumbrantes, no mundo de luz do sol.”(Bachelard, 2000, p.05).

sabedoria, ciência) que, por sua vez, é celeste. A *anima* é o índice feminino do inconsciente do homem, o *animus*, segundo Jung, é o índice masculino do inconsciente da mulher (Ibi, ibidem, p. 35-36).

O cotidiano da sala iluminava-se da incessante luz reluzida pela alma infantil, seu sorriso ecoava por todas as paredes e atingia, como címbalos, a alma dos observantes. Instantaneamente mais do que representação, o sentido da existência fez-se presente na manifestação dos espíritos encarnados, que eram sacudidos pelo ritmo entrecortado, afirmado na conjunção total estabelecida entre a menina, os objetos e observadores. Tudo se passava como se ali, naquele momento uma pura imagem estivesse se constituindo para que pudéssemos ser levados a ver a presença persuasiva do sagrado, pois este se apresentava para nós como se “almejasse subjugar o cotidiano narrativizado ou narrativizável, para quebrar o ritmo natural de duas maneiras: transcendendo-o ou submetendo-o, acreditando no frenesi do mundo ou insinuando o aniquilamento do sujeito”. (Greimas, 1997, p.91)

O momento seguinte me remete à sala de aula. Cheguei duas horas antes da oficina de vivências em arte iniciar, meu propósito era estar sozinho, queria preparar o ambiente para receber as professoras que participariam da vivência. A sala era espaçosa, uma parede inteira construída em janelas de vidros deixava mostrar o colorido da paisagem campesina, “a janela na casa dos campos é um olho aberto, um olhar lançado para a planície, para o céu longínquo, para o mundo exterior...” (Bachelard, 1990, p.89). Como a sala estava vazia de cadeiras sentei-me ao chão e deixei-me, durante algum tempo, ser levado pelos sons que fluíam do aparelho de cd, e que, sem dúvida alguma alcançavam meu espírito. Pensava na cena exibida por Mariel e nas mulheres que em breve entrariam pela única porta que dava acesso à sala, meditei. Gostaria de motivá-las na construção de suas

casas-corpo, de suas casas-alma, de seus femininos e masculinos, de suas mãe-terra, de suas mães meninas...de suas casas.

Uma a uma as mulheres iam entrando na sala, suas expressões mostravam dúvida, ansiedade e tantos outros sentimentos que não caberiam palavras que os pudessem descrevê-los. Ficamos em círculo e informalmente nos apresentamos. Cada um de nós contou um pouco de si para o grupo, falamos o porquê de estar ali e quais as nossas expectativas em relação ao trabalho que se desenvolveria. Apresentando a proposta de vivência em arte, dividida-a em quatro partes, isto é, o corpo, as escutas, os encontros e as construções.

O círculo de mulheres iniciou-se com uma dança de festejo, uma dança de boas-vindas a todos os participantes. O ritmo forte marcava os passos que, pouco a pouco se tornavam naturais. As mulheres mostravam-se à medida que o grupo crescia em potência, conforme o grupo expressava a necessidade do outro no olhar o outro, no contemplamento da imagem dançante do outro. “Sentia-se que a contemplação se desdobraria em ser contemplante e ser contemplado” (Bachelar,2000, p.237): os olhos procuravam os olhos e os corpos espelhavam-se nos corpos, e assim como a menina embalava seus sonhos na aprendência de ser mãe, as mulheres consertavam suas margens expondo-se como molduras, de maneira que se tornassem visíveis na harmonia circular, redonda. A necessidade imediata da circularidade , todo nosso ser em sua urgente redondeza, pois:

“Para ter a pureza fenomenológica máxima é preciso suprimir tudo o que mascara o valor ontológico, tudo o que complicaria seu significado radical. E essa é a condição para que a fórmula “o ser redondo” se torne para nós um instrumento que nos permitirá reconhecer a primitividade de certas imagens do ser. Mais uma vez,

as imagens da redondeza plena ajudam a nos congregarmos em nós mesmos, a darmos a nós mesmos uma primeira constituição, a afirmar o nosso ser intimamente, pelo interior. Pois, vivido do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo.” (Bachelar, 2000, p.237)

Aproximando os participantes num jogo que nos remete a uma cálida segurança - quando seguros por nossos pais, caminhávamos com nossos pés apoiados sobre seus pés - chegou-se a uma segunda dança. A brincadeira dançada permitia que algumas das participantes, testassem todo o seu equilíbrio e força, como se fossem ninhos. Outras se faziam pássaros. Enquanto uma valsa lenta bailava pela sala, algumas mulheres voavam carregadas por seus ninhos. Pedia para que os pares se trocassem. Deixando-se na sonoridade da valsa, os participantes alados eram abrigados pelos companheiros como se estes fossem verdadeiramente seus ninhos, ninhos seguros, e que em sua segurança, abrigavam não só os seus corpos, abrigavam o ser. As risadas ressoavam com o ternário da valsa e os pássaros dançavam na dança dos ninhos, os pássaros contempladores dos ninhos, e assim, quando contemplamos o “ninho, estamos na origem de uma confiança no mundo, recebemos um aceno de confiança, um apelo à confiança cósmica” (Bachelar, 2000, p.115).

Com seu ritmo enérgico a música espanhola sacudiu a sala. Nesta terceira dança as mulheres soltaram-se na descoberta de outros espaços, na descoberta de outras formas de evoluir pelo espaço, na descoberta de outras formas de preencher o espaço pois:

“Como o tempo, que não nos seria sensível não fossem os acontecimentos e as mudanças que o escandem (e que, realizando, frustrando ou superando as expectativas dos sujeitos,

afetam a cada instante seus estados), o espaço, do mesmo modo, não surge diante de nós, como extensão ou como jogo de relações entre os objetos que o constelam, a não ser a partir de nós, no momento em que nos apreendemos como presentes a nós mesmos em nossa relação com uma exterioridade, seja qual for sua natureza.” (Landowski, 2002, p.68)

Seus corpos rolavam pelo chão desenhando suas intimidades, no próximo tempo, expandiam-se no espaço alcançando vôos nunca antes alcançados, que exteriorizavam os corredores e os labirintos de suas imaginações. As mulheres dançaram de suas raízes até seus sótãos, e então, exaustas e ofegantes se atiravam ao chão, seus corpos cansados inspiravam com leveza o oxigênio, dividido entre as participantes.

Os corpos agora aguardavam a próxima etapa. Esta foi sorrateiramente se mostrando quando de duas em duas, as mulheres cochichavam e escutavam os cochichos umas das outras. Os sons faziam-se presentes de forma onomatopaica e como música para os ouvidos ressoavam em todas as cabeças, nas testas, nos narizes, nas bochechas. De quatro em quatro elas se agruparam e brincaram com os sons, depois de oito em oito até que o grupo inteiro, pudesse desfrutar todos os sons. Cabeças com cabeças, ossos vibrando em sons que criavam ondas e transformavam-se em uivos, que glissavam crescentes e penetravam todos os espaços da sala. Uma alegria inusitada instalava-se, como se jamais elas tivessem escutado com tanta profundidade, nesta forma perceptiva descobriam que “há uma relação de aprendizado entre as pessoas, como se fossem uma

corrente de ligações entre os diversos tipos de informações que cada um apreende na convivência.”¹⁰

Novamente o silêncio fez-se ouvir! Cada uma das participantes, encostando seu ouvido sobre o peito da outra, escutou um coração que pulsava com força, uma força que vibrava também da intimidade de se deixar ouvir pelo outro, de deixar-se descobrir “neste caminhar, e acima de tudo na valorização do ser humano”¹¹, na valorização do amor e do conhecer o outro, no aflorar de nossas emoções, no sentir nossa humanidade e o sentido para a experiência do viver, porque:

“[...] o que dá forma à minha própria identidade, não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo; é também a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a alteridade do outro atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele. Assim, quer que a encaremos no plano da vivência individual ou da consciência coletiva, a emergência do sentimento de identidade parece passar necessariamente pela intermediação de uma alteridade a ser construída.”(Landowski, 2002, p.04)

Os encontros nasceram na imagem construída por Mariel quando embalava seu *filhote*, presentificavam-se agora, quando foi sugerido que as mulheres se reunissem de duas a duas. Uma leve canção acompanhava a ocasião. Enquanto uma das mulheres embalava, a outra se deixava embalar na recordação dos embalos recebidos na infância, no carinho que as mães, casas sublimes: doaram, na recordação nostálgica e tornada viva pela vivência. No fenômeno observado:

¹⁰ Alunas do Curso de Pedagogia para Formação de professores em Serviço, URCAMP, 2001

¹¹ Ibidem

“Algo nos chega imediatamente, não se sabe o que é; nem belo, nem bom nem verdadeiro, mas tudo de uma só vez. [...] Cognitivamente inabordável, esta fratura na vida é, depois, suscetível de todas as interpretações: crê-se reencontrar aí a confiante espera que a precedeu...ela dá nascimento a esperança de uma vida verdadeira, de uma total fusão entre sujeito e objeto. Junto com o sabor da eternidade, deixa em nós o gosto da imperfeição”(Greimas,1997, p.72)

Os femininos expunham-se nas respirações, nos olhares doces que se faziam presentes tornando-as conscientes, conscientes de que seus olhares não olhavam mais para alguém em particular, mas sim, de que seus olhares, olhavam para algo muito maior e ao mesmo tempo muito pequeno, que seus olhares olhavam a instauração do mundo.

No centro da sala foram colocados alguns materiais: canos de pvc, joelhos, cola de pvc, tinta guache e pincéis. As mulheres foram convidadas a construir com os materiais oferecidos, sua casa. Foi a partir do centro que todas as mulheres começaram a emendar as peças de pvc , nenhuma ordem instalou-se e ao olhar do observador havia um completo fechamento. Todas reunidas ao centro e emendando partes com partes como se o ser estivesse fechado dentro de si. Observa Bachelard que:

“[...] fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Apenas saído do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de histórias sem fim. E que espiral é o ser homem! Nessa espiral, quantos dinamismos que se invertem!” (2000, p.217)

No movimento constante de ir-e-vir e partindo do centro, as emendas se faziam estruturas fixas e aos poucos e sem nenhuma ansiedade as mulheres armavam a estrutura que distintamente dava a idéia de ser uma casa. A casa prendia-se à terra, desenhava-se em seus cantos, abria-se em suas portas e subia para o sótão. Os cantos se tornaram importantes para a fixação do todo, percebíamos o que Bachelard afirma quando nos diz que “o canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor do ser: a imobilidade[...] O canto é uma espécie de meia-caixa, metade paredes, metade portas” (2000, p.146). Estes cantos, tão importantes na fixação da casa, se faziam neste momento, no encontro dialético entre o interior com o exterior.

As salas, os quartos, os banheiros e cozinha se fazem presentes no imaginário, desenhavam-se e construíam-se ao redor dos corpos que fluíam designando-se para assim fazer-se espaço do ser, um espaço para a humanização do ser que vem situar-se “nos valores estéticos, isto é, no nível da invenção dos ritmos, dos símbolos, da arte” (Durand,1995, p.140); as cores começavam a vibrar sobre as formas que mostravam paixões, sentimentos, emoções, sonhos, seduções. Os verdes, vermelhos , amarelos, lilases, azuis e tantos outros reformavam atitudes, vidas. Assim:

“Ao identificar-se com o objeto artístico, ao passar a viver uma outra realidade, ao transitar para um novo plano enunciativo, o sujeito descarrega o peso da realidade cotidiana. Por isso, a catarse* insere-se numa fratura da cotidianidade, fazendo o sujeito

* A catarse é a liberação daquilo que gera o desequilíbrio, com vistas à reequilibração. Existem duas grandes interpretações da noção aristotélica. A primeira entende que a purgação é a vivência pelo expectador, durante a tragédia, da situação do herói, o que leva e à experiência do terror e da piedade, de tal forma que aprende a distanciar de si esses estados patêmicos. A segunda é que a vivência das dores das personagens propicia o alívio das próprias tensões. Observe-se que para Aristóteles, certamente por estar analisando a tragédia, somente os estados passionais disfóricos poderiam produzir a catarse.(Fiorin,1999, p.106)

viver um evento extraordinário. A catarse não se refere a esta ou àquela paixão singular, mas ao descarregar-se da vida ordinária, para viver uma outra vida...Por meio da fruição do objeto artístico, do prazer que ele proporciona, o sujeito liberta-se do peso da cotidianidade.” (Fiorin, 1999, p.106)

De mãos dadas, passeamos observando a construção e tendo esta como centro. A marcha era lenta e antes de tudo sentida nos olhares que se trocavam e na emoção que se instituía. Era o puro prazer de deixar-se levar pela arte que se apresentava, pelo prazer de sentir-se vivo, a capacidade de ir além do que se pode dizer, a concretização de símbolos que se faziam sentido.

Em um estado de suspensão do tempo, na estesia que se vivia, falávamos, nossas falas estavam cobertas de lágrimas que alegres lavavam os rostos: “trabalhamos com nosso corpo, com nossa mente, com nossa alma. Tudo isso se fundiu ao prazer de estarmos vivos. Emoções, criatividade, desprendimento, sensibilidade.”¹² Uma total conjunção entre sujeitos e objetos, entre sujeitos e sujeitos.

A casa era devir. As casas devir, constituídas de todas as confidências que ali se apresentavam, constituídas pelo meio termo que estas vinham a representar entre o microcosmo do corpo e o cosmo. Assim, assevera Durand:

“[...] a casa é labirinto tranqüilizador, amado, apesar do que pode no seu mistério subsistir de ligeiro temor...A casa inteira é mais do que um lugar para viver, é um vivente. A casa redobra, sobredetermina a personalidade daquele que a habita [...] A intimidade deste microcosmo vai redobrar-se e sobredeterminar-se como se quiser. Duplicado pelo corpo, ela vai tornar-se isomórfica do nicho, da concha, do tosão e finalmente do colo materno [...] A casa é,

¹² Ibidem

portanto, sempre a imagem da intimidade repousante, quer seja templo, palácio ou cabana.” (1997, p.243-244)

Tudo se passou como se ali, durante a vivência em arte, as imagens estivessem se constituindo e levadas a ver a presença verdadeira e persuasiva do sagrado nas casas-corpo, nas casas-alma, nos femininos e masculinos, na mãe-terra, na mãe menina...nas casas.

4.4. URÓBORO: MISTÉRIOS DO INTEMPESTIVO

“Se fôssemos assim à fonte das imagens, se buscássemos a matéria sob o ser, a matéria réptil sob o ser rastejante, a substância sinuosa sob o ser que se alonga e se encurva, compreenderíamos que a imagem se supera naturalmente” (Bachelard, 1990, p.211)

Às vezes, diz-se que as forças fantásticas envolvidas na criação do mundo foram geradas por um poderoso animal mítico – como a Serpente do Mundo. Essa serpente colossal, segundo algumas culturas, habita as profundezas do oceano e contém energia criativa em seu corpo fabuloso. A serpente Uróboro* , que morde a

* A Uróboro também é símbolo da manifestação e da reabsorção cíclica; é a união sexual em si mesma, autofecundadora permanente, como o demonstra sua cauda enfiada na boca; é transmutação perpétua de morte em vida, pois suas presas injetam veneno no próprio corpo ou, segundo os termos de Bachelard, a dialética material da vida e da morte, a morte que sai da vida e a vida que sai da morte. Se ela evoca a imagem do círculo, a primeira roda, de aparência imóvel, uma vez que só gira em torno de si mesma, mas cujo movimento é infinito, pois leva perpetuamente a si mesma. A Uróboro, animadora universal, não é apenas promotora da vida, mas da duração: cria o tempo, como a vida em si mesma. É freqüentemente representada sob a forma de uma corrente retorcida, a corrente das horas. A Uróboro, velho símbolo de um velho Deus

própria cauda, simboliza um ciclo de evolução que se encerra nele mesmo. Esse símbolo contém ao mesmo tempo as idéias de movimento, de continuidade, de autofecundação e, em conseqüência, de eterno retorno. Evoca D.H. Lawrence, em *Le serpent à plumes* (apud Bachelard, 1990, p.210):

“No âmago mesmo dessa terra dorme uma grande serpente no meio do fogo. Aqueles que descem nas minas sentem-lhe o calor e o suor, sentem-na mexer-se. É o fogo vital da terra, pois a terra vive. A serpente do mundo é imensa, os rochedos são suas escamas e as árvores crescem entre suas escamas. Eu vos digo que a terra que revolveis é viva, como uma serpente adormecida. Sobre esta imensa serpente vós caminhais, este lago repousa num vão de suas dobras como uma gota de chuva entre as escamas de uma cascavel. No entanto ela não deixa de estar viva. A terra vive.”

Para as participantes da oficina de vivências em arte, a visão que se colocava ao centro tinha deixado as palavras paradas no ar. Um silêncio absoluto conduzia todos os rostos para a grande e colorida serpente que se projetava diante dos olhos extasiados pela visão da construção coletiva, que com entusiasmo tinha sido produzida pelo grupo. Ali a circularidade da forma engolia os sujeitos em conjunção profunda com o objeto, um transpassamento de partículas, um instante em que sujeitos e objeto se tornam um. “Assim, mediante uma redução do tempo... mediante uma redução do espaço... nos aproximamos passo a passo do essencial... Edificar sobre a arena, não será por acaso a espera do inesperado?” (Greimas, 1997, p.94)

natural destronado pelo espírito, permanece uma grande divindade cosmográfica e geográfica: como tal, está gravada na periferia de todas as primeiras imagens do mundo. (Chevalier e Gheerbrant. *O Dicionário dos Símbolos*. 12ª edição, 1998, p.816)

O grupo serpenteava, de mãos dadas, em volta da grande serpente que engolia, renovava e fazia renascer. O símbolo se fazia em sentido - pois, “os objetos simbólicos, ainda mais que os utensílios, não são nunca puros, mas constituem tecidos onde várias dominantes podem imbricar-se” (Durand1997, p.54) – quando uma voz arremessou todos os olhares para si: “é integração, união, a completude!”¹³ Para o grupo serpenteante, a imaginação concretizava a compreensão de que a serpente era muito mais do que a simples forma circulada, a compreensão de que a serpente circulada é a vida circulada. As mãos que se lançaram, agora recolhiam. Esta figura que o grupo construía era provocadora de uma fratura, carregando a todos para a fronteira de uma significação para a existência humana, pois, como acentua Fiorin (1999, p.116):

“O artefato artístico cria um outro mundo, convida a penetrar a esfera de uma realidade outra, pela fratura a realidade cotidiana. Essa outra realidade leva-nos a uma vida mais intensa, mobilizando desejos múltiplos, criando novas percepções, produzindo experiências diversas. Nela, tudo é permitido, pois abole os limites da realidade cotidiana.”

Mas como o caminho da vivência foi percorrido?

Uma suave penumbra se estendia pela sala, o chão coberto por um tapete escuro abrigava os corpos que se espalharam em repouso. Podia-se ouvir todas as respirações, sístole e diástole. Profundamente, encher o corpo de oxigênio, lentamente soltar o ar: renovação sangüínea. Pensar que o ar inspirado se faz presente em todos os órgãos, pensar que este pode penetrar nas pontas dos fios de cabelo, tanto quanto nas pontas dos dedos dos pés. O corpo em completo

¹³ Alunas do Curso de Pedagogia para Formação de Professores em Serviço, URCAMP, 2002.

relaxamento, expandido no contato com o chão, expandido para além do corpo na aura.* A incessante luz que provinha dos corpos.

Para cada uma das participantes, que ainda se mantinham deitadas, foram oferecidos dois incensos acesos. Agora, a única luz da sala era proporcionada pela brasa dos incensos. Ainda no chão, os participantes iniciaram uma dança particular guiada pelo movimento das formas que brilhavam fugidias, pela sala. A brincadeira uniu os participantes de dois em dois, de quatro em quatro, e novamente cada participante com seus dois incensos acesos, se aventurou num jogo de luz e cor. Às vezes os pequenos pontos de luz, outras os braseiros formando imensos círculos para logo resplandecerem em chamas que fluíam, enrolavam-se, devoravam-se como numa fogueira evolutiva. Afirma Bachelard que “o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além.” (1999, p.25) Todo o fogo poderá transmitir uma intenção de purificação, de luz, mas também suscitar as paixões nas almas. Assim como um sol com seus raios, o fogo poderá ser símbolo de fecundidade ou símbolo de purificação, ou ainda, símbolo de amor e poesia como a que George Sand recita em Bachelard:

“Eis-me aqui! Envolve-me em rios de lava ardente, abraça-me em teus braços de fogo, como um amante abraçando sua noiva. Vesti o manto vermelho. Estou engalanado com tuas cores. Veste também tua ardente túnica de púrpura... Rompe tuas portas de basalto, vomita o betume e o enxofre. Vomita a pedra, o metal e o fogo!...” (1999, p.28)

* A aura designa a luz que rodeia a cabeça dos seres solares, dotados da luz divina. Materializada como auréola ou nimbo, em volta da cabeça ou de corpos, ela simboliza glória para o ser em sua totalidade. A aura é pois comparável a uma espessa nuvem luminosa: suas colorações são variadas. A forma ovóide da aura relaciona-a com a amêndoa mística, com a mandala e com o ovo áurico... (Chevalier e Gheerbrant, *Ibidem*:100)

As chamas voavam pela sala e todo o movimento era acompanhado pelo ritmo frenético de tambores. Quando, depois de algum tempo, as participantes esgotavam-se, seus corpos caíam em repouso no chão e, assim, podiam contemplar a dança dos fogos, mas o ritmo os envolvia num convite a novamente participar da felicidade, da festa que experimenta o bem-estar, da “força íntima e quase invencível do homem que vive esse minuto decisivo em que o fogo vai brilhar e os desejos vão ser satisfeitos.” (Bachelard,1999, p.51)

Quando o frenesi da dança do fogo aquietou-se, acendi as luzes da sala. Distribuí folhas em branco e giz pastel.

Convidei as mulheres participantes a construírem desenhos que as simbolizassem. Estas imagens trazidas por cada uma das participantes, sendo nada mais do que imagens, poderiam mostrar, ou melhor dizendo, simular alguma coisa que fizesse sentido?

A figuração que combinava na branca folha de papel, as expressões, os gestos e atitudes corporais, sugeridas e desenvolvidas durante a dança do fogo, coloriam-se como um campo de flores durante a primavera, quando as cores faceiras nos buscam o olhar, e explorava os sentidos numa relação dialógica entre o que se faz parecer, e o que nos é dado com sentido puro, um sentido que nos proporcionava uma expansão imagética. Num discurso semiótico os criadores arranjavam os elementos figurativos e os correlacionavam a um sentido pessoal.

Entende Landowski que:

“Há imagens que, seja o que for que mostrem, são construídas de modo tal que nos dizem, que são imagens, a serem recebidas enquanto tais. Outras, ao contrário, são arranjadas de modo a nos fazer esquecer, na medida do possível, o que são – simulacros -, e que, mediante outros efeitos plásticos, outros modos de organização

dos jogos entre figuras, pretendem colocar-nos em contato direto com o que elas representam.” (1996, p.37)

A seqüência da proposta organizou-se num desfile. Uma a uma, as participantes mostravam seu desenho e ao mesmo tempo expressavam com o corpo os signos construídos. A criação figurada das linhas, cores e formas estava sendo reexperimentada no corpo, e mais, na apreensão dos espectadores, na transmissão corpo a corpo, no construto de um sentido que é sentido, na imaginação. Para Bachelard são assim que:

“As forças imaginantes de nossa mente desenvolvem-se em duas linhas diferentes. Uma encontram seu impulso na novidade, divertem-se com o pitoresco, com a variedade, com o acontecimento inesperado [...] As outras forças imaginantes escavam o fundo do ser; querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno.” (2002, p.01)

Víamos ali naquele espaço pequeníssimo, mas indeterminado de tempo, um conjunto de elementos relacionar-se, dando origem à materialização do inconsciente sob o consciente, ao valor subjetivo sob a evidência objetiva, ao devaneio sob a experiência. A passagem de uma idéia ou o seu contrário, isto é, de um inteligível não sensível, que é invisível, para o sensível, que é visível. Em seguida, a etapa de constituição de ser pela forma e pela cor é que se apresentava, no pensamento e na realidade, na transição entre dois estados, o de realizar-se e o de corresponder.

No ambiente da ação, quarenta metros de papel Kraft foram oferecidos aos participantes. Pedi que com isso, e divididos em três grupos, construíssem três formas, mas o grupo mostrava outra necessidade. Todos juntos começaram a dobrar o papel e dançar sinuosamente pela sala carregando nos ombros uma

forma que agora se parecia com uma serpente. Uma ritualização que se preparava como meio de expressão, tanto quanto como meio de comunicação. É Durand que nos assegura que “os homens só se compreendem entre si, podem comunicar-se e intercambiar porque vivem, são e se movimentam dentro de um consenso arquetípico.” (1995, p.210) Nesta ação, o grupo mostrava seu lugar no cosmos como locutor, mostrava seu lugar no cosmos como destinatário, mas sobretudo e antes de tudo, mostrava no cosmos o significado que necessariamente se apresentava, codificando as regras do jogo conforme sua inevitabilidade, mostravam-se compelidos a uma outra ordem.

Desordenadamente a serpente foi jogada no chão.

Potes com os mais variados matizes foram oferecidos às mulheres participantes, pedi que cada uma delas marcasse seu símbolo sobre o papel, agora dobrado em serpente. Os símbolos saíam daquele estado que constrange, compele ou obriga de modo absoluto, para um estado de maior liberdade, dado o tamanho da estrutura formada. Alguns minutos depois, sugeri que este mesmo símbolo, fosse pintado num outro espaço sobre o mesmo papel. Sempre reduzindo o tempo pedia que pintassem seus símbolos. Cada vez mais rápido e quase sem tempo para completar os desenhos, as mulheres corriam de um lado a outro, o máximo que conseguiam fazer, dada à velocidade do comando, era pingar a tinta sobre o papel... O tempo extraordinariamente mínimo, movia o grupo rapidamente para um e outro lugar, escorrendo cores e misturando os matizes, antes originais. Novos matizes de cores surgiam, novas formas se constituíam. Os símbolos misturavam-se e tudo o que antes se apresentava como a construção individual de identidades, agora se mostrava como uma identidade coletiva.

Quando as cores se esgotaram e o tempo retornou aquele de observação, rodeamos a grande serpente, admirando-a intimamente, indo ao seu interior, que para Bachelard será o caminho ao “interior das coisas, ao interior dos seres,” será como que “uma sedução da intuição do calor íntimo.” Observávamos no lugar onde “o olhar não chega”, nos encontrávamos no símbolo como um sonho que reencontra “a cálida intimidade terrestre”, ou então, “a fria e esplêndida expansão do céu.” (1999, p.61)

No silêncio presente, quase como um suspiro, a voz atravessou a garganta: “é integração, união, a completude!”⁴... O Uróboro renascido em cada mundo, habitando cada profundidade, exalando as energias criativas com seu movimento, com sua continuidade, com sua autofecundação.

CODA

5. E por falar em... transcendência

“A experiência estética ocorre no bem-estar e na alegria que vivemos em estar coerentes com nossas circunstâncias. Assim, a arte tem a artificialidade da intenção, expressão ou objetivo, e tudo pode ser um meio para sua realização. Como tal, a arte existe no domínio do psíquico da cultura na qual ela ocorre, a menos que haja a intenção ou objetivo de acabar com esse seu trazer a mão algumas dimensões relacionais da vida humana ou, alguma oportunidade para a reflexão. Nós, seres humanos, vivemos experiências estéticas em todos os domínios relacionais nos quais lidamos. É devido ao fundamento biológico da experiência estética, bem como ao fato de que tudo o que vivemos como seres humanos pertence a nossa experiência relacional, que a arte se entrelaça em nossa existência social e nosso presente tecnológico em qualquer época.”(Maturana,2001195)

Penso que todas as nossas emoções, quando em processo de criação, vibram em comunhão e em comunicação com as formas, em espaços-tempo. As novas descobertas científicas acenam com a possibilidade de um maior conhecimento de nós mesmos e do Universo e deveriam ter provocado mudanças positivas entre nós, mudando o rumo de nossas vidas. Fechados em seus guetos,

grupos conversam entre si, em linguagens próprias, só compreensíveis por iniciados, e poucos se importam em fazer com que os benefícios de suas vivências sejam traduzidos em informações que possam vir a ser entendidas e usufruídas por outros, um paradigma de percepção de realidade que ainda é hegemônico , baseado no individualismo e na competição. Temas que poderiam ajudar no desenvolvimento de uma nova ética e numa maior compreensão de quem somos, continuam sendo relegados a espaços restritos. A própria ciência não consegue organizar-se de forma a trabalhar com uma visão global de tantas descobertas e revelações que ocorrem simultaneamente na maioria de seus domínios específicos. Mesmo os cientistas mais informados continuam resistindo a concepções de otimização dos rumos epistemológicos que os avanços científicos permitem, como a transdisciplinaridade. O resultado disto tudo é que recebemos um imenso bombardeio de observações e observa-se num Universo que se apresenta cada vez mais complexo, sentimo-nos a cada dia menor diante de tamanha vastidão.

O grande desafio deste milênio é o reconhecimento da necessidade de atributos novos, capazes de dar conta da complexidade atual, que privilegiem a capacidade de inovação contínua e as transformações necessárias para tal. Para Fraga (2001) impende que levemos para o século XXI:

“[...] a transcendência, que não é nada mais ou é o muito que fazemos, assumindo nossa natureza humana no ato de resgatar a força criadora que está em nossos pensamentos, nos sentimentos e nas emoções, exigindo lugar para novas expressões, novas linguagens[...]Ciência e beleza, agora, podem andar juntas e, isso, já é um espaço constituidor de uma nova transcendentalidade que não se confunde com religião[...]na poesia e na ciência, estão a cultura, as crenças, a sensibilidade dos sujeitos que as concebem.”

Sendo assim, investir nesta inovação implica promover processos que estimulem a aprendizagem, a capacitação, a acumulação, a pesquisa e a disseminação contínua de conhecimentos, que poderão subsidiar não só a Pedagogos, como também a Escola, pessoas e entidades ligadas à Educação em toda a América Latina. Para tanto, a proposta de Educação Continuada deve ser ousada, contemporânea, inédita, em consonância com as atuais tendências do conhecimento no mundo, que incluem o ético, o estético, o científico e o filosófico como formas complementares de educação, compreensão, convivência e transformação social, quantitativa e qualitativamente. A educação assim, seria uma forma poderosa de motivar um novo perfil, já desejado e em construção em sistemas educacionais que privilegiam o desenvolvimento de atitudes, posturas e habilidades e não apenas conhecimento técnico e instrumental. Prover oportunidades de aprendizagem ativa e contínua, que dêem suporte à consecução do ético e do estético, é fundamental em qualquer ramo de atividade no novo milênio.

Para que a experiência estética seja realmente verdadeira importa que aprendamos a dar significado à experiência da felicidade, é urgente que aprendamos a harmonizar e dar sentido para o mundo que coabitamos. Atenta Maturana que “todos nós, seres humanos, e independentemente de estarmos ou não conscientes disso, somos co-criadores no fluir das realidades variáveis que vivemos”.(2001,p.195) Assim, a experiência educativa será trabalho transformador para a espécie humana se possibilitar espaços para a subjetividade estética, assim como, acender a possibilidade de nos colocarmos no lugar do outro, o outro

como legítimo outro e ao mesmo tempo semelhante a mim. Se semelhante a mim, relevante é o respeito ao espaço humano que ocupo, necessário será trilharmos caminhos na busca do amor por nós próprios?

Amar o nosso ser. Amarmo-nos psiquicamente. Quando aprendemos a amar, todo o resto suaviza-se. Aceito-me, e assim aceito o outro como ser que habita os mesmos jogos que se fazem e refazem quando o vento espalha as nuvens nas “nostalgias e nas esperas que alimentam o imaginário, cujas formas [...] ocupam os espaços da vida: a imperfeição, propiciadora de desvios, cumpre assim sua função” (Greimas, 1997, p.95), na aceitação do outro como co-criador das mesmas luzes e das mesmas sombras que se dissipam pelo Universo.

Educar é apreender a vida e a ela dar sentido, um sentido transformador das realidades que nos permeiam, um sentido que dialogue e que assim possa possibilitar transformações sociais, que tragam ao homem a verdadeira possibilidade de coabitar, de cooperar, e em, por sua essência, criar-se esteticamente, converter-se a um novo olhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Rubem. *Entre a Ciência e a Sapiência. O dilema da Educação*. São Paulo: Loyola, 2001, 6ª ed.

BACHELAR, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso. Ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 1990, 1ª edição.

_____. *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 1999, 2ª edição.

_____. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 2000, 1ª edição, 5ª tiragem.

_____. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 2001, 1ª edição, 3ª tiragem.

_____. *A Terra e os Devaneios da Vontade. Ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 2001, 2ª edição.

_____. *O Ar e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 2001, 2ª edição.

_____. *A Água e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 2002, 1ª edição, 3ª tiragem.

BERGER, John, *Modos de Ver*, Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltd, 1999.

BERNIS, Jeanne. *A Imaginação, Do Sensualismo Epicurista à Psicanálise*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Em Campo aberto*. São Paulo: Cortez, 1995.

CASANOVA, Fernando. Panorama de la formación Profesional en los países del Mercosur, Bolivia y Chile. In: *Educación y Formación Profesional*. Argentina: Altamira, 1987.

CAUDURO, Vera Regina Pilla. *Iniciação Musical na Idade Pré-Escolar*, Porto Alegre: Sagra, 1989.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1998, 12ª edição.

COURTNEY, Richard. *Jogo, Teatro e Pensamento*, São Paulo: Perspectiva, 1980.

DORNELES, Malvina. Idéias Germinais: Movimento e Ordem. In: *Lo Público y Lo popular en el Ámbito Racionalizador del Pedagógico Orden Moderno*. Tese de Doutorado. Córdoba, Argentina, 1996.

DORRA, Raúl. Perspectiva de la semiótica. (1989) IN: Greimas, Algirdas-Julien. *De la imperfección*. México: Fundo de Cultura Econômica, 1997.

DUARTE JR. João Francisco. *O Sentido dos Sentidos. A educação (do) sensível*. Curitiba: Criar Edições LTDA., 2001.

DURAND, Gilbert. *A Fé do Sapateiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

_____, *As estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Livraria Martins Fontes editora LTDA, 1997.

FIORIN, José Luiz. Objeto Artístico e Experiência Estética. In: LANDOWSKI, Eric; DORRA, R.; OLIVEIRA, A. C. (eds). *Semiótica, estesis, estética*. São Paulo: EDUC, 1999. p. 101-117.

FLOCH, Jean-Marie. *Alguns Conceitos Fundamentais em Semiótica Geral*. São Paulo: Editora da UEL, 2001.

FLORES, Feliciano (sel.). Dilthey: Um Conceito de Vivência. In: AMARAL, Maria Nazaré Camargo Pacheco, *Dilthey: Um Conceito de Vida e uma Pedagogia*, São Paulo: Perspectiva (EDUSP), 1987.

FRAGA, Dinorá. *Significações da Consciência*. Texto produzido para a cadeira Significações da Consciência. PPGEDUC: UFRGS, 2001.

FREITAS, Maria de Assunção. *Vygotsky e Bakhtin Psicologia e Educação: um intertexto*, São Paulo: Editora Ática S. A ,1995.

GREIMAS, Algirdas-Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica. *Significação*. Revista Brasileira de Semiótica, Nº 4 – Junho de 1984.

_____. *De la imperfección*. México: Fundo de Cultura Econômica, 1997.

_____, COURTÉS, Joseph, *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1989, 9ª Edição.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do Outro*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2002.

_____. Viagem às nascentes do sentido. In: SILVA, Ignácio Assis (org.) *Corpo e Sentido: A Escuta do sensível*. São Paulo: UNESP, 1996, p.21-43.

LOPES, Joana. *Pega Teatro*, Campinas, SP: Papyrus Editora, 1989.

MATURANA, Humberto. *A Ontologia da Realidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, 1ª reimpressão.

_____. *Emoções e Linguagem na Política e na Educação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. *Cognição, Ciência e Vida Cotidiana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, 1ª reimpressão.

_____ e REZEPKA, Sima Nisis de. *Formação Humana e Capacitação*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001, 2ª edição.

_____ e VARELA, Francisco. *De Máquinas e Seres vivos*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997, 3ª edição.

MAX – NEEF, Manfred. *Desarrollo a la escala Humana, una opción para el futuro*. Barcelona: CEPUR. Número Especial, 1986.

MEIRA, Marly Ribeiro. Educação estética, arte e cultura do cotidiano. In: PILLAR, Analice Dutra (org.). *A Educação do Olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2001, 2ª edição.

MEIRA, Mirela. *Modernidade e Saúde Mental*. VII Jornada de Arteterapia, 31 de maio de 2002, Porto alegre, RS

MURARO, Rose Marie. *Textos da Fogueira*. Brasília: Letraviva Editorial LTDA, 2000.

OLIVEIRA, Ana Claudia, LANDOVSKI, Eric (eds.). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de A. J. Greimas*, São Paulo: EDUC, 1995.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*, Petrópolis, R.J: Editora Vozes, 1999, 13ª Edição.

_____. *Universos da Arte*, Rio de Janeiro: Editora Campus Ltda.,1989.

_____. Por quê criar? In: *Fazendo Artes*. MEC/SEC/FUNARTE, 1983, nº zero, p. 8.

PENNA, Maura. *Reavaliações e Buscas em Musicalização*, São Paulo: Edições Loyola, 1990.

PILLAR, Analice Dutra. Leitura e releitura. In: PILLAR, Analice Dutra (org.). *A Educação do Olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2001, 2ª edição.

RICHTER, Sandra. Infância e imaginação: o papel da arte na educação infantil. In: PILLAR, Analice Dutra(org.). *A Educação do Olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2001, 2ª edição.

ROSAMILHA, Nelson. *Psicologia do Jogo e Aprendizagem Infantil*, São Paulo: Pioneira Editora, 1979.

SCHAFER, R. Murray. *Limpeza de Oídos, Notas para un Curso de Música Experimental*, Buenos Aires: Ricordi, 1969.

SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem Numa Série de Cartas*, São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

SCHNITMAN, Dora (org.). *Novos Paradigmas, Ciência e Subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

SCHURMANN, Ernst F. *A Música como Linguagem: uma abordagem Histórica*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

SILVA, Ignácio Assis (org.) *Corpo e Sentido: A Escuta do sensível*. São Paulo: UNESP, 1996, p.21-43.

SOUTO, Maria Sodenir Garcia de Freitas. *Motivação Escolar*. Monografia exigida como pré-requisito para obtenção do grau de licenciada em Pedagogia. São Gabriel: URCAMP, 2002.

TAPINAS, Laimonas. *Foi Greimas semioticista?* Revista Santara: Vilnius, 1993, p. 01-07, <http://www.pucsp.br/~cos-puc/cps/entrevis.htm>

WILHELM, Dilthey. *Teoria de la Concepcion del mundo*, Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1978.