

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Gliciane Schuster

A MANCHA E O GESTO: POTÊNCIAS FORMATIVAS

Santa Maria, RS

2018

Gliciane Schuster

A MANCHA E O GESTO: POTÊNCIAS FORMATIVAS

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Educação, Linha de Pesquisa Educação e Artes da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito parcial para a obtenção do grau de **Mestre em Educação**.

Orientador: Doutor Marcelo de Andrade Pereira

Santa Maria, RS

2018

Schuster, Gliciane
A mancha e o gesto: potências formativas / Gliciane
Schuster.- 2018.
60 f.; 30 cm

Orientador: Marcelo de Andrade Pereira
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em
Educação, RS, 2018

1. Experiência estética 2. Mancha 3. Gesto 4.
Poéticas 5. Formação I. de Andrade Pereira, Marcelo II.
Título.

Gliciane Schuster

A MANCHA E O GESTO: POTÊNCIAS FORMATIVAS

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Educação, Linha de Pesquisa Educação e Artes da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito parcial para a obtenção do grau de **Mestre em Educação**.

Aprovada em 30 de julho de 2018:

Professor Doutor Marcelo de Andrade Pereira
Universidade Federal de Santa Maria - UFSM (Orientador/Presidente)

Professora Doutora Tatiéle Rita Souza da Silva
Instituto Federal Farroupilha - IFFar

Professora Doutora Belkis Souza Bandeira
Universidade Federal de Santa Maria - UFSM

Professora Doutora Marilda Oliveira de Oliveira
Universidade Federal de Santa Maria – UFSM (Suplente)

Santa Maria, RS

AGRADECIMENTOS

Registro aqui, meu agradecimento ao professor Marcelo de Andrade Pereira, por ter disponibilizado sua orientação, para que esta escrita fosse concluída.

À Universidade Federal de Santa Maria e ao Programa de Pós-graduação em Educação.

Dedico esta escrita e imensa gratidão à minha mãe, Gelci de Lurdes Schuster, por todo seu empenho e incentivo, para que este momento fosse possível.

E ao meu companheiro de vida, meu amigo, meu amor, Ewerton Rodrigues Barbosa, por seu cuidado, carinho e apoio incondicional, para que esta etapa fosse cumprida.

Quem diria que as manchas vivem e ajudam a viver?
Tinta, sangue, cheiro. Não sei que tinta usar, qual delas
gostaria de deixar desse modo o seu vestígio. Respeito-
lhes a vontade e farei tudo o que puder para escapar do
meu próprio mundo... O que eu faria sem o absurdo e o
fugaz?

Frida Kahlo

Às goteiras e rachaduras, que escancararam a urgência.

Juliano Garcia Pessanha

RESUMO

A mancha e o gesto: potências formativas

Autora: Gliciane Schuster

Orientador: Dr. Marcelo de Andrade Pereira

Esta escrita insere-se no campo das artes visuais e educação, no contexto da formação do sujeito. O objetivo do estudo é, a partir das ideias de “mancha” e “gesto”, recortadas de um processo *poiético* realizado nas artes visuais, pensar a sua potencialidade como experiência de formação. Metodologicamente adota-se uma abordagem qualitativa, com análise bibliográfica, documental e de imagens. Na coleta de dados foram utilizadas materialidades teóricas em bibliografias, documentos, imagens, cinematografias, relatos e narrativas poéticas. A reflexão foi construída sobre as noções de “mancha”, “experiência” e “gesto” por meio de releitura sobre as construções teóricas de Walter Benjamin (2013), Giorgio Agamben (2012) e Vilém Flusser (1994), entre outros. A expectativa é contribuir com estudos em educação e artes, cujas abordagens residam sobre a experiência e a formação a partir de processos poéticos.

Palavras-chave: Experiência Estética; Mancha; Gesto; Poéticas; Formação.

ABSTRACT

The stain and the gesture: formative powers

Author: Gliciane Schuster

Advisor: Dr. Marcelo de Andrade Pereira

This writing is inserted in the field of the visual arts and education, in the context of the formation of the subject. The objective of the study is, based on the ideas of "stain" and "gesture", cut off from a poetic process carried out in the visual arts, to think of its potential as a formation experience. Methodologically, a qualitative approach is adopted, with bibliographical, documentary and image analysis. In the collection of data, theoretical materialities were used in bibliographies, documents, images, cinematographies, reports and poetic narratives. The reflection was built on the notions of "stain", "experience" and "gesture" by re-reading the theoretical constructions of Walter Benjamin (2013), Giorgio Agamben (2012) and Vilém Flusser (1994), among others. The expectation is to contribute with studies in education and arts, whose approaches reside on experience and formation from poetic processes.

Keywords: Aesthetic Experience; Stain; Gesture; Poetics; Formation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Experimentação em atelier: “ <i>Dançasenho</i> ”; Gliciane Schuster, Atelier 1340/CAL/UFSM, 2009.....	38
Figura 2: Experimentação em atelier: “ <i>Resto getórico?</i> ”; Gliciane Schuster, Atelier 1340/CAL/UFSM, 2009.....	39
Figura 3: Experimentação em atelier: Imagem composta sobre etapas do processo; Gliciane Schuster, 2010.....	49
Figura 4: Avaliação do Atelier Orientado IV: “ <i>Jouissance...</i> ”; Gliciane Schuster, Sala Claudio Carriconde/CAL/UFSM, 2010.....	50
Figura 5: Experimentação em atelier: “ <i>Caçação</i> ”; Gliciane Schuster, Atelier 1340/CAL/UFSM, 2010.....	54
Figura 6: Experimentação em atelier: “ <i>Assombro</i> ” (em processo); Gliciane Schuster, Atelier 1340/CAL/UFSM, 2011.....	55
Figura 7: Experimentação em atelier: “ <i>Assombro</i> ”; Gliciane Schuster, Atelier 1340/CAL/UFSM, 2011.....	55
Figura 8: Experimentação em atelier: “ <i>Maya</i> ”; Gliciane Schuster, Atelie4 1340/CAL/UFSM, 2011.....	56

SUMÁRIO

1. PRELÚDIO.....	19
2. APRESENTAÇÃO.....	21
3. SOBRE A MANCHA.....	26
3.1. TRANSBORDAMENTOS.....	26
3.2. EXPERIMENTAÇÕES COM A MANCHA.....	34
3.3. A MANCHA EM WALTER BENJAMIN.....	40
4. POR MEIO DO GESTO.....	48
4.1. A MANCHA E O GESTO.....	48
4.2. SENTIDOS DO GESTO EM AGAMBEN E FLUSSER.....	58
4.3. ENTRE OS VESTÍGIOS DA TÉCNICA.....	69
5. UMA EXPERIÊNCIA.....	77
5.1. EXPERIÊNCIA E FORMAÇÃO.....	77
5.2. DA EXPERIMENTAÇÃO À ZONA DA EXPERIÊNCIA.....	87
5.3. POTÊNCIAS FORMATIVAS.....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	116

1. PRELÚDIO

A mancha nasce, ela aparece sem definição, a mancha acontece.

O acontecimento pode ser uma queda, de um tropeço genético, por uma exposição ao perigo, para um espatifar-se no chão, na superfície de uma parede, ou no incomunicável da linguagem.

A partir de tal hiato, pelo choque deforma-se e forma-se o sujeito espalhado, como um borrão de sangue, pela abertura causada no impacto, onde será apreendida a forma em declínio, em deslize, com os cacos do acontecido, desmontado e desconstruído para novamente recomeçar, outro desígnio.

Outro desenho na mancha, a partir da forma na mancha, em sua potência metamórfica que tece a história, que conta o conto, coagulando-se pelo próprio desígnio no tempo, a ser contado pelos sentidos em que o seu acontecido traça.

O desenho torna-se uma tradução do vivido, da experiência da mancha acontecida, desfigurada.

A mancha surgida, natureza viva, como aquilo em que se intenta o mergulho...

O evento da mancha pode acontecer ao objeto, contudo sua forma irá tornar-se o sujeito que se encontra em seu trajeto, pela experiência no processo da própria mancha existente, pois também é líquida, como o tempo que passa.

Nesse passo, depois da queda, depois do choque, depois do acontecido, depois do tempo que passou, vem o vazio e vem a pergunta, para a tentação de dar-se a ver em um nome, em alguém que existe.

O gesto da mancha é ato e, é potência.

Aquele que mancha também é manchado.

...pois no ato, quem o fez será sacrificado, será nomeado, será definido: Impotência.

Para que não se exclua a potência através daquilo que é ato, após cometido o “pecado” ou a “profanação” da “superfície homogênea” do mundo: olha-se, abre-se.

Do ponto de vista da mancha: se quem mancha é também manchado, será através e a partir da própria mancha o seu tato e a sua lente sobre o mundo?

Ou será, do ponto de vista de uma “impotência” que pode, de um “esboço” de vida, que é a própria mancha, a indefinição do gesto um salvo conduto?

Mas se, após um inevitável gesto, o profanador da superfície homogênea - assim nomeado em sua “potente impotência” ainda que o acontecido não seja mais que um gesto - se proponha a enfrentar o ocorrido, em fustigar a forma estabelecida pelo gesto descuidado, em uma coisa outra e porvir?

Pois era gesto, foi acontecido, é contingência...

Poderá sua impotência ser reatada em outra, através do jogo com a forma?

Da desfigura da figura à figura em potência?

A mancha sendo uma (des)figura líquida do acontecimento, seria uma existência no tempo de “estar sendo”... Espreado-se em uma forma que contém o instante, dispõe do eterno, mas não se explica como infinito, pois se alarga e comprime em uma espécie de limbo, enquanto evanesce...

Mas pela ordem de um mundo idealizado e “limpo”, a mancha é um problema.

A mancha também é ruído, também é cor, também é voz...

Mas, toda mancha seria mesmo um problema?

Toda mancha deveria ser eliminada?

As pessoas podem ser manchas?

As “pessoas-mancha” podem existir?

Como pode a mancha resistir?

A mancha poderia ser uma abertura infinita?

O que na mancha é patologia e o que é potência?

O “informe” ou “desforme” da mancha seriam sua forma de existência?

E as nuvens? Ainda são as mesmas?

2. APRESENTAÇÃO

Esta dissertação advém de um contorno às questões geradas na formação docente pelo processo de criação em Artes Visuais. O estudo a ser desdobrado nesta escrita tem origem no percurso pessoal como estudante, a partir do processo de criação desenvolvido no Atelier de Pintura 1340 do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria, sob a orientação do Prof. Dr. Edemur Casanova, entre os anos de 2009 e 2011. A esse percurso associa a abordagem teórica a leituras de obras poéticas e aproximações ao campo educacional.

Entre registros de imagens e relatos anamnésicos como ponto de partida, trata-se de um recorte de vivência de todo não realizável e não pertencente ao “mundo da arte” institucionalizado. Porém, resgatando da materialidade e modo de operar, como intento à busca acerca de possibilidades inexploradas ou questões a serem desdobradas em outros níveis de diálogo entre a “arte”, ou parte de sua matéria e alguns de seus gestos relacionados ao meio ao qual tenho me dedicado, a educação. Ao dar a ver um recorte da experimentação em atelier, desloca-se a lógica explicativa de um método ou técnica utilizada, para pensar uma tessitura da experiência na linguagem por meio de fragmentos, vestígios e reminiscências resgatados, para que assim possam interferir em conceitos relacionados à formação a partir de processos com as artes visuais. Neste sentido, o tema se constitui em um estudo sobre a potencialidade da mancha e do gesto na experiência de formação. O processo de criação desenvolvido, a princípio, com a materialidade da mancha implicaria em uma busca mais demorada, atenta e contínua, instigando a outros modos de ver a matéria, que não possuiria forma definida, aparecendo no tempo do acontecimento para ser concebida como marca da experiência.

A arte, da maneira que se deseja trazer aqui, a partir de um pensamento sobre a mancha, faz certa alusão ao que não se comporta no espaço educativo formal, pois mesmo simbolicamente faz transbordar seus limites. A problemática vai recair, portanto, no imaginário que a mancha pode alcançar, pois ela simboliza aquilo que não teria espaço próprio no contexto genérico e asséptico das instituições formais de ensino. Desta maneira, a partir de alguns fragmentos e vestígios da experiência em atelier e do desejo em pensar acerca da “trama” que pode envolver a formação do sujeito – sendo este o artista, o professor, ou qualquer outro sujeito - intenta-se com esta reflexão trazer a potência profanadora da mancha unida a seu análogo no espaço, o gesto, enquanto experiência poética de formação.

Nesse sentido, a problemática do estudo aparece da seguinte na formulação de algumas questões, sendo que, pela circunscrição de uma possível poética em educação e artes, a despeito de uma cultura que se apresenta como higienista, normativa e asséptica: em que medida a “mancha” pode ser pensada como potência formativa? De maneira a reformular a questão, também podemos pensar sobre: o que teria a ensinar o “gesto”, em uma experimentação, uma explosão, uma marca do passado, que após seu aparente apagamento persiste como um líquido que transcorre o presente, em uma memória turva invadindo o pensamento? Ou ainda, para unificar a questão pergunta-se: em que medida o processo artístico, ou *poiésis*, trata-se de uma experiência de formação por meio do gesto e da mancha?

Para refletir sobre tais questões os objetivos neste estudo dividem-se em uma escrita que visa à potência formativa da experiência poética e estética da mancha e o gesto, com intenções de dar a ver possibilidades de uma zona limiar entre o processo de criação artístico e a educação. A partir desse princípio os componentes do estudo relacionados aos objetivos específicos estão assim organizados: a) identificar poéticas relacionadas à “mancha” e o “gesto” em artes visuais; b) explorar concepções teóricas sobre a “mancha” relacionada ao “gesto”; c) relacionar a noção de “experiência” à formação do sujeito a partir da “mancha” e do “gesto”; d) conferir, desde a temática, possibilidades no sentido da formação ética e estética do sujeito.

A intenção em trazer a mancha e o gesto como potências para pensar a formação relacionando o processo criativo em artes visuais e a área de educação é buscada pelo ponto de vista de questões que passam ao largo do entendimento objetivo somente, ou da explicação de fenômenos pela observação das superfícies, assemelhando-se ao olhar do artista sobre e sob uma realidade aparente. O tema se relaciona à poética, ou à linguagem potencialmente formadora na obra de arte, podendo contribuir com a formação de uma visagem, ou forma de olhar o mundo por outros ângulos, pelos interstícios dessa realidade, como um “subtexto”, no âmbito do que se percebe, se aprende e ensina.

Ao que concerne inicialmente à metodologia, trata-se de organizar uma aproximação entre materialidade e teoria, cuja intenção é construir uma intersecção poética e teórica, por meio da linguagem da mancha relacionada ao sentido do gesto em função de refletir uma experiência. O embasamento teórico do estudo leva em conta alguns pontos sobre a abordagem do objeto a ser desdobrado, por meio das ideias de “mancha” e de “signo”, a transformação da técnica e a “experiência” em Walter

Benjamin (2011; 2013; 2012), os sentidos do “gesto” e a “destruição da experiência” em Giorgio Agamben (2008; 2005) e outras noções sobre o gesto e a arte em Vilém Flusser (1994), entre outros, tendo por objetivo apresentar uma potência da mancha e do gesto na experiência de formação.

Algumas questões observadas no estado da arte indicam a necessidade de um desdobramento sobre as noções iniciais, tendo em vista a temática tanto como problema quanto como potência. A construção do estudo busca pensar a mancha e o gesto em contato com outras ideias, interpretações e usos para além do que supõe sua materialidade de estudo. Nesse sentido, adentra-se a partir de curtos relatos sobre uma parte do processo de criação em atelier, de modo a conduzir o olhar para a potência poética da mancha aliada ao gesto e, desse modo, construir uma análise a partir da escrita em relatos, como fragmento de “uma experiência na linguagem”. Assim, desdobram-se algumas “lições” retiradas do processo de criação com a mancha aparecendo como coagulações dissolvidas no estudo direcionado à potência da mancha e do gesto a partir dessa experiência, no sentido de assinalar uma poética em artes visuais que reflita a formação do sujeito.

A reflexão sobre o tema, cujo objeto aparece em uma escrita de forma remanescente, trazendo à tona alguns aspectos relacionados ao processo *poiético* em pintura, com um olhar direcionado ao que diz respeito à ideia de “mancha” e sua relação com a noção de “gesto”, como parte de uma experimentação em artes, necessita, portanto, de uma metodologia aberta. Desse modo, o objeto será desdobrado por meio das referências utilizadas no corpo da dissertação, advindas do estado da arte e do embasamento teórico.

Em “Origem do drama barroco alemão” (1984), de Walter Benjamin, estão contidas duas frases emblemáticas, as quais nos interessam para pensar a composição metodológica: “Método é caminho indireto, é desvio.” (BENJAMIN, 1984, p. 50); e “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas.” (BENJAMIN, 1984, p.56). As duas frases fazem parte do prefácio à obra, onde Benjamin se concentra em elucidar o tipo de conhecimento a que se dirige e, portanto, sobre a forma de apreensão de seu “objeto”, ou seja, sua metodologia. Na primeira frase o autor é direto em relação ao que seria o “indireto”, pois em se tratando de linguagem, considera-se mais o seu entorno, as curvas, as nuances de um caminho, do que a sua direção. Os desvios compõem esse caminho como em um tecido e, a partir do que pode

ser recuperado da citação de Goethe utilizada por Benjamin no início do texto, como epígrafe:

...devemos ver na ciência uma arte, se esperamos dela alguma forma de totalidade. Não devemos procurar essa totalidade no universal, no excessivo, pois assim como a arte se manifesta sempre, como um todo, em cada obra individual, assim a ciência deveria manifestar-se, sempre, em cada objeto estudado. (BENJAMIN, 1984, p. 49)

A segunda frase nos traz à noção de “constelação”, ou seja, de um lugar onde as ideias compõem um todo que se alarga, desdobra-se. Desse modo, a partir da experiência do envolvimento *poiético* com a mancha nas pesquisas pictóricas em atelier e da escrita sobre parte desse processo procura-se pensar nas questões potenciais que “vazam” para a educação nessa trajetória com a arte. O uso da memória que destaca alguns pontos da experiência estética em atelier serve como um método que segue pelo desvio. Para tecer essa trama desviante, entre a *poiética* e o estudo em educação, a narrativa em tom oral irá compor o elo entre a poética de um caminho de formação e a reflexão teórica sobre a potência da mancha.

A escrita em seu aporte teórico desdobra-se em alguns tópicos da teoria de Walter Benjamin, com o objetivo de introduzir e adentrar em questões relacionadas à legitimidade de um estudo baseado na materialidade do processo de criação com a mancha e seu correlato, o gesto, como parte de uma experiência de formação. Um desses pontos refere-se à forma com que este autor aproxima-se da crítica, possuindo um teor “híbrido”, que se realiza entre poesia e ousadia. De forma semelhante ou “inspirada”, aproxima-se de tal metodologia para pensar o objeto. Portanto, na composição de uma escrita entre reflexiva e poética, pretende-se prosseguir em um estudo cujos laços não se encontram totalmente amarrados, a fim de que com isso se possa continuar em outras ramificações teóricas. Desta forma, a expectativa com este estudo seria de contribuir com outras formas de pensar a arte na educação, por intermédio de uma intersecção entre os fragmentos da experiência poética na formação do sujeito.

A estrutura dos capítulos está organizada de modo que na primeira parte discorre-se acerca da mancha sugerindo outras questões que possam ser atingidas, para além do que é o objetivo no sentido de sua relação com o gesto dentro do processo de criação em atelier. O mesmo aparece em forma de relato no ítem segundo, dando conta de uma prática em busca de aperfeiçoar ou mesmo “inventar” um método de trabalho com a mancha aliada ao desenho. Para finalizar o capítulo temos a mancha no sentido

que Walter Benjamin (2011) procurou desdobrar em seu curto ensaio que é tomado como tema de pesquisa sobre a ideia de “novo”.

O capítulo seguinte incia-se com a segunda parte do relato da experimentação em atelier. A esse relato segue-se a releitura e as possíveis definições sobre os “sentidos do gesto”, suas manifestações como ética, pedagógica e artística, por meio de escritas dos filósofos Giorgio Agamben (2008) e Vilém Flusser (1994), entre outros. Nesse sentido, na última parte deste capítulo, desdobra-se uma discussão sobre as transformações da técnica, o que resta da pintura ou o que pode vir a ser o gesto artístico.

Na quinta parte desta escrita busca-se pensar a experiência relacionada à formação. Por meio das ideias de Walter Benjamin (2012) e seus interlocutores discorremos sobre o que pode vir ser uma “experiência de formação” calcada no presente. No capítulo seguinte se busca relacionar alguns “achados” nesse caminho de experimentação, como a possibilidade da “destruição”, da “infância” e da “deformação” ao que se entende, por meio dos autores principais sobre a experiência. O último capítulo trata-se de uma discussão sobre a potência formativa do gesto e da mancha.

Nesse sentido, levando em conta experiência e formação, por meio de vestígios de um processo de criação em atelier, para além de uma experiência estética perdida no tempo, ou mera formalidade cumprida em certo período da licenciatura, pode-se dar a ver um sentido pedagógico relevante no estudo poético em educação e arte. Ou seja, pensar sobre o que a arte teria a ensinar, para além do meio artístico, mas como sendo um “meio sem fim” e, desse modo, ao assinalar inicialmente a mancha como uma potência formativa, se procede por meio de um estudo que diz respeito às questões éticas, relacionadas à abertura ao outro e a outras formas de vida. Esses elementos apareceriam atrelados à urgência das poéticas no ensino da arte, considerando pensar sobre o quê, e como a arte pode ensinar, além das questões próprias, pontuais, no sentido do meio artístico, como também em relação ao uso da linguagem, das materialidades e da afirmação de outros modos de estar no mundo.

3. SOBRE A MANCHA

3.1. TRANSBORDAMENTOS

Nesta seção aborda-se o que tange o tema e aos aspectos do estado da arte, cujo foco volta-se ao objeto “mancha”, com o objetivo de posicionar algumas definições para que nas próximas etapas se possa conduzir ao escopo temático relacionado sobre os componentes teóricos e práticos do estudo, compondo assim, sua relação com o gesto e a experiência.

A palavra “mancha” aparece nas falas, de modo geral e especulativo, como algo que designa uma marca indesejável ou um sinal de doença e/ou moralmente ofensivo. No dicionário da língua portuguesa encontra-se a seguinte definição:

Mancha: s. f. Nódula; mácula; malha; labéu na reputação; pincelada; doença que ataca o fumo; carbúnculo do gado; (Geog.) braço de mar entre duas terras, ligando dois mares entre si; mancha solar: (Astr.) áreas escuras que surgem temporariamente na fotosfera, constituída de três partes: núcleo, penumbra, fácula. (BUENO, 1986, p. 690)¹

As visões negativada e patológica da mancha aparecem desde as manchas involuntárias e superficiais que acontecem por acidente nas roupas, nas paredes ou em outros objetos, até os diagnósticos comprovados, tanto em seres humanos, animais ou plantas, todos vistos como máculas em uma perfeição quase moral de “caráter do objeto” ou do ser, como um atestado visível de que a mancha se trataria de uma organicidade incontrolada e “maléfica”. Contudo, podemos perceber curiosamente, que o mesmo não ocorre quando se trata de um território geográfico, de um espaço onde não haveria um sujeito. Essa relação com o espaço de modo diverso pode ser observada, por exemplo, com os termos “mancha gráfica” ou “mancha de texto”, tecnicamente usados para definir a posição a ser ocupada pelo texto no espaço da página. Alguns manuais sobre pintura de parede decorativa em fachadas de arquiteturas definem a mancha, que pode ser causada por várias condições, mas principalmente pela umidade, como uma “patologia”.

Contudo, neste momento, nos interessa a concepção do caráter não do objeto, mas do sujeito relacionado à mancha. Além de um sinal que demarca a existência de uma patologia comprovada como o sinal de um câncer, ou das marcas deixadas por

¹ BUENO, Francisco da Silveira. Dicionário escolar da língua portuguesa. Rio de Janeiro: FAE, 1986, p. 690.

doenças contagiosas, como o HIV, por exemplo, a mancha pode ser um fator que provocaria outras alterações na vida do sujeito. Existem manchas que podem dizer mais de uma mutação genética que se torna uma condição da vida e forma de existência, do que uma “doença”, no sentido contagioso e destrutivo. As manchas de “rosácea”, ainda que por vezes possam engendrar condições psicopatológicas, ou as manchas do “vitiligo”, que não têm relação com patologias incapacitantes, ainda assim determinaria de alguma maneira o destino do sujeito. De qualquer forma, a mancha nesses casos transforma-se em “estigma social”², os quais seus possuidores também são “possuídos”, pois carregam as marcas físicas como se fossem marcas morais durante a vida. Além da patologia ou da aparência, o estigma pode ser definido pela designação de “manchas morais” advindas do comportamento não aceitável de um indivíduo perante o grupo.

Outra modalidade de uso da mancha como patologia humana participa na história da psicologia com os “Testes Rorschach”³, por exemplo, cuja implicação seria de conferir uma patologia a partir das impressões imaginárias sobre manchas específicas. Porém, não seria o princípio ou o intuito deste estudo, que tem seu escopo direcionado à arte, em adentrar em discursos da psicopatologia, principalmente se tratando de um tema controverso, e que não faz parte de nosso escopo teórico. Contudo, uma relação entre doença e vida pode ser observada no estudo de doutorado intitulado “DesMANCHando preconceitos: a “estética da mancha” em *Angels in America*, de Tony Kushner, *O Homem e a Mancha*, de Caio Fernando Abreu e *A Mancha Roxa*, de Plínio Marcos” (2009). O autor Claudio Luís Serra Martins discorre em sua tese sobre o aparecimento de uma “nova estética” na década de oitenta do século passado. Nela o autor enfatiza um aspecto contemporâneo desta “nova estética”, ou seja, de que a “marca/mancha” seria apropriada como signo de transformação e afirmação da identidade homossexual (MARTINS, 2009). Em um recorte, o autor focaliza a peça de Tony Kushner, com o objetivo de potencializar a sua tese de afirmação da vida.

²: Estigma social: “a situação do indivíduo que está inabilitado para aceitação social plena” (GOFFMAN, E. Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. LTC, 1981. p.04)

³ “O Teste de Rorschach, elaborado por Hermann Rorschach em 1921, consiste de 10 lâminas com borrões de tinta que obedecem a características específicas quanto à proporção, angularidade, luminosidade, equilíbrio espacial, cores e pregnância formal. Estas características facilitam a rápida associação, intencional ou involuntária, com imagens mentais que, por sua vez, fazem parte de um complexo de representações que envolvem idéias ou afetos, mobilizando a memória de trabalho.” Informação disponível em: <http://www.rorschachonline.com/pt/history.aspx>

A mancha que inicialmente era vista por Prior como um símbolo de morte, no final da peça transforma-se em motivo maior para que ele peça por “mais vida”. Apesar de todos os percalços, da dor e do sofrimento, Prior explica ao Anjo que viver é um hábito dos humanos, mesmo “quando eles são mais espíritos do que corpo, mais dores do que pele [...] eu reconheço o hábito de viver. O vício de estar vivo [...]” (MARTINS, 2009, p. 23)

Martins realiza um elo interessante entre a metáfora, ou símbolo da mancha e a estética da mancha, no sentido de uma afirmação. A respeito da imagem, segundo Martins (2009), a “estética da mancha”, pode ser relacionada desde Édouard Manet (França, 1832-1883) e seus sucessores, os impressionistas, onde o princípio seria a criação artística na representação e não na coisa representada. Desta forma vincula-se dentro de uma “estética do inacabado”, por meio de uma linguagem que evoca novas imagens com outras possibilidades de sentidos. A mancha teria caráter polissêmico e por essa razão seria como um signo operativo da linguagem literária ampliando as possibilidades de desconstrução dos princípios de percepção e de apreciação do mundo social da década de oitenta do século passado, “que colocava AIDS e homossexualidade dentro do mesmo campo semântico” (MARTINS, 2009, P. 15).

Vale ainda destacar que, para os pintores acadêmicos, a “estética do acabado” privilegia o virtuosismo técnico, porque o acabado faz desaparecer todo e qualquer vestígio do trabalho humano. O acabado torna a obra idealizada impessoal e universal. (MARTINS, 2009, p.16)

Nessa concepção, do “bem” acabado, a possibilidade da pincelada visível seria um sinal de inferioridade, como se o “corpo” fosse apenas o invólucro “liso” da pele. A crítica sofrida pelos impressionistas, além de que “não sabiam pintar” e só faziam esboços era de que suas pinturas seriam relacionadas a uma “imundície física e moral”. Ou seja, era corrente a suposição de que uma obra de arte não deveria conter “manchas”, mas deveria ser limpa e acabada. A aparência “imunda”, além da relação com algo sujo e impudico, traria um aspecto de algo comum e, porquanto parecesse ao mesmo tempo fácil e pouco honesta na sua “intenção”, a mancha constituiria uma espécie de contaminação no seu tema (MARTINS, 2009, p.16). Pois seguindo os padrões estéticos da época de Manet, o tema da obra de arte “deveria” ser composto de algo “sagrado” e puro, sem nenhuma relação com qualquer aspecto de impureza ou “baixeza moral”, como é o caso do polêmico retrato “Olympia” (1863)⁴.

⁴ Em 1865 no “Salon de Paris”, Édouard Manet provocou um escândalo e, como diz o filósofo Marc Jimenez em “O que é Estética?” (1999) sobre o retrato “Olympia”: “Um verdadeiro tumulto: uma jovem modelo nua, sem sombras, considerada contrária ao bom gosto e à moral. Mas o que choca o público desorientado é menos a impudica serenidade do olhar de Olympia do que a audácia de uma técnica liberta das convenções habituais: não há mais tradição grega, romantismo italianizante ou oriental.”

Na dissertação filiada ao campo da filosofia da linguagem, defendida por Luis Miguel Martins Soares Raposo Pena (2011), intitulada “O Salto do Novo - A Mancha em Walter Benjamin como Origem da Novidade”, o autor pergunta-se: “como o novo acontece?”. Seu propósito estaria para além de um projeto ou inovação técnica, mas do surgimento de uma presença sem nome e sem forma, ou seja, da mancha como novidade, ou uma “apresentação de mundo”. Para tanto, Pena busca uma aproximação ao texto de juventude de Walter Benjamin (1917): “Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha”. A partir dos conceitos de “mancha” e “sinal” sendo considerados como marcas do “aparecimento”, o autor defende que o “novo” é manifestado através de uma “mancha”, sendo tarefa do pintor a sua nomeação segundo o processo da composição.

A razão do tema da dissertação e da abordagem que seguimos neste mestrado, tem lugar, antes de mais, pela via da valorização da plasticidade da linguagem: interessa-nos tentar perceber como é que surgem as marcas – os aparecimentos – com que moldamos o sentido do que é dito, o que é inscrito; e como é que o que é dito traz consigo o eco desse aparecimento novo, cuja presença se vai desvanecendo, ao mesmo tempo que inflama aquilo que era. (PENA, 2011, p.09)

Desta forma Pena, a partir de Benjamin pensará sobre a relação da mancha com a linguagem, ou seja, em seu entendimento a mancha ao ser nomeada é inscrita em um sistema de sinais. A mancha origina a obra e, sobre esta um conjunto sucessivo de traduções vai dar conta do eco de um absoluto que aconteceu. O impacto da obra na esfera social se daria com o autor, que tomando consciência da sua faceta de produtor, também poderia desempenhar um papel na mudança da organização política.

A proposta neste estudo aproxima-se à dissertação supramencionada, no que diz respeito à abertura que o olhar sobre essa plasticidade da mancha pode provocar na formação do sujeito. A mancha é um campo expandido no microcosmo plástico. Pode-se “observá-la e absorvê-la”, tanto como um ponto de partida, como uma potência e um acontecimento, ao mesmo tempo, como incógnita e distinção. A direção que tomamos em nosso estudo, difere de uma análise sobre a mancha como conceito, mas busca questões relacionadas ao processo de criação, ou seja, a experiência formativa e o sentido do gesto relacionado à mancha. Porém, coadunamos com a “valorização da plasticidade da linguagem” (PENA, 2011, p.09) e a doação de um espaço, pela mancha, às possibilidades de um sujeito em formar-se na sua singularidade, pelo enfrentamento de uma natureza caótica no abandono à forma projetada.

No artigo “A pintura como meio para a prática da alteridade” (2014), as autoras Adriane Hernandez; Carla Borin Moura; Carla Viviane Thiel Lautenschlager e Mariza Fernanda Vargas de Souza propõem uma reflexão sobre o exercício de alteridade favorecido pelo próprio fazer artístico, nas suas mais íntimas relações com o outro. A experiência de alteridade viria de um jogo dialético durante o processo de criação de obras, produzindo um movimento constante de questionamentos nas ações e também nas soluções. Em uma abordagem ao mesmo tempo poética, historiográfica e filosófica, as autoras se referem ao processo de trabalho coletivo do “Grupo Superfície” observando como o exercício da alteridade em suas ações se constrói, coletiva e cotidianamente. Nesse sentido utilizam o processo da mancha para produzir uma trama significativa na mesma superfície. O trabalho coletivo com a mancha pode ser bastante desafiador, pois os espaços mancham-se uns aos outros e, as soluções precisam ser discutidas ao levarem em conta o espaço do outro. Ou seja, o olhar atento mergulha na própria mancha e na mancha do outro, em como este se comporta e se movimenta no processo.

A mancha se torna símbolo de alteridade em um sistema liso e sem ruídos, ou mesmo asséptico e branco. O aspecto dado à mancha, na proposição de um fazer que possibilitasse o convívio na alteridade, trazido pelo trabalho em grupo, alia-se ao nosso intento de pensar a potência formativa da mancha. Porém, de forma a dar uma contribuição de contorno diverso, a partir de um gesto específico - que remeteria à singularidade - visa-se à potencialidade de uma prática do sujeito que não estaria, como condição, vinculado ao grupo, mas imbricado em uma *poiésis* por vezes solitária, como é o caso de alguns artistas visuais e escritores, ou seja, não se trataria de uma posição necessariamente individualista, mas, sobretudo, ética.

No que se refere à história da arte, pode-se dizer que a mancha aparece relacionada ao barroco, quando se pensa a partir da resolução do estilo, onde a perspectiva se desmancha e o espaço se abre, ou seja, o fundo se incorpora às figuras em primeiro plano e a composição perde as definições idealizadas no estilo renascentista. No século XIX, com o impressionismo, a relação se dá por conta da influência do instante, e do surgimento da fotografia. A mancha aparece na composição, ganha expressão e se relaciona simbolicamente ao que se busca representar. O uso “técnico” de forma mais específica da mancha na pintura pode ser observado na *action painting*⁵

⁵ “O gestualismo, pintura gestual ou *action painting* é uma forma de pintura onde se pode observar o gesto pictórico. Este tipo de pintura não apresenta esquemas prévios, e surgiu em Nova Iorque, nos anos

norte americana do pós-guerra. Mas a mancha vai aparecer tanto no expressionismo, quanto no “novo realismo”⁶ dos anos 60, por exemplo. Podemos pensar, também, em alguns exemplos mais próximos ao tempo presente, dentre as inúmeras formas artísticas existentes do uso ou do processo relacionado à mancha na arte contemporânea.

No que diz respeito à pintura, em um registro próximo ao tradicional, porém, com a intenção de um uso técnico da mancha, artistas legitimados e altamente considerados como Francis Bacon (1909-1992) ou Lucien Freud (1922-2011), por exemplo, cujas obras delineiam-se de maneiras diversas sobre a figura humana, a mancha faz seu “*desígneio*”. Francis Bacon, de certa forma “autobiográfica”, realiza a própria tragédia. Sua vida e seu processo aparecem nas telas, cuja composição do espaço, aparentemente “limpo”, contém uma trajetória da mancha transfigurada em narrativas violentas e retratos “desfigurados”. Com o uso generoso da pincelada na “pele”, Lucien Freud realiza em seus retratos, uma figura cuja profundidade está na própria “trama” da pele, em uma tragédia pulsante. Podemos assim dizer que, em outro registro, não o da técnica, mas o da metáfora, as figuras humanas utilizadas como tema, são “pessoas-mancha”, personagens não inscritos na superioridade cultural de uma “realeza” inventada, mas, antes sim, reais em suas distorções e marcas, pois seus corpos são trabalhados na tela como uma vibração entre morte e vida, um pulsar doentio da resistência daqueles que, segundo a ordem da estética vigente, seriam feios, “grotescos” ou de aspecto “sujo” e desfigurado.

A leitura da mancha como metáfora ou como vestígio de um acontecimento, ao mesmo tempo se apresenta ao mundo sem uma forma ou destino definido. Assim, torna-se uma potencialidade de algo que aconteceu, porém não se realizou em uma ação,

40 do século XX, sob influência dos processos surrealistas de pintura automática. Alguns pintores inventam verdadeiras escritas pessoais fazendo sinais gráficos ao longo da superfície da tela, que a levam a perder, em geral, a sugestão de violência muscular para se tornar opticamente mais atuante, chama-se então, pintura de sinais. Tem como principais representantes Pollock, Franz Kline e De Kooning. Os sinais e os gestos de pintar como meio expressivo foram as bases desse tipo de pintura. Essa corrente originou-se do expressionismo abstrato. Seu objetivo era a libertação das formas de Vladimir Tatlin. A pintura gestual recebeu influência dos chineses e japoneses.” Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Gestualismo_\(pintura\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gestualismo_(pintura))

⁶ “O grupo dos novos realistas se anunciou ao mundo com uma declaração manuscrita a giz por Pierre Restany em Paris, no apartamento de Yves Klein. O movimento anunciava uma mudança radical em relação às correntes artísticas vigentes na época e se oficializou mediante a seguinte declaração de Pierre Restany: “Na quinta-feira 27 de outubro de 1960, os Novos Realistas tomaram consciência da sua singularidade coletiva. Novo Realismo = novas aproximações perspectivas do real”. (FERREIRA, 2006, p.53). Restany anuncia ainda que tal movimento é “muito mais do que um grupo e bem melhor do que um estilo, o novo realismo europeu aparece hoje como uma tendência aberta” (RESTANY, 1979. p.320).” Disponível em: <<https://adageisa.files.wordpress.com/2008/09/yves-klein.pdf>>

sendo que ainda pode “vir a ser”. Mas também pode ter sido, como a pista de uma ação sofrida, de uma realidade trágica e perdida no tempo, culminando em um respingo, um resto, um rastro ou uma ruína. No conto “A Mancha”, de Luís Fernando Veríssimo (2004), a personagem principal, tem um cotidiano marcado pela busca de construções em ruínas para especulação imobiliária, onde as compra a baixos custos para depois destruí-las ou reconstruí-las com objetivo de revendê-las. Ao encontrar-se no interior de um edifício, por acaso, reconhece uma mancha no carpete como um vestígio pertencente à sua própria memória. A princípio incerto, procura investigar qual relação poderia ter no seu passado com aquele lugar. Desse modo empreende uma busca por lembranças que todos à sua volta desejariam esquecer.

De outro modo, o monólogo para o teatro, do escritor Caio Fernando Abreu, intitulado “O homem e a mancha” (1997), se trata de uma releitura de *Dom Quixote de La Mancha* de Miguel de Cervantes. Na trama um homem, definido pelo simplesmente como “Homem”, em desespero procura por uma mancha, um sinal. Outro sujeito, por sua vez nomeado como “Miguel”, possuiria uma determinação em desaparecer da vida por conta de seu diagnóstico, que o faz desligar-se de qualquer comunicação com o mundo exterior. Em uma espécie de delírio surreal, estes dois personagens trocam de posição e de discurso, vez por outra, com a *persona* encarnada do próprio Dom Quixote, em uma performance metamórfica, cujo desenlace segue para um gesto redentor da sobre a própria condição.

Os personagens do cartunista e escritor Lourenço Mutarelli (2011), seriam compostos por meio do que ele chama de rabisco, vindos de seu modo “errado” de compor o desenho e também seus personagens. Em suas palestras⁷ sobre o processo criativo o autor define seu modo de criar, não como uma “inovação”, a despeito do que dizem os críticos, mas como sendo o seu modo de fazer, ou seja, em “não saber fazer de outro jeito”, o seu melhor é aquele, todo manchado e rabiscado, assim como cada personagem “torto” de suas “auto-ficções”.

Outro artista contemporâneo cuja influência da mancha pode ser observada, porém, de maneira muito diferente é Henrique Oliveira. As manchas da pincelada em seus trabalhos abstratos serviu como fonte para a investigação no processo de criação de

⁷ “Quartas ao Cubo”. Palestra e performance com desenho. Itaú cultural: São Paulo, 2015, (76 min.). Palestra disponível no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=81CuFJ_Ty74> & “Escrita Criativa”. Palestra no Projeto Literatura Marginal: São Paulo, 2017, (82 min.). Palestra disponível no endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=CE5zodf5yTQ>>

trabalhos em três dimensões. Sua atenção aproximou-se “microscopicamente” da mancha deixada pelo excesso de cor na tela. A partir da mancha de pincelada que se mostra na tela, pela bidimensionalidade da pintura, o artista retira a linha para compor em terceira dimensão a mancha que sai da parede para invadir outros espaços. Seus trabalhos são desformes, como raízes que brotam do inorgânico, para destruir uma dimensão plana e nascer como uma planta ou um “bicho torto”, um nervo exposto, ou a explosão iminente de algo que vive no interior do concreto, podendo vir a ser em alguns momentos uma abertura de caminhos nas paredes de um museu, onde o que se expõe é o seu avesso.

A artista plástica Karin Lambrecht, de certa maneira uma “discípula” de Joseph Beuys⁸, utiliza a mancha a partir de sua apresentação no mundo, em suas próprias características de aparecimento, como no caso dos trabalhos com as materialidades da terra e da água ou a partir da mancha de sangue de animais abatidos em uma estância no interior do Rio Grande do Sul. A artista compõe a sua poética, nesse caso, com um desejo de amor, para além de toda a matança, que ocorreria a despeito de sua vontade, podendo ser vislumbrado ou sentido na publicação fotográfica “Eu e você” (2001). Karin faz uma reparação e dá um significado espiritual ao ocorrido a partir de suas manchas, como que para elevar a outro propósito o significante de desperdício e crueldade da destruição do animal.

A mancha seria, portanto, a “língua que a pintura fala”, pois o objetivo da mancha na pintura é apenas ser, ou começar a existir. Trata-se da linguagem falada pelas imagens, seu modo de existir antes do significado, do desígnio, da comunicação, aquilo que é dito sem dizer na pintura, visto que para o que é pintura, o tema seria irrelevante e não possuiria um “valor”. A mancha existe como mancha, sendo um significante de uma experiência, que pode sempre dizer outra coisa no seu modo de não dizer a coisa em si. Porém, se enuncia.

⁸ Joseph Beuys (Alemanha, 1921 - 1986) foi um artista performático e conceitual bastante influente no mundo da arte a partir da década de 60. Na Segunda Guerra foi recrutado como piloto e, em 1943 acidentou-se. A partir dessa experiência trágica, de quase morte, desenvolveu seu trabalho artístico. Com base na Antropologia Filosófica de Rudolf Steiner elaborou conceitos de uma poética que alguns críticos chamam de “patafísica”. Fez parte do Grupo Fluxus, com suas performances e *happenings*. A partir de 1961 assumiu a cadeira de Escultura da Academia Estatal de Arte de Düsseldorf; em 1967 criou o Partido Estudantil Alemão; foi demitido em 1972 por aceitar em suas aulas estudantes que não haviam passado no exame de admissão e readmitido em 1978. Torna-se co-fundador do Partido Verde Alemão e da Universidade Internacional Livre de Criatividade e Pesquisa Interdisciplinar. Suas preocupações seriam políticas e éticas, por meio da realização de debates e exposições didáticas onde promoveria questões sociais, ambientais e filosóficas.

3.2. EXPERIMENTAÇÕES COM A MANCHA

Meu processo de criação com a pintura aconteceu no já extinto atelier de pintura 1340, do Centro de Artes e Letras, na UFSM, entre os anos de 2009 e 2011. Segue o relato a partir de reminiscências:

O começo consistiu em um estudo sobre as cores e a composição formal no sentido da abstração, com intenções figurativas em alguns momentos. A princípio, em se tratando de uma proposta experimental, a ideia de “paleta de cores”, como utilizada por alguns artistas e, experimentada na primeira fase do curso de Artes Visuais, foi abandonada. O processo criativo seria pautado pela necessidade, ou mesmo a própria falta, o excedente e o excesso, a partir dos materiais que fossem aparecendo durante o tempo de investigação pictórica. Dessa forma, foi utilizado o que existia, ou seja, do material que sobrava. E algumas sobras vieram pela gratuidade do gesto generoso de uma colega de curso. Com sua doação de uma quantidade de tintas acrílicas e óleos, foi possível a “aventura” cheia de ruídos, pela cor.

Esse procedimento não surge “do nada”, mas parte das propostas pedagógicas do professor e orientador de atelier Edemur Casanova, tornando-se parte de uma dimensão teórica, contudo, que participariam da dimensão técnica de uma investigação pictórica de aspecto misto, pois a “experimentação” buscava estruturar-se no “coeficiente poético” das propostas e enunciados do professor sendo revisitados no processo criativo, sob outro viés teórico e outras intenções que a pesquisa formal isolada.

A pesquisa sobre a estrutura formal da figura era executada na disciplina de desenho, porém a experimentação pictórica não estava diretamente vinculada, ou seja, o desenho não servia como “projeto”, mas como exercício de “projeção do olhar” permitindo a expansão de movimentos e gestos para o momento da composição pictórica. Nesse sentido o uso da cor, inicialmente, serviu como experimentação composicional entre as “forças” e os contrastes energéticos, pois cada fita do espectro trabalhada de forma gestual podia concentrar a vibração, a calma, a explosão ou a profundidade como potência de linguagem, ou “modo de dizer”, de comunicar e expressar gerado pelo próprio material ou meio, sem a necessidade de uma mensagem prévia a ser representada e transmitida. Desse modo, buscava compor imagens em uma

profusão de cores, enquanto significantes, como lacunas à espera de significados, a partir da especulação baseada nas “sensações provocadas pela cor”, como se a cor pudesse “falar algo”. Mas logo percebi que esse “algo” era a fala de uma falta gritante.

A experimentação de formas abstratas com a “mancha” é aqui recuperada, a partir das aulas no início do curso de Artes Visuais com o professor Edemur Casanova, pois a mancha fazia parte de sua metodologia de ensino como um dos enunciados do processo de pesquisa pictórica. Atenta-se, nesse processo, para a relevância da “concentração e intimidade” necessárias ao trabalho com a mancha como uma experiência estética. Os gestos, os restos e a desmedida seriam a “matéria-prima” da “experiência da mancha”, pois segundo Casanova, tratar-se-ia de um trabalho sobre algo que não se tem o controle absoluto, como o fogo.

Assim como a mancha, são infinitos efeitos que se consegue de modo espontâneo e que também não temos controle, mas de modo sutil nossa percepção nos indica o caminho a intervir. Percepção do desconhecido através do conhecido. Imaginação aliada a percepção retiniana. A possibilidade de transformação de uma simples marca em um trabalho de arte. (CASANOVA, 2008)

Outra proposta de pesquisa formal se relacionava ao enunciado da “memória”. Para Casanova (2008), a memória seria a garantia da condição humana e uma das “principais molduras” da criação artística contemporânea e, ainda que pudesse despertar interesse, também traria algum temor. Segundo o professor, que se utiliza nesse momento, da escrita de Katia Canton⁹, a qual discorre sobre as tendências dos trabalhos da arte contemporânea, certas pessoas não desejariam mexer com questões adormecidas no passado.

Por vezes pode parecer dramático, mas acredito ser uma das possibilidades mais fortes e mais instigantes da pesquisa em arte, pois o envolvimento pessoal com a temática se apresenta como um todo, algo mais completo na expressividade manifesta do “eu”. Aqui acontece a procura de uma parte de nossa identidade que consciente ou não, procuramos esquecer. Neste despertar do inconsciente podemos redimensionar conceitos vividos que até então estavam inertes. Valores pessoais por vezes são questionados, porque anteriormente não queríamos ou não estávamos maduros para abordar nossa memória. (CASANOVA, 2008)

⁹ Novíssima Arte Brasileira: um Guia de Tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001.

O estudante, tendo experimentado vários procedimentos e técnicas no decorrer do tempo, ao iniciar o processo tem a liberdade de escolha sobre a materialidade plástica e o tipo de memória ou como vai proceder para chegar a um tema. O objetivo, para Casanova, é a autonomia do estudante na compreensão sobre o processo, em detrimento a um resultado “bem resolvido”. Para o professor, a base do método é a “sistematização da dúvida” e esta só poderá acontecer por meio de uma insatisfação constante do estudante com relação aos resultados parciais de tal forma que engendre uma capacidade autocrítica e a autonomia do processo criativo. Nesse sentido, pode-se dizer que a “mancha” aliou-se à “memória” para compor o processo.

Os desenhos elaborados nesse processo tornaram-se relutantemente representativos e faziam parte de uma espécie de “busca espiritual”, ou seja, relacionavam-se à cor e à música. Isso talvez ocorresse por conta da convivência e por meio da influência de colegas que trabalhavam em seus estudos com a cor, remetendo às obras e teorias relacionadas a artistas como Wassily Kandinsky, Paul Klee e Joan Miró. Fato esse que se torna uma questão a se pensar, pois exemplifica o modo como o trabalho em grupo, no atelier, em uma convivência diária, além de criar laços afetivos e diálogos profícuos, também pode direcionar o processo de criação, de modo que os estudos de cada um acabam por agregar um rastro do outro em si mesmo. Pois naquele universo ou microcosmo, éramos todos sujeitos de uma mesma experiência, ainda que compuséssemos individualmente.

Vale lembrar sobre outro enunciado trabalhado nas aulas do professor Casanova: o “vestígio”. Este era proposto como uma investigação poética que partia do encontro com um objeto indicativo de algum acontecimento. Para prosseguir na composição do trabalho era necessária uma escrita narrativa sobre um suposto acontecimento do qual o objeto encontrado fosse vestígio. A partir dessa narrativa, que era compartilhada e debatida entre os colegas, seguia-se na composição do que poderia ser uma pintura, um desenho, uma escultura, outra narrativa, enfim. Pode-se conjecturar que, o processo de criação ou de composição seria aquilo que formaria um modo experimental de pensar uma poética por meio de uma espécie de “ready made”¹⁰. Esse processo, entre outros, se

¹⁰ *Ready made*: “O ready made nomeia a principal estratégia de fazer artístico do artista Marcel Duchamp. Essa estratégia refere-se ao uso de objetos industrializados no âmbito da arte, desprezando noções comuns à arte histórica como estilo ou manufatura do objeto de arte, e referindo sua produção primariamente à ideia. Se se considera que a característica essencial do Dadaísmo é a atitude antiarte, Duchamp será o

tornava de tal maneira envolvente, que nos anos seguintes à sua experimentação, instigava novas práticas, influenciando a forma de trabalhar em atelier, tanto no sentido individual quanto no coletivo.

Entretanto, com o passar do semestre e finda uma primeira etapa de avaliações, a busca se ampliava e novos desejos de composição surgiam. Nesse ponto, a ausência de uma satisfação formal no processo se tornava algo já esperado. Assim, a experimentação iniciada com os materiais alongava-se, de forma que o corpo não se fixasse somente em uma imagem ou representação na tela, mas pudesse tornar-se um personagem ativo, em fluxo, a partir da expansão no próprio fazer do processo, relacionando, portanto, ao teor simbólico da composição às possibilidades do gesto. Essa relação será, então, realizada pelo movimento do próprio corpo, no jogo com a matéria pictórica e com a significação esvaída pela superfície da tela na composição gestual.

A escolha em não referenciar o processo de criação de modo tradicional, ou seja, com a utilização de um projeto com um desenho esquemático e uma paleta de cores específicas fez com que outro desbravamento pudesse ocorrer. Contudo, algumas “pre-noções” de poética e fenomenologia fizeram parte desse processo, cuja busca acompanhava a relação entre palavra e pintura. A poesia em prosa ou “prosa poética” do francês Frances Ponge, em “O partido das coisas” (2000) foi um dos principais referenciais poéticos para pensar o microcosmo do fragmento e a “poética do tatear” (PONGE, 2000, p.18), aliado às matérias sensíveis das cores e das manchas.

A primeira experimentação nesse “sentido de descoberta” foi com o papel kraft. Em um dia nublado, frio e chuvoso, quando poucos lidam com o material mais líquido, pois demora a secar, investi nesse “fracasso”, como em um processo que continuasse infinito, em fluxo. A umidade do material era interessante, pois o volume líquido permanecia “moldável” na superfície vertical do suporte e não estancava, não dava uma resposta imóvel, ficava em devir aquoso e, o que restava dele no traço era o

dadaísta por excelência. De fato, por volta de 1915, quando abandona a pintura, assume uma atitude de rompimento com o conceito de arte histórica, que caracteriza como "retiniana", expressão que remete, por um lado, à imediatez da imagem, e, por outro, ao modelo de visão exteriorizado que caracteriza a filosofia de Descartes, modelo que persiste ao longo dos séculos XV, XVI e mesmo até o XIX com a invenção da Fotografia.” Disponível em: https://www.catalogodasartes.com.br/historia_arte/tzD/

processo de criação “bruxuleante”, como uma chama ou uma chaga, que não cessava em abrir-se e deixar fluir seu interior. Desse modo, também as proporções e dimensões do trabalho tendiam por se ampliar.



Figura1: “Dançassenho” Experimentação em atelier: tinta acrílica, giz pastel seco e guache sobre papel kraft; 1,80 x 1,0 m. (Gliciane Schuster, Atelier 1340/CAL/UFSM, 2009).

A experiência inicial, com o papel grampeado no suporte de madeira na posição vertical de dois metros por um, trouxe a possibilidade do confronto gestual do corpo para vencer sua dimensão plana e lisa. Nesse caminho, a primeira camada de tinta acrílica branca, para “fazer o fundo”, foi aplicada com movimentos largos ao longo da superfície de forma que a cobrisse por inteiro. A textura da superfície fica marcada pela trincha em toda parte. Então, trocando de instrumento, o rolo foi passado com mais uma camada fina. Antes de secar foram também esboçadas algumas marcações, com giz pastel seco preto, com o objetivo de desenhar algumas linhas projetivas, no sentido de construir uma figura humana com as medidas proporcionais à figura “real”. Em seguida me afastei. E, logo, aproximando-me novamente com a trincha carregada de tinta acrílica branca bem líquida, recomecei o gesto inicial de encobrimento da superfície. Em pouco tempo, enquanto a tinta ainda escorria desenho novamente, com

giz pastel seco preto, surgiam outras figuras, a partir das manchas que “sopravam” ou deixavam-se vaziar da primeira figura. Depois dessa fase geradora, entre a técnica e a intuição, me distanciei e deixei secar completamente, até o ponto em que as figuras sugerissem outras intervenções, outros laços. Nesse sentido, nos dias seguintes iniciou-se o trabalho com as cores em tinta acrílica ou tinta óleo, dependendo da intensidade expressiva desejada e, vez ou outra, a interferência do giz pastel em tons de branco e preto, para criar alguma orientação de superfície e profundidade a partir de seus valores. Pois, apesar de um uso quase anárquico da paleta de cores, havia um propósito “barroco”, para que se pudesse visualizar a fusão entre o fundo e algumas intenções figurativas, sem a obrigatoriedade em deixar definida a imagem como “abstrata” ou “figurativa”.



Figura 2: “Resto getórico?” Experimentação em atelier: tinta acrílica, guache, giz pastel, colagem sobre Eucatex; 2,0 x 1,50 m. (Gliciane Schuster, Atelier 1340/CAL/UFSM, 2009)

4.3. A MANCHA EM WALTER BENJAMIN

A noção de “mancha” trabalhada no processo de criação em atelier estava baseada no enunciado da mancha a partir das ideias e operadores teóricos utilizados pelo professor Casanova (2008), que não dizem respeito diretamente à pintura, mas interessa ao processo criativo “desconstruído”. O professor relacionava a mancha à noção de “virtual”¹¹, de algo não estático ao processo criativo propiciando uma tensão que necessitasse de uma atualização. Nesse sentido, possibilitando a invenção de uma forma a partir da contingência e não a realização de algo pré-definido.

A ideia de mancha a ser desdobrada a partir de Benjamin (2011) surgiu anos depois, apenas durante o mestrado a partir do encontro com um pequeno texto: “Sobre a Pintura ou Signo e Mancha” (BENJAMIN, 2011) escrito por Walter Benjamin em outubro de 1917, constando de uma carta enviada ao seu amigo Gershom Scholem¹². Segundo o pesquisador português Pena (2011), o texto foi encontrado na coleção de Scholem, tendo sido publicado postumamente em 1977.

Contudo, existe em outra publicação, uma lauda sob o título “Pintura e gravura” (BENJAMIN, 2017), escrito alguns meses antes de “Sobre a Pintura ou Signo e Mancha”. Nesse fragmento Benjamin se refere à substância de que se tratam tais expressões; coloca a pintura como um corte longitudinal, de natureza expositiva, das coisas mesmas e, a gravura, como um corte transversal, simbólico, contendo sinais. Seja como for, essa constatação teria tão somente um propósito de inverter tais formas de ver em relações metafísicas diversas; assim questiona: “...será apenas o *nosso* modo de leitura que nos leva a colocar a página na horizontal à nossa frente? E haverá, porventura, também uma posição vertical nos primórdios da escrita, por exemplo gravada na pedra?” (BENJAMIN, 2017, p.109).

Na publicação “Sobre a Pintura ou Signo e Mancha” (BENJAMIN, 2011), o autor inicia pontuando sobre o que seria o “signo” ou “sinal”. Para Benjamin este se refere às significações assumidas pela “linha”: a) linha geométrica; b) linha da escrita; c) linha do desenho; d) linha absoluta (*enquanto tal*, independente do que representa).

¹¹ “Contrariamente ao possível, estático e já constituído, o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização.” (LÉVY, Pierre. O que é o virtual?, 1996, p.16)

¹² Gershom Gerhard Scholem (Berlim, 1897 - Jerusalém, 1982) foi um historiador, teólogo e filólogo judeu-alemão. Especialista em mística judaica e conhecido como fundador do moderno estudo da cabala.

Percebe-se que o autor difere a linha da geometria e a do desenho, assim como desconsidera as duas primeiras, geométrica e escrita de seu estudo. Desse modo prossegue descrevendo a linha do desenho ou da gravura.

A linha teria uma relação de contraste com a superfície, cujo significado, além de visual seria também metafísico. O fundo é subordinado à marca da linha na superfície, mas esta só existe sobre esse mesmo fundo que, deixaria de existir se fosse totalmente coberto, assim como o desenho ou gravura, também não existiriam. O fundo é totalmente determinado e determinante para o sentido da linha desenhada que “confere identidade ao seu fundo” (BENJAMIN, 2011, p. 82)

No caso do sinal ou “signo absoluto”, em sua “essência mitológica”, como diz Benjamin, este não seria nenhum *médium*, mas representaria uma ordem. No sentido metafísico, em oposição à “mancha absoluta”, o “sinal parece ter uma relação mais acentuadamente espacial e uma ligação à pessoa”, diferindo da mancha, cujo significado seria temporal e não referente à pessoa (BENJAMIN, 2011, p. 83).

Signos absolutos são, por exemplo, a marca de Caim, o sinal com que foram marcadas as casas dos israelitas quando a décima praga se abateu sobre o Egito, o sinal presumivelmente semelhante em *Ali Babá e os quarenta ladrões*. Com as necessárias reservas, pode-se a partir desses casos supor que o signo absoluto possui prevalentemente uma significação espacial e pessoal. (BENJAMIN, 2011, p. 83)

O sinal ou signo seria uma marca impressa e a mancha seria, então, algo que se manifestaria. A “mancha absoluta”, nesta oposição, seria da esfera de um *medium*, pois se manifesta no vivo e não se assemelharia a coisa alguma, todavia, pode surgir de forma que se considere como um tipo de sinal no tempo.

Chama particularmente a atenção o fato de que, quando aparece nos seres vivos, a mancha seja com tanta frequência associada à culpa (rubor) ou à inocência (chagas de Cristo); e mesmo quando se manifesta em objetos inanimados (o halo solar na peça *Advento*, de Strindberg) é frequentemente um sinal de advertência sobre a culpa. [...] Na medida em que a conexão entre culpa e expiação é, do ponto de vista temporal, mágica, essa magia *temporal* aparece, sobretudo na mancha, no sentido em que a resistência do presente entre o passado e o futuro é eliminada, irrompendo passado e futuro numa conexão mágica sobre o pecador. (BENJAMIN, 2011, p. 84)

A mancha, porém, enquanto *medium* teria o poder de dissolver a personalidade em elementos primitivos, pois o sinal distinguiria a pessoa (BENJAMIN, 2011, p. 84), ao contrário do entendimento da mancha, como forma de vida indistinta ou de um suposto aparecimento, de uma presença e da apresentação de um mundo.

Para Walter Benjamin, em relação à pintura, o quadro não teria um fundo e as cores não seriam sobrepostas, mas revelar-se-iam nas camadas da matéria, mesmo que esta relação seja por vezes, imperceptível. Dessa forma, na composição da pintura não existiria fundo, nem linha desenhada, mas apenas zonas de cor (BENJAMIN, 2011, p.85), o que criaria certa confusão, pois os pintores em suas elaborações composicionais anteriores ao ato de pintar, em seus estudos e esboços se utilizariam do exercício do desenho. Segundo o autor, o único caso em que a linha e a cor se encontram seria na aquarela, pois nela se utilizariam materiais e técnicas diferentes da pintura, como o lápis e o pincel com tinta aguada e translúcida. Desta forma, a pintura não conheceria nem fundo, nem linha e seu meio ou seu *medium* seria a mancha:

O problema da imagem pictórica só se coloca para aquele que compreendeu a natureza da mancha no sentido mais estrito, mas que justamente por isso, se surpreende ao encontrar no quadro uma composição que não pode remeter em última instância a uma dimensão gráfica. (BENJAMIN, 2011, p. 85)

Contudo, quando se observa em um quadro, ou seja, em uma pintura cuja mancha se configura em representações bidimensionais de pessoas, árvores, animais, paisagens, isso apenas significa que houve um ordenamento ou composição da mancha, para nomeá-la como algo que ela propriamente não seria. Ou seja, é a composição que possibilita a nomeação como figura, como imagem que se reconhece na mancha.

Esta é a entrada de uma força superior no *meio* da mancha, força essa que, mantendo sua neutralidade, ou seja, sem em absoluto desintegrar a mancha através do elemento gráfico, encontra seu lugar dentro da mancha mesma, sem desintegrá-la, precisamente por ser incomensuravelmente superior a ela, não lhe sendo, no entanto hostil, mas afim. Essa força é a da palavra da língua, que – invisível como tal, e revelando-se apenas na composição – se estabelece no meio da linguagem pictórica. A imagem pintada recebe seu nome a partir da composição. (BENJAMIN, 2011, p. 86)

Nesse sentido, a pintura em sua história se distinguiria por meio da composição e do *medium*, ou *meio*, isto é, pela palavra e pela mancha em que essa palavra entra. A composição, ou nomeação seria determinante para a compreensão da relação entre pintura e palavra, assim sendo, deveria proceder a um estudo sobre o lugar “metafísico” (BENJAMIN, 2011, p. 87) das pinturas a partir dos tipos de manchas e de palavras usadas. Contudo, segundo Walter Benjamin, e em seu tempo, essa definição estaria como que em suas primícias. A mancha no espaço se manifestaria próxima ao signo, ou sinal, pois a linha assumiria uma função mais significativa. Walter Benjamin, ao final

de seu fragmento sobre a mancha, apenas sugere essa relação remetendo às construções arquitetônicas plasticamente informes ou em ruínas.

No primeiro capítulo da dissertação de Luis Miguel Martins Soares Raposo Pena (2011), onde o autor determina a “revelação da mancha como tarefa do pintor”¹³, se define o propósito de Walter Benjamin com seu fragmento sobre a pintura e as artes gráficas mencionado anteriormente. O texto de Benjamin (2011) que se refere à “mancha” seria uma resposta a seu amigo Gershom Scholem, em torno às suas discussões sobre os movimentos artísticos de vanguarda. Neste caso, especificamente em relação ao cubismo. Mas, na dissertação de Pena (2001), também tratar-se-ia um esboço onde Benjamin exporia seu interesse pela “unidade da pintura, a despeito do caráter aparentemente tão dispar das escolas” (Molder, 1986, p. 199; *Apud* PENA, 2011, p. 11). Segundo Pena (2011), Benjamin teria o intuito de mostrar que entre obras renascentistas ou cubistas, por exemplo, se apresentariam características essencialmente comuns, para além do que as separa. Desse modo, Pena (2011) vai também definir sua proposta com relação ao texto benjaminiano.

Se a gênese dos textos passou por uma reflexão sobre a pintura como resposta à carta que referimos de Scholem, o nosso interesse não é tanto o da distinção “técnica” entre a pintura e as artes gráficas, mas antes a reflexão, algo indirecta, acerca da presença e da manifestação; ou como refere também Molder, como “apresentação do mundo”. (PENA, 2011, p. 11)

Nesse sentido a “apresentação de mundo” ou manifestação (da mancha) será entendida pelo autor como “o modo como o ser se apresenta” e “o mundo o “conjunto/fecho” da manifestação; o mundo é manifestação e conjunto de manifestações; é a completude das manifestações” (PENA, 2011, p.27/28). Por meio desta leitura, Benjamin estaria sugerindo que o mundo se apresentaria através de “manchas” ou segundo “sinais”. Sendo de uma oposição a natureza de ambos os conceitos sua manifestação estaria assim categorizada: “O Sinal é sempre presença diferida, analogia, isto é, aponta para algo, diz ‘é este e não aquele’. A Mancha é presença absoluta, imediata, e manifestação; vale por ela própria e não remete para outro.” (PENA, 2011, p.28). O sinal tem contorno, separa a figura do fundo. “A mancha não tem contorno, é *medium* absoluto, não é mediatizável” (PENA, 2011, p.29). No que

¹³ Pena (2011) assim refere-se ao “Autor”: “A tarefa do Pintor consiste em revelar a Mancha e a nomear – assim, Pintor é a designação genérica do Compositor, da qual fazem parte também o Escritor, o Músico, enfim, o Autor.” (PENA, 2011, p.08).

diz respeito à origem, o sinal se refere a uma “incisão, inscrição, impressão”, sendo produto de uma técnica e que se faz “de fora para dentro”:

A Mancha é da esfera da metafísica (do divino), manifesta-se e parece vir de dentro para fora (o rubor, as chagas); não resulta de qualquer constructo humano, não é um artefacto; o sujeito humano (pintor/compositor/sujeito) é um agente para a revelação e Composição da Mancha. (PENA, 2011, p.29)

Além disso, a composição é o processo que vai nomear e fazer a inscrição da mancha na linguagem; deixa de ser manifestação a partir da nomeação e torna-se forma, sinal, presença mediática (PENA, 2011, p. 29). O autor estaria, então, interessado em designar a tarefa do pintor nesse momento anterior, ou seja, aquilo que define como “Novo enquanto manifestação de um absoluto que não é deduzível ou derivável de um aparato técnico de produção” (PENA, 2011, p. 29). No segundo capítulo, Pena (2011) vai então pensar a mancha a partir de sua nomeação, ou seja, a mancha como obra. Nesse aspecto o autor introduz a “tarefa do tradutor”¹⁴, referindo-se ao texto de Walter Benjamin¹⁵ onde vai pensar a linguagem como “*medium*” (PENA, 2011, p. 31).

Há, pois, um momento radical em que a linguagem é *medium* e não meio de comunicação; em que cada nome que se pronuncia pela primeira vez inscreve a manifestação da Mancha que o apelou. Este é o momento da instalação da Novo na linguagem, quando um vislumbre do absoluto inflama o mundo dos sinais. Este instante que se segue à nomeação inaugura uma nova temporalidade, a que corresponde o desdobramento de um espaço de possibilidades: ao inscrever o nome da obra – da Pintura – abre-se o espaço de crítica a que corresponde uma temporalidade de recriação de sentido. A inscrição da Mancha inicia – informa – um movimento perpétuo de Tradução da “linguagem das coisas na do homem”. (PENA, 2011, p.33)

O processo de tradução da linguagem artística, como conjunto de operações “metamórficas” permite que se transforme o insonoro em sonoro, a cor em composição, o sem-forma em forma, manifestando o novo e a ideia, enquanto restituem os sentidos e o mundo (PENA, 2011, p.34). Nesse sentido, o autor vai se referir ao “após-vida da Mancha” por meio da tradução de sua forma na composição do artista, ou seja, a “passagem do instante da nomeação para o novo espaço temporal da crítica”, ou seja, o

¹⁴ Pena (2011) assim refere-se ao “Tradutor”: “A tarefa do Tradutor é a de operar sucessivos processos de Tradução com base no Nome e respectiva inscrição da Mancha na linguagem, determinando a Crítica, enquanto espaço de criação de sentido e de potencialidades do Novo.” (PENA, 2011, p.29).

¹⁵ “A Tarefa do Tradutor”, tradução de Maria Filomena Molder, Consultado em 23 de Maio de 2011, no endereço: <www.c-e-m.org/wp-content/uploads/atarefa-do-tradutor.pdf>

“eco de um momento de revelação que é dito pelo nome.” (PENA, 2011, p.39).

Portanto:

...ler o que é escrito e reescrito, traduzir continuamente o original e daí saber retirar as respectivas ilações, constitui a tarefa do Tradutor e determina o espaço da crítica, enquanto “após-vida” da obra, do original e do novo; a tarefa do Tradutor “consiste em encontrar na língua em que se faz a Tradução a intenção a partir da qual se ressuscita nessa língua o eco do original.” (...). Traduzir corresponde a transportar o original – o resíduo da Mancha – através das várias formulações que se vão estabelecendo no mundo dos sinais. (PENA, 2011, p.40).

A tese defendida pelo autor sobre a mancha, além das definições sobre a pintura e linguagem, também se refere à noção de origem em Walter Benjamin. A origem, portanto, é entendida pelo autor como “‘*ur-sprung*’, ou seja, salto a partir de um começo” (PENA, 2011, p.43). Esta relação de “salto” com a mancha, o autor traz a correspondência de “uma abertura metafísica”, que seria “o novo”. Desse modo, “a Mancha constitui o modo como o salto do novo acontece”, sendo o novo um resultado do salto, como uma ideia que é revelada. A noção de ideia também será trazida desde Benjamin, o qual afirma serem as ideias algo que se oferece à contemplação: “As ideias são algo de já dado. Assim, a distinção entre verdade e o âmbito do conhecimento define a ideia como ser” (PENA, 2011, p.46). Desde sua origem, a ideia é determinada na história por meio de uma figura:

...ao fenómeno originário corresponde a determinação da figura, que deve ser entendida enquanto configuração e, nos nossos termos, como Pintura; em concreto, trata-se da figura através da qual uma ideia se apresenta e se confronta até atingir a sua “completude na totalidade da sua história”. A determinação desta figura³⁷, como vimos, faz-se através da nomeação da Mancha – pelo processo de Composição – e é conseguida na sua completude pelo percurso histórico do “após-vida” da Mancha: o resultado dos processos de Tradução, com todos os ecos e demais consequências que ocorrem no espaço da crítica. (PENA, 2011, p.46)

Nesse sentido, o autor resume sua tese por meio das noções de mancha, tradução e origem, para gerar uma interpretação do “Novo como o salto de uma ideia (*Ur-sprung*) – como um nascimento – que se dá a revelar e cuja mudança no mundo é determinada nos sucessivos processos de Tradução que ocorrem durante o “após-vida” da Mancha” (PENA, 2011, p.47). Na última parte de sua escrita Pena (2011) fala sobre a tarefa do “Autor-Produtor”, que se refere à dimensão política ou de “produto” da obra de arte.

Na conferência de 1934 “O autor como produtor”, Benjamin recorre ao “direito de existência do poeta”, negado por Platão, sob outra forma, enquanto “o problema da autonomia do autor: sua liberdade de escrever o que quiser” (BENJAMIN, 2012, p.129), como não autorizada pela tendência da “causa” ou “interesse de classe” a que procede, sem o reconhecimento sobre formas alternativas. A isso denomina como “enfadonha dicotomia” e explicação insuficiente no que diz respeito à relação entre “tendência e qualidade” (BENJAMIN, 2012, p.130). Pois afirma: “Pretendo mostrar-vos que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário.” (BENJAMIN, 2012, p.130).

A partir da filosofia da linguagem, segundo o pesquisador Rainer Rochlitz (2003), surgiria o interesse pela teoria da arte e a filosofia da história para o filósofo Walter Benjamin. A linguagem compreenderia o aspecto geral das coisas, e para além da produção de sinais, comunicaria um “conteúdo espiritual”. Porém, longe do instrumentalismo, a “essência espiritual” seria comunicada na própria linguagem e não pela linguagem, assim “toda linguagem comunica-se por si mesma”, sendo, portanto, uma forma de magia (ROCHLITZ, 2003, p. 24). A estética seria subordinada à filosofia da linguagem na medida em que essa existiria em função da crítica. A crítica estética, para Benjamin se daria no contexto da linguagem. Pois, no entendimento Rochlitz:

a linguagem da arte é, para Benjamin, a que mais autenticamente vincula-se à verdade, visto que preserva a faculdade humana de nomear, no estágio histórico posterior à queda, aquele que sofreu a cisão do nome em imagem e significação abstrata.” (ROCHLITZ, 2003, p.69)

Apesar de considerar este um debate estéril, Benjamin se orienta dele, pois de outra forma tratar-se-ia de dialogar com a questão “forma e conteúdo”, a qual tem como “modo não dialético” e estereotipado de tratar a questão. Procedendo ao tratamento dialético, o descreve como situado nos “contextos sociais vivos”. Nesse sentido, Benjamin procura direcionar seu método a perguntas “modestas”:

Antes, pois, de perguntar qual a posição de uma obra literária em relação às relações de produção da época, gostaria de perguntar: qual é a sua posição dentro dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente à função exercida pela obra no interior das relações de produção literárias de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato à técnica literária das obras.” (BENJAMIN, 2012, p. 131)

A teoria da arte de Benjamin é descrita por Rochlitz (2003), como possuindo três épocas distintas: 1) Estética do sublime, teoria pós-kantiana, onde se relaciona com a

metafísica; 2) Política, onde a arte é colocada a serviço da política; 3) A partir de uma reflexão sobre a técnica, onde fala da modernidade e suas questões (ROCHLITZ, 2003, p. 69). Estas definições servem para lembrar sobre as diferentes possibilidades de leitura da teoria de Walter Benjamin.

Entretanto, um estudo que parta da obra de arte e seu modo de fazer, ou seja, de seu processo como objetivo situa-se mais próximo ao que diz Rainer Rochlitz (2003), ou seja, o objetivo da crítica estética pós-kantiana de Benjamin seria o de conferir uma análise sobre a obra e não sobre o gosto. Desse modo, a partir do que a materialidade da obra em seu processo pode possibilitar a pensar, voltamo-nos para uma metafísica, ou a forma de existência na própria criação. Dessa maneira, em que a linguagem é atravessada pela resistência de uma vida “obreira”, podemos pensar no artista como autor e sua escrita como sua poética.

No que tange o pensamento sobre a formação relacionando-a com a ideia da mancha em Walter Benjamin (2011), seria possível referir-se ao “novo” mais como o “inusitado” ou ao “desconhecido”. Em uma reverberação do processo com a mancha, analogamente, remetemos por meio de uma reflexão sobre o tempo do acontecido. Nesse sentido, pode-se perceber o quanto a excessiva inscrição ou definição de uma finalidade, em detrimento ao acontecimento, no processo educativo, por exemplo, possa cercear a espontaneidade ou a existência do outro.

Aqui se pensa na relação pedagógica onde os gestos compõem os acontecimentos que mancham o tecido sobre o qual são construídos os saberes. No momento em que o espaço da mancha, ou do inusitado passa a não ter ou ser de uma abertura, sufoca-se a possibilidade de uma aprendizagem ética e a potência daquilo que não se conhece - o que no caso das artes visuais, pode significar seu apagamento, visto que a quebra da normatividade, ou dos padrões que se repetem sem um sentido original, faz parte do modo de leitura e dos processos criativos e de composição. Vale lembrar ainda, que a arte a qual se defende aqui não faz parte do aclamado “mundo da arte” como mercadoria ou especulação curatorial. Fala-se aqui de uma arte como experiência de formação ética e processo de criação poética por meio do inacabado.

4. POR MEIO DO GESTO

4.1. A MANCHA E O GESTO

Descobrimos de algo já coberto ou de uma mortalha de um morto ausente ou daquelas peles placentárias perdidas pelo mar em suas praias, bolsões de películas, pálpebras fetais. *Pia-máter* envolvida por suas profundezas. Louis Cane (2006, p.292)

Nesta seção desdobra-se um fragmento contínuo ao relato sobre o processo de criação experimentado em atelier:

Nos meses seguintes à prática inicial, entre desenganos no campo do afeto e a “luta” instigante com a superfície pictórica, de forma que ambos se interpenetravam e se apresentavam no espaço, ainda que pela ausência do material “adequado” ao processo gestual (pois assim como as pessoas, as tintas não são eternas), as possibilidades de estudo se voltaram ao desenho. Nesse sentido a potência do gesto e o movimento do corpo travaram, e certa angústia se instalou. Devido a uma série de fatores pessoais, em um dado momento deixo acontecer uma explosão. O tempo acelera.

Em um dia muito claro, em um sábado pela manhã no atelier, encontro-me olhando a composição de um painel figurativo o qual há alguns dias estava paralisado o andamento. Tornou-se difícil continuar com a desenvoltura expressiva qual desejava para finalizá-lo. As tintas acrílicas cujas cores e tons “berravam”, não eram as adequadas para trabalhar com a organicidade e o fluxo desejado em tons mais perto do ocre. Enfim, precisava resolver a questão do desenho, que também estava precário, em um sentido inverso, onde a figura se apresentava demasiado ilustrativa e gráfica, sem a composição “orgânica” e a relação com o fundo. O que era frustrante, pois minhas intenções pictóricas eram alusivas a certo “barroquismo”, em um sentido mais próximo da mancha, da abstração e da expressividade, do que da representação “limpa” e “ordenada”. A intenção era fazer “conversarem” o fundo e a figura em uma mesma “dança” na superfície, onde os personagens se misturariam ao cenário, porém não havendo uma cena ou um tema a ser representado, mas simplesmente a apresentação do gesto, do som (vibração) e da incompletude, fazendo da imaginação sobre o composto, sua potência. O “resultado” seria uma “sobra do que não deu certo”, mas com este mesmo propósito! A superfície se tornaria como um amálgama, onde a ligação aconteceria por condensação, derretimento e sedimentação.

Deflagrada a “contingência”: a falta do uso do gesto e a necessidade de um acontecimento que retirasse a ilusão de um mundo organizado foram moldando o decurso de um instante compactado em um vidro de tinta magenta. Aquela não era uma cor desejada, naquele momento. Mas era a necessária. Em um lance muito rápido concentrei a força em um grito, como se fosse uma espécie de kiai¹⁶ no gesto de fazer espatifar o vidro e jorrar todo seu conteúdo sobre o painel. Explodiu. Havia começado uma guerra ou criado um microcosmo. Não importava, apesar da destruição, era uma continuidade. Naquele instante, era o que faltava.



Figura 3: Imagem composta de algumas fases do processo de experimentação e criação em atelier; UFSM/CAL/ATELIER 1340; Gliciane Schuster, 2010.

¹⁶ *Kiai*: termo de artes marciais japonesas que se refere à exteriorização da energia corporal. Partindo-se do exemplo dado pela natureza, a mostrar que todos têm um grito de força, principalmente os grandes felinos, os quais até paralisam suas presas antes de atacar. “*Kiai* (気合) é uma palavra japonesa composta por dois caracteres, “KI” podendo ser traduzido como “energia” de forma bastante genérica, e “AI”, traduzido como “unir”. Uma adaptação simples pode traduzir o *kiai* como um acúmulo de energia, pronto para ser exteriorizado para algum fim. Dessa forma, não pode ser entendido simplesmente como “gritar”.” (Disponível no endereço: <https://espiritomarcial.wordpress.com/kiai-uma-emissao-de-forca/>)



Figura 4: Detalhe: “*Jouissance...*” Avaliação do Atelier Orientado 4: tinta acrílica, guache, óleo sobre Eucatex; 2,50 x 80 cm. (Gliciane Schuster, Sala Claudio Carriconde/CAL/UFSM, 2010)

Faltava a presença da mancha, que havia sido apagada quase que totalmente no processo de composição a partir do desenho sobre o fundo branco. A mancha, naquele momento expressivo da angústia retorna, ainda que pelo gesto forçado e extremo. O tempo foi contraído e atravessado pela possibilidade de ver outra implicação daquele movimento, pois não se tratava apenas de uma descarga de afeto. Significou, também, uma expansão de possibilidades por meio do gesto, aproximando a angústia da paralisia no processo de criação ao próprio meio, vindo a ser um acontecimento, cuja forma provocaria a continuidade do tempo e a abertura de outra dimensão na superfície. É claro que, também simbolizava a criação de um problema, mas isso era apenas o que faltava. A mancha era toda “ato e potência”, ao mesmo tempo, a partir daquele gesto

O “acontecimento de um choque” pelo gesto de lançar uma “bomba de tinta” condensada no pote de vidro, fez com que pudesse me dar conta do que estava acontecendo de fato, no processo. É claro que isso não foi totalmente esclarecido naquele momento, mas, sobretudo hoje, torna-se possível perceber que o modo como vinha trabalhando a mancha não respeitava o seu “aparecimento”. Essa constatação nos leva a Walter Benjamin (2011), na definição que distingue a mancha do desenho. Até aquele momento do processo a mancha vinha sendo fabricada, de maneira que ela não aparecia de fato, mas apenas o gesto gráfico. Ou seja, por mais que se intentasse a relação com a mancha em sua carga de “absoluto” (BENJAMIN, 2011, 82), o que decorria do processo era um excesso de controle sobre a “aparência de mancha”, envolvida em grafismos em demasia. Eram muitas as inscrições, as tentativas de deixar uma marca incisiva, de definir um contorno, um desenho rígido, quase uma escrita. Mas, ao refletir sobre a questão hoje, parece que a influência do presente reside justamente nisso: de que toda a visualidade “permeável” das ruas, e ao mesmo tempo de choque, com as pichações e grafites, configurando uma espécie de “escrita marginal”, amalgamam-se na composição, às paredes infiltradas da memória e, assim, deixa de dar a ver somente uma intimidade, mas passando ao comum, no sentido de uma potência que comunica algo com alguém.

Walter Benjamin, no ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1994) desdobra a influência do “choque” na poesia de Charles Baudelaire. Ao contrário de seu diagnóstico sobre a sociedade moderna, que após a primeira grande guerra teria perdido sua capacidade de “narrar” e a possibilidade de ter “experiência”¹⁷, Benjamin (1994)

¹⁷ Esses temas serão abordados no terceiro capítulo.

surpreende-se com a criação de Baudelaire, cujo tema do “choque” torna-se não um “sobressalto” debilitador das capacidades perceptivas, mas um impulso. Desse modo, “Baudelaire fixou esta constatação na imagem crua de um duelo, em que o artista, antes de ser vencido, lança um grito de susto. Este duelo é o próprio processo de criação. Assim, inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico.” (BENJAMIN, 1994, p. 111). A esse gesto se lança uma tradução do poema “O Sol”, de “As flores do mal”, onde Baudelaire faz do processo de criação um tema:

Ao longo dos subúrbios em que, pelas mansardas, / Persianas fazem véu às luxúrias bastardas, / Quando o sol arroja, imponente, seus punhais / Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais, / Eu me ponho a treinar em minha estranha esgrima, / Farejando por tudo os acasos da rima, / Numa frase a tombar como sobre as calçadas, / Ou topando as imagens há muito sonhadas, // Este pai generoso, a odiar sempre o que enferme, / Pelo campo acorda a rosa como o verme; / Faz as mágoas voar de que as almas são cheias, / Ocupando o pensamento ao encher as colmeias. // Ele é quem dá o alento aos que vêm de muletas, / Dando-lhes um frescor de jóias ou violetas, / Para ordenar depois que amadureça e messe / No coração eterno, o que sempre floresce! // E quando vai à rua, à maneira de um poeta, / Ele sabe aureolar a coisa mais abjeta, / Sozinho e sem rumor, como um rei se introduz / Nos hospitais da mágoa e nas mansões da luz! (BAUDELAIRE, 2005, p. 96)

A relação com a multidão nas ruas, ou certo caos simbólico, que nos dias atuais pode-se perceber não apenas no aglomerado de transeuntes, mas na arquitetura, com seus *outdoors* ou propagandas dentro da lei e as “manchas, pichações e grafites” marginais, se transformaram em parte da experiência artística tanto do “homem moderno”, quanto do contemporâneo. Dessa forma, encontra-se no presente uma das “correspondências”, que para Benjamin “cristalizam uma experiência” de apropriação do “culto” ou do que seria “o belo” e, da cultura moderna (BENJAMIN, 1994, p. 134). E assim, nos fazem pensar justamente, na forma de nossa escrita sobre a mancha e gesto. Nesse sentido, trazemos um trecho de uma das traduções do poema “*Correspondances*”:

A natureza é um templo onde vivos pilares / Podem deixar ouvir vozes confusas: e estas / Fazem o homem passar através de florestas / De símbolos que o vêem com íntimos olhares / Como os ecos ao longe confundem seus rumores / Na mais profunda e tenebrosa unidade, / Tão vasta como a noite e como a claridade, / Harmonizam-se os sons, os perfumes e as cores. (BAUDELAIRE, 2005, p.19)

Dessa forma, por meio dessa ideia de “correspondência” pode-se conjecturar sobre o processo criativo da mancha experimentado em atelier como parte de um desejo

composicional onde: a mancha apareceria na tela como os vestígios de um “fluxo interior” passando a uma “vida anterior” (BENJAMIN, 1994, p.133), no processo de eflorescência em uma construção atacada pela infiltração, por exemplo, onde a transpiração orgânica que atravessa os poros das paredes se deposita na superfície.

As correspondances são os dados do “rememorar”. Não são dados históricos, mas da pré-história. Aquilo que dá grandeza e importância aos dias de festa é o encontro com uma vida anterior. Isto foi registrado por Baudelaire em um soneto intitulado “A Vida Anterior”. As imagens das grutas e das plantas, das nuvens e das ondas, evocadas no início do segundo soneto, elevam-se da bruma quente das lágrimas de nostalgia. (BENJAMIN, 1994, p. 133)

Nesse sentido, nossa busca por “rememorar” o surgimento da mancha, em sua forma de aparecer como “tempo líquido”, ou do “gotejar” de um sistema circulatório que atravessa o interior das paredes e faz brotar suas “flores-fungos”, vai remeter ao próprio passado, a uma “vida anterior”, pois tal elaboração imagética, que se refere a um elemento essencial da vida que é a “água”, além de estar impregnada de simbolismo, também faz parte das reminiscências pessoais de infância. O artista alemão Paul Klee (1990) em seus diários traz uma lembrança de infância que se aproxima desse gesto de rememorar que também se refere ao seu processo de criação:

No restaurante do meu tio, o homem mais gordo da suíça, havia mesas com tampo de mármore polido, onde se via um emaranhado de linhas petrificadas. Nelas a gente podia descobrir figuras humanas grotescas e aprisiona-las com o lápis. Eu adorava fazer isso; primeiros documentos de minha “inclinação pelo bizarro” (nove anos). (KLEE, 1990, p. 18)

Pode-se afirmar que tal prática de desenho era recorrente na minha infância, porém com alguma diferença, pois se tratava das manchas de infiltração nas paredes. A casa onde morava era dessas construções antigas, contenedoras de uma fluidez interna, cuja energia estagnada e concentrada “movimentava-se” continuamente, pelo espaço fechado, de forma a transformá-lo em abertura porosa. A lembrança imaginativa sobre a aparência carcomida do concreto, em decorrência do lento processo de infiltração alimentava o interesse investigativo para a composição figurativa a partir da memória sobre o que fora vivenciado na infância. Porém, devido à falta de condições necessárias para buscar o efeito do tempo e da umidade na superfície, ou mesmo pelo fato de que o gesto na pintura se tornara um desejo, a tentativa era de que o acontecimento fosse determinado pelas técnicas experimentadas pela aceleração da mancha. Com o primeiro gesto provocador, a possibilidade de interferência do desenho da figura poderia

acontecer de modo mais específico e controlado, contudo sem que este violentasse o acontecido impondo sua forma, como um choque, mas de maneira que compusesse um amálgama entre o informe, o disforme e a forma. Distinta do signo, a mancha é extraordinária, doadora de signos e receptora de significados. No caso da composição pictórica se torna significativa de um universo simbólico referente ao que escapa da forma idealizada e permanece no movimento, no gesto, pois é constitutivamente inacabada. A mancha, então, é projetada como um fantasma da materialidade que o gesto expõe, para fora do tempo e no espaço da vida, do *ethos*, como profanação às formas estabelecidas. A mancha é a marca de uma degradação, por onde nasce a morte. Simboliza o início de um processo de destruição do que é supostamente “consolidado”. Representa, ainda, a mácula na pureza de um espaço idealizado e branco.



Figura 5: “Caçação” Experimentação em atelier: tinta acrílica, guache, tinta esmalte sobre madeira; 50 x 50 cm. (Gliciane Schuster, Atelier 1340/CAL/UFSM, 2011).



Figura 6: “Assombro” (em processo). Experimentação em atelier: tinta acrílica, guache, colagem, *spray* esmalte sobre madeira; 50 x 80 cm. (Gliciane Schuster, Atelier 1340/CAL/UFSM, 2011)



Figura 7: “Assombro” Experimentação em atelier: tinta acrílica, guache, colagem, *spray* esmalte sobre madeira; 50 x 80 cm. (Gliciane Schuster, Atelier 1340/CAL/UFSM, 2011)



Figura 8: "Maya"; Experimentação em atelier: tinta acrílica, guache, *spray* esmalte sobre madeira; 50 x 50 cm. (Gliciane Schuster, Atelier 1340/CAL/UFSM, 2011)

Outras questões podem surgir e ser apontadas sobre tal experiência. No caso da mancha decorrida do gesto, além da suposta banalidade trata-se de um acontecimento repetido em várias formas. Cada forma é uma singularidade. Em uma investigação sobre o acontecimento, o gesto torna-se *irrepetível*, ainda que banal. Além disso, aquela ação momentânea foi um ato de impulsividade desnecessário, por assim dizer, pois poderia ter causado um problema, algum “estrago”. Mas possibilitou o encontro com essa realidade possível e com o que se pode chamar de o “real” da mancha e de outras formas de proceder, bem como de releituras sobre a experimentação hoje.

No processo anterior ao gesto impulsivo de jogar a tinta contra a superfície, a mancha não acontecia. O processo havia sido sistematizado e a repetição dos gestos impedia a possibilidade de outras experimentações. A mancha, porém, tem origem em uma “desmedida”, como uma ruptura de algum sistema estabelecido. O que aconteceu não foi programado, porém, estava compreendido como um possível dentro de um espaço onde os rompantes sensíveis eram permitidos, ou seja, no atelier a mancha era

bem vinda. Ainda que a causa da mancha tenha se originado como uma necessidade atávica de destruição, a mesma acabou por se tornar absoluta nesse sentido. A violência do gesto é absorvida pelo espaço onde foi expressa. Este espaço é claro se adequa ao excesso da mancha no processo de criação e acolhe a desmedida do gesto, do erro. Nesse sentido propõe a invenção e não a contenção ou opressão ao indivíduo como em outros espaços institucionais destinados ao aprendizado. Porém, desse modo, esse espaço não tornaria uma “ilha da fantasia”, um “paraíso perdido” ou uma “zona”? Tentaremos pensar essa questão nas partes finais deste estudo.

4. 2. SENTIDOS DO GESTO EM AGAMBEN E FLUSSER

“O gesto não é um “saber fazer”, mas inventar um sentido...”
Luiz Camilo Osório¹⁸

Um dos herdeiros teóricos de Walter Benjamin na contemporaneidade é o filósofo italiano Giorgio Agamben. Neste momento, procuramos seguir com uma releitura deste autor a partir da noção de “gesto”, tal como aparece nos textos “O autor como gesto” (2007) e “Notas sobre o Gesto” (2008).

Em “O autor como gesto” (2007), Agamben refere-se a uma fala de Michel Foucault sobre “o que é um autor” ou da função do autor, pois “o sujeito que escreve não pára de desaparecer” (AGAMBEN, 2007, p. 50) e, a importância de quem escreve não estaria na pessoa ou indivíduo, mas no *alguém*, qualquer que seja. Foucault, segundo ele, pensaria no sujeito apenas como uma presença, que se ausenta dentro dos “processos objetivos de subjetivação que constituem os dispositivos que o inscrevem e capturam nos mecanismos de poder” (AGAMBEN, 2007, p. 51). Desse modo, o olhar foucaultiano se daria a partir de uma “estética da subjetividade” e da “indiferença em relação ao indivíduo”, fazendo com que sujeito e objeto se fundissem na experiência relacional, um em função do outro.

Ao compor a referência literária para o gesto em seu ensaio, Agamben lança mão do termo “a vida posta em jogo”. Nesse sentido traz como exemplo a personagem Nastasja Filippovna, de “O Idiota” de Dostoievski. A vida da personagem está em jogo e seus gestos vão dizer do seu desespero, ou seja, de quem não espera por algo ou alguém que a salve. Nastasja, por assim dizer, aceita o “desagradável jogo da sociedade” e se joga, literalmente “queima dinheiro” e, seus atos se tornam meros improvisos diante da pressão social. Dessa forma, as “ações” que parecem decisivas, seriam apenas gestos, teatrais e delirantes, sem um sentido ou propósito claro.

O que dirige as ações de Nastasja Filippovna? Certamente os seus gestos, por mais exagerados que sejam, são incomparavelmente superiores aos cálculos e aos modos contidos de todos os presentes (com uma única exceção, que é Mykin). No entanto, é impossível divisar neles algo parecido com uma decisão racional ou um princípio moral. Nem sequer se pode afirmar que aja

¹⁸ Professor de História da Arte, crítico e curador do Instituto PIPA e um dos idealizadores do Prêmio. É professor e atual diretor do Departamento de Filosofia da PUC-Rio. Foi curador do MAM-Rio entre 2009 e 2015. Entrevista no audiovisual: “Práticas do gesto”, disponível no endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=ynUhw7kYkYA&t=1s>>

para se vingar (de Tockij, por exemplo). Do início ao fim, Nastasja parece tomada pelo delírio, conforme os seus amigos não se cansam de observar ("mas o que estás dizendo, tens um ataque", "não a entendo, perdeu a cabeça"). (AGAMBEN, 2007, p. 54)

A personagem não se utilizaria de uma estratégia ou de ações arditas para sair da difícil situação em que se encontra, mas procuraria em sua impotência, seu “meio sem fim”, de mulher subjugada, porém sem submeter-se a uma lei moral, a declarar-se ou “pôr-se em jogo em seus gestos” (AGAMBEN, 2005, p. 54), a despeito do risco que sua vida poderia estar correndo e assim, demonstrando sua ética.

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha... (AGAMBEN, 2007, p. 55)

A “ausência singular” do autor aconteceria no ponto onde ele se põe em jogo, nos limites do inexpressivo ou do “gesto ilegível”, do que não se extingue ou explica, mas deixa um vazio. Este vazio seria o lugar do pensamento e do sentimento experimentados pelo sujeito que se arrisca, em um jogar-se tanto quanto o autor, na leitura (AGAMBEN, 2007, p. 56). Contudo o “ter lugar” do poema não estaria nem no autor ou no leitor, mas no gesto, em jogo, entremeios, na relação com a obra e em condição inexpressiva, mas testemunhal, ou seja, na experiência.¹⁹

A indiferença sobre a identidade do autor em relação à definição de sujeito em Foucault, portanto, não poderia se dar como este sendo ou parecendo a um objeto ou realidade que se encontre estanque, à espera, em algum lugar definido para ser descoberto, mas seria mais como “o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto — se pôs — em jogo.” (AGAMBEN, 2007, p. 56).

Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreducibilidade a ela. Todo o resto é psicologia e em nenhum lugar na psicologia encontramos algo parecido com um sujeito ético, com uma forma de vida. (AGAMBEN, 2007, p. 57)

De modo a dialogar com o gesto, jogamos o mesmo com a mancha, para pensar a formação a partir de sua “potência em ato”, ou seja, do gesto que mancha e da mancha

¹⁹ A noção de “experiência” será desdobrada nos dois últimos capítulos.

surgida no gesto. Relação accidental, a partir da qual se vá “gestar” ou “gerir” ao acontecido, fora de uma dimensão binária, mas de dentro do próprio acontecimento, da própria falha, ou da falta em um meio em comum. Assumindo assim um limite, uma pobreza, ou na materialidade de um gesto pobre, um estilo, uma forma própria por meio da mancha, que “gestaria” uma potência profanadora.

Em outro sentido, Agamben vai afirmar em “Notas sobre o gesto” (2008), que a burguesia teria perdido seus gestos no fim do século XIX, visto que teriam sido capturados pela técnica, passando a ser analisados cientificamente na qualidade do “passo” humano, em estudos de Gilles de La Tourette ao ano de 1886 (2008, p.10). A realização tão banal de andar do ser humano foi detalhadamente descrita pelo pesquisador, o que para Giorgio Agamben, remeteria uma semelhança à atividade do cinematógrafo, que fotografa cada instante da ação, no seu detalhe temporal de existência. O método utilizado para chegar a uma análise profunda dessa atividade das pegadas é descrito da seguinte forma:

Um rolo de papel branco de sete a oito metros de comprimento por cinquenta centímetros de largura é pregado ao solo e dividido ao meio, no sentido do comprimento, por uma linha feita a lápis. As plantas dos pés do sujeito do experimento são polvilhadas então com dióxido de ferro em pó, que as tingem com uma bela cor vermelha de ferrugem. As pegadas que o paciente deixa caminhando ao longo da linha diretriz permitem uma perfeita medição da caminhada segundo diversos parâmetros (comprimento do passo, desvio lateral, ângulo de inclinação etc.). (AGAMBEN, 2008, p. 09)

O fato de ser mencionada a palavra “paciente” contém uma pista de que paradigma parte a análise e, como poderá definir-se o sentido do estudo de Tourette sobre o gesto humano, ou seja, em uma nova patologia, com derivações e tipologias diversas, com a denominação “Síndrome de Tourette”. Vale ressaltar que o sentido do gesto o qual se procura definir para o nosso estudo não se coaduna ao paradigma da saúde ou de qualidade patológica. Portanto, a imagem inicial do gesto utilizada por Agamben (2008b), nos serve apenas como um breve comentário sobre a questão, ilustrando os possíveis níveis de problematização e sentidos, cujo mais simples ou banal gesto humano pode provocar.

Agamben vai pensar sobre o que é o gesto a partir dos antigos gregos. Desse modo, a principal característica do gesto seria de uma ação humana que não poderia ser definida nem pelo agir ou pelo fazer. Em Aristóteles, o filósofo italiano encontra as definições de poíesis (*facere*), que consistiria em um meio para um fim e de práxis

(*agere*), como um fim sem meio. Para dar conta do que seria o gesto um terceiro domínio de ação surge: o *gerere*, como um meio sem fim, sendo pura medialidade, na qual está em questão o fato de se sustentar e assumir o gesto. (AGAMBEN, 2008, p. 13). O gesto é o dar a ver de uma medialidade tornando um meio visível e, o “ser-em-um-meio” aparece, então, em sua dimensão ética (AGAMBEN, 2008, p.13).

O gesto é, neste sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Este não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. Mas, assim como o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem... (AGAMBEN, 2008, p. 14)

Mas é justamente o cinema onde se decifra certo “invisível” que se dá a ver na linguagem. Pois, para Agamben, o cinema não é imagem, mas gesto e, a rigidez da imagem teria sido desmitificada a partir desse momento. Dessa forma, mesmo um retrato pintado pode ser um gesto ou um fotograma perdido no tempo: “...é como se de toda história da arte se elevasse um mudo chamado para a liberação da imagem no gesto.” (AGAMBEN, 2008, p. 12). Vale lembrar que entre os objetivos deste estudo não se encontra uma exploração da categoria cinematográfica, entretanto, uma aproximação dos sentidos do gesto ao cinema será retomada no penúltimo capítulo desta escrita.

Em outra vertente intelectual, mais próxima a ciência e às tecnologias, o filósofo Vilém Flusser²⁰ constrói por meio da fenomenologia, sua definição de gesto, a princípio descrito como “os movimentos do corpo” e “como movimentos dos instrumentos e ferramentas unidos ao corpo”, sendo que o tipo de movimento a que o autor se refere diz respeito a “formas de expressão de uma intenção”. (FLUSSER, 1994, p. 07-08).

²⁰ Vilém Flusser: filósofo judeu nascido em Praga em 1920. Estudou filosofia, sem concluir o curso, devido à sua migração após a invasão alemã em Praga no ano de 1939. Veio para o Brasil em 1940. Nos primeiros vinte anos dedicou-se principalmente a atividades empresariais, mas como era autodidata e exímio conhecedor de línguas, estudou sozinho no período. Entre 1958/59 decidiu abandonar as atividades comerciais e se engajar na comunidade filosófica brasileira através dos membros do IBF, apesar de discordar de como era feita a filosofia no Brasil. Tornou-se professor convidado da Escola Politécnica da USP, lecionando a disciplina de Filosofia da Ciência, e um dos fundadores do curso de Comunicação Social da FAAP. Foi membro do IBF e colaborador regular da Revista Brasileira de Filosofia, do Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo, de uma coluna diária chamada Posto Zero no jornal Folha de São Paulo, e da Frankfurter Allgemeine Zeitung (principalmente durante o tempo em que morou no Brasil, sendo que, já nessa época, escrevia também para outras publicações, mas não com a regularidade das citadas acima). Em 1972 mudou-se para a Europa, morando em muitos lugares até se estabelecer em Robion, na França, onde permaneceu até a sua morte em 1992. Durante esse período Flusser foi reconhecido pela comunidade intelectual sendo constantemente convidado para ministrar palestras e participar de congressos. (Biografia disponível em: http://www.geocities.ws/vilemflusser_bodenlos/vilemflusser.html)

Contudo sua intenção seria de um exercício fenomenológico por meio da observação dos gestos para chegar ao que seria o “acordamento²¹”. Nesse sentido, a segunda definição de Flusser para o gesto deixa um hiato ou uma potência a ser pensada na sua união com o termo “acordamento”: “O gesto é um movimento do corpo, ou de um instrumento unido a ele, para o qual não se dá nenhuma explicação causal satisfatória.” (FLUSSER, 1994, p. 08). Em sua crítica sobre o aspecto não satisfatório da explicação sobre o gesto refere-se à ciência:

O aspecto pouco satisfatório das ciências do homem está em seu acesso ao fenômeno do gesto. O consideram simplesmente como um fenômeno e como uma interpretação codificada. E, ainda admitindo o caráter interpretativo do gesto (o que antes se denominava sua “dimensão espiritual”), cedem, entretanto, à tendência de reduzir o gesto a umas explicações causais (ao que em algum tempo se chamou “natureza”). E o fazem para ter o direito de chamarem-se “ciências”. (FLUSSER, 1994, p.09)

Vale ressaltar que a metodologia de Flusser segue por um caminho em que une em seus ensaios a crítica, a fenomenologia e os estudos voltados às questões da comunicação e da arte. Dessa forma propõe a definição de gesto como “movimento simbólico”, para poder chegar aos seus “significados” e, assim, de forma interpretativa direcionar-se ao termo o qual foi enunciado, o “acordamento”, como uma ideia a ser perseguida por meio da “leitura” dos gestos (FLUSSER, 1994, p.10).

E procederei assim, pois pretendo defender a tese de que “acordamento” é a representação simbólica de “acordos” por meio de gestos. Ou, para dizê-lo brevemente, tentarei mostrar que “acordos” (qualquer que possa ser o significado desta palavra) podem exteriorizar-se através de uma pluralidade de movimentos corporais; mas que expressam e articulam através de um jogo de gestos chamado “acordamento”, pois assim se representam. (FLUSSER, 1994, p. 12)

Desse modo Flusser procede consciente da dificuldade de seu método interpretativo sobre os gestos para então formular sua ideia de “acordamento”, pois afirma uma origem ambivalente na palavra “acordo, que cobre uma região da realidade ampla e mal determinada, que vai desde a percepção sensível, passando pela emoção e a sensibilidade, até a ideia” (FLUSSER, 1994, p.12). Porém, mesmo que a palavra gera tal confusão, contém a certeza de que “designa algo distinto da razão” (FLUSSER, 1994, p.13).

²¹ Sobre este termo atenta-se para uma criação do autor, com o intuito de dar conta de sua teoria, pois segundo os tradutores, não teria sido possível encontrar outro que seja mais adequado ao sentido construído pelo filósofo.

E, como conheço de maneira aproximada o significado de “razão”, esse conhecimento negativo de “acordo” é suficiente. Posso continuar, em consequência, com minha consideração do “acordamento” como dos “acordos” traduzidos em gestos. (FLUSSER, 1994, p.13)

Em se tratando de uma “representação simbólica” que é “distinta da razão”, a ideia de “acordamento” se encontra com a “experiência da arte” e assim, segundo o filósofo, “confluem arte e acordamento” (FLUSSER, 1994, p.13). Nesse sentido, “se aceito que “acordamento” é um “acordo” transformado em gesto, já não me interesso principalmente por “acordo” senão pelo efeito do gesto” (FLUSSER, 1994, p.13). Os “acordos”, por meio da atenção científica, filosófica ou psicanalítica que recebam podem relacionar-se ou levar a problemas éticos e epistemológicos, de outro modo, o “acordamento” propõe problemas estéticos e formais. “O “acordamento” tira os sentimentos de seu contexto originário e os converte em estéticos (formais) sob a forma de gestos. Por meio da qual se transformam em “artificiais”” (FLUSSER, 1994, p. 14). Ao usar a palavra “artificial”, Flusser adverte para o seu sentido, pois “tornar artificial” seria um modo de dar significado ou simbolizar aquilo pode ser uma dor real, por exemplo. Assim, para diferenciar o “gesto codificado”, ou seja, o movimento que expressa algo, de uma simples reação a uma situação, Flusser apresenta:

Quando alguém me espeta no braço e eu reajo a essa espetada com um movimento de meu braço ferido, se cumpre um processo absurdo e carente de significado (ao menos na medida em que a espetada não seja por si um gesto de alguém, que confere um significado ao processo em questão). Mas quando alguém me espeta no braço e eu o levanto com um gesto codificado, o processo carrega-se de significação. Mediante meu gesto arranco a dor de seu contexto “natural”, absurdo e sem significado algum, e mediante sua inscrição no contexto cultural “artificializo” a dor. (...) É precisamente esse aspecto simbólico, e não a presença ou ausência “real” da dor representada o que faz do gesto um “acordo” artificial. (FLUSSER, 1994, p. 14)

Para Flusser, o “jogo de gestos enquanto acordo”, ou o “acordamento” está relacionado ao significado estético (FLUSSER, 1994, p.15). Os critérios de valor que sirvam de padrão para possíveis análises ou crítica de um trabalho artístico, nesse sentido, não se referem a “verdade e erro” ou “verdade e mentira”, mas oscilam entre “verdade (autenticidade) e *kitsch*” (FLUSSER, 1994, p.15). Com relação à ambiguidade que possa conter a palavra “verdade”:

Na epistemologia se chama “verdade” a conformidade entre juízo e realidade, enquanto que em ética e política é a consolidação em si mesma (lealdade); de outro modo, em arte a “verdade” significa tanto como lealdade ao material manipulado. (FLUSSER, 1994, p. 15)

Portanto, em cada plano de análise prevalecerá uma verdade correspondente ao que se tem de acordo em sua construção teórica. Dessa forma um mesmo gesto poderá apresentar uma forma tal que em cada plano não corresponderá à mesma “honra”, ou seja, não será aceita a mesma “verdade”. Nesse sentido podemos aludir sobre um pretenso “acordo” que existiria, ou não, entre aqueles que se debruçam a pensar sobre os gestos. Vilém Flusser (1994) afirma não existir uma teoria da interpretação dos gestos e que “cada juízo segue sendo empírico e “intuitivo”” (FLUSSER, 1994, p. 16).

Porém, quando Flusser (1994) define uma separação entre aquilo que seriam os códigos válidos para cada campo onde se busca pensar sobre o gesto, entendemos como um esquema de compreensão de suas distinções, porém não se tratando de uma divisão que arbitre sobre as intenções de nosso estudo, pois este versa sobre a relação entre os campos que se dá, justamente, na formação. Desse modo, o cruzamento de uma preocupação ética com a busca formal na arte faz jus ao campo educativo que vise à formação do sujeito.

No ensaio “Para além das máquinas” (1994), Flusser busca uma “saída” com relação ao domínio do “aparato”, ou aquilo que substituiu o trabalho humano no sentido do fazer que buscara um sentido para além do objeto. Essa interpretação do trabalho humano está relacionada à história. Para Flusser o “fim da história”, assim como as ideias de “verdadeiro” e “bom”, o abandono da epistemologia e da ética têm como substitutos a cibernética e a estratégia, configurando-se nos também na relação com os “aparatos”.

Pois, quando ao método se incorpora o ser e o dever e quando à técnica se anexa a ciência e a política, o absurdo a tudo invade e corrói. O método pelo método, a técnica como fim e l'art pour l'art, ou seja, o funcionamento como função de uma função, eis o que constitui a vida pós histórica sem trabalho. É pós-histórica, porque a história é o processo em que o homem transforma o mundo, para que seja como deve ser; quando o trabalho se detém, cessa também a história. E o trabalho cessa, quando já não tem sentido perguntar por como deve ser o mundo. Cessa, quando se estabelece o aparato. Não porque o aparato “trabalhe por nós”, mas sim porque o aparato modifica o mundo de tal maneira que torna impossível a pergunta de como ele deve ser. (FLUSSER, 1994, p.29)

Apesar do fato de que “o gesto de trabalhar para além da máquina se tenha se convertido em um absurdo, porque a questão dos valores tenha perdido o seu sentido” (FLUSSER, 1994, p. 29), Flusser sugere uma lenta desmontagem do “aparato”, com o

objetivo de enfraquecê-lo e reduzir a “quantidade de funcionamento a fim de potencializar a qualidade de vida” (FLUSSER, 1994, p.29).

Nesse sentido, por meio do “gesto de pintar” em Flusser, se procura, além do movimento do corpo, um “movimento invisível”, configurado no propósito do artista (FLUSSER, 1994, 85). Dessa maneira, a suposta interpretação do ato de pintar representado por meio de uma descrição simples como: um corpo humano atrelado ao seu instrumento regular, o pincel, gesticula em frente a uma tela para executar formas ou figuras bidimensionais; não corresponderia ao que realmente acontece. O filósofo suspeita que “ao observar a atividade de pintar não se vê de fato, o que se crê ver” (FLUSSER, 1994, p.85). Então pergunta: “Como se pode observar alguma coisa da maneira adequada? Pode-se observar algo fora de determinada concepção de mundo? Não vemos sempre o que cremos ver?” (FLUSSER, 1994, p.86).

O problema da análise “correta” do gesto de pintar pode “resolver-se em diferentes níveis semânticos” (FLUSSER, 1994, p.90), porém, o objetivo de tal análise não visa “resolver problemas” da pintura. A análise do gesto de pintar não pode ser um gesto que “venha de fora”. O que se pretende é adentrar o “enigma” de pintar por meio de um sentido que busque a experimentação e o aprofundamento, pois, como diz Flusser: “O gesto de pintar é um movimento de autoanálise” (FLUSSER, 1994, p.90).

O plano autocrítico está de tal maneira coordenado com os restantes planos significativos, que em seu conjunto está impregnado por eles. Neste sentido cada fase do gesto é autoanalítica. O gesto não somente é um salto desde o presente até o futuro, como também uma antecipação do futuro até o presente e seu retorno ao futuro. Um controle constante e uma reformulação de seu próprio significado. (FLUSSER, 1994, p.90)

A esse modo de operar podemos designar “composição”, lembrando Walter Benjamin (2001) sobre o processo de pintura com a mancha no primeiro capítulo. Em Flusser, o gesto está vinculado ao significado da “liberdade” e do “compromisso” do pintor com sua criação, no sentido de um “movimento livre” (FLUSSER, 1994, p.91), que compõe não somente um objeto, mas a história. O ser humano compõe sua história por meio de gestos: “nós somos gestos” (FLUSSER, 1994, p.95). Nesse sentido o pintor realiza-se no gesto, “porque com ele a sua vida persegue a transformação do mundo” (FLUSSER, 1994, p.95).

Quando nos libertamos da concepção objetivante do mundo, própria do Ocidente, por meio da observação de um gesto como o gesto de pintar, vemos como “ter significado”, “dar significados”, “mudar o mundo” e “estar

aí para com o outro” são quatro formulações diferentes para expressar a mesma circunstância. (FLUSSER, 1994, p.96)

Nesse sentido, com o “gesto de destruir”, Flusser elabora uma distinção entre os significados do vocábulo “destruir” nas línguas alemã e latina. A “*zerstörung*” indicaria uma “desobstrução”, negando aquilo que “perturba”; e a “*destructio*” seria uma “desmontagem” ou “deformação”, que nega o que foi colocado como estrutura (FLUSSER, 1994, p. 78). Todavia, a questão a se pensar estaria relacionada com a motivação que levaria ao gesto destrutivo, pois este seria semelhante ao gesto do trabalho. Neste sentido cabe diferenciar o trabalho da destruição no ponto ao qual se direcionam, isto é, o primeiro para produzir algo diferente e a segunda por uma “desmontagem” de algo. A destruição possuiria o fim em si mesma, mas no caso do trabalho, “cujo motivo está na resolução de converter alguma coisa em algo distinto de como é” (FLUSSER, 1994, p. 78), os fins seriam outros. Para o filósofo, o gesto do trabalho seria mais radical que o gesto de destruir, que não seria “revolucionário”, pois em sua relação com o mundo, não seria “dialética” (FLUSSER, 1994, p. 79).

Outro ponto de negação em Flusser sobre o gesto destrutivo é de que este não se trata de um “acidente laboral”, mas um “fenômeno ético” e um “movimento motivado” (FLUSSER, 1994, p. 80). Ao trazer o exemplo de um jogo de xadrez, onde um jogador por nervosismo derruba o tabuleiro, em um acidente, o que termina o jogo, mas por uma causa que não a motivação do jogador, mostra o caso do jogador que de forma proposital “joga” o tabuleiro, em uma medida calculada pelo fracasso ou derrota iminente.

A derrubada do tabuleiro é uma “jogada” dentro da partida de xadrez: um dos gestos que podem se realizar dentro do universo do jogo. Mas é uma “jogada” contra as regras. O destruidor não é alguém “que já não joga”, senão alguém que decidiu continuar jogando contra certas regras. Somente essa decisão explica que lhe atrapalhem as regras. Com efeito, se já não jogasse, não poderiam atrapalhá-lo. Se decide destruir as regras que atrapalham (derrubando o tabuleiro e evitando a derrota previsível), é porque justamente ao tomar essa decisão está em pleno jogo. (FLUSSER, 1994, p. 80)

Diferente dos destruidores, os “desobstrutores” podem realizar uma construção. Flusser refere-se então, aos germânicos que desmontaram o império romano. Nesse caso, os “desobstrutores” somente desmontam aquilo que os incomoda, diferente dos destruidores que anseiam destruir a estrutura. Aqueles que “desmontam” seriam como ladrões, que mantêm o valor do objeto, ao contrário dos destruidores, que negam esse

código. “Desmontadores são os conservadores frustrados, enquanto que os revolucionários frustrados são os destruidores.” (FLUSSER, 1994, p.80)

A questão do “mal” projetado sobre o gesto destrutivo se refere, novamente à motivação. Flusser (1994) busca uma definição sobre essa questão por meio do exemplo de alguém que esteja fora do jogo de xadrez, sem qualquer interesse sobre o mesmo e, que venha a derrubar o tabuleiro. Seu gesto nada tem haver com o jogo e as regras, portanto seria um “gesto puro” de destruição, que não tem relação ou consciência e, nesse sentido configuraria o mal ou o “diabólico”, daquele que simplesmente “quer dispersar”. O “motivo puro” dessa destruição dispersiva seria, então, a existência do jogo (FLUSSER, 1994, p. 81). Nessa linha, a “desobstrução” e a “destruição” seriam parte do propósito humano da liberdade e, dessa forma, não seriam gestos “maus”, pois o moralismo estaria impregnado de forma a repetir-se na fórmula: “construído, logo bom” (FLUSSER, 1994, p. 82). Portanto, o que foi construído pode ser algo que incomode ou poderia ser destruído para que se construa de outra forma e, por isso existem os destrutores (FLUSSER, 1994, p. 82). Assim se escaparia da armadilha dos moralistas, pois: “Não defendem o espírito, senão o espírito solidificado no construído; portanto, o cadáver do espírito. No fundo sua conclusão diz: “desobstrução e destruição são maus, porque me incomodam.” (FLUSSER, 1994, p. 82)

A ressalva trazida por Flusser diz respeito a pensar sobre o propósito que possa acompanhar a desobstrução ou a destruição. Pois, em se tratando de um trabalho, um ofício, um labor onde tais gestos participam de forma acordada, pode-se afirmar sua função consciente. Porém:

Quando desobstrução e destruição se dão com um propósito, quando são “pragmáticas”, seus motivos são “impuros”, e, portanto não se trata de “maldade pura”. E o que não é maldade pura, não é de modo algum; é simplesmente uma busca frustrada da liberdade. Quando se dá sem propósito, por “motivos puros”, então são maus; o que é raro, pois não é humano (como por desgraça também a “bondade pura”). E então são temíveis. (FLUSSER, 1994, p. 83)

Em um artigo intitulado “Arte de retaguarda” (1972), o filósofo busca na visão concreta do mundo um enfrentamento ao “pensamento mágico”, que seria o primitivo ou ligado a uma espécie de tradição. Contudo, observa-se na sua inquietação um sentido relacionado à ideia de “acordamento”, pois em seu ensaio não defende, necessariamente que a magia seria melhor ou pior que outras formas de pensamento. Porém, fora de seu contexto, o pensamento torna-se inoperante ou incompetente.

Por exemplo: o pensamento mágico tem competência no campo da própria arte, mas é incompetente no campo da crítica de arte. Isto porque a crítica, que é um “falar sobre”, parte de posição necessariamente externa à do criticado (no caso: externa à arte, para a qual o pensamento mágico é competente). Criticar a arte magicamente, por exemplo, dizendo que a arte de vanguarda é “melhor” que a da retaguarda, não parece pois ser método eficiente, principalmente se o crítico não der conta da atitude mágica que está assumindo. (FLUSSER, 1972, p. 79)

Desse modo o autor também afirma que “a arte existe a despeito da crítica” e pode relacionar-se com ela de duas formas: como uma crítica ou como uma reação à crítica. A total falta de autocrítica do artista, ou a preocupação formal extrema (“pureza”) seriam instâncias tocadas pelo “desumano”.

Ambos tocam o desumano ou o transumano, tanto o “sacrifício do intelecto” quanto as “mãos limpas”. E como nenhum de nós, na nossa vida meramente humana, é Cristo ou Pilatos, nenhum de nós pode desprezar na práxis a tênue possibilidade tanto de uma arte não tocada pela crítica quanto de uma crítica que não interfere na arte. (FLUSSER, 1972, p. 80)

Assim, a possibilidade de uma quebra na influência da crítica sobre a potência artística e a falta de uma autocrítica, em um círculo onde não se sabe onde tem início a crítica ou o modo de fazer arte, segundo Flusser (1972) seria possível se mudasse a pergunta: “para que arte?”, ou um estado de suspensão da pergunta, para que a própria forma artística, então, tome a palavra. Nesse sentido não se buscaria a explicação de um fenômeno isolado ou rotulado como “arte”, mas a busca da arte na própria vida:

Mas procurar descobrir como algo se manifesta em mim que, posteriormente, pode vir a ser rotulado “arte” por outros. Não portanto a vivência passiva e sorvedora (“consumo”) mas a vivência ativa (“produção”) pode fornecer o fenômeno artístico imediatamente. Por certo: a distinção entre paixão e ação é difícil. Mas por difícil que seja, quando encontro na minha vida instantes de atividade criadora, tais instantes são insofismáveis. Que sirvam de pontos de partida. (FLUSSER, 1972, p. 82)

O filósofo relata seu modo de pensar e fazer a obra de arte como algo que “brota do ser humano” e realiza-se por meio dos gestos. Seu método parte da fenomenologia e da comunicação, porém se refere à crítica de modo a provocar outras maneiras de pensar o processo da obra, para além da estética. Em relação ao gesto, compomos um elo entre o que Flusser define como “gesto de destruir” impuro (FLUSSER, 1994, p. 83) e o gesto do artista. Além de um fazer, o gesto é manifestado com a nomeação de cada etapa do processo.

4.3. POR ENTRE OS VESTÍGIOS DA TÉCNICA

Mas, o que é a aura, de fato?
Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância,
por mais próxima que esteja. Observar calmamente, em uma tarde de verão,
uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo de árvore que joga sua
sombra sobre o observador— é isso que significa respirar a aura dessas
montanhas, desse ramo.
Walter Benjamin (2013, p.57)

No prefácio à publicação da segunda versão do texto de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica, Marcio Seligmann-Silva remete ao empenho de Walter Benjamin sobre a teoria da arte pelo viés de um materialismo não dogmático. Benjamin teria mesmo considerado em cartas a amigos na época - em 1935 - como a primeira teoria relevante enquanto método sob o ponto de vista do materialismo dialético. Porém, seu insucesso na empreitada configurou-se na publicação censurada por seus contemporâneos do Instituto de Pesquisas Sociais. Segundo Seligmann-Silva as outras versões de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935) estão entre os textos mais lidos e influentes de Walter Benjamin, contribuindo na criação de novas disciplinas como a midialogia e os estudos culturais (SELIGMAN-SILVA, 2013, p.23). A teoria da arte de Benjamin seria uma resposta aos fatos políticos da época e parte fundamental de seu projeto interrompido sobre as passagens de Paris:

...como parte desse projeto, cabia estudar os novos meios de composição, reprodução e divulgação das artes, em que os avanços da técnica se faziam perceber de modo claro. Em Benjamin, o estudo da estética confundia-se com uma análise social e uma crítica da cultura. (SELIGMAN-SILVA, 2013, p. 24)

Desse modo, não se trataria de uma tarefa ilustrativa à história da arte, mas de um caminho para a crítica ao conceito de arte transmitido culturalmente pelo século XIX. Assim, o autor afirma que Benjamin estava interessado no estudo dos novos regimes de visualidade e de percepção sobre o mundo, sendo estes determinados pelas mudanças técnicas. Alterando a concepção da teoria estética moderna, desde o filósofo alemão Gottlieb Baumgarten (século XVIII), onde a teoria da percepção parte do estudo da recepção das obras de arte, Benjamin reelabora ambas as teorias da percepção e estética partindo de uma filosofia da arte baseada no conceito de técnica, que se relaciona ao ponto de vista de uma teoria social (SELIGMAN-SILVA, 2013, p. 25). Benjamin esteve em contato direto com as vanguardas europeias e, segundo o autor,

“suas ideias sobre artes só podem ser compreendidas no contexto das vanguardas” (SELIGMAN-SILVA, 2013, p.26). Porém, mesmo tendo participado com traduções²² e ensaios²³, sua produção não teria sido reconhecida como poderia. Não obstante, Benjamin estaria em sintonia com o especialista da época Moholoy-Nagy²⁴, pois para Seligmann-Silva, enquanto este afirmava a fotografia para além da reprodução, tendo também uma “performance produtiva”, Benjamin pensava esse lugar “aurático” do fotograma.

...os fotogramas de Man Ray tinham por objetivo “compreender o enigmático, sinistro (*Unheimlich*), não cotidiano do cotidiano, criar uma aura para o habitual, trazer à consciência o invisível (metafísico, oculto) daquilo que parecia despercebido”. Essa tese, para além de introduzir o conceito de aura, deixa entrever o conceito de “inconsciente ótico” de Benjamin. (SELIGMAN-SILVA, 2013, p. 27)

A partir do momento em que a fotografia passa a ser pensada não apenas como reprodução, mas também como uma produção de obra de arte, para Benjamin rompe-se uma tradição, pois a fotografia não necessitaria de “modelos anteriores” (SELIGMAN-SILVA, 2013, p.28), como na pintura de retratos ou paisagens, que na tradição necessitariam de um estudo de desenho prévio. A partir do conceito de mimese, por Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (2013), como formada ou habitada por uma polaridade: a aparência e o jogo (*Schein und Spiel*), temos uma breve definição sobre o significado da bela aparência, ou seja, de que seria o “objeto em seu invólucro”. O jogo, por sua vez, seria um tipo de “ensaio”, ou um gesto inacabado, em processo na ação do artista, onde estaria a sua “verdade”. Desta forma diz respeito a algo que estaria entre, ou seja, no interior e, ao mesmo tempo, fora do objeto “acabado” em seu invólucro (BENJAMIN, 2013)²⁵. Nesse ponto chega-se ao que levaria a modernidade para uma mudança de paradigma, onde a mimese²⁶, ou a “imitação” do real vai dar lugar ao “processo” do real. Nesse sentido o jogo, o ensaio, ou o gesto aparecem no lugar da ilusão de uma forma representativa. Benjamin, então vai denominar como “segunda técnica” a saída da primazia ao processo pictórico de

²² Texto de Tristan Tzara para a revista “G” em 1924, sobre as fotografias sem câmera de Man Ray.

²³ “Pequena História da Fotografia” (1931)

²⁴ László Moholoy-Nagy: “*Malerei, Photographie, Film*” (1927).

²⁵ Essa diferença não fica muito clara, a princípio, mas se objetiva seu desdobramento no decorrer da pesquisa que envolve a definição da primeira e da segunda técnica a partir de Benjamin (2013).

²⁶ “Os conceitos de mimesis e poesis são nucleares na filosofia de Platão, na poética de Aristóteles e no pensamento teórico posterior sobre estética, referindo-se à criação da obra de arte e à forma como reproduz objectos pré-existentes.” Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mimesis-mimese/>

construção mimético. Desse modo, a fotografia aceleraria este processo, dando conta da representação²⁷, para apresentar uma imagem do tempo:

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de todo o planejamento na postura de seu modelo, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de encontrar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje no “ter sido assim” desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo. (BENJAMIN, 2012, p. 100)

Apesar de seu entusiasmo com a fotografia e o cinema, Benjamin traz seu diagnóstico sobre a obra de arte, afirmando que esta perdera seu “valor de culto” ou sua “aura”, cuja determinação estava ligada justamente à distância criada por meio do artista entre a aparência e a realidade. Desse modo acontece certo rompimento com a tradição no que diz respeito à concepção mimética da obra de arte, revelando assim, o fim de uma era “aurática”. Por meio da invenção da fotografia, entraria em cena com mais ênfase o “valor de exposição”, ou seja, daquilo que “aparece”, sem uma relação ao cânone estético do belo, ou da técnica pictórica, mas relacionado ao gesto em movimento sendo capturado instantaneamente pelo olhar “distraído” do fotógrafo ou do espectador. Dessa forma teria início uma espécie de jogo com a imagem, para além da aparência em primeiro plano:

Pois a aparência, de um lado, é o esquema mais distante, mas com isso também o mais consistente de todos os modos de ação mágicos da primeira (técnica); o jogo, de outro, é o reservatório inesgotável de todos os modos de ação experimentais da segunda técnica. (...) a atrofia da aparência, a decadência da aura nas obras de arte é acompanhada de um ganho monstruoso em termos de campo de ação [*Spiel-Raum*]. O campo de ação mais amplo foi aberto no filme. (BENJAMIN, 2013, p.72).

O advento da fotografia proporcionou não apenas o surgimento do cinema, mas também desmitificou a produção pictórica do retrato, por exemplo. Assim, o que se percebeu desde os impressionistas foi uma autonomia crescente da figura do pintor. Este, deixando de ser requisitado para realizar uma imagem fidedigna ou em busca da

²⁷ Em relação à noção de representação em Benjamin, esclarece Jeanne Marie Gagnebin: “A palavra *Darstellung* — utilizada por Benjamin para caracterizar a escrita filosófica — não pode, (aliás, nem deve), ser traduzida por “representação”, como o faz Rouanet (que compreendeu perfeitamente o alcance do texto, conforme sua “Apresentação” muito esclarecedora demonstra, mas que o traduziu, às vezes, de maneira pouco precisa), nem o verbo *darstellen* pode ser traduzido por “representar”. Mesmo que essa tradução possa ser legítima em outro contexto, ela induz, no texto em questão, a contra-sensos, porque poderia levar à conclusão de que Benjamin se inscreve na linha da filosofia da representação — quando é exatamente desta, da filosofia da representação, no sentido clássico de representação mental de objetos exteriores ao sujeito, que Benjamin toma distância.” (GAGNEBIN, 2010, p.184)

verossimilhança, pôde se utilizar da própria imaginação e expressividade nos retratos, paisagens e diferentes formas de composição pictórica - o que se desdobra então em uma libertação do olhar e do discurso, tanto para quem produz como para quem aprecia. Contudo, ainda hoje, se encontra a ideia de que o artista seria constituído como aquele “técnico” que produz algo “difícil”, em nível superior de eficácia ou “qualidade”, de modo semelhante à noção que se tem sobre o cálculo matemático, a ciência, enfim. A técnica seria vista como um procedimento que segue regras preestabelecidas ou pré-formuladas tendo em vista um fim específico, qual seja um produto acabado. Porém, o processo artístico, tendo como exemplo as composições dessa mesma época, isto é, das vanguardas artísticas europeias desde o início do século XX, pode ser muito mais anárquico, experimental, poético ou propositor no campo das humanidades e da linguagem, do que supõem os tecnólogos da ciência ou do mercado da arte e de produtos e artefatos culturais.

Para ele [Benjamin] no cinema – que desdobra de modo potencializado as energias da fotografia – a “natureza ilusória é uma natureza de segundo grau” (...), obtida por meio do corte. A realidade livre dos aparelhos aparece agora, segundo Benjamin, apenas por meio do próprio aparelho. Daí ele fazer sua famosa – e mal compreendida – afirmação: “a visão da efetividade imediata tornou-se a flor azul no país da técnica”. (...). A flor azul é uma metáfora romântica para a totalidade, o absoluto como fusão com a natureza, fim da tristeza do estar no mundo. (SELIGMAN-SILVA, 2016, p.58)

De modo sintético, em uma especulação antropológica, podemos nos referir à ideia de “primeira técnica” remetendo ao modo de proceder do ser humano com a natureza, por exemplo, procurando o seu domínio. Nesse processo a natureza se transforma em produto e artefato cultural. O ser humano, portanto, chegou a um alto domínio da técnica e a tecnologia acelerou as relações com a materialidade do mundo. A partir da ideia de “segunda técnica”, esta relação se daria com os elementos culturais gerados e sendo a própria técnica percebida como parte desta “segunda natureza”. E, portanto, tendo em si algo de desconhecido ou uma abertura à experimentação ou transformação. De forma que a técnica possa ser percebida não mais como solução definitiva e finalizada, mas como possibilidade do novo. Assim, para esclarecer a diferença básica entre a primeira técnica e a segunda técnica, seria o fato de que a primeira pretende dominar a natureza e a segunda pretende um “jogo conjunto” entre a natureza e a cultura.

Ainda que as noções de “segunda técnica” e “jogo” não tenham sido pormenorizadas ou aprofundadas de modo sistemático por Walter Benjamin, atenta-se

que ambas surgem de sua reflexão sobre a reprodutibilidade técnica e o cinema. E de modo específico sobre o exercício do ator de cinema em sua performance²⁸. As relações afetivas de Benjamin com o mundo do teatro, também poderiam significar algumas pistas para essa abordagem do “jogo” como “ensaio”, ou como “gesto”. Porém, é preciso lembrar que o ponto de vista a ser trabalhado nesse estudo não reside no jogo teatral, mas na ação do indivíduo como ser de linguagem e leitor de uma realidade ou de mundo no qual atuaria em um processo de criação. Ou seja, o jogo não parte de uma simulação, mas de uma realização, que diz respeito à verdade do artista. Esse aspecto remeteria à diferença percebida entre a arte mimética, da representação e da “bela aparência” e, a experiência em outros níveis estéticos, que não o “belo” e o “bom”, pautados pelo gosto do crítico de arte ou do espectador, mas por meio da própria figura do artista.

Neste sentido, com intuito de advogar pelo “gesto do artista”, nos referimos ao processo de produção ou criação, no que diz respeito à performance e os gestos em relação com a “matéria” a que o artista se propõe “jogar”. Segundo o historiador Michel Archer (2001), a arte não poderia simplesmente “degenerar-se em teatro” (ARCHER, 2001, p. 61), pois tal tendência iria contra a própria linguagem da arte como meio em que se qualifica. Portanto, o que acontece nos anos 60 é um “desfoque” do objeto, para a ação e o processo. Ou seja, a performance do artista enquanto “joga” com os elementos de sua criação sobre os mais diversos materiais e técnicas. A materialidade está no que acontece entre o fazer e a compreensão. O objeto, ou a obra de arte têm sua importância no sentido da técnica a ser empregada como condição de sua existência enquanto um registro ou vestígio do indivíduo ou do sujeito que assim procede. Isto é, de uma vivência a uma experiência sobre a matéria e sobre o imaterial, isto é, as ideias e conceitos. Portanto o gesto ou a ação do artista não se direcionam à linguagem do teatro, mas dizem respeito ao “real” e a sua conformação ou constituição como seres de linguagem, realizando e apresentando formas de existir.

A mudança na percepção trazida com a reprodutibilidade técnica fez com que a experiência estética se alargasse, ou seja, da mera contemplação à implicação do sujeito comum no processo poético. Neste sentido a noção de “valor de exposição” contida no “jogo”, como uma ruptura no *modus operandi* da composição artística vai potencializar

²⁸ Ainda que a “performance” nos gestos da pintura informal nos interesse como aquilo que se pode denominar “potência alegórica do processo”, nossas intenções nessa escrita não busca o aprofundamento nessas questões, no momento.

o gesto e o processo de composição, não somente do ator, mas também do pintor, ou do artista que atua sobre a materialidade e a poética. Assim, a mancha, o vestígio, as ruínas entram em cena não como erros a serem corrigidos e apagados, mas como rastros, pistas, traços que dizem de onde aquele que se debruça sobre tal materialidade colhe seu estudo e sua criação.

Na frase de Joseph Beuys: “*Jeder mensch ein künstler*” ou “*todo homem é um artista*”, surge uma concepção de arte que se refere a uma origem antropológica da ação do ser humano sobre a matéria. A partir de seu conceito ampliado de arte, que o levou ao final da década de 1960, a elaborar a teoria da “plástica social”, na qual defendia a ideia da arte não apenas como parte integral da vida, mas formadora do processo de organização social, sua grande obra foi a “Escultura Social” definida por ele como aquilo em que se molda e dá forma ao mundo.

Todo homem é um artista. Isso não significa, bem entendido, que todo homem é um pintor ou escultor. Não, eu falo aqui da dimensão estética do trabalho humano, e da qualidade moral que aí se encontra, aquela da dignidade do homem. (BEUYS, 1993)

Essa afirmação estaria relacionada a uma visão antropológica e pedagógica sobre a arte, onde para ele, “arte é o elemento no contexto do mundo através do qual o homem sente ser o centro criador de algo” e a beleza seria então, “o brilho daquilo que é verdadeiro” (BEUYS in KRUGER, 1979)²⁹. A estética de Beuys não seria considerada “bela” por alguns críticos, mas a questão é que ele não prima pelo belo, e tampouco busca o choque da publicidade, porém, antes a reflexão sobre a condição humana. Sua intenção quando trabalha com performances, símbolos ou enunciados seria de produzir diálogos, ou filosofia. “Todo homem é um artista”: refere-se à capacidade humana de se realizar.

Aqui está o princípio, entre o conceito tradicional de arte, o fim da modernidade, o fim de todas as tradições e o conceito antropológico de arte, o conceito ampliado de arte, da arte social como condição prévia a todas as capacidades. (BEUYS, 1986, p.63)

A arte conceitual dos anos 60 propunha o reconhecimento das imagens como análogas à linguagem: “uma obra de arte pode ser lida” (ARCHER, 2001, p. 87). Assim como a palavra pode ser imagem. Essas transformações decorrem à reprodutibilidade

²⁹ “Joseph Beuys: Todo ser humano é um artista”. Documentário: 30 min, Direção: Werner Krüger, Alemanha, 1979. Vídeo disponível no endereço: < <https://www.youtube.com/watch?v=4MaF0woynvc> >

técnica discutida anteriormente a partir do ensaio de Walter Benjamin (2013). A ruptura com a tradição e seus modos de ver, transformou as percepções do artista e do público em outros modos de fazer e perceber a arte. Sem uma especificidade técnica, este fazer poderia, como em Beuys, remeter ao “brilho” de uma verdade interior, ou anterior, configurado em uma suposta “beleza” do objeto. Porém, esta não seria mais considerada como uma preocupação do artista, mas apenas uma possibilidade, dentre tantas outras. Antes, a ideia da obra de arte e seu processo interessam, em seu contexto de concepção, ou em sua contingência, em suas relações com o real. Neste sentido, a produção do artista, qual seja, não estaria comprometida com ordenamentos determinadores. O artista, ou o autor, pela transformação da percepção do que seja uma obra de arte, na sua produção poética contaria com a urgência e a emergência do presente. O processo poético torna-se, desse modo, uma experiência ética e estética.

No entanto, uma obra de Andy Warhol³⁰ como a *Brillo Box*³¹, por exemplo, a intenção do artista estaria provocando uma relação com os signos da cultura mercadológica, referindo-se tanto em sua composição quanto em sua concepção conceitual às artes gráficas e à reprodutibilidade no meio da comunicação de massa. Pode-se dizer que se trata de uma “segunda técnica”, pois “joga” com o elemento cultural da reprodutibilidade técnica. Porém, nota-se uma distinção em relação ao gesto corporal do artista, que se descola ou desloca do processo criativo. Dessa forma, ao nos referirmos sobre a pintura em seu processo no sentido de uma íntima relação com o corpo do artista, por meio de seu gesto em meio à materialidade da mancha, surgiriam outras possibilidades por meio da experiência singular.

De modo semelhante ou que se aproxima dos trabalhos de artistas do “novo realismo”³² francês, e de artistas performáticos, cujos objetivos estão em outras formas de criação, para além de uma questão estética somente, ou em busca de uma crítica da cultura e do mercado, podemos citar o trabalho de Bruce Nauman³³, por exemplo. Em sua captura em vídeo do próprio gesto de caminhar por sobre linhas brancas que formam um quadrado vazado no chão do atelier, repetindo um dos mais primitivos

³⁰ Andy Warhol (EUA, 1928 —1987): foi um empresário, designer e artista plástico e cineasta bastante influente do movimento *pop art*, nos anos 60 do século XX.

³¹ Andy Warhol *Brillo Box* (Soap Pads) 1964. Not on view. Medium: Synthetic polymer paint and silkscreen ink on wood; Dimensions: 17 1/8 x 17 x 14" (43.3 x 43.2 x 36.5 cm); Credit: Gift of Doris and Donald Fisher.

³² Ver nota 6.

³³ Bruce Nauman (EUA, 1941): artista contemporâneo que trabalha com vídeo arte, instalação, fotografia e escultura.

gestos dos seres vivos, Nauman cria uma espécie de “ritual” que ganha outros sentidos sobre o signo do quadrado como forma e sobre o processo de criação do artista em seu espaço. A ação estaria no registro em vídeo que, ainda, poderia tratar-se de um gesto simbólico em algum nível. Porém, enquanto experiência singular, não estaria ligada necessariamente ao signo, pois o gesto do artista se refere à outra coisa que à figura do quadrado, mas ao tempo. A imagem registrada na tela de vídeo, contudo pode ser o signo, e os gestos só se tornam signo na medida em que sua repetição ganha outro sentido além da própria repetição.

O artista compõe uma imagem a partir do elemento gestual do “andar” ou “caminhar”, que é o “passo”, para além do passo cotidiano. E isso se dá a partir da própria singularidade como um acontecimento, que não se repetirá da mesma forma, pois também estará em outro tempo, em outro lugar, ou seja, no lugar do estúdio, onde realiza o processo de criação na figura de seu “andar excêntrico”³⁴ e concentrado. Dessa forma, não podendo existir uma comparação ou medida exata sobre o que decorreria neste e deste processo, como no caso da *brillo box*. Pode-se afirmar, também, que não existe no caso de Nauman, uma “verdade interior” sendo expressa, mas um “rastro” do real, que se configura na composição de um conceito, por meio do sentido de seu gesto, e de sua experimentação que se torna experiência.

³⁴ “*Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*”, Bruce Nauman, 1968. (16mm. preto e branco, sem som), 10 min. Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x7DWz_jMtR4

5. UMA EXPERIÊNCIA

5.1. EXPERIÊNCIA E FORMAÇÃO

Articular o passado historicamente não significa reconhecê-lo ‘como ele de fato aconteceu’. Significa apropriar-se de uma recordação como ela relampeja no momento do perigo.
Walter Benjamin (2012, p. 243)

Em um ensaio de 1933, intitulado “Experiência e pobreza”, Benjamin (2012) exemplifica o ensinamento de uma moral a ser refletida pelos interstícios da narrativa. O filósofo desdobra o tema ao contar uma anedota acerca do “valor do trabalho”, ensejando a presentificação de um ensinamento antigo que se refere à experiência e à tradição. A questão moral do valor, no caso em questão, diria respeito ao “tesouro” a ser buscado pelos personagens da narração, o qual não seria de um valor material, mas constituiria de um percurso experiencial por meio da “matéria do mundo”, na própria terra.

O sentido da tradição em Benjamin, para o nosso estudo vai tocar na condição “materia” da mancha na pintura, pois esta seria um princípio e uma fonte inesgotável de criação, além de poder significar ao mesmo tempo, a ruptura com a própria tradição, pois seu uso expressivo torna-se uma provocação ou profanação do ideal estético atrelado à “bela aparência” e aos sentidos atribuídos à obra de arte por um crítico ou fruidor distante do processo de criação. Nosso estudo visa, de certo modo, unir o questionamento sobre os valores morais aos estéticos, contudo, não se tratando de pensar o trabalho do artista somente, como um juízo de valor legitimado apenas pelo que se poderia chamar de “operário da arte”, mas, antes, de pensar no sujeito qualquer e sobre o uso comum da matéria, os modos de fazer, de sujar as mãos, de existir e de inscrever-se no mundo a partir da própria experiência de pobreza, de destruição, de erro, daquilo que é “impuro”, do que é ruína ou inacabado e, enfim, do que é uma forma em potência.

Em outro aspecto de seu ensaio, Benjamin refere-se às experiências traumáticas da guerra, da fome, da economia e do governo “imorais”, como geradoras de uma impossibilidade comunicativa em um tempo cuja aceleração e desenvolvimento da técnica irrompem sobre a fragilidade corporal do ser humano e, de que nada valeria um patrimônio cultural sem o vínculo da experiência pessoal. Portanto, se essa

possibilidade de experiência foi roubada será preciso “confessar a nossa pobreza” (BENJAMIN, 2012, p. 124) e assumir uma “nova barbárie”:

Barbárie? Sim, de fato. Dizemo-lo para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita, nem para a esquerda. (BENJAMIN, 2012, p. 125)

Talvez se possa afirmar uma situação em que nada se tem a perder e, o que se perdeu foi certa ilusão sobre o mundo e sobre o “homem tradicional”, restando apenas o “contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época” (BENJAMIN, 2012, p. 125). Ainda que Benjamin manifeste, por meio do diálogo teórico com certos autores, certa inclinação para uma “cultura de vidro” (BENJAMIN, 2012, p.127), onde tudo possa ser desmitificado e, onde não existam mistérios, rastros ou vestígios de algum excesso, no sentido de uma pobreza que chegaria ao vazio, tal esforço para chegar à transparência e limpeza de uma realidade de sonho levaria ao cansaço, pois em sua reflexão, tal intento estaria longe de ser algo simples e realizável pela união hipotética entre natureza e técnica (BENJAMIN, 2012, p. 128).

Enfim, Benjamin, mesmo em 1933, nos atualiza sobre a sobrevivência à cultura moderna: “A crise econômica está diante da porta, atrás dela uma sombra, a próxima guerra... [os bárbaros], precisam arranjar-se, de novo e com poucos meios.” (BENJAMIN, 2012, p. 128), ou seja, contata-se a necessidade da atenção, do envolvimento e da renúncia. Nesse ponto podemos pensar, no sentido da educação, com aquilo que aventa Jan Masschelein (2008), quando se refere à “E-ducação do olhar”, não se tratando de um “sequestro” disciplinador do olhar, mas de uma forma de acompanhamento por meio da atenção:

Na verdade, quero entender o “educar o olhar” não no sentido de *educare* (ensinar), mas de *e-ducere*, como conduzir para fora, dirigir-se para fora, levar para fora. E-ducar o olhar não significa adquirir uma visão crítica ou liberada, mas sim libertar nossa visão. Não significa nos tornarmos conscientes ou despertos, mas sim nos tornarmos atentos, significa prestar atenção. (MASSCHELEIN, 2008, p.36)

O termo “prestar atenção” estaria relacionado ao cotidiano e, não necessariamente à formalidade da instituição escolar, ou seja, a atenção estaria voltada à singularidade de cada evento e ao presente. Masschelein opera em seu texto, por meio de um fragmento de Walter Benjamin em “Rua de Mão Única” (1987), uma forma de

dar a ver a “prática” do que seria o “e-ducar”, ou seja, daquilo que enuncia como “caminhar: aprendendo com a força que a estrada comanda” (MASSCHELEIN, 2008, p. 37). Ao discorrer acerca do conteúdo poético do texto de Benjamin, o autor defende a necessidade de “tornar-se atento” e a ideia de uma “pedagogia pobre”. Isto seria dizer sobre uma pedagogia que não carrega grandes valores ou somas, mas que:

...oferece meios que podem nos tornar atentos, que eliminam ou suspendem a vontade de nos submetemos a um regime de verdade ou de nos submetemos a uma vantagem ou lucro. A pedagogia pobre não promete lucros. Não há nada a ganhar (não há recompensa), não há lições a serem aprendidas. No entanto, essa pedagogia é generosa, ela oferece tempo e lugar, o tempo e o lugar da experiência. A pedagogia pobre não coloca sob vigilância, ela não controla, ela não está tomando conta de um reino (o reino da ciência, da racionalidade, da moralidade, da humanidade, etc.), ela não impõe condições para a entrada, mas, ao contrário, convida a caminhar pelas estradas, a entrar no mundo, a copiar o texto, ou seja, a expor-se. (MASSCHELEIN, 2008, p.43)

Nesse sentido, tomando a caminhada como metáfora, o “comando da estrada” seria a experiência e o “sujeito” da caminhada caracterizaria o sujeito da experiência, que não seria sujeito algum. Os sujeitos da experiência e da atenção não estariam submetidos aos “tribunais da razão”, mas estariam somente, sob o “comando do presente que vem vindo”, pois:

sabemos por Benjamin que quem caminha, como quem copia, não está ouvindo “o movimento de sua mente no vôo livre da imaginação” (Benjamin, 1987, p. 51) – é isso que o leitor está fazendo, aquele que entende e interpreta: ouvindo os comandos de seu “eu”. Nesse sentido, o olhar também está libertado do “eu” e não é subjetivo ou privado, ainda que certamente seja pessoal (e ligado ao corpo), envolvendo “nos”, envolvendo “nossa alma”. E isso, penso eu, é precisamente o que está em jogo na pesquisa educacional crítica como o “abrir de nossos olhos”, isto é, na abertura de um espaço existencial, um espaço para a liberdade prática: nossa alma. (MASSCHELEIN, 2008, p.45)

No ensaio de 1936, “O Narrador”, Walter Benjamin (2012) discorre sobre a função da narrativa e da experiência a partir do escritor russo do século XIX, Nikolai Leskov. Benjamin constata que tal atividade, da narração, estaria muito distante do cotidiano da cultura moderna, tanto no sentido de sua produção quanto da capacidade de ouvir e “intercambiar experiências” (BENJAMIN, 2012, p. 213). De acordo com o filósofo a experiência estaria “em baixa” e, com o advento da guerra as pessoas passaram a ter menos histórias comunicáveis ou saberes a serem transmitidos.

Para Benjamin, a experiência oralizada seria a mais relevante como fonte narrativa. Sua expressão teria uma origem orgânica, da viagem a lugares distantes ou do aprendizado no cotidiano, a partir de uma observação de fatos em profundidade. Os tipos arcaicos do narrador, nesse caso, seriam os do “camponês sedentário” e do “marinheiro comerciante” (BENJAMIN, 2012, p. 215). O exemplo de Leskov seria defendido por Benjamin como aquele que “está à vontade tanto na distância espacial como na distância temporal” (BENJAMIN, 2012, p. 215). Ao mesmo tempo em que pertencia à ortodoxia da igreja era hostil a sua “burocracia”. Contudo, enriqueceu seu vocabulário de narrador, com lendas e acontecimentos ordinários, nas suas viagens para o trabalho “eclesiástico”.

A narração possuiria ainda um “senso prático”, ou seja, traria uma utilidade, que consiste de um ensinamento moral, uma sugestão prática, um provérbio ou norma, como um conselho. (BENJAMIN, 2012, p. 216). Porém, vale lembrar que a “norma” ou o “conselho” podem trazer um sentido doutrinal, o que seria uma contrariedade na crítica que o próprio Leskov fazia em relação à “burocracia ortodoxa” e, além dessa possível interpretação, Benjamin coloca:

Mas, se dar conselhos soa hoje como algo antiquado, isto se deve ao fato de as experiências estarem perdendo a sua comunicabilidade. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta do que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está se desenrolando. (BENJAMIN, 2012, p. 216)

Em outras palavras, para que possamos sintetizar esse entendimento, a narração vai comunicar no seu desenrolar uma história em aberto, possibilitando de igual modo a abertura às possibilidades do que o outro tem a dizer, para que se encontre nessa existência uma ética. Assim, o “conselho” ou o que seria uma transmissão de conhecimento não se confundiria com uma norma, mas antes, algum aprendizado. A forma narrativa serviria como uma espécie de projeção, cujo objetivo teria parte com a capacidade do ouvinte de se colocar em tal situação e “se ver”, em um “como se fosse”, permitindo dessa maneira uma tradução da experiência em sabedoria por meio do uso da linguagem. A narração seria, então, uma forma de dizer sobre a experiência vivida a partir da palavra oralizada, inacabada, em aberto.

A narração permitiria um modo de reflexão sobre os acontecimentos e, nesse sentido, para pontuar sobre sua relação com objeto em estudo, volta-se a pensar sobre a relevância da noção de “experiência” e sua oposição e preponderância, conferida por

Benjamin, em relação à vivência. No artigo intitulado “Sob o signo de Satã: configurações do tempo e da experiência na modernidade de Benjamin e Baudelaire”, Marcelo de Andrade Pereira (2010a) demarca a questão:

Em outras palavras, o indivíduo da experiência é aquele que soube acolher a sabedoria da tradição, aquele que permitiu ao passado intervir no presente. A experiência (*Erfahrung*) será, assim, uma espécie de ressonância: ela se confunde com a experiência vivida do agora, ela dá ao vivido sua real amplitude. Essa experiência Benjamin oporá à vivência. (PEREIRA, 2010a, p.100)

Caberia esclarecer que “ao se modificar a estrutura da experiência, modifica-se também o modo como o indivíduo se relaciona com o tempo e o espaço, ou seja, modifica-se a sua sensibilidade” (PEREIRA, 2010a, p.100). Desse modo, nos termos de uma demanda, ou seja, das modificações sociais e tecnológicas, a “experiência do choque” teria causado uma “crise de percepção”, no sentido de uma falta de relação entre a “vida ativa” e a “vida contemplativa” (PEREIRA, 2010a, p.101), e o leitor moderno não estaria conseguindo perceber essas relações. Porém, Charles Baudelaire no entendimento de Benjamin foi um poeta que se posicionou diante da questão, de forma que sua linguagem ou seu “modo lírico” teriam sido tomados pela experiência do “choque” e pela resistência ao mesmo.

Baudelaire é um ser que se esquivava aos estímulos do mundo moderno: ele apara seus choques, amortece-os; esse gesto pretende preservar, pelo menos, a integridade da experiência vivida, dos acontecimentos propriamente ditos; tirar do poço da indistinção (a massa urbana) e do esquecimento a posição exata das coisas no mundo. Isso demanda, por conseguinte, a presença constante da consciência – é ela, com efeito, o “plano atuante de sua composição. (PEREIRA, 2010a, p.101)

No plano do cotidiano, a vivência do choque seria inevitável e, neste sentido, implicaria um “condicionamento da própria sensibilidade” (PEREIRA, 2010a, p.102). O trabalho na indústria, com o propósito de uma produção desvinculada da vida, seria diferente do trabalho artesanal, entendido por sua vez como “uma atividade integradora”. A experiência estaria relacionada a uma espécie de “produção”, porém não de objetos, mas sim de memórias, no sentido de uma “textura” sensível em que se compõe o aprendizado, dando ao tempo uma “aura”. Dessa forma, “a experiência é o espaço do tempo e o tempo do espaço, lugar em que se alojam todos os outros tempos: o futuro, o presente e o passado.” (PEREIRA, 2010a, p.105).

Para o educador espanhol Jorge Larrosa (2002), “a experiência é o que nos passa” (LARROSA, 2002, p. 21). Assim como cada mancha e cada gesto que não podem ser repetidos da mesma forma, como “experimentos” científicos, a formação pensada a partir da experiência não se trataria de mera transmissão de conhecimentos que não se tenham “passado” pelo sujeito. Dessa forma:

O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “existe” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. (LARROSA, 2002, p.25)

Nesse sentido, para pensar a formação a partir do que é contingente, faz-se necessária uma abertura epistemológica em relação ao sujeito. A experiência com o mundo, em sua “estranheza” ou alteridade, pode estabelecer um elo entre o “sujeito da experiência” e o “sujeito da ciência”. Afinal, pressupõe-se que o método científico, por meio da dúvida sobre o senso comum, grosso modo, abre caminho por sobre toda e qualquer certeza, mesmo científica. Assim, o sujeito da experiência, sendo aquele que “tateia” ou especula, sem o compromisso com verdades consideradas eternas, está mais próximo de uma “consciência”, do que o pressuposto de uma razão fechada e tomada por certezas e verdades científicas anteriores à experiência.

De acordo com Marcelo de Andrade Pereira em seu artigo “Saber do tempo: tradição, experiência e narração em Walter Benjamin”, de 2006:

A educação, como campo de saber múltiplo e diversificado, deve assim estar comprometida com uma gama de saberes que não se restrinjam apenas àqueles certificados pela filosofia iluminista, pois o mundo – matéria da experiência, do saber, e portanto da educação, está prenhe de obscuro, de mistério, de coisas de que não se pode falar ou entender. (PEREIRA, 2006, p.74)

No que se refere à arte, pode-se dizer que essa opera “sobre outros registros que não apenas técnicos ou instrumentais” (PEREIRA, 2006, p.74) e sua consistência está para além de uma “ordem hierárquica de conhecimento”, pois essa lida com a incerteza e o acontecimento. Dessa forma, o espaço da experiência permite outro modo de saber que seria por meio da “ideia”:

Em outras palavras, toda *vivência* quando conectada à idéia torna-se *experiência*. A *idéia* ilumina, expande, redimensiona o acontecimento. Ela é a chave para a compreensão e experimentação do passado, do presente e do futuro. A *idéia* é origem, começar sempre novo e nunca de novo (não se repete, não redundando em sentido; a *idéia* como sendo origem produz novos e intermináveis sentidos). (PEREIRA, 2006, p.74)

Assim, pensa-se o campo da educação e arte, não somente por meio de conceitos, mas de ideias. De acordo com Walter Benjamin (1984), elas seriam “constelações” e, deste modo sua potência formadora está em guiar-nos à leitura sobre o mundo. Dessa forma ao unir a vivência do processo de criação à ideia de uma formação não idealizada, ou seja, cujos sentidos fogem de certos padrões estéticos, poderá surgir uma experiência composta por meio desse processo poético.

Na dissertação de mestrado intitulada “Experiência e Formação em Walter Benjamin”, a autora Caroline Mitrovich (2011) afirma se inscrever em uma linha de pesquisa que busca “refletir acerca de uma concepção de educação pautada pela perspectiva anunciada por um conceito de experiência formulado como antítese aos saberes científicos”, baseando seu trabalho no “par conceitual experiência/sentido”, coadunando-se a Jorge Larrosa no texto “*La experiencia y sus lenguajes*” (1991)³⁵, e movimentando-se da construção subjetiva à “criação social”, em oposição ao mero “saber-fazer” operacional (MITROVICH, 2011, p.22). Em resumo, Mitrovich constrói sua escrita sobre o caráter formativo das ideias de rememoração e experiência em Walter Benjamin, bem como de sua forma alegórica de pensar a história a partir de figuras disformes e emblemáticas como o corcunda anão, ou o *Angelus Novus*, por exemplo.

À imagem contemporânea do homem “bem formado” corresponde à aparente fragilidade dessa figura da qual se diz “de-formada”. Nessa fragilidade, entretanto, está a potência e a força da história: quando o ideal de perfectibilidade é atingido, seu lugar é a nudez das contradições imanentes à própria espessura do solo material da história. (MITROVICH, 2011, p.61)

A concepção de história de Walter Benjamin está relacionada à sua epistemologia (MITROVICH, 2011, p.135) e, ao fato de que “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 2012, p.223), ou seja, não se trata de pensar a história dos vencedores. Essa noção vem nos acompanhando de longe, a partir de um objeto que não se propõe como autobiográfico,

³⁵ Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/138403573/Larrosa-La-Experiencia-y-Sus-Lenguajes-Conferencia>

mas parte de uma experiência de formação. Nesse sentido, Mitrovich considera as categorias da “deformidade” ou “distorção”, enquanto uma “relação com o esquecimento da história dos vencidos pela história da dominação burguesa” (MITROVICH, 2011, p. 141). A respeito da Tese 1:

a característica da deformidade ou distorção com o esquecimento como um “adiamento culpado”, ou, como já relatado por Benjamin, em Experiência e pobreza, um “cansaço” e “desânimo” que deixa para um amanhã, que nunca se realiza, a tarefa de recordar a realidade de opressão e injustiça do capitalismo. (...) A dupla distorção – pequeno e feio, anão curvado – faz da imagem do corcunda a instância culpada do esquecimento. (...) Na esteira de Karl Krauss, Benjamin denuncia a subserviência e a ilusão das “massas obedientes” diante do poder do capital; o homem curvado, a carregar nos ombros a carga do capitalismo, exhibe uma postura deformada. (MITROVICH, 2011, p. 141)

A postura “deformada”, contudo, além de uma denúncia prenuncia uma humanidade mais “real” e não idealizada. A deformação é a marca dos seres humanos “que se curvam ou se inclinam, o homem-cartaz, o mendigo, a criança, os monstros, são mensageiros de uma outra formação, aquela que renasce das ruínas da experiência da pobreza e da exploração” (MITROVICH, 2011, p.142). Outra mensagem do “corcundinha” vem de sua relação teológica com a culpa do esquecimento (podemos pensar essa mesma relação com a mancha) fazendo, na aparição da própria deformidade desintegrar a ordem ideal burguesa (MITROVICH, 2011, p.142). Nesse sentido, se faz necessário o ato destrutivo pelas classes oprimidas contra o progresso destrutivo. O materialismo histórico de Benjamin teria, na união com a teologia, uma força explosiva no sentido de desprender o presente por meio do passado (MITROVICH, 2011, p.143).

Do texto “Sobre o conceito a história” de Walter Benjamin (2012), a tese de número nove evoca a imagem de um passado em ruínas e um futuro ameaçador por meio da figura “*Angelus Novus*”, uma aquarela de Paul Klee. A imagem mostra uma espécie de “anjo torto”, cujos olhos “estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas” (BENJAMIN, 2012, p.246).

O anjo da história deve ter esse aspecto, seu semblante está voltado para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos, mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a essa tempestade que chamamos progresso. (BENJAMIN, 2012, p.246)

O progresso, então, seria aquilo que não reflete o passado, ou passa sobre as ruínas sem percebê-las, sem ouvir a sua história. O anjo da história é uma alegoria que alude ao instante de estarecimento o qual toma posse do historiador no seu presente. Que experiência seria essa? Se “a experiência” não é mais possível, por que falar sobre ela? Por vezes soa como um lamento e em outros momentos como uma crítica que talvez tenha perdido a sua razão de ser. Desse modo, para falar do processo, da formação, do caminho, do aprendizado, enfim, usamos o termo experiência no sentido de uma ideia, que daria conta de trazer à tona aspectos de interesse à formação a partir de elementos de uma produção experimental em arte. Pois não se trata de pensar as instituições sociais, antes, diz respeito aquilo que escapa delas. Isto é, a formação a partir do que ainda se pode enunciar como experiência, ou seja, aquilo que está fora de um sistema ou da cultura enquanto ideal a ser perseguido.

Sobre o texto “Experiência e pobreza” (BENJAMIN, 2012), Mitrovich (2011), ainda argumenta:

As descrições benjaminianas de “Experiência e pobreza” ressaltam esse sentimento de desorientação e melancolia que o desmoronamento da tradição provoca, contudo, ao mesmo tempo, ao meditar sobre as ruínas do passado, o pensamento benjaminiano não se limita a evocar uma perda: trapos, lixos, destroços, estilhaços, o pequeno pormenor desprezível são necessários para a nova “construção da vida”. (MITROVICH, 2011, p.76)

Nesse sentido, a formação se daria como uma composição de fragmentos e narrativas sobre a experiência e, por conseguinte, o ensino e a aprendizagem se tratariam dos efeitos provocados por meio da composição realizada a partir de suas interlocuções. Efeitos esses que podem ou não se transformarem em outras experiências de formação. O excesso de materiais, como o excesso de uma tecnologia ao dispor, não necessariamente contribui para o acesso à experiência. Porém, foi por meio de um excesso que então, neste momento, se chegou ou se encontrou o acesso a uma experiência possível, como algo tomado pela deformação de um processo abandonado. Faltava, no processo com a mancha, não uma técnica apurada, mas a experiência da mancha em si, ou seja, algo que de um acontecimento que atravessasse não apenas as questões formais da pintura em seu experimento quase científico, mas que de sua forma se formasse um pensamento e este pensamento se relacionasse à formação como um todo incessante, inacabado e próprio: uma experiência de formação. Uma experiência

“deformada”, por assim dizer, que parte de uma “mancha”, sustenta a ética que se pretende ensejar com relação à estética ou ao estilo. A “deformação” seria, então, constitutiva dessa experiência que impulsionaria os gestos a uma formação ética, estética e política, ou seja, no sentido de uma “poética”.

5.2 DA EXPERIMENTAÇÃO À ZONA DA EXPERIÊNCIA

A arte não precisa de justificativa. Não é que a arte seja necessária e por isso exista. Mas sim que a arte existe e por isto é necessária (como o é tudo que existe).

Vilém Flusser (1972, p.80)

Neste momento advoga-se, então, por uma experiência de formação poética, principalmente, que tenha passagem por questões formais e informais, da materialidade e do gesto. O discurso de uma arte mediada pela tecnologia, onde “o artista não precisa mais sujar as mãos”, ou se aproximar a passos tortuosos de uma tradição considerada obsoleta, só faz sentido se for uma escolha que parta de uma experiência significativa para o mesmo. Não se trata de pensar uma “regra da arte” contemporânea. Afinal, o que vem a ser a arte contemporânea, desde a “reprodutibilidade técnica”, senão uma profusão de modos e perspectivas polifônicas?

A retomada de um “gesto de pintar”, que também seria um gesto de “liberdade” (FLUSSER, 1994), para além de representar um eco do passado “moderno”, de uma “segunda técnica” (BENJAMIN, 2013), que determinaria uma “nova técnica”, ou de uma singela “nostalgia”, de qualquer modo, torna-se um “dar a ver” de outras possibilidades discursivas e políticas em um campo que se complexifica, ao mesmo tempo em que permite aberturas constitutivamente. A essas aberturas denominamos, a partir da discussão sobre o desdobramento da técnica em Walter Benjamin (2013), como possibilidades de “jogo”, por meio do gesto, como experiência na linguagem.

A noção de gesto é essencial para compreender o significado da experiência a partir daquilo que foi ignorado pela ciência: a linguagem. Giorgio Agamben, em “Infância e história” (2005), ancora-se no pensamento de Martin Heidegger, quando traz a expressão “fazer uma experiência com a linguagem” (AGAMBEN, 2005, p.13). Desse modo, nessa experiência a palavra e seus significados, se rompem, pois está na sua “infância”, onde não existe ainda a fala, mas um movimento, que bem pode ser chamado de seu “gesto”.

Somente porque o homem se encontra lançado na linguagem sem ser até aí levado por uma voz, somente porque, no *experimentum linguae*, ele se arrisca, sem uma “gramática”, neste vazio e nesta afonia, algo como um *ethos* e uma comunidade se tornam para ele possíveis. (...) A primeira consequência do *experimentum linguae* é, portanto, uma revisão radical da própria ideia de um Comum. (AGAMBEN, 2005, p.16)

Considerando que a experiência teria sido expropriada do sujeito, pois como diz Agamben (2005), a “mixórdia de eventos” cotidianos do homem moderno, seja de que “qualidade” formal ou moral se tratem tais eventos (agradáveis, banais, insólitos, desagradáveis...), não se tornariam necessariamente, experiência, pois simplesmente passariam despercebidos, não refletidos, seriam apenas “vivências” (AGAMBEN, 2005, p.22). A isso se pode inferir com a afirmação de Benjamin sobre o sujeito pós-guerra, preparado para o “choque” (BENJAMIN, 2012) e para que nada possa abalar sua meta ou objetivo diário, no sistema ou instituição da qual participa. De certa forma, se trata de uma autodefesa ao que pode ser designado como o “intraduzível” da experiência cotidiana (AGAMBEN, 2005, p.22). Contudo, esta defesa está de tal maneira enraizada no *ethos* do sujeito, que não sobraria espaço para uma abertura, como possibilidade de um desarranjo da expropriação da experiência. Para além do cotidiano, a experiência teria sido capturada pela ciência para ser controlada, tomando outra forma, muito diferente de sua origem.

Pois, contrariamente ao que se repetiu com frequência, a ciência moderna nasce de uma desconfiança sem precedentes em relação à experiência como era tradicionalmente entendida (Bacon define-a “selva” e um “labirinto”, nos quais se propõe colocar a ordem). Do olhar lançado ao *perspicillum* de Galileu, não saíram segurança e confiança na experiência, mas a dúvida de Descartes e sua célebre hipótese de um demônio cuja única função é a de enganar os sentidos sentidos. (AGAMBEN, 2005, p.25)

A experiência foi extraída do uso comum do ser humano e tornou-se, na ciência moderna, um “experimento”, definido por instrumentos e números. Em referência a Michel de Montaigne, Agamben vai dizer que “a experiência é incompatível com a certeza, e uma experiência que se torna calculável e certa perde imediatamente sua autoridade” (AGAMBEN, 2005, p.26).

Por isso Montaigne pode formular o fim último da experiência como uma aproximação à morte, ou seja, como um conduzir o homem à maturidade por meio de uma antecipação da morte enquanto limite extremo da experiência. Mas esse limite permanece, para Montaigne, um inexperenciável, do qual é possível somente aproximar-se... (AGAMBEN, 2005, p.27)

Agamben introduz uma diferença entre “fazer” e “ter”, a experiência. Nessa cisão a dupla Dom Quixote e Sancho Pança fazem a vez de uma metáfora. Desse modo, o primeiro seria aquele que realiza, que “faz” a experiência. O segundo seria, então, aquele que “tem” a experiência, ou seja, aquele que observa, mas não realiza. Nesse

sentido seria possível apontar um detalhe: aquele que “tem” a experiência irrefletidamente, talvez seja o mesmo que é “tido” em uma experiência, ou seja, ele faz parte da experiência, mas não a tem. Essa hipótese estaria de acordo com a afirmação de que a experiência foi extraída do sujeito comum pela ciência. Os sujeitos se tornam “dados” ou, na qualidade de observadores que não realizam, não refletem, não possuem a capacidade de tomar para si a experiência e transformá-la em linguagem e, estariam, desse modo, expropriados da experiência.

Uma teoria da experiência que desejasse verdadeiramente colocar de modo radical o problema do próprio dado originário deveria obrigatoriamente partir da experiência “por assim dizer ainda muda” (situada aquém daquela “expressão primeira”), ou seja, deveria necessariamente indagar: existe uma experiência muda, existe um *in-fância* da experiência? E, se existe, qual é a sua relação com a linguagem? (AGAMBEN, 2005, p.48)

Nesse ponto, o autor vai defender uma “teoria da experiência” como uma “teoria da infância” (AGAMBEN, 2005, p.58). Pois existe, então, uma “*in-fância*” não apenas localizada cronologicamente, mas que participa no presente (AGAMBEN, 2005, p.59). Nesse sentido podemos desdobrar que essa “infância” tem haver com um “não-domínio” da língua, mas uma espécie de participação na função da língua, que seria o discurso, como inauguração da própria língua, que ainda não é falada, mas existe enquanto potência. Em sua origem, a palavra “infância” significa “aquele que não tem a voz” ou “aquela que ainda não fala”, enfim, uma condição que pertence ao tempo e ao espaço. Dessa forma, a medição do tempo relacionado, grosso modo, infância e maioridade, não seria vista no sentido de um *continuum*, mas como um espaço composto de sentido. “Infância e linguagem parecem assim remeter uma à outra em um círculo no qual a infância seria a origem da linguagem e a linguagem a origem da infância” (AGAMBEN, 2005, p.59). Nesse sentido o lugar da experiência em questão seria a ideia de infância, que :

não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás nela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito. (AGAMBEN, 2005, p.59)

Em a “Ideia da infância” (1999), Agamben discorre sobre a metáfora de um ser vivo capaz de uma metamorfose onde manteria suas formas larvais. Utiliza essa metáfora para trazer a figura de uma criança que, diferente do animal descrito, não se

limitaria em ser incompleta, mas buscaria encontrar-se na própria limitação, na sua imaturidade sem “destino determinado” (AGAMBEN, 1999, p.92), ou sem uma escrita que assim a determine. O filósofo a chama de “criança neoténica”, pois ela é capaz de “prestar atenção àquilo que não está escrito” (AGAMBEN, 1999, p.92). Pois:

ela seria tomada de estupefação e ficaria fora de si, não, como os outros seres vivos, numa aventura e num ambiente específicos, mas, pela primeira vez, num *mundo*: ela estaria, verdadeiramente, à escuta do ser. E como a sua voz está ainda livre de toda a prescrição genética, não tendo absolutamente nada para dizer ou exprimir, ela seria o único animal da sua espécie que, como Adão, seria capaz de nomear as coisas na sua língua. No nome, o homem liga-se à infância, para sempre amarrado a uma abertura que transcende todo o destino específico e toda a vocação genética. (AGAMBEN, 1999, p.92)

No entendimento de Giorgio Agamben (1999), portanto:

Em qualquer parte dentro de nós o distraído rapazinho neoténico continua o seu jogo real. E é esse seu jogo que nos dá tempo, que mantém aberta para nós essa não-latência inultrapassável que os povos e as línguas da terra, cada um a seu modo, se preocupam em conservar e diferir – e em conservar apenas na medida em que a diferem. (AGAMBEN, 1999, p.94)

Se bem nos é possível interpretar essa passagem, a “criança” pode estar em cada ser humano, em sua atenção “distraída”, que busca estar fora ou distante de uma realidade cotidiana determinante. E, mesmo com a vulnerável incapacidade de voz, o ser humano continua tentando superar-se. Porém, essa superação se daria com a criança transformada em adulto, o que levaria a cabo a diferenciação e, a língua e a história se tornariam universais. Isso significaria a condenação da possibilidade do pensamento ético e político, que se propõe dar a ver por meio do “soma” ou do gesto infantil (AGAMBEN, 1999, 95). Portanto, para que sobreviva o germe da experiência, e a potência do pensamento, será preciso manter a infância, em algum ponto. Desse modo, se trataria de um subterfúgio à expropriação do “lugar comum” da experiência, pois:

...numa condição em que o homem foi expropriado da experiência, a criação de um tal “lugar comum” só é possível mediante uma destruição da experiência, que, no exato momento em que infringe a sua autoridade, revela de chofre que esta destruição é, na realidade, a nova morada do homem (AGAMBEN, 2005, p.52)

Além da expropriação da experiência, Agamben aponta para a “perda do gesto” (AGAMBEN, 2008), como já temos discorrido sobre o mesmo no segundo capítulo.

Mas será que existe uma perda real? A abertura que o gesto não determinado pela técnica proporciona pode levar a outras interpretações sobre as possibilidades e experiências do meio artístico. Na arte contemporânea a perda (ou ganho, dependendo da perspectiva por meio da qual se olhe), talvez tenha uma ligação com a matéria. Isso equivaleria ao gesto do artista francês Yves Klein³⁶, por exemplo. A experimentação com o excesso e a variedade de materiais e possibilidades de gestos trouxe à experiência artística europeia nos anos 60, um espaço que não seria necessariamente “o vazio”, contudo aparentemente “um vazio”.

Ao contrário de representar objetos de um modo subjetivo e artístico, Klein quis que seus temas fossem representados por suas impressões: a imagem de suas ausências. O trabalho de Klein reporta-se intensamente a um contexto teórico e de história da arte, mas também metafísico e filosófico, e em seu trabalho ele visou combinar estes contextos. Ele tentou fazer sua audiência experimentar um estado em que uma ideia poderia ser simultaneamente ‘sentida’ e ‘entendida’. (FERREIRA; COTRIM, 2006)

No caso da proposta de Yves Klein, o que está “em jogo” na linguagem não seria o seu fim, mas uma forma outra de olhar para a realidade. O que aparece como vazio, em outra leitura, poderá estar “cheio” de sentidos, ou de energia, de significados, de convites à experiência. Em suas instalações denominadas de “Zonas de Sensibilidade Pictórica Imaterial” (1962), as quais consistiam de espaços vazios, tais zonas eram vendidas a magnatas e entusiastas de arte, para depois serem destruídos os pagamentos em forma de “folhas de ouro”, e jogados seus pedaços no rio Senna, em Paris. Ironicamente, este trabalho teria origem, em seus estudos sobre a tradição Zen, por meio da qual elaborou um conceito denominado *Le Vide* (o Vazio). Este “vazio” seria um estado similar ao “nirvana”, ou seja, distante das influências do mundo, uma possível “zona neutra” em que as pessoas seriam “induzidas a concentrar-se em suas próprias sensações e na ‘realidade’, e não na ‘representação’” (FERREIRA; COTRIM, 2006). A experiência, então, seria conduzida por meio da materialidade e, se refere à matéria, ou ao “real”, porém, no sentido da imaterialidade.

De outro modo, podemos nos aproximar da crítica de Vilém Flusser sobre o que ele chama de “cultura imaterial” surgida do avanço da técnica em vários campos do

³⁶ Yves Klein, nascido em Nice em 1928, morreria apenas 34 anos depois, em 62. Filho de artistas plásticos, fez sua formação autodidata pelas viagens que realizou ainda muito jovem: Irlanda, Itália, Espanha e Japão. O pouco mais de uma década que dedicou à experimentação artística pode ser sintetizado em três conceitos: cor, corpo e imaterial. Disponível em: <http://atraves.tv/a-arte-de-yves-klein/>

conhecimento humano. No artigo “Entre o provável e o impossível” (FLUSSER, 1991), o filósofo se refere especialmente ao terreno da informática. A interatividade e a simultaneidade como realidade possível estaria implicada de uma nova organização social, de forma que a representação e as categorias de espaço estariam obsoletas, o que acarretaria, também, na “transformação da posição existencial, e a transformação da vivência estética (isto é: o clima da vida)” (FLUSSER, 1991, p.18).

Tal mutação existencial é também, e sobretudo, mutação estética (de *aisthetai* = vivenciar-se). Uma das consequências da imaterialização da cultura é o surgir de um novo pensamento imaginativo. Estão emergindo imagens que são resultado de cálculo e computação de conceitos claros e distintos. Imaginação nova: pós-conceitual, não pré-conceitual, imaginação que surge da crítica, não que a exige. As novas imagens têm a crítica, isto é, a ciência, no seu bojo. O crítico, o cientista, precede o artista, e a arte é resultado de crítica criativa. (FLUSSER, 1991, p. 19)

Em Flusser (1994), o gesto teria o sentido do que ele chama de “acordamento”, ou seja, de um acordo existente sobre a lógica, o significado e a intenção de cada forma gestual. Nesse sentido, o gesto, para Vilém Flusser (1994), não teria sido perdido, mas estaria passando um processo de “acordamento” ou transformação. Flusser está pensando o gesto por meio de uma fenomenologia, cujo objetivo é chegar ao sentido do que seja esse “acordamento”, que seriam os “acordos” os quais seriam determinados gestos. Desse modo, não haveria “perda”, mas transformações nos “acordos”. Flusser é um filósofo da ciência e da técnica, apesar de estar bastante preocupado com a arte, a poética e a crítica.

Para o filósofo italiano Giorgio Agamben (2008), o gesto teria uma ligação com a experiência, pois na mesma vertente de Walter Benjamin (2012), constata uma perda considerável na capacidade dos sujeitos em se envolverem perceptivamente, para que tanto o gesto quanto a experiência possam se tornar uma forma de arte ou uma tradução do vivido. Contudo, após a factível “perda do gesto”, segundo Agamben (2008), o cinema teria se tornado uma forma de “reapropriação dos gestos” e também um “registro da perda” (AGAMBEN, 2008, p.11).

Nesse sentido, para refletir com a “reapropriação do gesto” pelo cinema, opta-se pelo comentário acerca de uma obra significativa [pois, sem dúvida teve influência sobre muitos dos realizadores de cinema atuais]. A poética cinematográfica do russo Andrei Tarkovsky (1998) pode nos trazer alguns elementos que se aproximam de alguns pontos os quais viemos trabalhando nesta escrita. As cenas em Tarkovsky são

construídas com o gesto quase sacrificial dos atores³⁷, apesar de o realizador justificar esse modo de trabalhar, cada passo é experimental, no sentido de talvez perguntar: como será a reação, que gesto essa pessoa vai tirar de si? E como isso vai compor ao final? A ação do ator, quando não atua ou “finge ser” somente, mas de fato é confrontado com o tempo que transcorre na cena organizada pelo realizador, compondo, assim o “real”.

Na dissertação “Stalker, de Andrei Tarkovski, e a *Mise-en-scène* como forma de experiência”³⁸ (CACCIARI, 2017), o autor relaciona ao “*mise-en-scène*” do filme *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovsky, a noção de “experiência” em Walter Benjamin (2012), com o auxílio de uma ótica da teoria literária do formalista russo Viktor Chklovski em “A Arte como procedimento” (1971): “É neste sentido que Stalker apresenta uma possibilidade de nos devolver uma certa experiência, no sentido benjaminiano do termo, com os objetos, as pessoas, as paisagens.” (CACCIARI, 2017, p.13). A definição encontrada pelo pesquisador sobre o termo “*mise-en-scène*” aparece de forma generalizante na fórmula: “*mise-en-scène* é o que é “levado para a tela”” (CACCIARI, 2017, p. 14).

Na pesquisa buscaremos qual definição atende melhor aos critérios de análise da *mise-en-scène* de forma a pensar, por meio destes critérios, a possibilidade de retorno à experiência. Os seguintes elementos serão priorizados: cenário, atores, objetos de cena, som, quadro e extraquadro (incluindo as saídas e entradas dos atores), posição narrativa da câmera, montagem e plano-sequência, enfim, do controle do diretor sobre o que mostrar e não mostrar. Como meio exemplificativo e análise do filme várias cenas são estudadas na pesquisa das definições buscando-se o diálogo entre as reflexões teóricas a respeito da *mise-en-scène* e sua utilização efetiva no filme *Stalker*. (CACCIARI, 2017, p. 14)

No caso da escrita aqui desenvolvida, não nos interessa explicar o que seria o filme ou o uso técnico de um termo, mas apenas alinhar um ponto, ou encontrar uma correspondência entre a arte cinematográfica e a temática a qual se têm envolvido e desdobrado até então. Assim se encaminha nossa dissertação, no sentido de uma “certa

³⁷ É preciso dizer que todos foram “pegos” pela “mancha invisível” da radiação. Tarkovsky teria morrido por um câncer, em Paris, em 1986. A versão oficial é que ele foi exposto a resíduos químicos em um rio contaminado na Estônia, quando realizava *Stalker* (1979). “Um dos médicos que fizeram a autópsia no corpo do diretor afirmou que seu tipo de câncer não poderia ter surgido de causas naturais. Sua esposa, Larissa, que era atriz no filme, também morreu pelo mesmo motivo, assim como um dos atores da produção, cujo nome era Anatoly Solonitsyn.” (Informação disponível em: <https://dropsdefilmes.wordpress.com/2016/06/06/a-morte-de-tarkovski/>)

³⁸ CACCIARI, José Ricardo da Rocha. *Stalker, de Andrei Tarkovski, e a Mise-en-scène como forma de experiência*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Sul de Santa Catarina. Palhoça, 2017. Disponível em: < <https://www.riuni.unisul.br/handle/12345/3631> > Acesso em: 22.06.2018

experiência” com alguns dos gestos da pintura e o que possa vir a relacionar-se a eles. No trabalho com a mancha existe uma referência à técnica, ou modo de proceder que se denomina “continuidade formal”, ou seja, para que se desenhe ou se crie uma composição por meio da mancha deve-se respeitar a sua forma, ou seu modo de atingir a realidade, a sua continuidade. A inscrição possível na mancha, para que esta não se torne “fundo”, tem origem na própria ideia de mancha, ou no motivo de sua presença. Pois está ligada à potência do processo, que não se esgota na forma, mas propõe um alargamento, algo que não cabe na própria pintura. Assim, a “simplificação formal” ou a representação de um instante não seriam um propósito, mas antes aquilo que participa da ideia do artista, poeta ou realizador: a “atmosfera poética”, que talvez seja improvável de se reter com a imagem sem movimento, mas escapa no tempo e precisa ser “sentida”.

Com mais coerência que nunca, eu estava tentando fazer com que as pessoas acreditassem que o cinema, enquanto instrumento de arte, tem suas próprias possibilidades e que estas são idênticas às da prosa. Eu queria demonstrar como o cinema, com sua continuidade, é capaz de observar a vida sem interferir nela de forma grosseira ou evidente. Pois é nisso que vejo a verdadeira essência poética do cinema.

(...)

Tudo há de ficar interligado e necessário. Uma coisa será ecoada por outra, numa espécie de intercâmbio geral, e, como resultado desta concentração no que é mais importante, nascerá uma atmosfera. (A ideia de criar atmosfera como um fim em si mesmo parece-me estranha. A propósito, é por isso que nunca me senti muito à vontade diante dos quadros dos impressionistas, que se propõem a registrar o momento em si, a comunicar o instantâneo; em arte, isso pode ser um meio, mas não um fim.) (TARKOVSKY, 1998, p.235)

A partir da experimentação, a tendência (ou estilo) e o conteúdo se tornam um amálgama. De modo semelhante quando sujeito e objeto fazem parte da mesma experiência, ou seja, quando o tempo e o espaço da experiência aparecem na composição, seja qual for, estamos a pensar em uma fusão de conteúdos da realidade, ainda que simbólicos, pois se trata de alguma “verdade” em seu modo próprio de tradução ou criação poética. Nesse sentido, nas palavras de Andrei Tarkovsky:

A tarefa do diretor é recriar a vida: seu movimento, suas contradições, sua dinâmica e seus conflitos. É seu dever revelar qualquer partícula de verdade que ele descobriu — mesmo que nem todos achem esta verdade aceitável. É claro que um artista pode enganar-se; mas até mesmo seus erros, desde que sinceros, são providos de interesse, pois representam a *realidade* da sua vida interior, as peregrinações e batalhas em que o mundo exterior o arremessou. (E, por acaso, alguém possui a verdade em sua totalidade?) Toda discussão a respeito do que pode ou não ser mostrado só pode ser uma tentativa mesquinha e imoral de distorcer a verdade. (TARKOVSKY, 1998, p. 226)

A “zona” de Tarkovsky remete a várias significações. O próprio realizador afirma não existir um significado específico. Segundo Tarkovsky em “Stalker” (1979)³⁹ não existiriam elementos de fantasia, sendo que os acontecimentos diriam respeito a um conflito moral, que é delineado por meio da imagem e da forma de compor a situação dos personagens, pois a “zona” estaria presente na realidade.

A intenção do filme era fazer com que o espectador sentisse que tudo estava acontecendo aqui e agora, que a Zona está aqui, junto a nós. As pessoas muitas vezes me perguntam o que significa a Zona, o que ela simboliza, e fazem conjecturas absurdas a propósito. Esse tipo de pergunta me deixa desesperado e enfurecido. A Zona não simboliza nada, nada mais do que qualquer outra coisa em meus filmes: a zona é uma zona, é a vida, e, ao longo dela, um homem pode se destruir ou pode se salvar. Se ele se salva ou não é algo que depende do seu próprio auto-respeito e da sua capacidade de distinguir entre o que realmente importa e o que é puramente efêmero. (TARKOVSKY, 1998, p.240)

Por isso o cuidado com a zona, pois seu “encanto” poderia fazer a qualquer momento ruir a construção da realidade plástica, ou melhor, líquida e escorregadia da “zona”. O “modo de andar” na zona é primordial, pois se trataria de um lugar onde a “física” seria outra. O terreno desconhecido possuiria “conexões” com os gestos humanos. Aquele que consegue caminhar por esse lugar de forma que seus gestos evitem as armadilhas e, enfim, possa “tateando” chegar ao seu destino é o *stalker*, ou aquele que “busca”. Na definição do crítico francês Serge Daney:

To stalk é precisamente perseguir de perto, uma forma de se aproximar gingando, uma marcha, quase uma dança. No “stalk”, a parte do corpo que tem medo permanece para trás, e aquela que não tem segue adiante. Com suas pausas e seus pânicos, o “stalk” é a marcha de quem avança em território desconhecido. (...) O filme de Tarkovski é antes de tudo um documentário sobre uma certa forma de andar que talvez não seja a melhor (sobretudo em URSS), mas que é tudo o que resta quando todos os pontos de referência desaparecerem e nada mais é certo. (DANEY, 1981)⁴⁰

Podemos situar aqui uma relação com a parábola contada por Walter Benjamin em “Experiência e pobreza” (2012), ou seja, a “sala dos desejos” perseguida ao adentrar a “zona” assemelha-se ao “tesouro” a ser encontrado no vinhedo (BENJAMIN, 2012). Ao *stalker* interessavam os caminhos “desviantes” para chegar àquele lugar, porém, aos

³⁹ STALKER. Direção: Andrei Tarkovsky, Produção: Aleksandra Demidova, Locações: Estônia, Ano: 1979. Cinematografia disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x3OaTctu0KE>

⁴⁰ Tradução de comentário original na revista LIBERATION (November 20th, 1981). Disponível no endereço: <http://dicionariosdecinema.blogspot.com/2016/09/stalker-por-serge-daney.html>.

dois acompanhantes, o professor e o escritor, interessava chegar à sala e conquistar seus “tesouros” na forma de desejos. Ou seja, dentro da “zona” existiria outra “zona”. A sala especial onde os desejos se realizariam. Mas de que desejos se tratariam de fato? As pessoas realmente sabem quais são seus desejos?

Por meio dos diálogos em *Stalker* (1979) temos uma fala do “escritor”:

Tudo que eu estava lhes dizendo antes...era mentira. Eu não ligo para a inspiração. Mas como posso saber o nome... daquilo que quero? Como posso saber se, no fundo, não quero o que quero? Ou que na verdade quero, o que eu não quero? Essas coisas são intangíveis. No momento que você as nomeia perdem o sentido, se derretem e dissolvem, como uma água-viva sob o sol. Você os viu por aí. Minha consciência quer o triunfo do vegetarianismo. Meu subconsciente anseia por um bife suculento. E eu? O que eu quero? Quero dominar o mundo, no mínimo.” (STALKER, 1979, 00:28:17)

Tarkovsky talvez se utilizando de metalinguagem sobre a poética, tenha conduzido o olhar do espectador para o que seria seu cinema, seu estilo poético, pois na “sala” de cinema, se tem a expectativa de um desejo a ser “realizado”. Dessa forma, o realizador da obra cinematográfica afirma seu espanto diante de uma plateia que não sabe o que vai acontecer, mesmo em se tratando do seu mais íntimo desejo. Como se algo ou alguém realmente pudesse realizar.

O filósofo romeno Slavoj Žižek em um estudo dedicado à relação entre a psicanálise e o cinema tece seus comentários sobre a obra de Andrei Tarkovsky no capítulo três do livro intitulado “Lacrimae Rerum” (2009). A partir de ideias do psicanalista francês Jacques Lacan, constrói uma análise por meio das noções de “vazio” e de “coisa” da teoria lacaniana.

Jacques Lacan define a arte a partir de sua relação com a Coisa: em seu seminário “A ética da psicanálise”, afirma que a arte enquanto tal está sempre organizada em torno do Vazio central da Coisa impossível-real — afirmação esta que talvez deva ser interpretada como uma variação da velha tese de Rilke segundo a qual a beleza é o último véu que cobre o horrível. (ŽIŽEK, 2009, p.132)

Contudo, nosso escopo teórico não se destina a essas categorias de análise ou psicanálise. Portanto, busca-se o foco somente em alguns pontos da escrita de Žižek (2009), no que diz respeito à cinematografia *Stalker* (1979), com o objetivo de elaborar um contraponto ou uma outra interpretação, pois a questão do “desejo” e as formulações psicanalíticas fogem às expectativas de discussão referentes ao processo de criação.

Slavoj Zizek (2009), em sua análise sobre o filme, parte do romance escrito, no qual Tarkovsky se baseia. Porém, o cineasta o modifica, e trabalha em cima de outro roteiro, para sua elaboração poético-cinematográfica.

Em *Stalker*, tal como em *Solaris*, a "mistificação idealista" de Tarkovski consiste no fato de ele recuar perante essa alteridade radical da Coisa sem sentido e reduzir o encontro com a Coisa à "viagem interior" em direção à nossa verdade. (...) Assim, a paisagem tarkovskiana típica (de resíduos humanos em decomposição já em parte absorvidos pela natureza) constitui, no romance, precisamente o que caracteriza a zona do ponto de vista (impossível) dos visitantes extraterrestres. O que para nós é um milagre, um encontro com um universo prodigioso para além da nossa compreensão, não passa de restos do cotidiano para os alienígenas... (ZIZEK, 2009, p.156)

Para Zizek (2009), o “verdadeiro significado” da zona seria uma questão falsa. O próprio Tarkovsky (1998) admite não haver um significado “verdadeiro” para seu filme.

Numa leitura materialista de Tarkovsky, temos de insistir no papel constitutivo do limite. Com efeito, essa zona misteriosa é efetivamente idêntica a nossa realidade comum; o que lhe confere a aura de mistério é o próprio limite, isto é, o fato de a zona ser considerada inacessível, proibida. (ZIZEK, 2009, p. 156)

Lembremos que a base teórica de Slavoj Zizek (2009) se encontra nas teorias psicanalíticas e na dialética hegeliana. Em sua leitura, a “zona” seria produto de uma “mistificação obscurantista” que provocaria uma inversão da realidade: “a zona não é proibida por ter certas propriedades que são “demasiado fortes” para nosso sentido cotidiano da realidade; ela manifesta essas propriedades porque é proibida” (ZIZEK, 2009, p. 156).

Em *Stalker*, o bloqueio diz respeito à impossibilidade (para nós, homens modernos, corruptos, racionais e não crentes) de atingir o estado de crença pura, do desejo imediato — a câmara em plena zona tem de permanecer vazia; quando penetramos nela, não somos capazes de formular um desejo. (ZIZEK, 2009, p. 158)

Ao início de sua explanação, o filósofo remete à ideia de “coisa”, de maneira curiosa, no seguinte trecho: “Essa experiência de “alguma coisa (a mancha do real) em vez de nada” está talvez na raiz da interrogação metafísica: “Por que há alguma coisa em vez de nada?”” (ZIZEK, 2009, p.133). Seu propósito seria o de constatar o “nada” ou a falta de sentido, por meio da “coisa”. Porém, da maneira que nos propomos pensar em nossa escrita, essas categorias não interessam. O que nos interessa, voltando ao foco

teórico, é justamente, “aquilo que não serve para nada” (ZIZEK, 2009, p. 163). Dessa forma, “desviamos” da “coisa” e do “nada” (afinal, não estamos realizando diagnósticos), para verter em um “vazio”, onde algo “existe”. Portanto, estaria carregado de sentidos e potencialidades, pois se trata nesta escrita, de elaborar “uma experiência”, ainda que, aparentemente não “sirva para nada”.

Nas palavras de Serge Daney (1981):

Impossível de se impedir, enquanto espectador, de “stalker” nesta floresta de símbolos que é o filme. O roteiro de Tarkovski é uma máquina suficientemente infernal para não excluir a priori nenhuma interpretação. Em um caleidoscópio, podemos ver o que quisermos. A Zona é talvez o planeta Terra, o continente soviético, nosso inconsciente, o próprio filme. O stalker pode bem ser um mutante, um dissidente, um analista selvagem, um sacerdote em busca de um culto, um espectador. Podemos “jogar com os símbolos” com o filme, mas é um jogo de que não podemos abusar...(DANEY, 1981)⁴¹

Nesse momento, portanto, voltamos à relação de origem dos nossos questionamentos. Após termos nos desdobrado por meio da questão da experiência e de que a mesma seja uma impossibilidade, em que medida pode-se “resolver” ou pensar tal problema? O sentido da experiência se dá no “desvio”, por essa razão nossa base teórica em Walter Benjamin está implicada de seu método. Uma das formas que dizem respeito à epistemologia de Benjamin é a alegoria⁴². Nesse sentido, procuramos pensar a obra cinematográfica por meio de uma possível “alegoria”, que se assemelha ao seu uso como metáfora. Assim, em uma releitura da “zona”, procuramos reabsorvê-la como uma expressão do “limiar da experiência”, que por sua vez, estaria ligada à infância nos termos de Giorgio Agamben (2005). A “zona” seria o que está aqui de forma semelhante ao que o filósofo se refere como a “in-fância” (AGAMBEN, 2005, p. 59).

Essa suposta “zona da infância” seria, portanto, constituída por meio de um “espaço-tempo” da consciência quando realiza o movimento de escuta, de atenção, de curiosidade e até mesmo algo como a “fé” de que fala Andrei Tarkovsky (1998). Porém, no sentido de uma relação com o mundo não mediada pela cultura, mas na cultura, ou

⁴¹ Tradução de comentário original na revista LIBERATION (November 20th, 1981). Disponível no endereço: <http://dicionariosdecinema.blogspot.com/2016/09/stalker-por-serge-daney.html>.

⁴² Segundo Katia Muricy (2009), em estudo sobre a obra de Walter Benjamin: “a alegoria não é “frívola técnica de ilustração por imagens”, mas expressão, como a linguagem e como a escrita (...), significando uma “relação indissolúvel entre fenômenos e ideias” (MURICY, Katia. Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin, 2009, p.176)

então, de uma experiência não mediada pela linguagem, mas na linguagem. Seria então, o momento onde a mancha acontece e o gesto é retomado, como um elo entre a “zona da infância” e a nomeação, na linguagem. Existe a potência da experiência na linguagem, de forma que essa acontece no tempo da “brincadeira”. A linguagem seria o lugar da infância não cronológico e “não latente” (AGAMBEN, 1998, 2005)

O *Stalker* seria como essa criança que vai jogando seu “sensor de armadilhas” da zona, para poder dar o próximo passo. Trata-se de porcas com pedaços de um tecido branco amarrado, que eles mesmos as “fabricam”. Uma brincadeira levada com extrema seriedade na “zona mágica”, pois tudo pode ser um começo para que algo extraordinário aconteça. Junto ao *stalker*, o escritor e o professor vão “tateando” a zona, em busca de um caminho que leve à “sala dos desejos”. Por mais desvios que este caminho possa ter a partir do jogo com as porcas amarradas com retalhos, para o *stalker* esse é o caminho que deve ser seguido e, cada caminho para o mesmo lugar é o que existe de diferente, a experiência desse caminho vai construindo a chegada, seja como for. Em uma sequência do filme, onde o *stalker* se esgueira por um duto de água, uma voz não diegética aparece, como se estivesse em gesto de oração:

Permita que todo o planejado se torne realidade. Permita que creiam. E permita-os rirem de suas paixões. Porque o que chamam de paixão na realidade, não é energia espiritual, mas fricção entre suas almas e o mundo exterior. E o mais importante, permita que creiam em si próprios. Permita que se tornem indefesos como crianças. Porque sua debilidade é uma grande coisa, mas sua força é nula e sem efeito. Quando o homem nasce, ele é débil e frágil, e quando morre, é forte e resistente. Enquanto uma árvore cresce é suave e flexível, mas quando está seca e dura, ela morre. Força e resistência são companheiras de morte. Flexibilidade e vulnerabilidade são expressões do frescor do ser. Por isso, quem endurece, nunca vence.”(STALKER, 1979, 01:06:58)

A “vulnerabilidade” passa a ser uma categoria que se aproxima do que buscamos com a ideia de “deformação” (MITROVICH, 2011) e a noção de “in-fância” na leitura de Agamben (2005). Essas ideias fazem parte do que se tornou a experiência por meio da experimentação em artes. O movimento em torno de tais noções é uma forma de aproximar o passado para pensar o presente como retomada de um gesto possível. Pois, apesar de sua “expropriação”, a experiência pertence ao humano em sua dignidade, como nos diz Tarkovsky (1998). Portanto, não bastaria inconformar-se com a perda, será preciso superá-la. E, ousamos dizer que o tempo da experiência poderia ser então, recuperado nesta “zona” de suspensão do cotidiano.

Podemos supor, desse modo, que neste lugar onde o acontecimento pode fazer calar a capacidade de se narrar, atravessando o pensamento e operando uma ocupação “vazia”, a própria matéria do acontecido poderá ser geradora de uma potência sobre o tempo-espaço, que seria a experiência. Nesse sentido, a mesma se apresentaria no momento em que se realiza algo, uma escrita, uma pergunta, um diálogo, enfim, uma potência de pensamento. Desse modo interessa contribuir com uma abertura e um diálogo sobre o transbordamento possível da “zona de confinamento” que teria se tornado a experiência. A “infância” seria então, o lugar inaugural, a qual todos habitaríamos, assim como uma “zona de experiência” ainda possível. Portanto, o acesso a esse lugar seria o movimento necessário no sentido de recuperar, não um tempo perdido, mas as possibilidades dos seus gestos no presente.

5.3. POTÊNCIAS FORMATIVAS

O real está cercado pelo possível por todos os lados. Mas não como se fosse ilha cercada por oceano. Porque não há linha que defina o real contra o possível: o possível se realiza ininterruptamente ao apresentar-se, e nós somos moradores de tal zona cinzenta. Anfíbios que vivem com os pés no real e a cabeça no possível. Sempre tem sido assim, desde que o homem é homem: bicho que devora o possível, a fim de realiza-lo. (FLUSSER, 1991, p.16)

No que diz respeito à temática do estudo e seu “enlace” com a educação, este pode ser percebido de forma mais visível, por exemplo, no que diz respeito ao gesto, por meio da dimensão performativa pedagógica. Com relação à mancha, seu sentido resulta tanto de um transbordamento do gesto, quanto a uma forma de “desenlace” às possíveis controvérsias e preconceitos, às questões éticas e políticas, pois a mancha ainda é considerada um tanto “indigesta” ou interpretada de um ponto de vista mais conservador no meio docente, de modo geral. Entretanto, é objeto deste estudo construir e elaborar outras noções e possibilidades com respeito a uma formação que contemple esses temas.

Em um artigo sobre “a dimensão performativa do gesto na prática docente”, Pereira (2010b) afirma que o gesto, na qualidade estética e como forma de expressão permitiria “criar um espaço de experimentação e construção do saber qualitativamente distinto do ordinário, não regulado por fins de ordem meramente biológica, cognitiva ou instrumental.” (PEREIRA, 2010b, p. 555). Na investigação desse gesto como elemento estético, busca referir-se aos “conteúdos, objetos, condições e efeitos” da experiência estética refletindo, também, a “materialidade do conhecimento docente” (PEREIRA, 2010b, p. 555). A reflexão sobre a dimensão performativa do gesto no âmbito da educação pela docência possibilitaria, para além do utilitarismo reducionista e reprodutor moderno, uma “atualização de potência”, ou seja:

...permite postular uma educação que não prejulga de funções, que não se reduz a um exercício infértil e retentivo de descrição-prescrição do real, de emudecimento do real. A educação de ato – que passa, como veremos, pelo gesto – é, com efeito e por efeito, estética. (PEREIRA, 2010b, p. 557).

Nesse sentido, em termos da ação educativa, o autor apresenta uma “discussão sobre a estética da conduta ou arte do comportamento docente” (PEREIRA, 2010b, p. 557), ou seja, no que diz respeito à “arte do professor” e seu modo de encontrar formas de comunicabilidade para manifestar-se, ainda que por vezes, por meio de um ruído,

uma inadequação, uma aparente “marginalidade” e de maneira limiar. O gesto amplificaria o sentido da ação (PEREIRA, 2010b, p. 558) e, em sua plasticidade, responderia à distância entre experiência e linguagem ou entre o conceito e a materialidade, portanto: “responde a um processo histórico de desmaterialização do mundo, de modernização dos sentidos.” (PEREIRA, 2010b, p. 558).

Ao transgredir as fronteiras do “comum” e do “próprio”, o ato estético, como sendo o gesto, em seus efeitos, faria retornar a materialidade do real em sua complexidade, permitindo uma compreensão mais apurada da realidade, “que nos convoca a pensar sobre o diverso, o possível, o imponderável.” (PEREIRA, 2010b, p. 560). Assim, sendo o “ato estético” aquilo que se deve à experiência estética, ao mesmo tempo em que a produz, amplificaria como gesto “o espaço do singular na própria coletividade, na própria pluralidade dos entes, das coisas, dos sujeitos” (PEREIRA, 2010b, p. 560) e, permitiria o posicionamento político, de forma que:

Contra a economia dos sentidos, contra a primazia do conhecimento formal sobre o sensível, contra a incompatibilidade do discurso em relação ao real da ação, contra o comedimento, a brandura e o alinhamento, contra a etiqueta e o automatismo das condutas moldadas pelos interesses de uma determinada classe econômica e social é que se dirige o presente estudo. (PEREIRA, 2010b, p. 562)

Neste sentido, também se afirmam e coadunam as intenções e expectativas desta escrita em educação que reitera e reafirma o tema da mancha e sua potência aliada ao gesto. De forma que, no âmbito educativo vise à reflexão ética, por meio da experiência de formação do sujeito. No caso da formação do educador, por exemplo, nosso viés propõe uma busca para além do mundo codificado e instrumental, possibilitando, portanto, seu gesto, sua “arte”. De forma semelhante, a experiência com processos de criação potencializaria um desdobramento a novas formas de subjetividade por meio da materialidade, das questões estéticas e da formação poética.

Em capítulos anteriores, ao ser trabalhado como referência teórica um trecho de Vilém Flusser (1994), onde discorre sobre o “gesto de destruir” (FLUSSER, 1994, p. 77), a razão desta escolha está contida na intenção de pensar o gesto sem negá-lo de forma irrestrita. De modo que se possa direcionar o potencial destrutivo que existe na cultura e na sociedade para propósitos educacionais e artísticos, pautados por questões relacionadas à ética e à política, de forma que o “gesto de destruir” não seja um fim em si mesmo, o que levaria a desumanização, mas que faça parte de uma construção humana. Assim, a destruição fazendo parte não apenas do processo artístico, mas

adentrando na reflexão pedagógica e, por vezes, no gesto pedagógico, de forma que se potencialize uma atitude afirmativa sobre os critérios humanistas possibilitando, também, o gesto de “destruir ídolos” nocivos à humanidade, que na atualidade tanto vicejam no âmbito cultural e da política.

No capítulo anterior, onde foram relacionadas experiência e formação, a ideia de Jan Masschelein (2008) sobre a necessidade uma “pedagogia pobre” (MASSCHELEIN, 2008, p.43) propõe também a necessidade de um olhar atento ao caminho ou trajeto a ser seguido. A atenção, por assim dizer seria uma metodologia essencial para que seja elaborada a experiência. Desse modo, para além do momento captado pelo gesto propositivo ou proposital, pensa-se em um espaço em que o próprio gesto (ou gesto próprio) potencializaria tanto a abertura de caminhos como chama a atenção para a existência de caminhos e lugares não observados em uma primeira instância. Inclui a presença de sujeitos invisibilizados por processos formativos excludentes. Nesse sentido a experiência estética por meio de uma espécie de materialidade que se traduz ora em metáfora, em símbolo, ou significante, no caso da mancha, tomaria forma ética e política. Pois, de forma que a mancha possa operar em sentido amplo da existência, também se propõe a mesma como representativa dos espaços e modos de existir possíveis e diversos, portanto, tornando-os visíveis por meio do tempo e dos modos de olhar dedicados e atentos. Contudo, em níveis de discurso, essas representações visíveis, não predisõem de identidades específicas ou imediatamente declaradas, pois estão por se conhecer ou reconhecer-se, enfim, na legitimidade de um espaço, um lugar ou território ao qual pertenceriam e seriam próprios, mas não se teria relação de domínio, ou de dominados.

Vale ressaltar, ainda, a amplitude simbólica do gesto pedagógico, ou seja, de que este não pertenceria apenas, grosso modo, ao “mundo institucional da educação”, mas também aos processos artísticos. A arte em si comporta um gesto pedagógico, pois propõe outras maneiras de olhar e construir o mundo, principalmente no que tange o nível das formas de pensamento. Nesse sentido a arte em sua leitura contemporânea propõe a questão sem respondê-la, e assim permitindo aos espectadores, de diferentes formas integrarem-se aos processos artísticos. Giorgio Agamben (2008), quando se refere à experiência e sua perda, desenrola algumas relações entre a língua, o discurso e a linguagem. Para sintetizar uma relação necessária entre esses elementos da comunicação e da experiência humana, podemos dizer que o discurso é uma produção de sentido, a linguagem é seu instrumento e a língua seria seu código, para compor a

enunciação ou a relação de conexão com a realidade, que torna possível significá-la. Esse processo é primordial para a formação do sujeito ético e capacitado para as escolhas políticas. Nesse sentido, a capacidade do ser humano em produzir linguagem deverá ser continuamente exercitada por meio da experiência.

Em um pequeno artigo com o título de “Zona cinzenta entre técnica, ciência e arte”, Vilém Flusser (1989) procura elaborar uma crítica sobre o ensino da ciência, onde esta teria sido separada das artes e das questões morais. Tal questionamento é trazido ao encontro da constatação de Agamben (2008) sobre a experiência, tendo a mesma sido “sequestrada” pela razão científica e pela técnica, da realidade cotidiana ou simbólica e significativa dos sujeitos. A perda da experiência também simbolizaria a perda de um lugar à força do esquecimento, à perda dos laços sociais ou à perda de referências coletivas e da possibilidade de produzir algum conhecimento possível de ser transmitido. Flusser (1989) defende que a ciência teria uma relação mais próxima e orgânica com a arte do que as instituições de ensino estariam dispostas a oferecer aos estudantes. O filósofo associa o processo artístico à possibilidade de pensar sobre os fenômenos, e nesse sentido um tanto mais aberto e “descodificado” ou mesmo desvencilhado de amarras conceituais e teorias determinantes. Desse modo, propõe a liberdade de experimentação e a intersubjetividade como método e meta a ser alcançada, respectivamente. A liberdade interpretativa na relação semântica com a realidade atende à participação dos meios artísticos na vida política, por exemplo, na ética das relações e na construção da intersubjetividade. Portanto, ao se admitir que de fato existe “verdade na arte” e que:

a ciência, como qualquer outra arte, projeta ordens (as inventa), das quais algumas se revelam, no seu choque com o mundo, verdadeiras, e outras falsas. No entanto, se admitirmos isto, devemos admitir também o seguinte: a) as artes são fontes de conhecimento, b) a ciência é uma entre as artes, e c) novos critérios de “verdade” (critérios nem objetivos, nem subjetivos, mas intersubjetivos) devem ser elaborados. De modo que podemos concluir que a fusão entre técnica e arte, que está se operando irresistivelmente, vai levar fatalmente à fusão de ciência com arte. O que, indubitavelmente, impõe o abandono da noção moderna da “Ciência”, e daí a necessidade de refletirmos sobre possíveis alternativas para o ensino atual da ciência e tecnologia. (FLUSSER, 1989, p. 154)

Veja bem, o filósofo se refere ao ensino da ciência, porém, relacionada à arte, o que nos compete uma reflexão no mesmo sentido. Mas o quanto de arte é realmente admitido nas instituições de ensino? Essa pergunta não poderá ser respondida no momento, porém pode servir como uma lacuna proposital, onde cada um poderá

encaixar seus pensamentos, suas temáticas, seu discurso ou a falta dele. Para dar continuidade à sua tese, e referindo-se às premissas que sustentariam um “ensino alternativo” Flusser (1989) continua:

Isto implica que (o ser humano) vive em dois terrenos: no daquilo que é, mas que não é como deve ser, e no daquilo que deve ser, mas não é. Viver humano é tentativa de fazer com que aquilo que é seja como deve ser, e com que aquilo que deve ser seja (viver é valorar o “real” e realizar os valores). De maneira que a primeira premissa é que o homem nega o ser-assim do mundo (negação essa chamada “espírito” outrora). Ora, tal negação que o homem opõe ao mundo (e que o próprio homem é) se articula por gestos, e tais gestos resultam em cultura. No entanto, os próprios gestos, e seus resultados, rebatem sobre o homem, são refletidos. (FLUSSER, 1989, p.155)

Dessa forma ao se pensar sobre uma “experimentação” com a pintura, pode-se aferir que foi um espaço de vivência. Em cerca de quatro anos, diariamente convivendo em uma comunidade “não coesa” em seus desejos, mas intensa, no sentido das trocas diversas, pode-se dizer que se tratava do ambiente de atelier um espaço onde se respirava acontecimentos entre banalidades e situações complexas, nos sentidos ético, estético e político. Isto equivale a dizer que o “mestre” orientava cada escolha, porém, sem a necessidade de impor um método ou escala. Os processos de criação de cada membro eram singulares e eram pautados unicamente pela busca da autonomia. A experiência foi possível, justamente por meio de um pensamento divergente ou desviante, e de uma vivência não convencional, em uma realidade cujo tecido aparecia todo entremeado de furos constitutivos, ou brechas, por onde a “tradição” poderia respirar o seu desassossego, seu assombro, sua infantil inadequação. Essa experiência, porém, não diz respeito à técnica, mas à formação cultural e modo amplo. Ou, no caso, uma “deformação”, cuja potência nadaria na contracorrente de uma cultura “idealista” ou normativa. E, talvez a experiência de um processo *poiético*, pois se tratava de um constante “fazer com as mãos” e também de produzir enunciados poéticos, possa contribuir com as formas de pensar sobre questões de espaço e tempo não somete como categorias ou medidas, mas no sentido a que se refere Flusser (1982) em uma fala onde coloca a importância para o pensamento científico, de outra noção sobre os “valores”.

Em uma conferência realizada em 1982, o filósofo afirma que na ciência moderna a “teoria” não seria mais algo como uma visão de “formas dadas”, mas criação de “formas feitas” e, assim, as formas deixariam de ser “ideias”, para tornar-se “modelos”. Para chegar ao modelo transcendental o cientista deve passar por uma espécie de “purificação” ou neutralização de valores, sejam eles éticos, políticos ou

estéticos, conservando apenas a “razão pura” (FLUSSER, 1982, p. 171). Tal “conhecimento objetivo” e isento de valores colocaria os modelos acima da ética, da política, da arte, “em suma, acima do mundo que visariam captar para conhecê-lo e alterá-lo.” (FLUSSER, 1982, p. 172).

Tal transcendência “objetiva” é impossível. Não importa o que o homem faz; inclusive quando conhece, o homem continua preso ao mundo. Isto é: preso aos valores. Os modelos da teoria científica não são isentos de valores, mas são modelos que se querem isentos de valores, portanto são eles próprios, valores. Isto é: valorizam a “razão pura”. Mais ainda: sobrevalorizam a razão “pura”. O que fornecem não é “conhecimento transcendente, objetivo”, mas conhecimento parcial, relativo a determinado ponto de vista. (FLUSSER, 1982, p.172)

Para o filósofo, “todo conhecimento humano, para ser conhecimento, deve ser intersubjetivo” (FLUSSER, 1982, p. 172). De modo que ciência e arte, como denominadores modernos do que significariam o conhecimento objetivo e o subjetivo, se concretizariam na intersubjetividade, que por sua vez se trataria do campo político.

A política é o campo concreto de inter-relações humanas no qual ciência e arte (objetividade e subjetividade) se sobrepõem uma à outra a fim de produzir conhecimento concreto, intersubjetivo. Portanto, política não é nem ciência, nem arte, mas é ambas as coisas e mais que ambas as coisas. O divórcio entre ciência e arte, tão característico da modernidade, destruiu o campo político, tal qual existiu na Idade Média e na Antiguidade. A ciência moderna despoltizou a vida com sua pretensa objetividade, e a arte moderna com sua (menos pretensa) subjetividade. O que restou no espaço político são teorias pseudocientíficas e expressões de emoções pseudo-estéticas, portanto políticas em sentido perigosamente sub-humano. A política em seu significado plenamente humano (a polis clássica e a catolicidade medieval) se perdeu. Perdeu-se o sentido da co-vivência, do co-conhecimento, da co-valorização, em suma: o sentido da vida. (FLUSSER, 1982, p. 172)

A fim de que a ideia de subjetividade não seja simplesmente ignorada, pois não seria este o objetivo, o processo criativo pode se tornar um meio reflexivo. Dessa forma, a ideia de subjetividade aproxima-se da política, quando não se trate apenas de uma expressão desconectada do real, mas de uma prática onde se busque refletir sobre os valores. O processo criativo possibilita o exercício do “desejo”, seja por quais nomes este possa vir a ser compartilhado: interior, subjetividade, inconsciente, intenção ou intuição; de forma que se encontre o seu sentido ético e político.

Os gestos definidos pela interpretação fenomenológica de Flusser (1994) em capítulos anteriores, como “acordos” realizados entre o ser humano e o objeto ou instrumento e entre os próprios seres humanos, também dizem respeito ao que se deseja e, dessa forma, torna-se precisa uma reflexão sobre quais as matérias ou que “desejos”

se estaria desejando e, quais gestos ou “acordos” se estariam acordando, pois estes constituem ou correspondem aos “valores” éticos e políticos a serem construídos na formação.

Desse modo, designando neste momento o desejo como matéria fundamental para pensar a subjetividade, assinala-se sua relevância no processo formativo, contudo, sem um aprofundamento demasiado na questão psicanalítica, mas com algumas “pinceladas” sobre a questão remete-se à “parábola” de Giorgio Agamben:

Desejar é a coisa mais simples e humana que há. Por que, então, para nós são inconfessáveis precisamente nossos desejos, por que nos é tão difícil trazê-los à palavra? Tão difícil que acabamos mantendo-os escondidos, e construímos para eles, em algum lugar em nós, uma cripta, onde permanecem embalsamados, à espera. (AGAMBEN, 2007, p.43)

O desejo aparece ou se parece, com um mistério íntimo que por vezes é aterrorizante e possuiria a capacidade de paralisar a ação do sujeito, porém, ao mesmo é o principal “guia” a ser seguido, ainda que cegamente, pois muitas vezes é constituído pelo trauma. Entretanto, não se trataria de pensar o processo de criação como o processo da neurose ou do trauma na categoria patológica, pois se trataria de uma instância diferente do objetivo do estudo. O que acontece em relação a esse “trauma” é o fato de que algo está em processo e sofre transformações em sua forma original, ou seja, existe um tipo de “trauma” na forma, porém, as características e aspectos em cada processo se diferenciam enormemente em tempo e espaço. O viés de interesse aqui discutido, mesmo na figura de uma experiência distante e por meio da forma estética, seria de relacionar a reelaboração sobre esse “trauma” ou essa possível “cisão” transformadora dentro de um processo, como fator intrínseco à formação.

No que tange às suas particularidades, este estudo trouxe a “sala dos desejos”, com o filme *Stalker* (1979), em um momento próximo à conclusão. Desse modo será preciso apenas acenar para a ideia de “elaboração” na psicanálise, por meio de certo “namoro” entre os filósofos aqui trabalhados como referência e a teoria psicanalítica. A ideia principal seria de que o apagamento das memórias, o esquecimento e, dessa forma, a perda da experiência, sem uma elaboração, sim, poderia ser a causa de recalques e sintomas. A guisa de informação, pode-se indicar na teoria psicanalítica de Sigmund Freud (1924), um trecho denominado “Recordar, repetir, elaborar” (FREUD, 1924, p.366), onde assinala as fases da técnica psicanalítica cuja organização segue, em suma, por meio de um processo com as fases: da “recordação”, sendo basicamente uma

rememoração, que logo se transformaria em uma espécie de “repetição” dos acontecimentos constitutivos da personalidade ou, especificamente, do que um psicanalista consideraria como a patologia de um paciente, até uma fase de “transferência”, que significaria a relação criada entre psicanalista e paciente, onde se daria a “elaboração” e superação (FREUD, 1924, p. 376) do acontecimento ou do trauma, a fim de proceder a um termo de relativa “cura”. Como já foi afirmado em outros momentos desse estudo, não consta dos objetivos a análise psicanalítica de nenhuma questão específica, entretanto, algumas noções de psicanálise encontram-se diluídas em nossas leituras referenciais. Nesse caso, a ideia contida no processo de psicanálise, onde a memória, a ação, ou os gestos e a produção de sentido assemelham-se às etapas da formação do sujeito, a qual se intenta um delineamento nessa escrita. De forma semelhante ao processo psicanalítico, cujo método depende também do desejo do psicanalista e sua forma de construir com o paciente essa “área da transferência”, a relação pedagógica implicaria de uma busca onde se possa sair da indiferença e da apatia para uma possibilidade de elaborar sentidos e valores.

Além da elaboração, outros dois pontos relevantes podem ser citados por meio da fase de transferência onde se encontra o *in statu nascendi*, que se configura por um tempo em que o paciente se encontraria suspenso de decisões ou confrontos, desse modo o analista:

está preparado para uma luta perpétua com o paciente, para manter na esfera psíquica todos os impulsos que este último gostaria de dirigir para a esfera motora; e comemora como um triunfo para o tratamento o fato de poder ocasionar que algo que o paciente deseja descarregar em ação seja utilizado através do trabalho de recordar. Se a ligação através da transferência transformou-se em algo de modo algum utilizável, o tratamento é capaz de impedir o paciente de executar algumas das ações repetitivas mais importantes e utilizar sua intenção de assim proceder, *in statu nascendi*, como material para o trabalho terapêutico. (FREUD, 1924, p. 375)

Arrisca-se aqui denominar esse “estado de nascimento”, que interessa como ideia ligada à infância e ao processo de criação, além de significar um momento de abertura, onde toda destreza linguística de um interlocutor pode não fazer efeito, pois “não nos esqueçamos de que, na realidade, é apenas através de sua própria experiência e infortúnios que uma pessoa se torna sagaz.” (FREUD, 1924, p. 375). Este processo requer extrema paciência do analista, o que vai levar a outro ponto relevante que é a criação de um espaço:

A transferência cria, assim, uma região intermediária entre a doença e a vida real, através da qual a transição de uma para a outra é efetuada. A nova condição assumiu todas as características da doença, mas representa uma doença artificial, que é, em todos os pontos, acessível à nossa intervenção. Trata-se de um fragmento de experiência real, mas um fragmento que foi tornado possível por condições especialmente favoráveis, e que é de natureza provisória. (FREUD, 1924, p. 376)

Essas noções fazem ressonância nos sentidos a que se vêm explorando neste estudo. A mancha poderia ser pensada como um “sintoma” do passado ou problema a ser elaborado. Um dos exemplos trazidos no início deste estudo refere-se a um conto ficcional, mas baseado em fatos reais de uma época que ainda assombra brasileiros, mesmo tendo passados muitos anos de seu “acontecimento”. Trata-se do conto de Luís Fernando Veríssimo (2004) intitulado “A Mancha”. Nesta narrativa o autor traz um personagem que havia “esquecido” o trauma passado durante os anos da ditadura militar.

A primeira coisa que chamou a atenção de Rogério na sala foi o chão coberto por um tapete. Um incongruente tapete fino, de má qualidade mas inteiro, cobrindo o assoalho de parede a parede. Também fora a primeira coisa que ele notara anos antes, numa outra sala, numa outra vida, quando o negro tirara a venda dos seus olhos. O tapete incongruente. Lembrava-se de pensar que provavelmente a sala servia para outra coisa e na adaptação apressada não tinham se lembrado de tirar o tapete. Rogério caminhou até as janelas e espiou para fora. O gordo Miro estava na frente do prédio, chutando o chão de terra batida e fumando. Rogério virou-se e viu a mancha no chão. (VÉRÍSSIMO, 2004, p.13)

A mancha pertencia à sua história, a qual o personagem lembrava apenas como borrões e fragmentos, mas aos poucos foi recordando e, com uma urgência procurava falar com pessoas que compartilhavam desse passado, entretanto sem um propósito específico: ele desejava apenas conversar. Talvez essa busca fosse apenas essa, no sentido de expurgar ou de elaborar um passado traumático. Desse modo, para a personagem do conto, a fala se tornara importante, era seu meio de elaborar o trauma.

Esse processo psicanalítico como forma de pensar sobre a rememoração e a “repetição” do trauma requer uma sensibilidade específica no que diz respeito à escuta e à interlocução. Um olhar nesse sentido se deteria, portanto, no abismo surgido por meio de um processo onde a mancha apareceria em alguma circunstância e não seria apagada, pois simbolizaria um acontecimento relevante que refletiria e ressoaria em determinadas questões, cujo conteúdo não seria o interesse ou o foco deste estudo. O gesto autoral nesta escrita apenas constata essa possibilidade, entretanto, não haveria meios teóricos suficientes para alavancar tal processo neste momento.

Em direção a uma conclusão, o gesto pedagógico relaciona-se ao gesto artístico na formação dos sentidos onde estética e ética passariam, então, a ser entendidas por meio da arte e da educação, como esse “entremeio”, ou esse espaço, o qual foi nomeado, no capítulo anterior deste estudo, de “zona da experiência”. A dupla estética e ética é tomada nessa discussão como noções a serem abordadas, não no seu campo teórico somente, mas no campo do gesto, onde atuam os discursos que se realizam e atualizam pela experiência na linguagem. Segundo Paulo Freire (1996) “ensinar exige estética e ética” (FREIRE, 1996, p.32), pois “não é possível pensar os seres humanos longe, sequer, da ética, quanto mais fora dela.” (FREIRE, 1996, p.33). À estética, portanto não seria permitido sobrepor-se a essa condição. Vale lembrar que a instituição educativa é um espaço de construção de autonomia e, não apenas um lugar onde “conteúdos” seriam “internalizados” pelo sujeito sem que haja resistências ou reações de choque e mesmo a negação completa. A autonomia, nesse sentido da mesma forma que se trata da “autonomia do processo” artístico, o qual permite a elaboração própria de uma poética diz respeito à formação do sujeito em um processo onde as resistências e reações constituem a sua forma. Desse modo, constituir-se ou construir autonomia, não significaria que o sujeito transforme-se em um “ser completo”, como se fosse um “pacote” ou mercadoria com o fim ou finalidade de ser englobado ou incorporado a um sistema, mas que possa desenvolver a capacidade de pensar, de fazer escolhas, de julgar, discernir, de criar alternativas, de interpretar e inventar caminhos, ou seja, que desdobre a sua potência formativa em qualidade política do pensamento.

É por isso que transformar a experiência educativa em puro treinamento técnico é amesquinhar o que há de fundamentalmente humano no exercício educativo: o seu caráter formador. Se se respeita a natureza do ser humano, o ensino dos conteúdos não pode dar-se alheio à formação moral do educando. Educar é substantivamente formar. (FREIRE, 1996, p.33)

A potência formativa da mancha e do gesto reside justamente no fato de que em certos momentos existiram as manchas e os gestos, por meio dos quais foi possível criar uma “ponte” entre arte e educação a fim de elaborar novos sentidos para materialidades e ideias aparentemente obsoletas. O mesmo poderia ser afirmado, no que diz respeito à pretensa obsolescência da ética em sua relação com a política nos dias atuais, ou seja, de certa maneira os “valores”, como afirma Flusser (1989) deixaram de ser levados em conta, porém, “não pode haver conhecimento sem valoração prévia, e todo

conhecimento não seguido de valoração carece de significado.” (FLUSSER, 1989, p.150).

O sentido do gesto como “acordos” poderia ser elaborado ou traduzido para uma noção de política, onde os gestos sustentariam as relações, ou seja, restituindo a política, que não existiria sem a reflexão ética. A poética traduz-se, desse modo na própria ideia de política em nossas elaborações sobre a potência do gesto e da mancha na formação. Atenta-se, desse modo, para uma ideia de exercício estético e político na ideia de “zona temporária de autonomia”, do pensador militante anarquista Hakim Bey (1985)⁴³. O espaço educativo ou de processo criativo poderia tornar-se, com esforço filosófico e disponibilidade intersubjetiva, uma zona de experiência temporária, para que o estudante sintasse em poder de seus gestos. Nesse tempo-lugar que simbolizaria o acontecimento, afinal é temporária sua condição, poderia atualizar-se uma experiência na linguagem. Nesse lugar ou nessa “zona de autonomia temporária”, a ordem seria subvertida para o sentido sugerido por uma teoria do “caos linguístico”:

Ela sugere que a linguagem pode sobrepor-se à representação e à mediação, não porque seja inata, mas porque é caótica. Ela sugere que toda experimentação dadaísta (...) com poesia sonora, gestos, chistes, linguagem bestial etc. não foi feita com o objetivo nem de descobrir nem de destruir o significado, mas de criá-lo. O niilismo afirma sombriamente que a linguagem cria significado de forma "arbitrária". O Caos Linguístico alegremente concorda com isso, mas adiciona que a linguagem pode superar a linguagem, que a linguagem pode criar liberdade a partir da confusão e da decadência da tirania semântica. (BEY, 1985, p. 34)

Essa relação torna-se plausível quando se pensa, justamente, no significado da mancha e do gesto como potências no sentido da linguagem. Esse exemplo também serve para pensar sobre como algumas ideias de outras áreas de conhecimento têm uma relação ou proximidade com a arte, principalmente, com a arte contemporânea. A ideia de uma zona autônoma, além de aproximar-se ao *happening* e à performance, já mencionados em capítulos anteriores, também possui um viés pedagógico, pois o seu caráter temporário introduz noções de construção de autonomia e de aprendizado. Além disso, o gesto de ocupar e se organizar em um espaço possui o potencial de complexidade necessário para a formação do sujeito político.

A “zona” em *Stalker* (1979), como já referido, é um território selvagem e contaminado, em que a busca por meio do fluxo constante das águas seria de eliminar a

⁴³ BEY, Hakim. TAZ: Zona Autônoma Temporária. 1985. Manifesto digital disponível em: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf> Acesso em: 27.06.2018.

toxicidade da cultura, que aparece na forma dos objetos. Mas o foco da questão é pensar a respeito de sua potência enquanto lugar onde as coisas estão em transformação, e, principalmente em nascimento ou em fase de reciclagem de sentidos e significados. Portanto, o gesto torna-se potência em meio à “zona”, com a noção de um processo em que se inicia “tateando”, à procura de caminhos, clareiras e lugares onde a educação não se torne apenas uma espécie de “adestramento” incólume. Mas que se constitua por meio de pressupostos teóricos de formação ética e política, tais como foram organizados a partir de nossas referências teóricas, sem deixar de lado a atenção e o olhar sensível sobre os fenômenos, por menores ou menos relevantes, na forma em que se apresentam. Nesse sentido, nossa defesa e articulação sobre o processo criativo se colocou como um meio de desdobrar possibilidades de elaboração teórica sobre as noções de experiência na linguagem e de potência formativa do sujeito, que possam estar contidas na forma de processos criativos ou de elaborações poéticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se o self esvaziado vê o mundo como algo a ser guardado no sopro do poema, o “eu” acontece porque toma o mundo para si, apropria-se dele. Caminhar entre essas posições é a tarefa do pensamento ontotopológico, ou seja, de uma filosofia que recolhe os lugares por onde o corpo do autor passou e, por isso mesmo, irrefutável: nada mais que a narrativa de um destino. (PESSANHA, 2018, p.12)

Além da infância, como lugar da experiência, a noção de mancha aparece em *Stalker*(1979), como uma metáfora ou figura. O personagem principal seria um “ser manchado”, que não se adequaria à realidade, assim como sua família, na imagem da mulher e da sua filha. Seriam então, pessoas “deformadas” e “manchadas” pelo simples fato de viverem ou participarem da mesma experiência de uma figura como a do *Stalker*(1979). Elas teriam sido “contaminadas pela mancha”, que simbolizaria a exclusão em uma sociedade que não percebe a própria limitação, quando sequer compreende do que se trata a “zona”. A sociedade apenas proíbe que se tenha tal experiência, sem conhecê-la.

A mancha também é a infância da pintura. Dentro da “zona da experiência” que se trata um processo de criação, a mancha é um início, é um convite que chama para a entrada em “outro mundo” ou forma de ver, em potência, naquela substância plástica aprisionada na aparente superfície. Ao longo da experiência estética o processo criativo com a mancha tornou-se um ritual onde o gesto era a princípio uma forma de construção, mas necessitava do seu oposto, o ato “destrutivo”, para que não se cristalizasse na “crença em uma técnica”. Assim, quando o ritual da pintura era destruído, se apostava em um jogo onde as regras teriam que ser novamente pensadas. E desse modo procede a uma ética, pois quando as regras oprimem ou não fazem sentido, diante de uma realidade que não corresponde ao discurso, se faz necessário o gesto que potencialize a integridade do processo de criação, para além de uma cultura onde o tempo não pára, e nada muda.

A mancha, além de estar relacionada à passagem do tempo, também é um lugar. Ou seja, essa espécie de “zona” onde se instala, ou coagula-se, o tempo. Na composição podemos associar a mancha com um limite poroso, ou aberto, como um limite “orgânico”, menos fechado em si e mais permeável. Desse modo, a “zona da experiência” só pode existir com a disponibilidade de quem se propõe a pensar tal lugar. Estar disponível para esse lugar significa uma negação de outro lugar, qual seja este: a

realidade cotidiana com seus limites de tendência totalizante, que eliminariam a possibilidade de outras formas de existir e seus lugares. A zona representaria um tipo de afirmação, pela qual seria preciso “ser marginal”, talvez herói...

A razão pela qual não me refiro de maneira incisiva à formação específica do artista ou do professor e, tampouco sobre uma “metodologia de ensino”, faz parte, justamente, de uma intenção que pertence aos processos de criação ou à questão poética. Porém, é preciso esclarecer que não se trata de um ponto de vista de uma “artista” ou de uma “professora”, ou seja, não provém de uma “autoridade” no assunto, mas simplesmente parte do processo de uma estudante e pesquisadora, para, enfim, trazer uma perspectiva sobre a potência formativa de uma experiência em artes. A busca por uma rememoração sobre o acontecido, ou sobre o “rito” e o “jogo”, que possa ter um sentido ético, é o esforço para o qual se propõe esse caminho pela ideia de experiência como uma possibilidade. Segundo Pereira (2006), na tradição, a experiência e a narração constituem um saber. Para pensarmos nosso objeto, pode-se dizer que a tradição é também constituída por meio da mancha tanto como essa “nebulosa” da memória, como parte da técnica moderna, nos processos de composição pictórica. O que não impede que se relacione com a ruptura histórica entre o processo de criação e, a própria técnica. Nesse sentido, o artista, tal qual um cientista (ou uma criança), em sua experiência, realizaria experimentos e experimentações, abrindo caminho para “o novo” (PENA, 2011) e fazendo com que o mesmo salte de um nível a outro de um tempo não retilíneo ou circular (AGAMBEN, 2005).

A forma por meio da qual procuramos interpretar o “salto para o novo” (PENA, 2011) não necessitaria de uma explicação “quântica”, ou de um experimento científico, pois está mais próxima do “real”, daquilo que não cabe na “fórmula” ou do que se assemelhe a algo como uma “variável complexa”. Assim, o relato sobre uma vivência que se deu no encontro entre a mancha e o gesto, tanto como acaso ou origem, contém os “respingos” possíveis para fazerem brotar as intenções no tecido de uma escrita sobre a formação. Pois, será preciso o gesto de ir além do limite, sem cobrir sua mancha, para compor aquilo que se pode chamar agora de experiência. A ideia é justamente poder apresentar a experiência, por meio de um andar desviante entre os restos, as manchas e os gestos, como esse lugar incompleto e permeado pelo desejo de saber. A composição pictórica, como uma forma de linguagem e, podendo ser “contada” por meio de outros sinais ou signos, além da imagem que se apresenta, ou seja, como uma escrita, que vem

da memória, da reminiscência, da imaginação ou da “vida”, muitas vezes aparece como um emaranhado incompreensível. Portanto, a postura de um olhar disponível, em busca de compreensão sobre o que aparentemente não faria sentido, é o gesto inaugural do processo de conhecimento que se dá por meio da arte e da mancha.

Para encaminhar esta reflexão a seu desfecho, podemos focar no sentido possível contido nas imagens. Do acidente com a mancha, de sua gestualidade incontida, dos respingos, do fluxo incerto e dos transbordamentos surgiram sugestões figurativas e de potencial significação. Entre as leituras destaca-se, nas últimas imagens apresentadas neste estudo (Figuras: 06, 07, 08, p. 46-47) a materialização imagética, para além da forma indeterminada, de uma sugestão figurativa que anunciaria um “ser”, ou um “vir a ser” humano escondido no fundo da superfície manchada. Esse fragmento de representação do humano possível aparece, talvez a guisa de sugestão, como metáfora da incompletude do ser e do tempo. Entretanto, o alcance filosófico dessa escrita não teria essa pretensão “heideggeriana”, apesar do diálogo intenso de Giorgio Agamben (2008) com essa filosofia existencial. A intenção, aqui caminharía em sentido de uma espécie de “dignidade existencial” do humano em meio à barbárie, para além de questões filosóficas em seu rigor acadêmico. Portanto, algo que escapa, e que transborda e não se pauta por explicações de sentido, mas apenas de sinais de vida, e da própria incompletude. Tal poética enunciaria uma potência da forma e da linguagem sobre a língua e o discurso que a atravessa, ou seja, passível de interpretações, de “intersubjetivações”, como seria de fato, qualquer imagem.

O que se deseja, no entanto, para além da liberdade interpretativa das imagens em artes visuais é a possibilidade da experiência. Mas como ainda ter ou fazer experiência, se nos falta tempo, se nos falta espaço? Nosso gesto nesta escrita procurou e continuará em busca, portanto, de iluminações sobre suas questões que, por fim, se abrem a outras indagações, como um modo, justamente, de fazer operar a metodologia elaborada no estudo. Nesta senda, se deixa “em potência” os sentidos atribuídos ao que não estaria terminado no que diz respeito às possibilidades em educação e arte. Pois aqui se entende a potência do que ainda está em formação no ser humano, como um trabalho inacabado, porém calcado em intenção ética e de posicionamentos políticos de sentido “libertário”, por assim dizer, mas não cristalizado no tempo, e sim, “gestando” seu porvir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. O homem e a mancha. In: Teatro Completo. Porto Alegre: sulina / IEL – Instituto Estadual do Livro, 1997.

AGAMBEN, Giorgio. Infância e História: Destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. In: Arte filosofia / Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto/ IFAC, n.4, jan.2008. Disponível em:<<http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/731>> Acesso: 26.10.2017.

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: Profanações. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. (p. 49-57)

AGAMBEN, Giorgio. Ideia da infância. In: Ideia da prosa. Lisboa: Cotovia, 1999. (p. 90-95).

AGAMBEN, Giorgio. Desejos. In: Profanações. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. (p. 43)

ARCHER, Michael. Arte Contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. As Flores do Mal. São Paulo: Martin Claret, 2005.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. Pintura e gravura. In: Estética e Sociologia da arte. Edição e tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. (p. 107- 110)

BENJAMIN, Walter. Sobre a Pintura ou Signo e Mancha. In: Escritos sobre mito e linguagem. Org.: GAGNEBIN, J.M. São Paulo: Duas Cidades, 2011. (p. 81-87)

BENJAMIN, Walter. Questões introdutórias de crítica do conhecimento. Em: Origem do drama barroco alemão, Brasiliense: São Paulo, 1984. (p.49-79)

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Tradução: Gabriel Valladão Silva. Em: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). Walter Benjamin: a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013. (p. 49-94).

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. (p.103-150)

BEUYS, Joseph. En torno a la muerte de Joseph Beuys: Necrologias, Ensayos, Discursos. Düsseldorf, Germany: Inter Naciones Bonn, 1986.

CANE, Louis. “O pintor sem modelo”, nota prática sobre uma pintura. In: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecilia, [orgs.]. Escritos de Artistas: Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2006. (p.279-299).

CASANOVA, Edemur. Desenho de criação: plano de ensino para a disciplina de Fundamentos II do Curso de Artes visuais da Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria: UFSM, 2008.

FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecilia, [orgs.]. Escritos de Artistas: Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2006.

FLUSSER, Vilém. Los Gestos: fenomenología y comunicación. Barcelona: Herder, 1994.

FLUSSER, Vilém. Arte de retaguarda. In: CAVALO AZUL, (7): 79-89, 1972. Disponível para visualização em: <<http://flusserbrasil.com/art15.html>> Acesso em: 20.06.18

FLUSSER, Vilém. Entre o provável e o impossível. Artigo na Revista Resgate. v. 2, n. 2 (1991). jul./dez. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/issue/view/1152/showToc>> Acesso em: 22.06.2018

FLUSSER, Vilém. Zona cinzenta entre ciência, técnica e arte. Brasília: Revista da Sociedade Brasileira de História da Ciência (SBHC), 1989. Disponível em: <<http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/>> Acesso: 05.10.2018

FLUSSER, Vilém. Criação Científica e Artística. Conferência na Maison de la Culture, Chalon s/Saone, 1982. Disponível em: <http://flusserbrasil.com> Acesso: 05.10.2018

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir, elaborar. In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol II, 1924, (p.366-376).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do conceito de *darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza. *Kriterion* vol.46 nº 112, Belo Horizonte, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200004> Acesso em 22.06.2018

JIMENEZ, Marc. O que é Estética? São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

HERNANDEZ, Adriane; MOURA, Carla Borin; LAUTENSCHLAGER, Carla Viviane Thiel; SOUZA, Mariza Fernanda Vargas de. A pintura como meio para a prática da alteridade, (2014). Disponível em: <http://wp.ufpel.edu.br/paralelo31/files/2015/03/06_artigo05_adriane.pdf> Acesso: 26.10.2017

KAHLO, Frida. O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo. [tradução: Mário Pontes] Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

KLEE, Paul. Diários. [tradução: João Azenha Jr.] São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Rev. Bras. Educ.* [online]. 2002, n.19, pp.20-28. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S141324782002000100003&script=sci_abstract&tlng=pt> Acesso: 22.06.2018

LÉVY, Pierre. O que é o virtual? São Paulo: Ed. 34, 1996.

MARTINS, Claudio. DesMANCHAndo preconceitos: a “estética da mancha” em Angels in America, de Tony Kushner, O Homem e a Mancha, de Caio Fernando Abreu e A Mancha Roxa, de Plínio Marcos, (2009). Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/vozelharoutro/volume003/artigo2.pdf>> Acesso: 26.10.2017.

MASSCHELEIN, Jan. E-ducando o Olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre. Educação e Realidade: 33(1): 35-48 jan/jun 2008. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6685>> Acesso em: 30.10.2017.

MITROVICH, Caroline. Experiência e formação em Walter Benjamin. São Paulo: UNESP, 2011.

MURICY, Katia. Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

MUTARELLI, Lourenço. O Cheiro do Ralo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PENA, Luis Miguel Martins Soares Raposo. O Salto do Novo - A Mancha em Walter Benjamin como Origem da Novidade. Lisboa: 2011. Disponível em: <<http://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/53/browse?type=author&order=ASC&rpp=45&value=Pena%2C+Luis+Miguel+Martins+Soares+Raposo>> Acesso: 26.10.2017

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Sob o signo de Satã: configurações do tempo e da experiência na modernidade de Benjamin e Baudelaire. TRAMA INTERDISCIPLINAR - Ano 1 - Volume 1 - 2010a. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/2145>> Acesso: 26.10.2017

PEREIRA, Marcelo de Andrade. A dimensão performativa do gesto na prática docente. Revista Brasileira de Educação v. 15 n. 45 set./dez. 2010b. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/rbedu/v15n45/12.pdf> Acesso: 26.10.2017

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Saber do tempo: tradição, experiência e narração em Walter Benjamin. Educação & Realidade, vol. 31, núm. 2, julho-diciembre, 2006. p. 61-78. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=317227044005> Acesso: 30.10.2017

PESSANHA, Juliano Garcia. Recusa do não-lugar. São Paulo: UBU, Editora, 2018.

PONGE, Francis. O Partido das Coisas. São Paulo: iluminuras, 2000.

RESTANY, Pierre. Os Novos realistas. São Paulo: Perspectiva, 1979. Disponível em:
<<https://adageisa.files.wordpress.com/2008/09/yves-klein.pdf>> Acesso: 05.10.18

ROCHLITZ, Rainer. O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). A “segunda técnica” em Walter Benjamin: O cinema e o novo mito da caverna. Prefácio em: Walter Benjamin: a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013. (p. 23-48).

TARKOVSKY, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. Vozes do Golpe: A Mancha. São Paulo : Companhia das Letras, 2004.

ZIZEK, Slavoj. Andrei Tarkovsky ou a coisa vinda do espaço interior. In: Lacrimae Rerum: ensaios sobre cinema moderno. São Paulo: Boitempo, 2009. (p.132-163)