

**INSTITUTO FEDERAL DE  
EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA**  
**SUL-RIO-GRANDENSE**  
**Câmpus Pelotas**

**Coreografias de uma professora-artista: arte, filosofia,  
educação e outras possibilidades de invenção docente.**

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA  
SUL-RIO-GRANDENSE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO E TECNOLOGIA

RELEM MACHADO BATISTA

**COREOGRAFIAS DE UMA PROFESSORA-ARTISTA: ARTE, FILOSOFIA,  
EDUCAÇÃO E OUTRAS POSSIBILIDADES DE INVENÇÃO DOCENTE.**

PELOTAS

2017

RELEM MACHADO BATISTA

**COREOGRAFIAS DE UMA PROFESSORA-ARTISTA: ARTE, FILOSOFIA,  
EDUCAÇÃO E OUTRAS POSSIBILIDADES DE INVENÇÃO DOCENTE.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Mestrado Profissional em Educação e Tecnologia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Educação e Tecnologia.

Orientador: Dr. Prof. Alberto D'Ávila Coelho

PELOTAS

2017

### Ficha Catalográfica

B333c Batista, Relem Machado.  
Coreografias de uma professora-artista : arte, filosofia, educação e outras possibilidades de invenção docente / Relem Machado Batista. – 2017.  
84 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Alberto d'Ávila Coelho.

Dissertação (mestrado) - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense, Programa de Pós-Graduação em Educação, Mestrado Profissional em Educação e Tecnologia, Pelotas, 2017.

1. Cartografia. 2. Corpo. 3. Filosofia da diferença. 4. Experiência estética. 5. Formação docente. I. Coelho, Alberto d'Ávila. II. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense - IFSul. III. Título.

CDD 370.1

Catálogo na publicação:  
Bibliotecária Vivian I. M. Ritta CRB 10/1488  
Biblioteca IFSul - Câmpus Pelotas

RELEM MACHADO BATISTA

**COREOGRAFIAS DE UMA PROFESSORA-ARTISTA: ARTE, FILOSOFIA,  
EDUCAÇÃO E OUTRAS POSSIBILIDADES DE INVENÇÃO DOCENTE.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Mestrado em Educação e Tecnologia do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Educação e Tecnologia.

Aprovada pela banca examinadora em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

---

Prof. Dr. Alberto Dávila Coelho – IFSul

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cynthia Farina – IFSul

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mirela Ribeiro Meira - UFPel

## **AGRADECIMENTOS**

A minha mãe Vera por ter me dado o ar e a luz da vida;

A vida pelos filhos;

A Goy por me escolher como par nesta contradança da pesquisa;

Ao Alberto pela generosidade da acolhida, gratidão!

Aos amigos pela paciência e companheirismo às melodias de angústia;

A Cynthia por emprestar suas “lentes” generosas na leitura de textos tão cuidadosamente escolhidos;

A Mirela pela disponibilidade e pelo bom encontro no curso de pedagogia.

Ao MPET pela generosidade e competência dos profissionais.

Ao IFSUL que permaneça resistência, oferecendo-se de modo democrático, continuando-se como amplo espaço de constituição de saberes.

“Vem por aqui” - dizem-me alguns com os olhos doces  
Estendendo-me os braços, e seguros  
De que seria bom que eu os ouvisse  
Quando me dizem: “vem por aqui!”  
Eu olho-os com olhos lassos,  
(Há, nos olhos meus, ironias e cansaços)  
E cruzo os braços, E nunca vou por ali...  
A minha glória é esta: Criar desumanidades!  
Não acompanhar ninguém...  
Não, não vou por aí! Só vou por onde  
Me levam meus próprios passos...  
Se ao que busco saber nenhum de vós responde  
Por que me repetis: “vem por aqui!?”  
Prefiro escorregar nos becos lamacentos, redemoinhar aos ventos,  
Como farrapos, arrastar os pés sangrentos, a ir por aí...  
Se vim ao mundo, foi só para desflorar florestas virgens,  
E desenhar meus próprios pés na areia inexplorada!  
O mais que faço não vale nada.  
Como, pois, sereis vós que me dareis impulsos, ferramentas e coragem  
Para eu derrubar os meus obstáculos?...  
Corre, nas vossas veias, sangue velho dos avós,  
E vós amais o que é fácil!  
Eu amo o Longe e a Miragem,  
Amo os abismos, as torrentes, os desertos...  
Ide! Tendes estradas,  
Tendes jardins, tendes canteiros,  
Tendes pátria, tendes tetos,  
E tendes regras, e tratados, e filósofos, e sábios...  
Eu tenho a minha Loucura!  
Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura,  
E sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios...  
Deus e o Diabo é quem guiam, mais ninguém!  
Todos tiveram pai, todos tiveram mãe;  
Mas eu, que nunca principio nem acabo,  
Nasci do amor entre Deus e o Diabo.  
Ah, que ninguém me dê piedosas intenções,  
Ninguém me peça definições!  
Ninguém me diga: “vem por aqui!”  
A minha vida é um vendaval que se soltou,  
É uma onda que se alevantou,  
É um átomo a mais que se animou...  
Não sei por onde vou,  
Não sei para onde vou  
Só sei que não vou por aí!”  
José Régio

## RESUMO

Esta escrita dissertativa propôs cartografar os movimentos de um território de pesquisa que teve a filosofia e a arte como os agrimensores de uma docência. Por aí uma vida correu enquanto deslocamento; por aí se buscou saberes que transitavam e ganhavam consistência tornando-se matéria para o que se chamou de “LIVRO DE PROFESSORA-ARTISTA”. Sim, o já conhecido “livro de artista” se expandiu ganhando uma dimensão docente, incluindo experiências que envolvem o fazer de uma professora que também é artista, que se preocupa em organizar uma coleção de narrativas, de passagens de tempo, de trânsitos compostos por “marcas”. Como escrita dissertativa este livro se estabeleceu como uma reflexão, de um modo cuidadoso, ele foi se constituindo como um produto que nasce pela experiência de um corpo que se inscreve através de seus devires e marcas, estabelecidos nos encontros, a partir da potência do que Espinosa chamaria de “bons encontros”. Considerando leituras de Foucault, Deleuze e Guattari, alguns conceitos foram potencializadores de um olhar estrangeiro, coreografando movimentos atinentes aos afrontamentos e estranhamentos constituídos em momentos insuspeitados, possibilitando se processar algum modo genuíno de existência. Com a cartografia, método de investigação, foi conduzido modos de expressão buscando dar visibilidade as experimentações da professora-artista, nesta cartografia as experiências deram visibilidade aos movimentos de formação instaurados ao longo da trajetória de vida da professora. Há, aqui, um corpo que quis deixar-se violentar e produzir-se ao trilhar com a filosofia e a arte um território de passagem para uma docência. A pele enquanto solo atua como ponte fronteira, onde se expressam os diálogos sensoriais entre o corpo e o que o permeia, como passagem das reverberações, das marcas submergidas desta permeabilidade, e as potencialidades que o devir pode fabricar enquanto movimento genuíno, para tanto, aspectos que vem traduzidos por solos e possíveis movimentos de dança. Investigar tais experiências faz pensar naquelas práticas que estão imbricadas com questões de espaço-tempo, de transversalidade, de processualidades, as quais oferecem pistas a uma maneira de atuar, de operar por algum modo que vá constituindo um tornar-se docência, regulados. Assim, considerando a vida de uma professora-artista que se inaugura, na tentativa de abandonar alguns modelos de estética docentes instituídos por dadas condições de “verdade”, trazendo reflexões para recriar modos de representação institucionalizados, e através desta produção estética docente gerar saberes de si, questionando-se: como se pode estabelecer distintos modos de dialogar com o sensível? De capturar suas marcas? Como este diálogo permite trazer pistas para pensar uma formação pessoal e profissional? Será que o modo de formar-se professor extrai da vida sua condição docente? Como docência e arte podem se engendrar operando processos de subjetivação que contribuem na formação docente de uma professora-artista? Como a arte pode contribuir na formação desta professora? Como inaugurar-se docente tendo como vias a professora-artista? Em sua profissão, através das suas formações acadêmicas, a professora-artista sentiu-se, muitas vezes, imersa em metodologias de ensino, didáticas, fundamentações, estudos do humano, dissociadas de alguma coisa própria do vivido. Por isso, esta dissertação se propõe a trabalhar pelos movimentos de experimenta-se, por um corpo que se coloca em passagem no percurso da pesquisa, buscando as antropofagias, fagocitoses engendradas nas experiências componentes e componíveis que podem ir se inaugurando no próprio movimento de andar com a pesquisa. A possibilidade de olhar para si, de se deixar violentar pelas

marcas, permite perceber movimentos advindos dos devires, e que podem constituir um modo de cartografar-se, já que viver pode ser experimentar-se, colocar-se a prova. Desta maneira, vai se constituindo uma estética, uma cartografia gerada nos movimentos de pesquisa, por uma pesquisadora artista buscando docência, não como forma de prescrição ou receita, mas que se possa através desse modo de escrever, mais do que representar um modo de ser, mas trazer aquilo que não se é mais, e acima de tudo o que se pretende ter como potência. Sendo assim, a escrita da dissertação gera uma ontologia de si, como uma tradução sob o ponto de vista de experiências próprias.

**Palavras chaves:** Cartografia. Corpo. Filosofia da diferença. Experiência estética. Formação docente.

## ABSTRACT

This dissertation proposes to map out the movements of a research field that had art and philosophy as appraisal tools for teaching practices. That way, a life ran its course as movement; as the ever-changing knowledge was sorted through, it gained consistency in the form of matter for what it was called the "TEACHER-ARTIST'S BOOK". Yes, the well-known "artist's book" was expanded in meaning to gain new dimensions, to include teaching practices and experiences involved in those of a teacher who is also an artist, who is preoccupied with organizing an assemblage of narratives, of time passages and of movement which is composed by "marks". As a work of dissertative writing, this book established itself as thought process, carefully built as the product bore from the experiences of a body marked by the developments and blemishes established in meetings, and observed through the lenses of what Espinosa would call "good meetings". Considering readings in Foucault, Deleuze and Guattari some concepts heightened a foreign gaze, choreographing movements related to confrontation and discomfort, which were constituted in unsuspected moments, making possible the processing of a genuine way of existence. By using cartography as an investigative method, ways of expression were constructed as means of identifying the experimentations of the teacher-artist. In this cartography, experiences are a way to visualize the formative movements in place during the life of the teacher. It is possible to see here a body that let itself be violated and created as it trailed the path of the arts and of philosophy as it built its teaching practice. Skin as soil acts like the border which bridges the gap between the body and the sensorial dialogue that permeates it; it acts as passage of that which reverberates, as the blemishes infused with experiences and with the potential the act of becoming can create movement, like in a dance, as the agent for change. Investigating these experiences brings to mind those practices which are imbued with matters of space and time, of transversality and processuality that offer clues for a way to act, to operate through some way of building teaching practices. Teaching as something capable of recreating regulated and institutionalized ways of representation. Taking into consideration the life of a teacher-artist that initiates herself in an attempt to abandon teaching practice models imposed by instances of "truth", and through this aesthetic teachable production generate self-knowledge, some questions are posed: how to establish different ways to talk with one's sensibility? How to capture its marks? How does this dialogue allow opportunities to think of both personal and professional formation? Does the way with which one becomes a teacher subtract from life its own condition of teacher? How can art and teaching intertwine in the subjective processes which contribute to the creation of a teacher-artist? In what way does art contribute to the processes of becoming a teacher? How to initiate oneself in teaching through one's teacher-artist self? In her profession, through her academic education, the teacher-artist felt herself, many times, immersed in teaching methodologies, didactics, theoretic basis, human studies, distanced from something lived. For that reason, this dissertation aims to deal with these issues through the self-experimentation movements, by a body that puts itself in the course of the research, seeking the anthropophagies, phagocytoses that permeate the experiences that might be inaugurated in the moving with the research itself. The possibility of looking at oneself, of letting oneself be violated by the marks, allows for the perception of the movements derived from becoming, and that may constitute a way of cartographing oneself, observing the movements of experiencing oneself as the movements of life itself, since living can be experiencing oneself, putting oneself to the test. And, in this way, build an aesthetic, through the cartography generated in the reconstitution of these teaching and artistic movements, not as a way of prescription or

recipe, but in a way that it allows, through this form of writing, more than represent a form of being, but also deal with which one is not anymore, and most of all, that which one intends to have as strength. That way, the writing of the dissertation generates an ontology of itself, as a translation according to our own experiences.

**Key-words:** Cartography. Body. Philosophy of difference. Aesthetic experience. Teacher training.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Gravura digital.....	17
Figura 2 – Gravura digital.....	20
Figura 3 – Gravura digital.....	28
Figura 4 – Gravura digital.....	30
Figura 5 – Gravura digital.....	33
Figura 6 – Lisbela e o prisioneiro, película cinematográfica, 2003.....	34
Figura 7 – Gravura digital.....	37
Figura 8 – Da Vinci (1442-1519).....	38
Figura 9 – Duchamp, A caixa, 1914.....	38
Figura 10 – Gravura digital.....	42
Figura 11 – Gravura digital.....	46
Figura 12 – Matrix: realidade virtual, película cinematográfica, 1999.....	48
Figura 13 – Gravura digital.....	52
Figura 14 – Gravura digital.....	55
Figura 15 – Gravura digital.....	62
Figura 16 – Pessoa de interesse, película, 2011.....	63
Figura 17 – Gravura digital.....	65
Figura 18 – Gravura digital.....	76
Figura 19 – Gravura digital.....	80

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: PAISAGEM VERTIGINOSA.....</b>	<b>12</b>
<b>1 SOLOS.....</b>	<b>17</b>
1.1 DESÉRTICO: MIRAGENS, MARCAS.....	17
1.2 SÍSMICO: CARTOGRAFIA.....	25
1.3 ARENOSO: ESCRITA COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO A PARTIR DOS RASTROS.....	28
1.4 ARGILOSO: POR ENTRE A VESPA E A ORQUÍDEA.....	32
1.5 HUMOSO: LIVRO DE PROFESSOR-ARTISTA; O CRIADOR E A CRIATURA.....	36
<b>2 COREOGRAFIAS.....</b>	<b>42</b>
2.1 (ENTRE)TECIDO; PERCURSO TRAMADO.....	42
2.2 ANDANDO NAS NUVENS; VERTIGENS DE UMA VERDADE: APERCEBER-SE?.....	46
2.3 INCLINAR O CORPO SEM TIRAR OS PÉS DO CHÃO; ARTE E A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA,.....	52
2.4 ATIRADO, LANÇADO; O CORPO ALÉM DO OLHO.....	55
2.5 ANDAR (DES)RITMADO; PASSOS DE RESISTÊNCIA.....	65
<b>3 RASTROS.....</b>	<b>70</b>
3.1 VIDA EM AMBIENTE FAMILIAR.....	70
3.2 ALUNA DE ARTE NA ESCOLA FUNDAMENTAL.....	71
3.3 FORMAÇÃO ACADÊMICA CURSO DE ARTES VISUAIS/ UFPEL.....	72
3.4 ATUAÇÃO DOCENTE EM SALA DE AULA – 2004.....	74
<b>CONCLUSÃO: PAISAGEM RISOMÓRFICA.....</b>	<b>76</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>81</b>

## INTRODUÇÃO: PAISAGEM VERTIGINOSA

Escreverei os meus sapatos na tua ideia  
escreverei os meus sapatos na tua postura  
escreverei os meus sapatos na tua cara  
escreverei os meus sapatos no teu verbo  
escreverei os meus sapatos nos teus...  
Vitor Ramil

Esta escrita dissertativa propôs cartografar os movimentos de um território de pesquisa que teve a filosofia e a arte como os agrimensores de uma docência. Por aí uma vida se fez enquanto deslocamento; por aí se buscou pelos saberes que transitavam e ganhavam consistência tornando-se matéria para o se chamou “LIVRO DE PROFESSORA-ARTISTA”. E assim, o já conhecido “livro de artista” se expandiu ganhando uma dimensão docente, ou seja, abriu-se espaços para trazer experiências que envolvem o fazer de uma professora que também é artista, que se preocupa em organizar uma coleção de narrativas, de passagens de tempo, de trânsitos compostos por “marcas”. Espera-se que este livro, também em sua condição, seja potente o suficiente para dizer de uma vida em deslocamentos, no “sofrimento” de estar no mundo pela paixão, desassossego e vontade de viver o que a arte e a docência podem comungar.

Como escrita dissertativa, este livro de professora-artista se estabeleceu junto a uma reflexão. De um modo cuidadoso, ele foi se constituindo como um produto que nasce pela experiência de um corpo que se inscreve através de seus devires e marcas, estabelecidos nos encontros, a partir da potência do que Espinosa chamaria de “bons encontros”.

Considerando leituras de Foucault, de Deleuze e Guattari, alguns conceitos foram potencializadores de um olhar estrangeiro, coreografando movimentos atinentes aos afrontamentos e estranhamentos constituídos em momentos insuspeitados, possibilitando se processar algum modo de existência.

Com a cartografia, o método de investigação conduzido nos modos de expressão que buscaram trazer visibilidade as experimentações da professora-artista, considerando as subjetividades que o corpo pode experimentar nos movimentos próprios de existir; naquilo que pode ir além das práticas instituídas, que pode promover movimentos de liberação como forma de produção de subjetividade, ou, pelo menos, bancar com o mínimo instituído. Neste cartografar as experiências

deram visibilidade aos movimentos de formação instaurados ao longo da trajetória de vida da artista. Ha, aqui, um corpo que quis deixar-se violentar e produzir-se ao trilhar com a filosofia e a arte um território de passagem para uma docência.

Trazer as experiências para a escrita foi um desafio que se deu a partir das marcas, ou seja, questões que por algum motivo vieram à tona, consideradas seus graus de intemperismo, de permeabilidade que fluíram no corpo que se experimenta, também na busca de potência com devires, como modos que podem ser suscitados, reinventados numa coreografia de vida de uma professora-artista, buscando potências para um corpo em formação.

Acessar os locais de fronteira, que não se instalam, mas que fabricam movência, expõe-se as erosões, utilizando a pele como local por onde podem reverberar tais intemperanças. A partir de então constituir possibilidades para romper com alguns modos introjetados através das sensações de “erupções vulcânicas”, “abalos sísmicos”, “maremotos” que provocam movimentos de imersão e submersão. Assim a pele pode atuar como ponte fronteira, onde se expressam os diálogos sensoriais entre o corpo e o que o permeia, e como passagem das reverberações, das marcas advindas da experiência e as potencialidades que o devir pode fabricar como produtor de diferença.

Investigar as experiências de uma professora-artista faz pensar naquelas práticas que estão imbricadas com questões de espaço-tempo, de transversalidade, de processualidades, as quais oferecem pistas a uma maneira de atuar, de operar por algum modo que vá constituindo um tornar-se professor. Em meio a esse processo de olhar a própria formação docente, a partir da reconstituição da vida pessoal e profissional pergunto: como docência e arte podem se engendrar constituindo processos de subjetivação para formação docente de uma professora-artista? Como a arte pode contribuir na formação desta professora? Como inaugurar-se docente tendo como vias a professora-artista? Esta proposta nômade pretende estabelecer uma aproximação com o artístico, pelo engendramento de artefatos filosóficos capazes de gerar uma experiência estética ao constituir docência, através de alguns aspectos atinentes a arte e a filosofia buscar aprender docência. Sendo para tanto, essa docência como algo capaz de recriar os modos de representação institucionalizados, regulados e assim constituir-se processo.

Considerando a vida de uma professora-artista que se inaugura, na tentativa de abandonar alguns modelos de estéticas docentes, e através desta gerar saberes

de si, questiona-se: como se pode estabelecer distintos modos para abrir-se diálogos com o sensível? De deflagar suas marcas? Como este diálogo permite trazer pistas para pensar uma formação pessoal e profissional? Será que o modo de formar-se professor extrai da vida sua condição docente? Como?

Em sua profissão e através das suas formações acadêmicas, a professora-artista sentiu-se, muitas vezes, imersa em metodologias de ensino obsoletas, didáticas fechadas, fundamentações enraizadas, posições dissociadas de alguma coisa própria do vivido. Por isso, esta dissertação se propôs a trabalhar pelos movimentos de experimenta-se, por um corpo que se coloca em passagem no percurso da pesquisa, que se busca como antropofagias, fagocitoses que podem ir se inaugurando no próprio movimento de andar com a pesquisa. Ou seja, pensar uma estética de formação em suas possibilidades de fagocitar, assim como pensou o movimento artístico de 1920, onde a Antropofagia enquanto movimento brasileiro, criou uma estética a partir da deglutição de outros, não como reprodução, mas que através de certa autonomia convertem-na em algo característico, próprio de si.

Desta maneira a professora-artista, por um devir canibal, buscou devorar teorias de terrenos filosóficos e artísticos, ensaiando alguns movimentos por um devir-professor que se instigaram ao longo da pesquisa. Considerando ainda alguns amigos da filosofia, e que o ato de criar, como potência de um devir, pode estar relacionado a algum modo de resistência pela dificuldade de não cercar-se do instituído, por outro lado, pode-se considerar um ato de “maldade” com os autores o modo com os quais vai-se doando diferentes vozes e visibilidades as distintas constituições teóricas que irão surgindo.

A possibilidade de olhar para si, de deixar-se permear pelas marcas, constituir movimentos de potência como devires, pode constituir um modo de cartografar-se, observando os movimentos próprios, já que viver pode ser experimentar-se, colocar-se a prova. E, desta maneira, ir constituindo uma estética, por uma cartografia reconstituidora de solos e movimentos docentes e artísticos, não como forma de prescrição ou receita, mas que se possa através desse modo de escrever, mais do que representar um modo de ser, também trazer aquilo que não se é mais, e acima de tudo o que se pretende ter como potência. Sendo assim, a escrita da dissertação gera uma ontologia de si, como uma tradução sob o ponto de vista das próprias experiências.

No desejo de pensar a ação de investigar os indícios da constituição do que

foi praticado no terreno docente em arte é o primeiro movimento, também considerando que para se construir é necessário romper, quebrar. Assim, como ser uma professora de arte não sendo, visto que pensar em sê-la pode acarretar todas as maneiras preconcebidas: Como desautomatizar práticas que servem de modelo/molde para o que é ser uma professora de arte? Como plasmar uma docência que dialogue com as singularidades permeadas por uma sala de aula? Como produzir um processo de subjetivação docente em artes?

Diante de tais questionamentos, essa pesquisa objetiva produzir uma dissertação tratando da subjetividade docente de uma professora-artista que se experimenta no passado, no presente e indo para além de tempos, buscando modos de colocar-se em processo, considerando desmanchamentos, rupturas, fragmentações e reestruturações que surgem através daquilo que vai se produzindo ao trazer fragmentos de vida, de profissão obtidas naquilo que salta, vibra e assim trabalhar com a dissertação na dimensão do fazer, considerando a dimensão das ações estéticas, por fim, problematizar uma formação docente (minha formação) operando potências para invenção de si, com possibilidades de intercâmbio entre as singularidades inventivas estabelecidas nas multiplicidades dos encontros. Tendo a estética da existência como potencialidade de inaugurar-se, criando modos de se organizar estratégias, técnicas ou práticas levando em conta a própria vida, no afrontamento com diferentes possibilidades de modos de vida.

Assim, o livro de professora-artista busca expressar os modos perpassados, dando forma a uma coreografia a que uma existência se experimentou, podendo acrescentar aproximações desta pesquisa em diálogos como as gravuras digitais que formam decalques deste caderno de professor, na representação de camadas de pele que relacionam-se com as diferenças de intensidade no modo de experimentar-se. Desta maneira, uma coreografia vai estabelecendo em meio a pistas daquilo que a acometeu e que pode ser: um filme, uma poesia, uma música, uma gravura da professora que aqui se inaugura.

Desta maneira, vai surgindo uma professora artista que se joga nos solos com os conceitos, agarrada a eles como a moleca que um dia foi, desassossegando seus bichos-de-pé e de cabeça, já que os pretende carregar consigo, enquanto constitui modos de caminhar e constituir sua prática docente.

As relações dos solos à pele, aproximando a alguma estética dos modos com os quais a professora-artista se fez pesquisa, relacionando-se ao que associava-se

as sensações daquela que se experimenta, quando submeteu a própria pele aos movimentos de se experimentar com os solos conceituais, se arranhando, ralando os joelhos, esmagando os dedos nas frestas, enrugando, sentindo nesses solos as intempéries: suas erosões, abalos sísmicos; vertigens desérticas estando entre solos férteis, solos que carecem. Sendo então, modos contemplativos de solos que a pesquisadora estudou, tecendo relações com a pele, e as quais como professora-artista pretende trazer por considerar suas permeabilidades, suas possibilidades de entrada, saída, justaposição e como lugar onde as coisas crescem e podem ser colhidas, extraídas, arrancadas, formar curvas de nível, e que parecem lhe aproximar com as sensações de pele.

Por considerar a pele onde reverberam e emergem as sensações das mais distintas intensidades, esta cartografia preocupa-se em fundar algumas pistas do que se constitui com o corpo, buscando materialidade naquilo que pode levar-se do exterior para si e vice-versa, nas marcas que se fazem vibrar, nas possibilidades de colocar-se em devir, nas experiências de um corpo que ao se expor pretende saber de si, para possa conduzir-se a coreografias mais inventivas.

## 1 SOLOS

### 1.1 DESÉRTICO: MIRAGENS, MARCAS

Os primeiros movimentos são em um solo desértico, olhar para o horizonte e deixar que as imagens se formem, buscar terreno, água de beber para aquele que tem a garganta seca. Tamanho é o meu desejo que sou capaz de me trair, de formar alguma imagem da coisa almejada, contudo há que se ter cuidado para não pisar em falso, torcer o pé, e diante de tal inquietação grudar no pré-fabricado, numa docência que já não sirva mais. Assim, desta maneira, trazer as experiências, aquilo que me passou nos trâmites com a formação pode trazer um olhar para alguma forma de genuíno, que possa habitar em mim e que me deem potência enquanto professora-artista.



Figura 1 – Gravura digital  
Fonte: elaborado pela pesquisadora, 2017.

Embora muitas vezes com dificuldades, estudar sempre foi muito potente em mim. Após a faculdade de Pedagogia, foquei nos editais de concursos, vendo que havia necessidade de prosseguir, busquei uma especialização em Psicopedagogia Clínica e Institucional, no Instituto Educar Brasil, o que também me levou para além, já que as diferenças eram renegadas em um âmbito bem mais alargado do da sala de aula, transcendendo ainda as instituições. No processo seletivo do MPET do

IFSUL, trouxe como possibilidade novos modos para buscar constituição de saberes junto à educação, em especial o contato com as filosofias da diferença, a arte. Assim, pude esboçar diferentes experiências com professores, colegas, teóricos, filósofos, artistas que me atravessaram de alguma maneira. Com aqueles que me acolheram e que também, de alguma forma, tramam comigo hoje e me jogam para além.

Estar neste meio me faz pensar na educação e nos corpos que nela habitam, principalmente aqueles que, em sua arquitetura, em seus pilares de formação cultural e social muito rígidos, estão atrelados a modelos impregnados de formas de aprender/ensinar normatizantes, o que evidencia uma educação modelada e massificada. E, por aí se pode observar como algumas teorias tornaram-se modelos de educação, buscando uma idealização na qual as características individuais dos sujeitos são desprezadas em benefício de um sistema que possa unificar os modos de aprender/ensinar para garantir seu “bom” funcionamento. A busca por produzir-se para além dos ditames da sociedade que muitas vezes nos compõem, estratificam, qualificam, pode ser uma ação que favoreça sujeitos menos unificados.

Longe de pensar em soluções para a realidade da educação, nesta dissertação a reflexão sobre “marcas”, que se produz pela vivência no cotidiano de escolas se faz salutar para pensar uma formação docente em arte e com arte, uma possibilidade para refletir a respeito de mudanças, através de uma experiência de escrita que conduz a inaugurar uma estética de si: “Eis isto que ensaio de reconstituir: a formação e o desenvolvimento de uma prática de si que tem por objetivo constituir a si mesmo como um artífice [ouvrier] da beleza de sua própria vida” (FOUCAULT, 2005, p.1491). Desta maneira, enquanto docente, constituo-me na experiência do que é permeável, advindos dos mais distintos modos; animados ou inanimados, visíveis ou invisíveis, com contato físico ou não, para buscar aquilo que posso inaugurar de mim e tentar bancar com o mínimo do que me institui, estar mais aberta, reavaliar algumas “verdades”.

Ainda nos relata Foucault: “o que me surpreende é que em nossa sociedade a arte esteja relacionada apenas aos objetos e nunca aos indivíduos e à vida... Mas a vida de todo indivíduo não é uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas não as nossas vidas?” (FOUCAULT, 1994, p.617). Segundo o autor aquilo que foi se constituindo no sujeito enquanto moral, também lhe impregnava de uma estética outrora fundada no pensamento greco-romano, dando

estética a sua existência. Assim, a singularidade de uma prática docente e aquilo que nasce por estes movimentos de existir, também podem servir como artes para uma docência, não só os manuais didáticos são capazes de nortear algum modo de ser professor, mas muito mais ainda o que minha experiência foi murmurando, nem todas as itinerâncias que podem dar cor e forma a uma sala de aula se encaixam no mesmo tabuleiro.

Assim, pretendia Foucault, trazer visibilidade aos abusos praticados por mecanismos de poder hegemônico, a partir daí poder pensar em algum tipo de resistência contra tais poderes, lutar contra o assujeitamento que se estabeleceria como forma de submissão da subjetividade. O desafio estaria em buscar movimentos em que fosse possível constituir algum tipo de subjetividade não mais assujeitada ou assujeitadora, mas práticas de si ou de liberdade, práticas em que se tenha uma vida como objeto.

Tais desassossegos, diante da vida e do mundo enquanto professora em constituição, me fazem sentir neste solo onde sou aumentada, diminuída ora para caber, para não ser considerada descabida no mundo, da mesma forma que me sentia por não pertencer a uma constituição mais tradicional como as de minha época. Quantas vezes em minha docência terei que andar amiúde, rastejar, fazer ronda para não ter que jogar todo mundo no mesmo saco? Quantas vestes terei que ludibriar por não querer ser posta à prova, e nem banida?

Assim, me arrastar por entre as experiências de vida vivida, que vem me saltando neste corpo de intempéries é também poder considerar cada momento em que tais desassossegos se fazem presentes, instigados pela falta de algum nutriente ou líquido que lhe falta, consistindo-se como um terreno que carece. Desta forma, as marcas que constituem o sujeito da pesquisa podem ser tantas considerando tal permeabilidade e oscilação. Constituindo sentidos e movimentos a vida e a profissão forjados na relação com aquele que com quem andou, como o que lhe atravessou, com o que experimentou, e também conduzidos por uma vida que foi se deixando de levar.

Aí, a imagem da vó, mesmo que não consciente é conducente a uma docência, já que a figura desta avó se estabelecia como formadora de algumas opiniões, inclusive ressaltava sua paixão pela educação. Assim, os pés na grama com as meias brancas, mesmo que num tempo tão distante, aos três anos de idade, é um dos primeiros instantes que algo se estabeleceu, algo aconteceu e se agregou

com aquele que expõe suas meias brancas, levando consigo o que há do chão que pisa em meias já não mais tão brancas, intemperismos para um corpo ainda hoje.



Figura 2 – Gravura digital  
Fonte: elaborado pela pesquisadora, 2017

E, desta forma buscando dar conta do que vivo, escolho para esta escrita alguns momentos e passagens de vida que produziram tais *marcas*, que como na concepção estabelecida por Rolnik em *Cadernos de Subjetividade* (1993, p.2)

Ora, o que estou chamando de marca são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir.

Assim o corpo de professora-artista em formação, de alguma maneira norteou uma trajetória, servindo assim de viés para uma formação pessoal e profissional. Os modos como fui experimentando a docência, com arte e filosofia, as marcas vieram sendo acometidas por movimentos de estranhamento, significadas enquanto alguns modos de experiência.

Para tanto, a marca aqui tratada e aproximada com Rolnik, não se estabelece como um trauma, um rótulo, uma patologia. O trauma pode se voltar ao mesmo, por movimentos de revivê-lo; ao passo que a marca aqui proposta, pensa naquilo que pode se produzir por diferenças, sendo provisória pois admite composições com a contemporaneidade que permeia, e neste sentido ela é potente. Assim, consideram-se os distintos modos, intensidades que se fazem enquanto esta marca é acessada, sendo atualizável pela interferência causada por distintos momentos, corpos ou experimentações. O que garante, de alguma maneira, que não haja repetição do

mesmo, sendo um componente de instigações acessáveis, capaz de ser componíveis por alguma diferença no que vinha sendo.

A marca aqui estudada com Rolnik se articula como modos processáveis, daquele corpo que se experimenta, avizinhandose a algum modo, um lugar, porém com referencial alterado por movimentos de tempo, espaço e outros mais; pois a marca embarcada em um corpo que não cessa de ser interpelado pelos movimentos de vida, por modos de inauguração que as potencializam. Tais marcas podem reverberar em outros timbres, outras notas e em diferentes escalas musicais, no que fala, no que cala; tais modos dependerão de onde, como e quando elas são acessadas, suscitadas, extraviadas.

Jorge Larossa (2002, p.24) diz que somos marcados por aquilo que nos interpela “algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos.” Assim, pode-se dizer que aquilo que é memorável construiu algum alicerce, podendo ser acessado; mas que se permite ser erigido em moventes e distintas arquiteturas, o que faz com que, nesta concepção, não se equivalem aos acontecimentos imemoriais, nos quais transitamos imunes e despercebidos, os quais não constituem algum território de possibilidades. Tais acontecimentos como imemoriais, se constituem de um território menor, não alicerçaram-se, pois passam despercebidos, não nos tocam, não mantêm um diálogo aproximado, não estabelecem fronteiras.

Aquilo que pode estabelecer-se como algum marco do memorável, muitas vezes, é acessível por pontos de instigação distintos, instáveis, acessadas por composições com o vivido, mas capazes de sofrer rupturas, pausas, mutações, alterando ritmos do que se vivia e permanecendo latente, podendo ser acessada, atualizada, modificada dependendo das condições de tempos e espaços que as trouxeram à tona.

Embora eu nunca saiba como alguma passagem de vida possa vir à tona, eu nunca sei o que poderá me suscitar a lembrança das músicas do Pink Floyd por exemplo, se eles virão através de um encontro com um odor, uma nuance, um ruído, um estrondo, uma paisagem.

A marca aqui apercebida equivale como aquela advinda na afecção que acomete um corpo no encontro com outro corpo, humano e não-humano, mecanismo capaz de alterar algum grau de potência, de agir ou pensar. Um corpo

como nos diz Rolnik em “*Pensamento, corpo e devir*” (1993), que “equivale a um corpo capaz de se deixar estranhar pelas marcas”, corpo, que também é citado em Deleuze no livro “*Espinosa e os signos*” (1970), com capacidade de ser afetado e portanto um corpo de intensidades.

O conhecimento ocasiona algum grau de retenção onde se (re)configuram as experiências daquilo que nos passa, do que nos coloca em desassossego, sendo então um modo capaz de se romper, mas que pode pontuar como prevalência de algum saber que os funda, sendo ainda atualizando pelo instante em que ele é invocado, suscitado e se torna audível, visível, declamável, justaposto entre um instante derradeiro e aquele que vos emite, como nos diz Foucault (2008) em “*Arqueologia do Saber*”:

Um saber é aquilo de que podemos falar em uma prática discursiva que se encontra assim especificada: o domínio constituído pelos diferentes objetos que irão adquirir ou não um *status* científico... o espaço em que o sujeito pode tomar posição para falar dos objetos de que se ocupa em seu discurso... também o campo de coordenação e de subordinação dos enunciados em que os conceitos aparecem, se definem, se aplicam e se transformam... finalmente, um saber se define por possibilidades de utilização e de apropriação oferecidas pelo discurso (FOUCAULT, 2008, p.210).

Sendo assim, pode se considerar em um saber as distintas interferências de vida vivida, desta maneira o proferido nem sempre se abrigará de mesmas vozes, nem terá mesmas nuances, já que para tanto se considera o espaço em que o sujeito pode posicionar-se para falar, as experimentações que conduziram a construção de seu discurso, como também, daquilo que o discurso pode oferecer como espaço de possibilidade, e assim delimitando o repertório.

Ainda com Suely Rolnik em “*Pensamento, corpo e devir*” (1993), a autora considera que tais marcas nos engendram com pontos de vista que não nos são próprios, mas ocasionados pelas marcas daquilo que nos produz, que nos coloca em movimento. Desta maneira, não é o sujeito do devir que produz as marcas, mas ao contrário, tais marcas podem nos colocar em devir, elas são geradas nos encontros e atravessamentos. Assim Rolnik aproxima pensamento, formação docente e marcas:

O trabalho com o pensamento - aquilo que em princípio se desenvolve numa prática acadêmica, sob a forma de estudo, escrita, ensino - diz respeito fundamentalmente às marcas, sua violência, nosso desassossego. Me explico: se a marca coloca uma exigência de trabalho que consiste na criação de um corpo que a existencialize, o pensamento é para mim uma

das práticas onde se dá esta corporificação. O pensamento é uma espécie de cartografia conceitual cuja matéria-prima são as marcas e que funciona como universo de referência dos modos de existência que vamos criando, figuras de um devir (ROLNIK, 1993, p.4).

Os encontros produzem marcas, o que segundo Rolnik “são estados inéditos que se produzem em nosso corpo a partir de composições que vamos vivendo. Tomados por um devir criador que não é do sujeito e sim das marcas produzidas em nós nas incessantes conexões que vamos estabelecendo” (ROLNIK, 1993, p.2).

Neste viés, a marca pode operar como o ponto de gênese de um devir, por este estado singular que faz acometer-se no sujeito, também por movimentos que podem ser tangíveis a desautomatização de modos, modelos, o que poderá estar contrapondo-se a banalização e disseminação de movimentos estruturados para algum modo plural, produzida e reproduzida em manuais do humano.

Também pode ser considerável que as marcas podem ser instigadas nos encontros com um objeto, um cheiro, algo que se faz produzir nos sujeitos considerando distintos modos ocasionantes de alguma diferença que o circundam. Estes encontros produzem movimentos de afetar e ser afetado, e são pertencentes a tudo aquilo que possui capacidade para produzir marcas:

O rigor com que escutamos as diferenças que se fazem em nós e afirmamos o devir a partir destas diferenças. As verdades que se criam com este tipo de rigor, assim como as regras que se adotou para criá-las, só têm valor enquanto conduzidas e exigidas pelas marcas (ROLNIK, 1993, p.245).

Assim, esses estados inéditos, o modo como somos tangenciados por eles, os graus de potências sofridas pelos mesmos é que podem nos colocar em devir, e desta maneira constituírem algum valor, já que os rastros daquilo que nos causou produzem intensidades prestes a aflorar, mesmo que não se tenha muita clareza de quando e como.

Ainda tais marcas podem constituir-se como memórias do invisível, pertinentes a uma dada realidade, um corpo intensivo, pela abrangência de modos a que podem derivar este corpo. Na interpretação de Deleuze, na obra “*Espinosa: Filosofia Prática*” (2002), gera-se um corpo de intensidades em um campo de imanência, no encontro com outro corpo que também pode ser um poema, um timbre, sendo que ainda este encontro se dá entre marcas produzidas em corpos, naquilo que lhes pode deixar seus rastros.

Assim, podem-se considerar no corpo um potencial de proliferação vivo, que

podem ser adquiridos em estados experimentados, nos encontros a ele tangenciados. Num corpo que seduzido, tem capacidade para se deixar violentar pelos desassossegos que a marca lhe impõe.

Para tanto, pode-se considerar que as marcas podem nos conduzir a algum tipo de borda erosiva, ou seja, por contornos modificáveis e advindos de processos de vida em movimentos de se reinaugurar-se, o que também podem ganhar interlocução com os processos de ensinar-aprender que vão nos constituindo, considerando as movências a que tais processos podem estar imbricados. É desta maneira que a professora-artista pensa ir se experimentando, na vida, na arte, na formação, nas relações com o que à atravessa.

Desta maneira, uma marca não tem como garantia reviver quaisquer modos, já que aquilo que a fez emergir possa ser seu próprio processo de diferenciação, como também são distintos seus acionamentos e que também não habitam lugares idênticos.

Eu com minhas memórias da infância que já carregam as nuances de quem já foi, adolescente, adulto, mulher, mãe, professora, artista, pesquisadora, assim já não pode reviver este momento tal e qual com mesmos aromas, mesmas cores, mesmas sinfonias, vou me acompanhando com novas percepções carregadas de modos de ser que habitei, e que me deram formato hoje, e para tanto, o que busco hoje é filtrar seus graus.

Desta maneira, pode-se considerar para tais marcas que vem nos dando algum contorno esses movimentos de vida, pelos modos de inaugurar-se, podendo também ganhar interlocução com os processos de ensinar e aprender que vão nos constituindo, constituindo movência pelos modos com os quais o pesquisador pode ir se experimentando, na vida, na arte, na formação, nas relações que o atravessam.

Pressupondo que as marcas das experiências possam se estabelecer por algum caráter memorável, ou seja, serem acessadas por algum grau que potencializa sua atualização, como um ponto de configuração de um território produtor que ocasiona uma diferença em um movimento aparentemente ritmado, pergunta-se: como buscar nas marcas do corpo de intensidades e permeabilidades pontos de instigação para nos colocar em processo, em devir? Como se acompanhar deste desassossego, nos movimentos que pede passagem, como potência para esta investigação?

Não se quer a pele de um corpo inerte de sensibilidade, congelado em sua

apatia, embalsamado em sua imobilidade, onde a experiência é sonogada pelo esgotamento ou impossibilidade de vida, esse seria um corpo intacto, esguio e talvez desprovido de experimentações e de vida, desta forma as experiências se instauram nas possibilidades de vida.

Eu quero mesmo é uma brecha para não me sentir espremida, tomar goles de possível, recuperar fôlego da velocidade que a vida me implica, poder levantar o peso das costas e lançá-lo recuperando meus gestos de criança no giz colorido, desenhar alguma realidade possível na porta verde do meu quarto.

Assim, é diante daquilo que nos causa desassossego que somos capazes nos engrenar como diferença, produzindo-nos por meio de outros cheiros, outras brisas, outras experimentações, outros caminhos. Neste sentido, parece que este movimento de sumir e aparecer, daquilo que nos constitui saber e experiência, já podem ser suficientes para que estes se modifiquem, por meio dos acontecimentos, daquilo que se passa conosco, do que desassossega, provocando-nos a movimentos, culminando no aprender enquanto ato, verbo.

Sendo assim, considerando os aspectos citados, a professora-artista pensa que o aprender, enquanto verbo está nos movimentos de sumir e aparecer, acender e apagar, por esse algo que nos diz que está ali, que não apenas passou por nós, mas que levamos conosco, que também sofre alterações nos movimentos de vida vivida.

## 1.2 SÍSMICO: CARTOGRAFIA

Assim a cartografia estabelece um solo que pode estar sempre se fundando, adepto a novas constituições, causando alternância nas velocidades, nos ritmos, se fundando nos movimentos de caminhada, movimentos tectônicos de constituir um terreno.

Ao constituir solo com a cartografia me deixo saltar por entre revoadas, brotar nas rachaduras, me produzir nos redemoinhos por movimentos constituintes e constituidores. Movimento-me em um território dos abalos sísmicos, terremotos, erupções vulcânicas. Sou aquela que foge das margens, sou aquela que se lança nos terrenos menos amenos mas que se permite dançar suas valsas noutros ritmos.

A cartografia realizada por Deleuze vem a se desenvolver após algumas questões atinentes a alguns diálogos realizados com Foucault, e a partir de algumas

questões surgidas ainda em Mil Platôs com Guattari, ao dialogar sobre suas produções escritas em duplas, consideravam seus atravessamentos com tantos outros teóricos e teorias onde puderam fundar alguns pensamentos ao longo de suas produções, consideravam que as quatro mãos tornavam-se multiplicáveis, podendo ainda tornar-se abrangentes de muitas outras digitais que de alguma maneira os compunham.

Tratando de alguma suposta relação com termos da geografia, a cartografia lança-se como geopolítica dos discursos, sendo assim atinente a pistas evidenciadas no avizinhamento por algum termo de definição espacial, nesta pesquisa termos que se avizinham a território, solo, paisagem permanecem como forma de buscar materialidade as sensações na pesquisa, também buscando definir algumas questões espaço- temporais norteadas pelo momento no qual ocorre.

A cartografia é relacionada a ideia de rizoma por Deleuze e Guattari na introdução de Mil Plaôs, a cartografia é assim associada e tida como um método rizomático, e que desta maneira prolifera de forma onde seu ritmo não se pode reter, nortear, conduzir ou prever, porque é capaz de conduzir-se por suas próprias raízes considerável a fertilidades de seus terrenos.

A cartografia aqui utilizada, aproxima de alguns termos utilizados pela geografia como: desértico, solo, paisagem, abalos sísmicos para evidenciar diferenças atinentes aos territórios por onde traceja sua dança, com ideia de mapa correográfico que também se pensa rizomórfico, procurando uma dinâmica de intensidades ocasionante para transformações, e possibilidades de improvisações retiradas das potências para o vir a ser.

Desta maneira, a cartografia aqui descrita pluga-se para além de um mapeamento físico. Não se articula como um método com proposição de regras, procedimentos ou protocolos para uma pesquisa, mas sim relacionando um olhar que acompanha e descreve relações, trajetórias, formações, mecanismos, apontando linhas de fuga, ruptura e resistência.

As coreografias aqui traçadas não se referem a territórios, mas aquilo que acomete o corpo daquele que dança, que se experimenta, dando visibilidade, materialidade aos modos com os quais algumas forças o conduzem; desta maneira, é tangenciado muito mais a movimentos do que à posições fixas; compondo-se nos desdobramentos de tempo, espaço, e incorporando possibilidades para improvisações.

Pensa-se a cartografia de uma professora-artista como construção com os modos estabelecidos por ela, trazendo suas produções visuais. Pode se enfrentar um solo com seus movimentos cartográficos constituído de desmanchamentos, rupturas, fragmentações e reestruturações alcançadas através das marcas que os encontros foram produzindo como intensidades para o corpo de professora-artista. Pretende ainda refletir a constituição docente em arte, considerando indagações para possibilidades a uma docência menos instituída, constituindo observância e aproximações com estratégias utilizadas para resistir aos emolduramentos de estéticas professorais massificantes.

Trabalha-se com cartografia na dimensão do fazer considerando o ser em suas ações através das direções que vão surgindo, como uma existência singular fundada em pluralidades alcançadas nas aproximações e distanciamentos do sujeito com aquilo que busca, considerando uma subjetividade que se ancora na própria experimentação de si. “É muito simples o que o cartógrafo leva no bolso: um critério, um princípio, uma regra e um breve roteiro de preocupações – este, cada cartógrafo vai definindo para si, constantemente” (ROLNIK, 2006, p.67).

Com a cartografia vai se tracejando pistas das concepções, produções, difusões, através de um mapa dançante, inventivo, considerando as “intempéries” e “movimentos tectônicos” sofridos pelo professor-artista ao longo das práticas e produções com a pesquisa. Para tanto, vai se considerando onde tais experimentações foram se forjando como possibilidade de poder pulsar um mundo em seus lugares, com a construção de uma coreografia do que se inscreveu nos percursos.

O termo coreografia em seu significado mais conceitual e do dicionário é proveniente do grego: Coreografia, em seu sentido literal Koreos: dança, movimento, escrito, assim “a escrita da dança”. O que aqui não se trata de um passo organizado e programado antes de sua execução, mas ao contrário, aquilo que se executou e pode ser escrito como coreografia, não como leitura de um destino, mas por estados que se estabeleceram nos encontros, através de uma dança ritmada à sua maneira, que constitui seus modos caminhando, germinando, proliferando, ramificando.

Considerando as produções visuais como movimento da experiência, a cartografia se estabelece por meio de modos que se fazem impulsionar pelo corpo daquele que experimenta a pesquisa, considerando deslocamentos territoriais onde a escrita possa questionar a potência da arte, suas formas de ver e nomear

acontecimentos.



Figura 3 – Gravura digital  
Fonte: elaborado pela pesquisadora, 2017.

Com isso, este trabalho se conduz através de uma perspectiva coreográfica estabelecida por pistas materializadas naquilo que acomete o pesquisador ao longo da reconstituição de sua trajetória. Sendo as Filosofias da Diferença condutoras dos pensamentos por onde podem emergir uma estética da sensação, assim considerando as diferentes “estéticas” agrimensadas pelo pesquisador aos solos da pesquisa na forma de imagem, filme, obra, música, poesia, e outros modos despercebidos mas que possam o conduzir à constituição de um modo movente de docência.

Vou arrancando meus pelos e soltando pelo caminho, deixo as pistas, demarco o território, ando desmanchando os blusões policromáticos tecidos por minha mãe desde que eles deixaram finalmente de me caber, desde que eles ficaram descabidos dos espaços, assim hoje eu posso percorrer e ir deixando o fio cair pelo caminho.

### 1.3 ARENOSO: ESCRITA COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO A PARTIR DOS RASTROS

O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu (BARTHES, 1987, p.26).

Quando escrevo estou lá, eu e meu bando. O meu bando são todos aqueles que vão me constituindo, alguns eu conheço e nomeio outros eu nem sei. Mas eles me constituem a partir dos movimentos de vida, de repertórios, de profissão, são

alguns possíveis modos pelos quais me componho e que também me colocam em processo. Assim como na poesia de Mário Sá Carneiro “Eu não sou eu nem sou o outro, sou qualquer coisa de intermédio”.

Eu me aproprio dos outros e vejo os outros se apropriarem de mim! Às vezes quero autenticidade e peço: - Solta que esta palavra é minha! Favor ao menos não me furtar os paradoxos. Esse pensamento é meu! A palavra é para todos e mais do que dizer ela também prescreve modos, mesmo que a pele do corpo que sinto seja minha, mesmo sendo eu que sinto a potência das marcas dos encontros, a profundidade do corte das cicatrizes do que me aborda. Já não sei quem se apoderou de quem!

Minha música vem da música da poesia de um poeta João que não gosta de música.  
 Minha poesia vem da poesia da música de um João músico que não gosta de poesia  
 Meu outro retrato (CAETANO VELOSO).

Assim é estar seduzida, abduzida, interpelada. Seria necessário um exorcismo? Então arranquem meu couro, os pelos, a pele. Me extraiam o espírito, a alma, a aura e mesmo assim eu ainda estarei lá naqueles que levaram de mim. Me deletem por favor! Me façam uma lobotomia, reinicializem a máquina! Uma anestesia geral ou algum narcótico para me aliviar de mim, ou gerar um outro, ao menos. Por favor!?

Escrever... esculpir, pintar, desenhar. Difícil encontrar os contornos, escolher os tons, buscar ritmo, difícil a primeira pincelada. Pode ser mortal, também ao operar conceitos pelo impensável, pelo inédito do que vinha sendo. Por vezes, é sentir-se em pleno tombo, como que perder o chão. Quem mais além de Alice caiu em algum abismo? Quem mais na queda da toca do coelho caiu em outro mundo e perdeu-se de si? Sofreu a perda do nome e tudo que ele representava de si? Seria possível, como ela, perder-se no próprio nome, uma construção de si, seria preciso esquecer-se?

Ato de escrever de si... por um saber-se, uma ontologia de si, um dispositivo que na leitura da experiência pode operar constituindo memórias e esquecimentos, produzindo um outro por meio de si mesmo, gerando um olhar para si. Lembrar-se como reconstituição de uma arquitetura de memórias, esquecer-se naquilo que se perdeu ao longo de cada reconstituição, reforma e reorganização de si. Movimentos que podem ser produzidos inclusive por afecções, potências, desassossegos, o

indizível, gerando através desse ponto de instigação um não saber.

E assim que por terrenos, me arrastei, protagonizante em meus próprios estudos, me lancei nos tabuleiros ... eu me chamei baixinho... E me invoquei como santa do meu terreiro, me contestei como caçadora de mim, me duvidei sem pudores.



Figura 4 – Gravura digital  
Fonte: elaborado pela pesquisadora, 2016.

Quando se escreve se constitui um corpo, encarnando-se enquanto um sujeito que vem escapando referindo-me ao conceito de gênese, num momento do cruzamento de determinadas forças projetadas na atualização de uma forma (FOUCAULT, 1992; 1993), forças advindas de um desejo, onde criatura e criador se confundem em um instante em que vai configurando um corpo que expressa a verdade de um momento. É a vida e a obra entrelaçadas, uma vida como obra de arte e uma arte como obra de em vida. Assim como Frida Kahlo, sua obra traz a representação de seus desassossegos de vida, ao mesmo tempo transforma sua vida em arte. Numa representação onde a vida que não é insípida, é vivida, é sentida.

Deleuze e Guattari nos contam da experiência quando a cada manhã acordavam para escrever o livro “Mil Platôs”. Dizem: “Tivemos experiências alucinatórias, vimos linhas, como fileiras de formiguinhas, abandonar um platô para ir a um outro. Fizemos círculos de convergência (DELEUZE; GUATTARI, 1997). Assim, carregam os seus atravessamentos. Os autores anunciam uma obra que tornar imperceptível, não somente eles, mas o que os fez experimentar ou pensar.

Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.10).

Escrever é da ordem do inacabado, como diz Deleuze em “A literatura e a vida”, “Crítica e Clínica”. “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida”. Ou seja, o processo de escrita vem de um devir, pode também causar mal-estar, está na ordem do fora. Ainda, poderia como Nietzsche, pensar como “eterno retorno”, ao passo que cada questão pertinente à escrita, que vai se constituindo e se agregando, também pode causar linhas de ruptura no já constituído, operando fazimentos e desfazimentos, porque os atravessamentos não cessam e vão sempre recompondo e reestruturando ideias e pensamento.

Aqui nesta dissertação, a produção escrita pode operar um ponto de fuga, como também uma reorganização de si, mantendo vivas sensações, imagens, sons, cheiros, e tantas outras formas de sentir que reverberam de (in)dizíveis, potenciais de marcas, de experiências a que se pretende dar visibilidade, através de plasticidades alcançadas através das artes.

Através da escrita se pode buscar um modo em que se dê visibilidade ao invisível, aos cheiros, aos gostos, aos timbres. Afecções. A poesia tem nas figuras de linguagem um modo de remeter-nos a uma estética de sensações. Os paradoxos da escrita podem ocasionar rupturas, contradições, pode buscar uma aproximação com a expressão de alguma afecção. Podendo também buscar a expressão de sinestésias por sensações que nos tomam corpo.

A escrita pode ser como um espaço pictórico onde o escritor é quem vai delimitando as margens, gestualizando as pinceladas, compondo e decompondo formas, escalonando tons. Escrever é um território que se atualiza, e está permeado por um corpo que o transpõe; é estabelecer modos de dar a ver ao mostrar uma paisagem que é foco de um enquadramento, uma transcrição, com (des)focos do que atravessa essa professora-artista.

Tenho em mim esse desejo de andar como a gravura, um andar exprimido nas texturas fundadas com a vida vivida, expressas numa pele com pés de galinha, bigode chinês, erupções cutâneas, cicatrizes, arrepios e tantas outras texturas já abrigadas como miragens de memória em um corpo desassossegado.

Pensar a experiência de um corpo que se habita, nas relações com as experimentações tidas com a vida, no que ha de permeável, potência desse corpo, também pelo ato de deslizar sobre si mesma que vai permitindo se agregar e se deixar, já declamável na poesia: “nada levarás de mim sem que eu vá também”, anúncios encontrados no poema de Elisa Lucinda.

#### 1.4 ARGILOSO: POR ENTRE A VESPA E A ORQUÍDEA

Aqui se instala um solo que se transforma, que se modifica em distintas modelagens, recebe a marca daquele que pisa e também pode ser uma marca em seu sapato, porém a marca que abriga nunca se torna a coisa e vice-versa. É processo? É nunca se estabelecer? Ser o próprio movimento.

Experimento algum devir-escritora no ato de pensar e constituir a escrita, contudo escrever pode ser mesmo mortal, me joga para outros lugares, tirando-me de minha “zona de conforto”. Buscar algum devir escritora está com a pretensão de fagocitar, um exercício de maldade com os teóricos e artistas do bem viver. Antropofagia.

Fechada, trancada, enclausurada, eles estão comigo. Vozes que me deram alguma palavra, algum gesto, alguma visibilidade, exprimida como sardinhas aqui no quarto do meu apartamento. Eles não me deixam, insistem em me atravessar, eles estão comigo e com tantos outros numa “uni” potência e onipresença, estamos em confabulações em meio a um coro de vozes assemelhadas em timbre e em potência de voz.

Assim, os devires também podem se fabricar em meio a encontros e desencontros, se potencializando e se estancando consideradas as forças com as quais os encontros possam se produzir ou inibir. Assim o devir assume potência por movimentos inaugurais quando provocados ou induzidos.

Ainda segundo Deleuze em “*Conversações*” (1992) podemos considerar que tudo aquilo que é capaz de nos colocar em processo também pode ser capaz de nos compor como potentes para esses movimentos de inauguração, estando sempre prestes a suscitar outros modos, assim o autor nos coloca: “Os processos são os devires, e estes não se julgam pelo resultado que os findaria, mas pela qualidade de seus cursos e pela potência de sua continuação” (DELEUZE, 1992,

p.183).

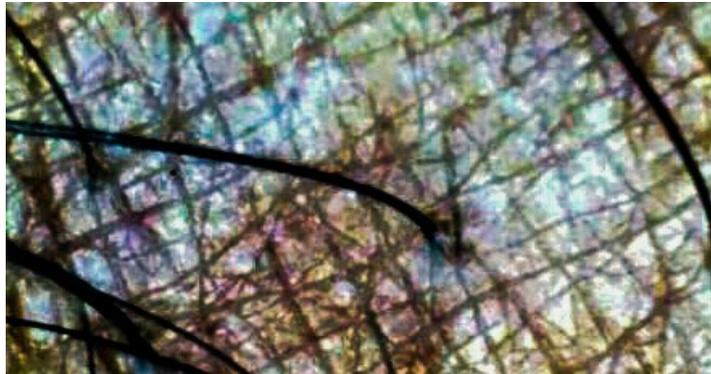


Figura 5 – Gravura digital  
Fonte: elaborado pela pesquisadora, 2016.

Contudo, nos colocar em processo pode ser uma tarefa árdua e difícil, considerando a disseminação de modos de ser e estar que conduzem nossa existência, norteando inclusive nossas práticas e considerando o que é pertinente ou não para cada dada função humana.

O ator, em sua arte pode nos conduzir a algumas representações, o espectador vai decifrando esses modos que podem ser mais ou menos aproximados aos modos de ser e estar disseminados, concebendo-se por modos aos quais queira dar a ver ao seu público.

Assim, temos um dos modos possíveis daquele que interpreta um mundo como à ele está posto em uma cena do filme do gênero de Comédia Romântica “*Lisbela e o Prisioneiro*” (bobina cinematográfica, 2003), na cena do cinema quando estão assistindo o filme “*Metamorfoses da Alma*”, a protagonista Lisbela conta ao namorado como sabe que a donzela viu que o monstro era bom:

[...] ela percebeu que o coração dele era bom, pelos olhos dele, quando ela gritou, ai apareceu os olhos dele com medo, e ai já apareceu os olhos dela já com menos medo, ai apareceu os olhos dele bem de perto, agora tristes, ai apareceu os olhos dela tristes também, ai ele baixou os olhos e a música ficou triste, ela sorriu e a música ficou mais alegre, ela passou a mão no rosto dele, ele ergueu os olhos, ela riu, ai! E ai tocou a música romântica e ela entendeu que podia beijar o monstro (LISBELA E O PRISIONEIRO, película cinematográfica, 2003).

Vejamos o que nos mostram as expressões observadas por Lisbela:

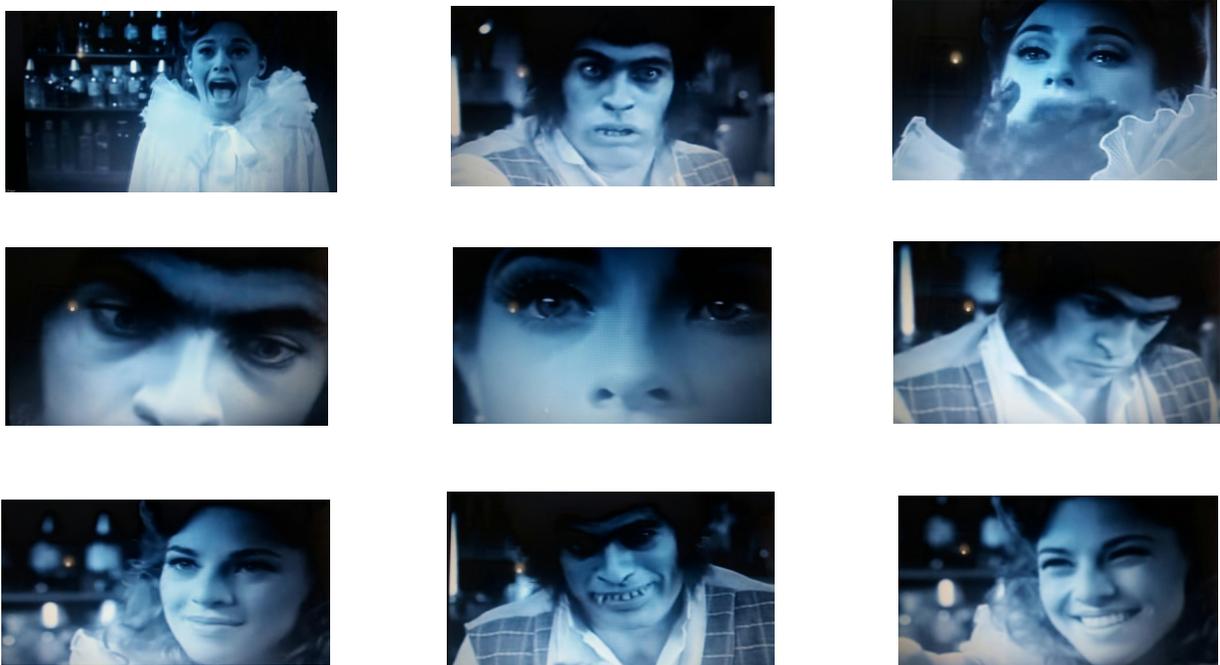


Figura 6 - Lisbela e o prisioneiro, película cinematográfica, 2003.

Desta maneira e de tantas outras, alguns sistemas e instituições se estabelecem nos exigindo dadas respostas, modos para nos colocarmos no mundo, colocando-nos como seres que vem representar modos que tal sistema pretende disseminar, afirmar como verídicos para uma função, como seres cultivados.

Empunhamos nossas armas e armaduras para dar conta desses tantos seres de significados aos quais precisamos representar para dar conta de uma realidade, e que diante do desassossego precisamos fabricar quando invocados. Como num tabuleiro de xadrez, onde o jogador ora é a rainha ou dama, rei, bispo, o cavalo, ora uma torre ou um mero peão. Porém, cada peça tem uma reunião de estratégias e movimentos únicos possíveis.

Em Deleuze e Guattari "*Mil Platôs*", vol 4, temos que "Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco ele é uma semelhança, uma imitação e, em última instância uma identificação" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.18). O devir não é um transformar-se em outro, o que ele produz é resultado dele próprio. Não é verdadeiro pensar que o somos ou imitamos, que o correspondemos, ou

produzir, não está relacionado, tampouco, a progredir-regredir. Desta forma, devir não é relativo a um sujeito que se diferencia de si mas não se iguala a outro, ele é da ordem da aliança, opera entre bordas.

Portanto, os devires não são como imitações, são constituídos por blocos de devir, a semelhança apenas se estabelece como ajustamento a um determinado bloco. Um modo singular, corporal que dele nos toma, assim, não nos tornamos a coisa, operamos um bloco de devir que gera alguma condição de semelhança conducente a uma passagem de “*Um sopro de vida (pulsações)*” de Lispector (1999, p.106):

Quando eu olho eu esqueço que eu sou eu, esqueço que tenho um rosto que vibra e transformo-me todo num só forte olhar. [...] A “coisa” é coisa propriamente estritamente a “coisa”. A coisa não é triste nem alegre: é coisa. A coisa tem em si um projeto. A coisa é exata. As coisas fazem o seguinte barulho: chpt! chpt! Chpt!.

O devir movimenta a diferença a partir de si, como um campo do possível onde podemos gerar algo diferente do que seria uma identidade. Tal devir opera em uma dimensão do ser capacitando-o a defasar-se de si, também garantindo no seu centro uma garantia de manutenção deste mesmo sujeito em si. Ainda como Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, vol. 4:

Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. [...] Devir é um verbo tendo toda uma consistência, ele não se reduz, ele não nos conduz a “parecer”, nem “ser”, nem “equivaler”, nem “produzir” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.19).

Conforme os autores, devir é um verbo já que carrega em si tudo aquilo que é potência de movimento, ele quer extinguir tudo aquilo que pode os substantivar, estancar, que não lhe permite fluxo, lhe instigando a impermanências, estados inaugurais.

Assim, o sujeito do devir é um orgânico tensionado sob a ronda de uma concentração de forças prestes a ser instigado a um campo de emergências, das individuações. Assim como nos dizem Deleuze e Guattari em “*O que é filosofia*” (1992, p.218): “O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. Não se escreve com lembranças da infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança do presente”. Já que não se constitui-se mais como criança mas carrega-se, ainda, as nuances do que já se foi.

O devir está vinculado a uma realidade pré-individual, que vai se individuando

etapa pós etapa, nas relações com os espaços e com o coletivo, onde possa estabelecer processos de individuação. No entanto, para que se produza um devir-outro como nos diz Jose Gil (1987), em “*Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*”:

Não basta tornar-se um outro, é preciso devir-dois [...] para que não se trate nem de identificação nem de projeção, mantendo-se a consciência do eu, mas antes de devir e metamorfoses internos... (GIL, 1987, p.180).

Portanto, para a emergência de um devir-outro como multiplicidade, é necessário que se seja dois ao mesmo tempo, no intervalo, entre um certo eu e o eu mesmo, “é preciso produzir uma distância de si a si, de tal modo que o sujeito (do devir outro) deixe de ser definido como eu, passando a ser diferença, uma relação, intervalo entre si e si” (Gil, 1987, p.151). Assim o devir-outro prolifera em séries múltiplas de sensações, se deixando ser percorrido por fluxos e entregando cada bloco de sensação aparentada. Em tal processo o sujeito do devir quando atravessado por um fluxo mantém-se alicerçado neste espaço de intervalo, este espaço entre, no limiar desse revezamento.

Um processo de singularidades, como um ato de dissolver o eu e suas figuras, por uma singularidade que advém do intercâmbio entre um modo e outro. Devir-outro que vem se abrindo por um processo de exteriorização demarcado por uma cisão, alicerçado no revezamento de estados relativos ao sujeito e ainda já despojando-se de uma personalidade fixa.

O processo de exteriorização do devir outro é a externalização de um bloco de sensações, procedente de um duplo movimento; um que se assemelha ao objeto, para que logo em seguida por meio de uma ruptura deste assemelhamento busque um movimento de tornar-se algo consciente de si.

### 1.5 HUMOSO: LIVRO DE PROFESSOR-ARTISTA; O CRIADOR E A CRIATURA

A escrita da dissertação buscou cartografar experimentações conduzindo a sua feitura como um livro que traceja e traz em sua forma um percurso, conduzindo a um mapa de criação de uma estética de si, dando a dissertação uma visualidade que mistura filosofia e arte com a professora-artista, pensando docência através de palavras e imagens, assumindo o propósito de colecionar em um suporte plástico, marcas de uma vida em desassossego. A possibilidade de deixar ser conduzida pela

produção deste livro transita em algum solo humoso, pela característica de fertilidade que lhe é peculiar, é colocar-se de uma forma por onde as coisas crescem, brotando nas imagens livros, discos, poemas, cinemas.

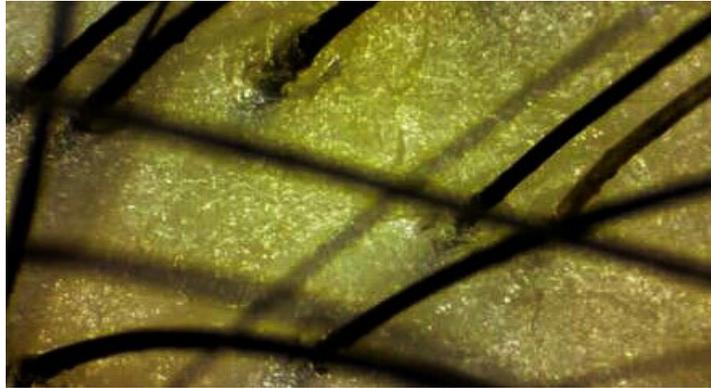


Figura 7 – Gravura digital  
Fonte: elaborado pela pesquisadora, 2016.

A escrita da dissertação buscou cartografar experimentações conduzindo a sua feitura como um “livro de artista”, que traceja e traz em sua forma um percurso genuíno, conduzindo a um mapa de criação estética de si enquanto se constitui pesquisa, aproximando a dissertação a algum tipo de visualidade que pode ocorrer enquanto transita com a arte e a filosofia, uma professora-artista que quer pensar docência através de palavras-imagens, assumindo o propósito de colecioná-las no suporte dissertativo, por marcas e movimentos de uma vida em desassossegadas pela pesquisa e constituição do professor.

Assim, considerando a proposta do livro de artista, alguns apontamentos parecem necessários enquanto tentativa de compreender a gênese e processos que podem estar presentes na constituição desta dissertação como livro de professora artista.

Os primeiros indícios de um “livro de artista” podem ser considerados de Leonardo da Vinci (1452-1519), com vistas para seus considerados rascunhos de futuras obras de arte, as concepções de produções artística, enquanto uma coleção que possa ser pertinente a um objeto-livro, constando como própria obra de arte, que só foi considerada e intensificada nos anos 1960.

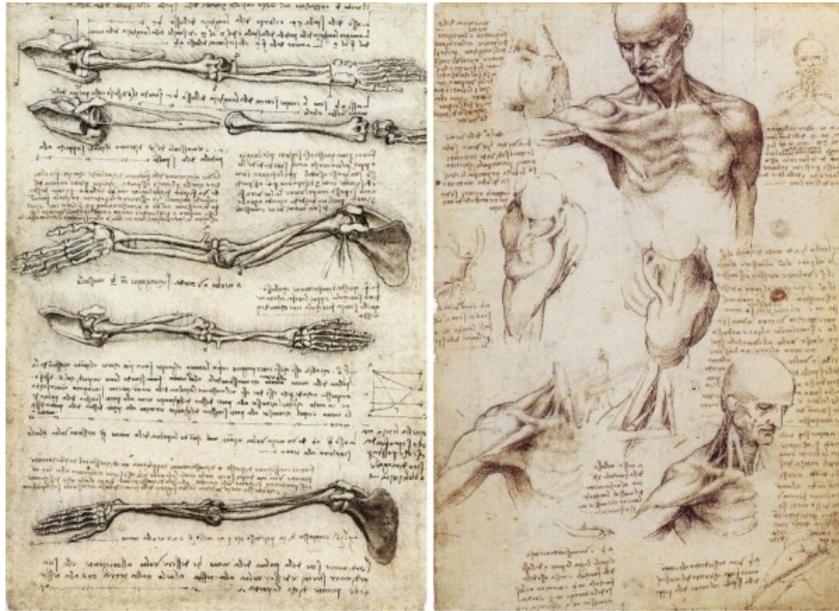


Figura 8 - Da Vinci (1425-1519).

A *Caixa de 1914*, de Marcel Duchamp (1887-1968), é considerada a primeira produção desse tipo. Segundo o que nos diz Duchamp “É um livro de artista se um artista o fez, ou se um artista diz que é”.



Figura 9 - Duchamp, A caixa, 1914.

A partir de então, é que se passou a considerar o livro de artista como uma obra de arte, concebido em diferentes formatos, assumindo distintas configurações, aproximando-se a uma coleção poética que funda um modo estético enquanto se constitui.

Esta coreografia, palavra escolhida pela professora-artista para dar conta de

movimentos já inscritos procura pensar-se constituindo uma cartografia de movimentos corporais, concebendo a pesquisa e o encontro do pesquisador com seu campo como potências, movimentos, permeabilidades; pensando constituir no vindouro possibilidades para o improvisado, distanciando-se de modos disciplinatórios, ou por qualquer dança anteriormente coreografada, ensaiada. Contando com algum andar laçado, inclinado, desritimado, ou seja, aquele não segue ritmos impostos, mas que deixa-se surpreender pelos solos que o acometem, e pode improvisar seus passos com as itinerâncias de uma sala de aula.

O livro de professora-artista pensa-se portador de uma concepção de mundo, na efervescência de alguma subjetividade que vem se articulando por conjuntos de saberes desassossegados, que confrontaram a pesquisadora enquanto andava com a pesquisa.

Deleuze em "*Foucault*" (2005, p.109) nos concede: "A ideia fundamental de Foucault é a de uma dimensão da subjetividade que deriva do poder e do saber, mas que não depende deles". Para tanto, inclusive a emergência de patamares de problematização, surgem com tangência a constituir-se por conjuntos de saberes, inclusive os que possam não estar aliados a cientificismos. E, desta maneira, a pesquisadora pretender buscar-se num ser que se deixa experimentar e enquanto aprende pode ensinar e vice-versa.

Na produção do livro de artista o papel do pesquisador é central, já que a produção de conhecimento se dá a partir das percepções, das sensações e dos afetos vividos, mas como um tabuleiro onde se pode lançar mão aos dados, movimentar seus peões, colocar-se em xeque.

Portanto, o livro de pesquisadora-artista não pretende dar conta da perspectiva cartográfica como um método, mas como um princípio metodológico surgido nas pistas de reinvenção, por alguém que caminha deixando-se ser também caminhado pelos solos, relevos, erosões que são atinentes ao percurso e os artefatos que toma para si.

Por tanto, a professora-artista, armada da cartografia propõe-se a conduzir as experimentações do pesquisador, munida da postura que estabelece diante da própria vida, se expõe, se redesenha, se coloca a prova.

Também, tal livro pretende trazer consigo as concepções da subjetividade, por uma professora-artista que se trama, articulando conjuntos de saberes inclusive outros que não apenas científicos.

No livro de professora-artista a centralidade da pesquisadora é contínua, suas percepções e afetos vividos constituem-se gerando materialidade entre o professor e o artista por meio da constituição de um caderno com adesivos, e o que se promove como diferença em relação ao livro de artista é a sua condição docente, algumas marcas pungentes como indícios para uma vida em sala de aula e a proposição de movimentos de improviso.

Também este livro de professora-artista propõe-se a conduzir as experimentações de uma postura que estabelece com o mundo, indaga o objeto de estudo a partir de uma fundamentação própria, afirmando uma diferença, em uma tentativa de acessar conhecimentos diante de complexidades filosóficas com as quais alia a arte e a docência. Assim, a arte e a filosofia engrenam concomitando a movimentos para uma docência, conduzindo-se com uma tríade criadora, considerando para tal que a arte cria “agregados sensíveis” e a filosofia e docência, enquanto ciências criam “funções” (DELEUZE, 1992, p.154).

Desta maneira, a coreografia vai se induzindo por reflexos, sonâncias que podem ser desferidos por esses campos de saber e buscando possibilidades de estabelecer linhas de convergência, espaços de complementariedade, em seus atravessamentos com a pesquisadora. Assim, o livro de pesquisadora-artista parece compor algum grau de aproximação por um agregado entre tais saberes, que como cita Deleuze (1992, p.154): “O que me interessa são as relações entre as artes, a ciência e a filosofia. Não há nenhum privilégio de uma destas disciplinas em relação a outra. Cada uma delas é criadora”.

Arte, filosofia e docência são constituídas por uma infinidade de linhas que as constituem e as atravessam, movimentando-as por diferentes contornos, as alcançando por diferentes velocidades, constituindo-as em diferentes permeabilidades, e sem que uma tenha obrigatoriedade de sucumbir ao movimento da outra, mas que alguma combinação e seus movimentos possam produzir distintos modos de mover-se.

Neste sentido, a professora-artista pensa em constituições de movimentos para a docência. Pesquisando modos de andar, dançar, e alguns passos advindos do balé clássico, defrontaram-na com um rigor tão intenso que permitem apenas um modo como ideal de execução, e que muitas vezes, acaba classificando e excluindo os bailarinos. Desta mesma maneira, tais movimentos também parecem estar relacionados ao terreno da educação, considerando que a professora-artista em

questão, enquanto professora em seu local de trabalho, percebe a falta e abertura curricular e a falta de gestão democrática.

Assim, passou a pensar em modos de andar que pudessem estar mais abertos, fundando algum modo para se aperceber como docente, se pensando através de um modo mais artístico e menos disseminado como receita de professor. Pensa valorizar a prática que se volta a andar com a experiência, se pensar com e na experiência para constituir seus meios, buscando possibilidades.

Assim a cartografia vai surgindo a partir do momento em que a pesquisa estabelece relações com conceitos, fragmentos filosóficos, produções artísticas que poderão engrenar, atribuir algum movimento à pesquisadora, sendo os passos percorridos metafóricos das suas relações com as experimentações e constituindo-se de um território onde a filosofia e a arte estabelecem movimentos para docência, querem pensar docência, querem ser docência, querem libertar docência. Querem uma docência sentida pelos movimentos de desassossego que a arte e filosofia podem ocasionar.

A docência não quer seguir moldes, receitas, mas ser capaz de usar artefatos pra se recriar, se deixar conduzir por seu território de passagem. Livro de múltiplas entradas. Mapa. Rizoma.

## 2 COREOGRAFIAS

### 2.1 (ENTRE)TECIDO; PERCURSO TRAMADO



Figura 10 – Gravura digital  
Fonte: elaborado pela pesquisadora, 2017.

Após a formação no curso de Bacharelado em Artes Visuais a professora-artista ministrou algumas oficinas, também trabalhou em sala de aula voltando-se a refletir novamente sobre os aspectos da aprendizagem: como a arte educa? Como se pode estabelecer alguma relação entre a arte, a filosofia enquanto potencializadoras a uma docência, e assim constituir uma pesquisa que vai se coreografando como um livro de artista?

Contudo, tais aspectos de interesse na pesquisa parecem estar imbricados naquilo que foi constituindo o pesquisador, nos modos como algumas questões foram tomando relevância ao longo da trajetória, naquilo que faz pensar uma formação.

Já no Bacharelado em Artes Visuais, em algum momento o pesquisador se experimentou com a gravura, interessava-se pelas texturas que poderiam advir de uma matriz. Como pesquisa poética de conclusão de curso, procurou se experimentar e produzir poeticamente questões relacionadas ao corpo. Aquilo que se deflagrava pelas rugas e cicatrizes como modos de expressão de uma vida em passagem, com aquilo que remete que algo aconteceu.

Assim, muitos questionamentos vieram à tona: o que promovia tais marcas como elementos de uma existência, como pode se conduzir a constituir uma singularidade? Da matriz da gravura, a diferença em suas repetidas impressões; da matriz que se desfazia a cada impressão, a diferença entre ela por ela mesma, como também nas próprias tiragens.

Assim, naquele instante, interessava-me investigar como o tangenciamento entre arte, educação e pesquisa poderia criar modos de subjetivação em quem o experimenta? Trabalhar com a experiência de si pareceu-me também uma luta contra modos hegemônicos de aprender e ensinar, também como forma de resistência a esse vasto mercado de manuais de aprender-ensinar e definir o que é ou não é pertinente ao ensino de arte.

Desta maneira, parece-me que a lógica de mercado tem como movimento engolir tudo e a todos, trazendo tudo para si, ajustando o mundo a seus modos e a qualquer custo. Hoje tudo está à venda, parece que a felicidade vem sempre atrelada ao consumo, devemos nos tornar devoradores do mundo, um mundo de mensagens subliminares capazes de docilizar enquanto dominam.

O corpo também se tornou seu produto, visto que se pode comprar um par de seios novos, uma barriga nova, um nariz novo porque esta lógica sempre nos dita algo como ideal, o que está sempre fora de nós, longe de nós. O ser humano está sempre buscando algo que nunca é ele mesmo, o que está sempre fora de si, desta forma parece-me que o desejo está muito aproximado aos signos do amor, visto que o que queremos nunca nos inclui, está sempre fora de nós, é estrangeiro.

Assim parece-me interessante pensar arte, formação e pesquisa a partir de minhas experiências; buscar em mim como uma tentativa de não sucumbir a uma hegemonia, mas subjetivando-me através dos processos de formação que foram me constituindo, que deram nuances aos saberes, naquilo que meu corpo de passagem foi violentado.

Buscar por entre os rastros deixados alguma possibilidade de subjetivação, como nos aponta Deleuze: “A subjetivação é uma operação artista que se distingue do saber e do poder, e não tem lugar no interior deles” (DELEUZE, 1992, p.140). Assim, o livro de pesquisadora como arte pode constituir aquilo que vai se narrando verbalmente ou não com aquele que se experimenta com a pesquisa, através da tentativa de constituição do que lhe é genuíno enquanto se move.

Neste sentido, a pesquisadora vai à procura da diferença através dos movimentos de existir, nas possibilidades de perder-se, de ser descabido, exaltando aquilo que lhe é peculiar, e que foi descobrindo com seus alunos, através das práticas como professora, já que considera que cada prática é única, e necessita se constituir em conjunção: metodologias e práticas para aquela itinerância de seu terreno.

Questionar aquilo que pode lhe dizer enquanto um ser de alguma causa, já me parece um movimento revolucionário, considerando que o ser humano tem pouca ou quase nenhuma possibilidade de escapar da lógica que foi lhe constituindo como ser de um mundo, de um tempo, de uma localidade e de uma estatística. Desta maneira, nesta dissertação, os movimentos pretendem constituir um novo modo de existência artística e profissional, por buscar transitar por diferentes solos, superfícies, permeável, ou seja, que se permite diferentes movimentos de acesso, com o que lhe faz fronteira.

Assim, a professora-artista buscou trazer pistas daquilo que se fundou experiência, buscar modos de devir, coreografando os passos que movimentam a cartografia, uma constituição estética de professora-artista, que também conduz a uma professoralidade, que segundo Pereira (2000), em seu relatório de pesquisa: *“Estética da professoralidade: análise de dispositivos de produção de subjetividade de professores”*:

Estou entendendo que professoralidade não é uma identidade que um sujeito constrói ou assume ou incorpora, mas, de outro modo é uma diferença que o sujeito produz em si. Vir a ser professor é vir a ser algo que não se vinha sendo, é diferir de si mesmo...A professoralidade é uma estado em risco de desequilíbrio permanente. Se for um estado estável, estagnado, redundaria numa identidade e o fluxo seria prejudicado (PEREIRA, 2000, p.32).

Porém, cartografar-se enquanto um pesquisador que anda e que se conduz por suas experiências, pode ser tarefa complexa, já que os modos de vida da pesquisadora-artista a foram esparramando e fazendo-a perpassar por muitos lugares, em espaços-tempos distintos daqueles advindos de famílias mais conservadoras surgidas nos anos 70/80.

Além disso, a própria experiência profissional da pesquisadora é ainda anterior à formação acadêmica em licenciatura, desta forma a pesquisadora já ia se experimentando como docente de uma arte e filosofia, distanciada de didáticas, de manuais e de modos de ser professor de artes.

A existência como acontecimento suspende a subordinação às fundamentações teóricas, questiona as imagens que cultivamos de nós mesmos e desarma nossos preconceitos em relação ao que é diferente, estranho ou estrangeiro, porque implica num modo de resistência ao instituído que pode ir fundando-se nas relações com o outro, e diria ainda, na relação consigo mesmo, podendo de alguma forma desconfigurar alguns modos instituídos.

Na concepção de Pagni (2013), a escrita de si é capaz de promover experiência: “provocando-os também a uma leitura e a uma escrita de si, onde sejam capazes de experimentar-se” (PAGNI, 2013, p.26).

Assim, o livro de pesquisadora que aqui vai se constituindo, busca dar a ver os movimentos de pesquisa, o pesquisador e seus terrenos de atuação, e as inferências que tais terrenos suscitaram no percurso da dissertação, considerando ainda os intercessores, que junto a pesquisadora puderam constituir viés e direcionamentos a pesquisa

Assim, conduzir uma cartografia de movimento, movimento de um corpo que transita ao encontro da educação, pensava movimentos que podem traduzir experiências estéticas com o que lhe dá potência, como no diz Deleuze, buscar um modo onde possa contemplar “as coisas onde elas crescem, pelo meio: rachar as coisas, rachar as palavras” (DELEUZE, 1992, p.109).

E assim também, valer-se de experiência estética, aproximando-me dos estudos de Farina (2008), que me alcança em Arte e formação: uma cartografia da experiência estética atual:

Podemos pensar na experiência estética como um desdobramento da experiência que afeta as formas da percepção e da cognição de uma subjetividade. Isto é, podemos pensá-la como uma experiência que transtoca as formas de ver e de dizer de um território existencial e que, por isso, pode alterar suas formas de entender o que lhe acontece (FARINA, 2008, p.12).

Assim, aquilo que o pesquisador agrimensa ao terreno da pesquisa como memórias de um vivido corografando a trajetória na busca coreografias futuras, através de novas percepções, é considerando nos distintos modos como podem ocorrer as experimentações afetando a professora-artista para novas percepções as quais permeiam seu corpo.

Para tanto, centralizar temas filosóficos na questão do corpo está por associar-se a ideia de Deleuze (2002) ao dizer espinosisticamente que não sabemos o que pode o corpo. Tal declaração, mais do que evoca uma ignorância de um não sabê-lo, acima de tudo promove uma provocação propondo a filosofia uma estética ao pensamento. Para Deleuze em Espinosa, o corpo fala através dos modos de mover o corpo, de dominar as paixões, e conclui que nós nem sabemos de que é capaz um corpo. Assim, a intenção parece mostrar que o corpo ultrapassa o conhecimento que se tem dele.

## 2.2 ANDANDO NAS NUUVENS; VERTIGENS DE UMA VERDADE: APERCEBER-SE?



Figura 11 – Gravura digital  
Fonte: elaborado pela pesquisadora, 2017

Gilles Deleuze Em “*Conversações*” nos conta que o método de Michael Foucault sempre se contrapôs aos métodos de representação. “Jamais interprete, experimente...” (DELEUZE, 1992, p.114). Assim a constituição do que aborda os corpos como dados, ligado a uma análise de dados científicos, taxas de natalidade, mortalidade, predisposições genéticas, de ambiente de políticas sociais e outras, mais do que estabelecer a estatística, prescreve modos otimizantes que regulam as experiências determinando o que é ou não próprio de uma normalidade, numa relação de “verdades” preconcebidas como legítimas.

Também, muitas das análises antropológicas que visam dizer dos habitantes de uma região, por incidência ou não de dadas características inclusive epidemiológicas, de longevidade, de densidade demográfica, de natalidade, ou seja lá o que for, estão para além de definir os sujeitos e os costumes de um local, mas também acabam por definir e demarcar um local, grudado por uma identidade, e assim, prescrevem o que é ou não possível a um modo de ser sujeito, constituindo modos de verdade de ser e estar nos espaços. Através de procedimentos quantitativos e de um senso mais comum como modo de regulação, realizando assim uma geografia corporal caracterizadora para uma dada população local, visto que na medida em que relativiza também padroniza.

Assim o corpo é esculpido em um processo de corporização aos moldes da sociedade capitalística vigente, um corpo produtivo e dócil, com imaginários movidos pelo modelo estipulado e estigmatizado por aqueles que de alguma forma mantém seu poder saber sobre os sujeitos, delegando-lhes modos de permanecer como:

cristãos, trabalhadores e outros como garantia do bom funcionamento da engrenagem capitalista e mantendo, através de dispositivos de regulação político-sociais, as relações de poder, saber e dependência.

Através da experiência estabelecemos contínuo movimento de aprender, de formação pelas deformações que vão se dando e se reconfigurando, como um rizoma. Prolifera-se na composição de diferentes subjetividades que se articulam, nas rupturas permeando um dado espaço, indo de um ponto a outro pelas interferências e potencializações que vão se estabelecendo. Assim como bem nos coloca o mestre Kerr Junior em sua tese de doutorado:

O saber da experiência não está fora dos indivíduos, como o conhecimento científico, senão que só tem sentido no modo como configura uma personalidade, uma sensibilidade, um caráter ou uma forma humana singular que é uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo) (KERR JUNIOR, 2012, p.58).

O que se busca é a potência dos bons encontros, a paixão que nos causa o bom encontro, o movimento que ele nos concede, nos inspira, não causa dor ou sufocamento como os maus encontros. Tamanha a potência causam esses que se admira, que nos rompem, nos atravessam, transformam e nos dão potência.

As potências as quais me proporcionaram uma vida em desassossego com a formação vem dos tantos bons encontros que me impulsionaram a seguir sempre adiante, através dos professores que comigo mantiveram acesa a chama de questões com as quais me sinto perseguida e em perseguição. De alguma maneira mantemos diálogo aproximado.

O saber enquanto os próprios sistemas de pensamento, o poder com seus dispositivos de controle e a subjetividade e suas artes da existência, operados nos modos como nossa cultura transforma os humanos em sujeitos. Estes três temas eram o foco de suas pesquisas, segundo uma entrevista dada pelo próprio autor a Hobert Dreyfus e Paul Rabinow (1995): “*Michel Foucault. Uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica.*”, nos relatando sobre seus trabalhos nos últimos 20 anos, os autores relatam:

Não foi analisar o fenômeno do poder nem elaborar os fundamentos de tal análise. Meu objetivo, ao contrário, foi criar uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos. [...] O sujeito é dividido no seu interior e em relação aos outros. Este processo o objetiva. Exemplos: o louco e o são, o doente e o sadio, os criminosos e os ‘bons meninos’. Finalmente, tentei estudar –meu trabalho atual- o modo pelo qual um ser humano torna-se um sujeito. Por exemplo:

eu escolhi o domínio da sexualidade –como os homens aprendem a se reconhecer como sujeitos de ‘sexualidade’. Assim, não é o poder, mas o sujeito, que constitui o tema geral de minha pesquisa (DREYFUS; RABINOW, 1995, p.231).

O conceito de experiência em Foucault busca entender os modos pelos quais, em nossa cultura os seres humanos tornaram-se sujeitos. Em “*História de sexualidade II*” (1984), O uso dos prazeres, o autor afirma que este pretende ser um campo de saber, normatizações e formas de subjetivação.

O conceito de experiência pode se estabelecer dentro desta tríade que envolve: saber, poder e subjetividade, observando como em uma dada cultura, através de determinados discursos e práticas normatizadoras, reafirmariam e garantiriam o que somos, como somos e nas estatísticas de como seremos, podendo estar ainda utilizando esta tríade como mecanismos de controle e dependência, garantindo formas de massificação e assujeitamento. Como exemplo no filme de ação e ficção científica: *Matrix*, *Realidade virtual* (1999), em cuja cena Morpheu explica a Neo o que é *Matrix*:

*Matrix está em toda a parte, mesmo agora nesta sala aqui, você a vê quando olha pela janela ou quando liga a televisão. Você a sente quando vai trabalhar, quando vai a igreja, quando paga seus impostos. É um mundo que acredita ser real para que não perceba a realidade... você é um escravo Neo, como todo mundo, você nasceu em cativeiro, nasceu numa prisão para a sua mente. Infelizmente não se pode explicar o que é *Matrix*, é preciso que veja por si mesmo (MATRIX: REALIDADE VIRTUAL, película cinematográfica, 1999).*

Assim a pesquisadora-artista remete-se a uma cena da película, que poderia referenciar poeticamente aos modos articulados e que podem conduzir o humano a alguma espécie de cativeiro, um modo de estarem sendo cultivados:



Figura 12 - Matrix: realidade virtual, película cinematográfica, 1999.

Algumas questões que ainda podem remeter nos modos como histórica e a cultura podem dar forma ao que somos, criando sujeitos de alguma singularidade ao mesmo tempo que a explica, cataloga, lhe torna estatística de contornos bem delineados como garantia de subjetividade peculiar. Portanto, é através de jogos de “verdade” e práticas que o sujeito se constitui na história, ao passo que a história que o traduz, constitui modos de ser e estar que podem replicar-se podendo trazer Foucault (1984) em “*A história de sexualidade*” I:

Uma história que não seria aquela do que poderia haver de verdadeiro nos conhecimentos; mas uma análise dos ‘jogos de verdade’, dos jogos entre o verdadeiro e o falso, através dos quais o ser se constitui historicamente como experiência, isto é, como podendo e devendo ser pensado (FOUCAULT, 1984, p.13).

Para tanto, experiência em Foucault encontra-se vinculada ao conceito de dispositivo, com humanos que se tornam sujeitos históricos, capturados, moldados, subjetivados, a partir de uma infinidade de dispositivos, presos pelos assujeitamentos de si, livres na prisão de suas identidades, através de uma sociedade disciplinar que visa a manutenção de sua produtividade, garantindo a subsistência desse sistema, assujeitamentos que os tornam livres em suas docilidades. Ainda sobre Matrix, Realidade Virtual, 1999 nos diz Morpheu:

Matrix é o sistema Neo...E quando se está lá dentro o que você vê? Executivos, professores, advogados, carpinteiros... deve entender que muitas dessas pessoas não estão prontas para se desplugar, e muitas estão tão habituadas e irremediavelmente dependentes do sistema, que irão lutar para protegê-lo (MATRIX: REALIDADE VIRTUAL, película cinematográfica, 1999).

Foucault aborda a experiência a partir de um viés que pretende estudar como determinadas instâncias operam mediando a experiência do sujeito: o saber, o poder e a subjetividade. O foco do seu estudo no sujeito, observados os processos de assujeitamento, que tendem a garantir sua lógica, ao passo que que vem tornando possível sua *subjetivação*; a qual é considerada por Foucault na entrevista “*Política e ética*” (2004), como sendo o modo como o homem se considera enquanto sujeito, nas relações definidas de si consigo. Através de identidades onde os sujeitos grudam, numa tendência estabelecida em seu tempo histórico, e que também irão dar manutenção a uma continuidade histórica.

Larrossa (2002), em “*Notas sobre experiência e o saber experiência*”,

considera que a experiência é tida num “algo que me passa”, algo exterior ao sujeito por não ser próprio do sujeito. É um “sujeito da experiência”, demarcado por um território, onde o que passa deixa marcas, rastros, feridas, o que Larrosa denomina “princípio da paixão”. Para ele o sujeito da experiência é, sobretudo, um espaço onde têm lugar os acontecimentos. Podemos pensar o corpo como o lugar da experiência, corpo este que quando alcançado na pele por suas bordas é interpelado por algo que o alcança e o transforma.

O que Larrosa (2002) propõe é pensar a experiência a partir dela mesma, assim a educação se propõe a pensar-se a partir das próprias experimentações. A experiência como esse algo que me passa, se me passa é por que não sou eu, como algo independente de mim, resultado de uma série de fatores imbricados em mim. Segundo o autor, são “esses que não sou eu” ao passo que significam “outra coisa diferente de mim”. A experiência não se resume no acontecimento, mas em algo que passa em mim. Supõe um acontecimento exterior a mim, tendo a mim como o lugar. Em um sujeito ativo e capaz de deixar que algo aconteça com ele.

Larrosa (2002), abordando a experiência no campo educacional, vai nos dizer desta sonegação da experiência e os modos prescritos: “um sujeito fabricado e manipulado pelos aparatos da informação e da opinião, um sujeito incapaz de experiência” (LARROSA, 2002, p.22). O modo proposto para que, efetivamente, a experiência seja possível sustenta-se a partir de um protagonismo de si. A experiência requer esse gesto de interrupção, suspender os juízos, suspender os automatismos. Assim penso que possa ser um modo de agir das rupturas trazidas nas marcas.

O sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos [...]. O sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos (LARROSA, 2002, p.24).

Sendo assim, o sujeito da experiência é o lugar dos acontecimentos, evidenciado numa dada postura que toma para si, estabelecendo-se em um território de passagem, um ser de receptividade, um lugar de acontecimento tendo seu corpo como lugar.

Concordo com Larrosa (2004) em “*Educação depois de Babel*”, quando ele propõe a possibilidade de pensar a educação valendo-se da experiência, sendo assim, de uma maneira mais existencial (sem ser existencialista) e mais estética

(sem ser esteticista). Neste sentido, temos as palavras como produtoras de um sentido, criando realidades e passíveis de potentes mecanismos de subjetivação.

Através da experiência estabelecemos contínuo movimento de aprender, de formação pelas deformações que vão se dando e se reconfigurando, como um rizoma. Prolifera-se na composição de diferentes subjetividades que se articulam, nas rupturas permeando um dado espaço, indo de um ponto a outro pelas interferências e potencializações que vão se estabelecendo.

Mas o que é essa experiência com esses que me atravessam? Como atuo com esses que comigo compõem a trama, esses são meu bando e muitos outros, tramam comigo, são minhas preciosidades que me dão pérolas na formação desse mosaico, nessa cartografia de saberes que se fundem, na medida que operam metamorfose na escrita e na composição.

O que se busca é a potência dos bons encontros, a paixão que nos causa o bom encontro, o movimento que ele nos concede, nos inspira, não causa dor ou sufocamento como os maus encontros. Tamanha a potência causam esses a quem se admira, que nos rompem, nos atravessam, transformam nos dão potência por uma dinâmica que se expressa, acima de tudo, por uma estrutura político-social que nos atravessa também enquanto profissão, nos gerando modos de ser estar pré-fabricado e garantidos pelos modos de ser e estar nas instituições. É o corpo assujeitado: saber, poder e subjetividade em Foucault, podendo ainda trazer com Caetano Veloso, na faixa 1, no vinil, o estrangeiro (1989):

É chegada a hora da reeducação de alguém  
Do Pai do Filho do Espírito Santo amém  
O certo é louco tomar eletrochoque  
O certo é saber que o certo é certo  
O macho adulto branco sempre no comando  
E o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo  
Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita  
Riscar os índios, nada esperar dos pretos"  
E eu, menos estrangeiro no lugar que no momento  
Sigo mais sozinho caminhando contra o vento  
E entendo o centro do que estão dizendo  
Aquele cara e aquela:  
É um desmascarar  
Singelo grito:  
"O rei está nu"  
Mas eu desperto porque tudo cala frente ao fato de que o rei é mais bonito  
nu (CAETANO VELOSO, vinil, 1982).

A problematização do sujeito está presente em toda obra de Foucault (1999), que já previa uma crise do sujeito, ao final do livro "*As Palavras e as Coisas*":

[...] o homem não é o mais velho problema nem o mais constante que se tenha colocado ao saber humano. Tomando uma cronologia relativamente curta e um recorte geográfico restrito a cultura europeia desde o século XVI pode-se estar seguro de que o homem é aí uma invenção recente...O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo (FOUCAULT, 1992, p.404).

Assim, o humano parece estar preso às armadilhas de tal sistema, que ao conduzir investigações e expressar dados da pesquisa também vai constituindo-o por um modo de ser estar bem delimitados, em que já não se sabe quem forjou a quem.

### 2.3 INCLINAR O CORPO SEM TIRAR OS PÉS DO CHÃO; ARTE E A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA:



Figura 13 - Gravura digital  
Fonte: elaborado pela pesquisadora, 2016.

Poder pensar nos modos como a arte conduziu esta formação e esta pesquisa, me leva a pensar na possibilidade de inclinar-me, de perder o juízo, de conduzir e produzir novos modos de dar a ver, de pensar com ela, de buscar com ela modos que possam de romper com o instituído e automatizado.

Esse é um pensamento que pode produzir um modo docente, ou que faz com que esta pesquisa persiga um modo docente com esse olhar comungado pela pesquisadora com a sua arte.

Sou eu quem habita a mulher ou é uma mulher que me habita? Na verdade

eu sou uma mulher constituída para abrigar um corpo, uma mulher das ciências, das estatísticas e que quer roubar esse corpo de si mesmo, um corpo que enquanto representa uma mulher o rerepresenta a si mesmo, a reafirmado, pontuando-a como um lugar de alguns modos. É contrariado contrariar.

Assim, também Gilles Deleuze em seus escritos filosóficos estabeleceu paralelos importantes com as artes, mesmo nas conversas que estabelecia como forma de proliferação com outros filósofos, principalmente citando Felix Guattari. E em tais conversas que proliferam no campo das artes não é raro ver algumas nuances de modos de funcionamentos operantes em devires, operando hibridismos, intermédios, articulações, aproximações.

Criar um bloco de devir é ocasionar aproximações, intermédios, não é tornar-se algo, mas através desta ponte entre um e outro dar passagem a algo distinto, que se diferencia de tais polos operantes. Assim como citam os autores Deleuze e Guattari (1997) em Mil Platôs IV, “o eu é apenas um limiar, uma porta, um devir entre duas multiplicidades. Cada multiplicidade é definida por uma borda .... linha contínua de bordas (*fibra*), de acordo com a qual a multiplicidade muda” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.33).

Assim tais passagens se estabelecem quando algo acontece, algo se cria no acoplamento do que está fora, mas que na junção opera algum funcionamento, já que opera uma dada força que rompe e aborda o que antes estava fora do pensamento.

A arte é um modo que se produz por meio de uma pulsão, podendo colocar-se como um impulso transgressor, do pragmatismo do instituído ao novo como forma de invenção e ruptura. Assim, surgido no próprio rompimento de alguma regra, normatização, no afrontamento ao instituído, numa reinvenção de mundo.

A arte é o que pode nos tocar mobilizando as sensações, a obra de arte pode sobreviver rompendo tempos e espaços, sendo sustentada no próprio processo que a fez surgir, podendo ser um timbre, uma nuance, uma ideia, um fazer, e outros tantos modos. Em Deleuze e Guattari em “*O que é filosofia?*” (1992), consideram que a obra de arte conserva-se em um bloco de sensações que é composto de perceptos e afectos, tais modos, a mantêm com atemporal, o que também a libera de algum cárcere de história, de estilo ou olhar:

Ela é independente do criador, pela auto posição do criado, que conserva em si. O que conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações,

isto é, um composto de perceptos e afectos (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.213).

Assim como, por exemplo, a obra de Cézanne, onde suas criações perduram para além da sua obra, considerando a criação de um estilo, de uma plasticidade, de um modo de dar a ver que conduz o movimento impressionista.

Esse percepto não é onde se originam percepções, tampouco os afectos são contemplados por algum sentimento dizível, visto que esta arte se propõe a transgredir o instituído na emergência do novo, segundo Deleuze e Guattari (1992), “As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido”.

Para tanto as gravuras que aparecem como constituição deste livro de professora artista buscaram dar luz aos movimentos aos quais a pesquisadora sentia-se envolvida, os modos com os quais imaginava-se em movimento com o texto, com os conceitos, buscou assim modos de dar visibilidade ao que lhe remetia e as sensações nesses trâmites entre si e a pesquisa.

Os solos procuraram fazer alusão aos modos de miradas, as sensações mais estéticas ao se aproximar e distanciar dos conceitos com os quais pode se experimentar, por outro lado, os movimentos de “dança” buscaram aproximação a modos de mover-se que pudessem dar abertura a execuções mais livres, de improvisação e não de constituição ou afirmação de verdades.

Já a constituição do livro de artista como um caderno de professora, veio das reflexões da artista enquanto professora e vice-versa, os solos e movimentos de dança estariam como os adesivos que compõem a primeira folha deste caderno, e assim buscaria proximidade com as questões mais estéticas trabalhada pela artista. Também consideráveis a mobilidade desses adesivos ao poderem ser retirados e colocados em distintos locais por aquele que lê, e que assim poderá ir marcando seus capítulos a partir de suas próprias sensações e experimentações com a leitura, relacionando as imagens a seu modo.

## 2.4 ATIRADO, LANÇADO; O CORPO ALÉM DO OLHO



Figura 14 – Gravura digital  
Fonte: elaborado pela pesquisadora, 2016.

Assim, com esta pesquisa, há uma busca por um andar lançado, atirado, que transita entre os saberes que vão conduzir a plasticidades para uma docência que se pensa com a filosofia e a arte.

Desta maneira, a filosofia articula aberturas no pensamento com seus conceitos que podem arremeter a miradas mais ou menos artísticas, ou relacionada com a experiência estética do pesquisador enquanto se experimenta com a vida, a pesquisa e a docência, que vão surgindo ao longo da caminhada como a arte, com os filósofos e com os conceitos escolhidos para pensar a educação.

Desta maneira, a filosofia articula aberturas no pensamento com seus conceitos que podem arremeter a miradas mais ou menos artísticas, ou relacionada com a experiência estética, como nos traz Farina em *Arte e formação: uma cartografia da experiência estética atual* (2008): “experiência estética como um desdobramento da experiência que afeta as formas da percepção e da cognição de uma subjetividade” (FARINA, 2008, p.12). Assim o pesquisador enquanto se experimenta com a vida, a pesquisa e a docência, vai dando a ver ao longo da caminhada pelas produções artísticas, para assim pensar possíveis movimentos que pretende coreografar em sua docência, como movimentos mais ou menos abertos onde possa lidar nos imprevistos.

Como algo que se processa enquanto uma porção ativa e reativa na interlocução com os saberes. Lugar de passagem, de trânsito, de experimentações, exposto por suas potencialidades advindas das sensorialidades que dispõem. Mais do que ferramenta de ser e estar; também, como instrumento onde vibram e reverberam potências de atravessamentos sensoriais, visuais, olfativos, papilares, advindos das relações estabelecidas dessas potências.

Um corpo tem experiência estética com o que olha, que cheira, que saboreia, que acaricia. Olhar mais que ver, que vai além do olho. Por uma experiência estética

de olhos que mais do que veem, a experiência gera um “olho” que padece, que desvanece, que se rompe. São olhares vertiginosos, que acometem o corpo no todo: do olho a vertigem estonteante que transcende ao todo. O corpo além do olho.

O corpo é o alvo dos modos estabelecidos nas culturas políticas e sociais, acometido por imagens, palavras de ordem, ideais de beleza e felicidade, jargões que estigmatizam através de singelas e imperceptíveis demandas da permanência de um sistema, que opera via docilidade alheia como garantia de sua própria subsistência e sobrevivência.

Parece que desde que os homens questionaram sua gênese, e ao olhar para trás como forma de saber-se, numa ontologia de si, o próprio homem mantém-se enclausurado e ensimesmado por esse desassossego de si, grudando em modos preconcebidos, prescritos, vendidos como garantia de uma resposta a permanente pergunta: quem somos? De onde viemos? Para onde vamos?

As extensões tecnológicas substituem meu sangue pelo fluido, articulações pelas dobradiças, um cérebro por um chip? Mas a mim não poderão formatar, substituir peça, construir memória, reiniciar a máquina! Máquinas inspiradas no humano, mas não carregam o calor do abraço.

O sistema opera através desse sentimento de não saber-se, ofertando alguns modos como fonte de lucro e permanência desse constante círculo vicioso, como bem nos expressa a cantora Pitty (2003), na interpretação da música de sua autoria que também virou título de seu álbum: “Admirável Chip novo”:

Parafuso e fluido em lugar de articulação. Até achava que aqui batia um coração. Nada é orgânico é tudo programado. E eu achando que tinha me libertado. Mas lá vem eles novamente, eu sei o que vão fazer: Reinstalar o sistema. Pense, fale, compre, beba. Leia, vote, não se esqueça. Use, seja, ouça, diga. Tenha, more, gaste, viva. Não senhor, Sim senhor, Não senhor, Sim senhor (PITTY, “Admirável chip novo”, 2003).

É interessante notar como cada ramo da ciência vem pensar o corpo para saber dele, para definir seus modos; na psicanálise, segundo Joel Birman (2001), em *“Gramáticas do erotismo: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise”*, considerando que se esquece do corpo na experiência do sujeito, desprezando-se o “lugar” dos sofrimentos para dar materialidade à dor. Assim também na psicanálise o corpo é desprezado em detrimento do psiquismo, traçando um dualismo corpo/psiquismo e o sujeito é dissociado de seu corpo, dando para a medicina a tarefa de cuidá-lo.

Na medicina o corpo é concebido como um aglomerado anárquico de partes, despojadas de sua essência. O corpo é dissecado, desmembrado, pinçado, experimentado, testado no que é ou não é possibilidade de vitalidade e bom funcionamento. Vacinado para estar imune, saudável para abarcar a vida. Desta forma, é desprezado o psiquismo, e as experiências da pele que também fazem adoecer.

Existem modos capitalísticos, termo que segundo Felix Guattari, não para que seja pensado em um sistema econômico, mas um modo de produção de subjetividade a partir de um equivalente geral que se encontra tanto nas sociedades capitalistas quanto socialistas. Tanto no primeiro, segundo ou terceiro mundo, para se pensar a forma como o sistema capitalístico defende-se das linhas de fuga que poderiam provocar o desmanchamento desses territórios capitalísticos. Contudo, também a educação, é atravessada por redes de poder/saber e, pelos exercícios de poderes dessa sociedade.

Bares (2007), em seu livro "Posthumano" realiza diversas reflexões acerca do corpo, desse lugar onde foi fabricado o sujeito, o corpo ativo e reativo que o permeia nos distintos campos e lugares onde interage. Realiza, também, uma análise da situação atual do corpo humano a nível biológico, filosófico e estético, um corpo que evolui como objeto e como fruto de um discurso, levando em conta o caráter político e a instauração de poder como opressor de maiorias excluídas e marginalizadas. A própria *Body art* dos anos 60 refletia acerca deste corpo território dos simulacros, do artificial, do pós-orgânico, do tecnológico.

Reflete-se o corpo como forma de proliferação através das filosofias da diferença e das teorias da subjetividade, refletindo o multiculturalismo, os modos de constituição de subjetividades, expressos também por obras que traduzem as questões de desejo, ideologia, identidade e os (des)limites entre o eu e o outro.

Deleuze analisa, em sua obra "Logica da sensação" (2002) produções artísticas de Francis Bacon, em sua análise o artista destrói a representação na busca por um corpo sensação. Na interpretação filosófica do autor seria preciso, então, destruir o orgânico, romper a organização para trazer o corpo das sensações. Na obra de Bacon o corpo que se deforma, se desfaz, constitui uma representação de sensações, estabelecendo-se por outros significados.

Em suas obras Bacon opera corpos que se esvaem, se deformam, se desfazem, constituindo uma representação de sensações e não de figuração,

estabelecendo significados que geram desassossego, ao contrário da representação que vai apenas apresentar o corpo a si, como espelho refletido. Na obra de Bacon o corpo opera uma potência na própria sensação transmitida pelo artista, produz um corpo que se desorganiza por desfazimento, através de sua representação borrada, distorcida promovendo um distanciamento da realidade.

Assim, pensar configura um corpo despojado de alguma essência preconcebida ou operacionalizante, como quem se desfaz de uma organização institucionalizada e inaugura outros modos de si. Isso leva a pesquisadora a pensar em andar desapercibida de alguns modos por meio de outros, como no filme “Eu, eu mesmo e Irene” (2000), Uma Comédia/Pastelão, no qual o protagonista acometido por uma dupla personalidade, tendo o “eu mesmo” como produtor de todos os males sofridos pelo eu, porém quando opera um ou outro não está ciente de sua coexistência: sendo que um opera na pausa de esquecimento do outro.

Assim como a poesia de Antônio Machado, ao nos dizer que fazemos o caminho ao caminhar, também o próprio movimento de andar enquanto potência nos coloca diante de enfrentamentos, trago dois versos de “Proverbios y cantares”:

**Caminante, son tus huellas**  
 el camino y nada más;  
 Caminante, no hay camino,  
 se hace camino al andar.  
 Al andar se hace el camino,  
 y al volver la vista atrás  
 se ve la senda que nunca  
 se ha de volver a pisar.  
 Caminante no hay camino  
 sino estelas en la mar (MACHADO, 2006).

Para tanto, a linha da diferença não opera com o dual que nos cerca, nos cristaliza em um ser de definições bem delimitadas e fundamentadas, e se aproxima muito mais do paradoxal, um ser não sendo para que aí possamos estabelecer a reticência e podendo conduzir a alguma estética de si, através de modos que desabriguem o verbo ser “é”; e busquem abrigar o artigo “e”, na pretensão de conduzir a uma desautomatização de si, e constituir-se numa pele vivida, sentida, experienciada. Assim como um rizoma, em proliferações de si:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*... A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser (FOUCAULT, 2004, p.37).

Desta maneira pretende-se dar fuga ante a modelos preestabelecidos, visto que parecem estar conduzidos em corpos que operam modos de produção e reprodução estabelecidos por tal sistema, os configurando como garantia para uma unidade, um corpo da coerção, da domesticação, operável e maleável em sua docilidade. Como o bem colocado por Adriana Calcanhoto na sua música “*Esquadros*”: “...Pela janela do quarto, pela janela do carro, pela tela, pela janela quem é ela? Quem é ela? Eu vejo tudo enquadrado. Remoto controle...” (ADRIANA CALCANHOTO, LP, faixa 3, álbum senhas, 1992).

Assim, também Foucault em “*Vigiar e punir*” (1977), como também nos 20 últimos anos de seus escritos vai nos aclarar que sua intenção sempre esteve focada em entender quais os aparatos que tal sistema utiliza para ter transformado seres humanos em sujeitos, no próprio sentido de sujeito, como ser produzido por modos de assujeitamentos, atado, ensimesmado através de determinados mecanismos, que conferem com garantia e permanência de tal sistema, Foucault em “*a Hermenêutica do sujeito*” (2004), sinaliza:

Como pôde constituir-se, através deste conjunto de fenômenos e processos históricos que podemos chamar de nossa cultura, a questão da verdade do sujeito? Como, por que e a que preço, temos nos empenhado, temos nos empenhado em sustentar um discurso verdadeiro sobre o sujeito, sobre o sujeito que não somos, enquanto sujeito louco e delinquente, sobre o sujeito que, de modo geral, nós somos enquanto falamos, trabalhamos, vivemos, e enfim sobre o sujeito que, no caso particular da sexualidade, nós somos direta e individualmente para nós mesmos? (FOUCAULT, 2004, p.308).

Sistema que tem nas instituições onde insere os sujeitos, as normatizações necessárias como fundadoras desses assujeitamentos, medidas através de mecanismos de controle e dependência. A instituição escolar é fundadora de tais modos e dispositivos, visto que é o primeiro acercamento institucional que acomete os sujeitos.

Perco o chão, desnorteio, cuspo as palavras, expelindo ritmo, limpando as pegadas no tapete, lustrando o piso marcado. Experimento-me nas levitações, no andar tropeçado, sonego a impessoalidade da sala de aula embranquecida que experimentei.

Sendo assim, a compreensão de tais processos de subjetivação, na contemporaneidade, é garantia também de entender de que maneira dados mecanismos existentes operam através da formatação desses corpos escolarizados, institucionalizados, socializados, politizados e abarcados nos complexos cenários

onde os corpos transitam.

A questão do corpo foi estudada por Michel Foucault em seu livro “Vigiar e Punir” (1977), através de uma visão panorâmica ao longo da história, na tentativa de entender como se fabricou o corpo de um sujeito partindo do corpo de um humano. Resgata-se isso como tentativa de entender como é exercido este poder, o controle sobre os corpos, através de sistemas que modelam e serializam buscando uma uniformização, uma única forma de ser e estar no mundo.

Foucault (1977) vai pensar nos aparatos da sociedade disciplinar para sujeição dos corpos, com uma distribuição de espaços e tempos que é característica dessa sociedade, e que segundo o pensamento desse autor, demarca o processo de implantação de uma nova ordem do poder, o poder sobre a vida.

Aqui se pretende evidenciar como são exercidos os poderes sobre os sujeitos, sobre suas vidas, que nesta sociedade vão sendo imbuídos e impregnados de modos de ser e estar em diferentes momentos e locais que o corpo transita. O sujeito interage nas instituições e nos locais com modos de ser dentro delas, são esperadas dadas posturas ao serem colocados como alunos, trabalhadores, filhos, esposas, amigos, etc.

Uma sociedade que cria uma estética também para os modos do sensível, ditando modelos/moldes ao sentir, ao se viver alguma emoção ou afetividade, que nos corporifica de tal forma que o próprio corpo pode sinalizar essa interpretação, exemplo da música de Cordel Encantado em Lirinha (2003):

O amor é filme; Eu sei pelo cheiro de menta e pipoca  
Que dá quando a gente ama; Eu sei por que sei muito bem como a cor da  
manhã fica; Dá felicidade, dá dúvida, dor de barriga (LIRINHA, CD, 2003).

O corpo é disciplinado, é visto na sua docilidade e utilidade, para sua integração dentro de um sistema econômico eficiente, tudo assegurado pelos procedimentos de poder e captura que caracteriza a disciplina, na verdade uma anatomia política do corpo. Por outro lado tem-se um corpo que serve de base para os processos biológicos: nascimento e mortalidade, nível de saúde, expectativa de vida e longevidade; todas as condições que podem causar variações nesse processo: uma biopolítica da população.

O sujeito para Foucault é submetido a outro através do controle e da dependência, o atado em sua própria identidade pelo conhecimento de si mesmo. Assim, na sociedade a assinatura indica o número de matrícula e sua posição na

massa. Isso se visualiza quando acessados o número estabelecido nos documentos por esta sociedade, sendo possível saber sobre os indivíduos, mais do que se possa imaginar.

A disciplina nesta sociedade se estabelece sobre o indivíduo com o objetivo de massificar as individualidades, garantindo assim uma unidade. Desta mesma forma os padrões modísticos atuam sobre o sujeito, a fim de que sejam demandantes de sua lógica capitalística, visando o lucro. A sociedade não se caracteriza mais por um modelo, mas pela emolduração, isto é, por uma pluralidade de modelos que vem ampliando, de certa forma, e construindo nossos espaços de “liberação”.

Aqui, neste projeto de pesquisa, se pretende evidenciar como são exercidos os poderes sobre os sujeitos, sobre suas vidas, que nesta sociedade vão sendo imbuídos e impregnados de modos de ser e estar em diferentes momentos e locais que o corpo transita. O sujeito interage nas instituições e nos locais a partir dos modos de ser delas, aí são esperadas posturas ao serem copiadas - como alunos, trabalhadores, filhos, esposas, amigos. E chega!

Somos desta forma, atravessados por redes de poder e forças normatizadoras. Essas forças vão construindo verdades, saberes e por sua vez poderes, já que todo o saber, como assinala Foucault (1977), constitui novas relações de poder. O saber sobre o sujeito, a partir do século XVII e no XIX, fragmentou e subdividiu o sujeito, classificou, objetivou e docilizou.

Se for pensado no avanço das tecnologias de comunicação, que extraiu o nome, dando uma senha aos indivíduos – um código de acesso à informação, aos serviços, a um mundo que desterritorializa, através de uma senha que se constitui em objeto de sonhos e desejos - de certa forma produzindo - permitindo ser “cidadãos do mundo”, seja através de um cartão de crédito, seja para entrada em uma sala de chat, na internet, espaço virtual que é usado para adoção de um outro nome, para produção de um outro de “nós mesmos”, para a concretização de dadas fantasias, como possibilidade de escapar ao controle, mas paradoxalmente para expor, não somente frente ao outro, mas frente aos registros de uma máquina, que mesmo após ter seus arquivos deletados, ainda pode recuperá-los, seja na própria máquina, seja através do provedor, denunciando e expondo essas viagens virtuais.

Esta sociedade cria formas de tecnologias de controle, tendo como consequência tornar o privado cada vez mais público – “Sorria! Você esta sendo

filmado!”, já faz parte de nosso cotidiano. Já não é preciso estar no “Big Brother Brasil” para a intimidade ser espionada. Este programa traz visibilidade a um processo que está disseminado no cotidiano, o qual capturou um desejo de sair do anonimato, mesmo em um contexto de sociedade que se torna cada vez mais anônima paradoxalmente, dotando-lhe de um corpo, de uma forma, não mais a de um vigia para exercer o controle, pois as imagens capturadas por essas máquinas não precisam necessariamente ser vista.

Inserida a luz e sob câmera, estou livre sob vigilância, expandida, exprimida num calor desumano, me mostrando que a vida também pode constituir ilusões, de ótica, de foco, de nitidez! Colocando em xeque tudo aquilo que um dia me fez sonhar. Fui protagonista para uma realidade fabricada e agora me cabem representar.



Figura 15 - Gravura digital.  
Fonte: elaborado pela pesquisadora, 2017.

Como movimentos rígidos de balé, segurar o peso de todo o corpo com os dedos, exigências de primazia nos movimentos, equilíbrio, elasticidade, postura, elegância, leveza. Enquanto estamos preocupados em representar são roubados nossos direitos, resumidos nossos saberes, precarizados de educação, de saúde, de envelhecimento. Se a mim não me dás respostas, porque me dizes: vem por aqui?

Como se não bastasse tais mecanismos de vigilância, hoje em dia nos deparamos com cidades cada vez mais monitoradas por câmeras, em um big brother que vem se expandindo cada vez mais. A série *The fall*, lançada em 2013 com episódio final em 2016, bem nos coloca alguns aspectos deste mecanismo, se trata de um enredo em que o governo pode monitorar o estado por meio de

câmeras, e onde cada pessoa de interesse quando transita próximo a uma câmera é enquadrada.



Figura 16 – Pessoa de interesse, película, 2011.

E desta forma garante-se a continuidade das amarras, tendo bloqueados os processos de subjetivação, enquanto possibilidade de produção de uma singularização. Ainda tem-se o corpo, as almas e mentes capturadas, não tendo clareza contra o que ou quem lutar, para onde deve-se dirigir os esforços da resistência frente a inúmeros modelos que tem-se a disposição, tornando ainda mais complexa a questão levantada por Foucault, em “*Ditos e escritos*” (1994) na sua ética de si como prática de liberdade: “o problema é, com efeito, saber de onde se formará a resistência?” (FOUCAULT, 1994, p.721).

Na análise de Godinho *Educação e Disciplina* (1995), há quatro tipos de poder disseminados nas distintas instituições: o poder econômico, sob a forma do salário como pagamento da força de trabalho; o poder político em que uns dão ordens sobre outros; e existe também o poder judiciário, em que alguns, podem julgar e punir infrações, tais como: incapacidade, irresponsabilidade, entre outros. Por fim, esse autor ressalta o poder epistemológico, que extrai dos indivíduos um saber, um conhecimento sobre estes indivíduos já submetidos ao olhar e controlados por estes diferentes poderes.

Em uma análise de Godinho (1995, p. 67), enquanto concepção foucaultiana, o autor considera que o poder “tem uma existência própria e formas específicas ao nível mais elementar”. É por assim dizer que, Foucault em “*Vigiar e punir*” (1977) através de uma análise das formas históricas onde o poder vem se constituindo, por meio de práticas presentes entre os séculos XVI ao XVIII, considera uma de suas preocupações que é “não tomar o poder como um fenômeno de dominação maciço e homogêneo de um indivíduo sobre os outros...” (FOUCAULT, 1977, p.183).

Para tanto, o poder nos estudos de Foucault, é articulado a partir das próprias técnicas e táticas de dominação, pois, para Foucault (2005) o poder não existe, o que existe são as práticas ou relações de poder que se estabelecem como garantia de perpetuação de tal poder. Em tal visão o poder é garantido pelo próprio modo que os movimentos sociais operam e garantem sua disseminação. Godinho escreve:

Na concepção foucaultiana de poder, existem poderes disseminados em toda a estrutura social por intermédio de uma rede de dispositivos da qual ninguém, nada escapa. O poder único não existe, mas, sim, práticas de poder... o poder não é algo que se possui, mas algo que se exerce (GODINHO, 1995, p.68).

Sendo assim, o poder/saber em Foucault (1998), é algo que funciona estabelecendo relações. Ele afirma que os efeitos de dominação exercidos pelo poder não devem ser atribuídos a uma apropriação, mas a táticas, técnicas e funcionamentos. E por assim dizer, o poder não se estabelece como algum privilégio de outrem, mas pelas estratégias de que este se utiliza e que não entra em contestação devido sua força sendo que se tal poder “se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível do desejo – como se começa a conhecer – e também a nível do saber”. “*Em defesa da sociedade*” (FOUCAULT, 1998, p.148). Somos assim abduzidos às normatizações por mecanismos e controle e dependência.

Michel Foucault (2005), em “*Dits et Écrits II*”, faz uma análise histórico-filosófica sobre o poder em determinados contextos históricos. Para esta análise o filósofo francês centra seus estudos no sistema de punição presente desde a Idade Média. Foucault situa seu estudo percebendo a punição como uma função social complexa, na qual ele faz uma análise dos métodos punitivos como técnicas de poder, colocando a tecnologia do poder no princípio da humanização da penalidade e do conhecimento do homem.

A escola é um forte meio de influências e possibilidades de intervenções sociais, visto que também ao longo da história pode se perceber as relações entre corpo e sociedade, e assim se consegue entender os processos que legitimaram os moldes contemporâneos da educação do corpo no ambiente escolar. Buscar um papel para escola na superação de tais concepções nas práticas pedagógicas, por um trabalho interdisciplinar que possa quebrar a dualidade corpo-mente; com uma suposta hierarquização da mente sobre o corpo, buscar um corpo de dimensões sociais e portador de civilidades, sendo esse ambiente um dos principais

possibilitadores de tal civilidade, é estar atento a esses novos corpos que perpassam nosso ambiente escolar.

## 2.5 ANDAR (DES)RITMADO; PASSOS DE RESISTÊNCIA



Figura 17 – Gravura digital  
Fonte: elaborado pela pesquisadora, 2017.

O livro em que se pode considerar ser aquele que trata do modo como ocorre o aprendizado segundo Deleuze e Guattari poderia se dizer que está em “*Proust e os signos*” (1987), embora num contexto que não assume algum padrão de escola, os signos ali tratados são divididos em diferentes tipos, já que para cada modo os signos são decifrados de uma maneira particular.

Segundo Deleuze a memória tem papel no aprendizado, porém de um meio de aprendizagem que a ultrapassa, pois não se rememora para conservar algum passado no presente, mas para se aprender há uma necessidade de pausa, de contemplação, de um movimento em que o que ali está reestrutura-se em suas modificações ou atualizações por uma ampliação nos modos do agora captado. Embora esse tempo de contemplação possa estar relacionado a um tempo que se perde, na busca do tempo perdido em Proust, Deleuze considera que sem esta pausa o conhecimento não se dá:

A unidade de todos os mundos está em que eles formam sistemas de signos emitidos por pessoas, objetos matérias; não se descobre nenhuma verdade, não se aprende nada, se não por decifração e interpretação (DELEUZE, 2003, p.06).

Para que possamos assumir formação em uma determinada área, ou adquirir conhecimentos sobre um determinado saber, precisamos nos colocar sensíveis a determinados signos. Os signos obedecem seus mundos, nele adquirem significados que podem ser opostos para outro dado mundo, assim o signo só ganha algum sentido na relação com seu mundo.

Na noção deleuzeana ninguém aprende se não pelo afrontamento daquilo que o faz pensar, como também considera que não se aprende reproduzindo algum modelo, reproduzir mata a experiência, já que desse modo nada se experimenta, nada é posto em xeque na memória do que já se refletiu ou vem se refletindo, apenas realização de uma mera reprodução, de algo a que se propõe representar e não constituir, trazer para si.

Por isso, poderia se pensar numa educação para além de modelos pré-fabricados, ocorrendo de forma que não se instaure por algum modo de reprodução, assim como nos diz Sílvio Gallo (2002), *Em torno de uma educação menor*:

Uma educação menor é um ato de revolta e de resistência. Revolta contra os fluxos instituídos, resistência às políticas impostas; sala de aula como trincheira, como a toca do rato, o buraco do cão. Sala de aula como espaço a partir do qual traçamos nossas estratégias, estabelecemos nossa militância, produzindo um presente e um futuro aquém ou para além de qualquer política educacional. Uma educação menor é um ato de singularização e de militância (GALLO, 2002, p.173).

Desta forma, pensar com Gallo (2002), é voltar-se a uma educação do possível, ou seja, onde possamos forjá-la, criá-la com um mínimo de instituído, do disseminado que, muitas vezes, já não dá conta do vivido sentido e nem das itinerâncias que irão se constituindo nos locais de aprender-ensinar. A pesquisadora utiliza-se do termo aprender-ensinar, para designar um ambiente em que já não se sabe mais quem é que aprende ou ensina, mas acreditando que se estabeleçam em comunhão.

Assim a pesquisadora-artista pode busca pensar sua pedagogia através da sua arte, naquilo que experienciou enquanto transitou suas formações, buscando calçar-se de suas itinerâncias, e agora também, estar a espreita desses movimentos menores aos quais nos sugere Gallo (2002), querendo dar passagem a devires pedagógicos clandestinos, nômades, imperceptíveis, e querendo constituindo redes de saber como vias de resistir e criar como apontado por Deleuze (1988), lançando mão, abdicando aos modelos pre concebidos que não deem conta.

Desta maneira, buscar como nos diz Kastrup (2005), a uma *Política cognitiva da invenção*, de forma que a cognição possa se estabelecer como uma invenção de si e do mundo e não como produto de mera representação, constituídas pela convivência de um devir mestre, no que tange ao desmanchamento de algo que possa tender a modelos estanques ou de alguma figura hierarquizada, mas que se coloca disponível ao atravessamento das ideias e das invenções.

O aprendiz artista não é aquele que repete mecanicamente uma mesma resposta ou uma regra repetitiva, mas aquele que é capaz de reinventar-se permanentemente, inventando simultaneamente novos mundos (KASTRUP, 2005, p.1280).

Considerando tais aspectos, a partir do momento em que as coisas passam a me afetar, esta coisa ou objeto deixa de ser coisa para assumir outro sentido, que está para além de seu modo de uso ou serventia, desta forma, este objeto passa assumir o valor de um signo.

Portanto, é na medida em que evoca outras coisas na pessoa afetada, constituindo algum elemento interpretativo naquele que sofre sua ação é que se constituirá uma aprendizagem. Para Deleuze, passamos a vida interpretando os signos que nos interpelam e evocam outras coisas para nós e deste modo decorre a aprendizagem de qualquer pessoa. Ele, na obra "*Proust e os signos*" (1987), os divide em categorias, de acordo com o que evocam: signos mundanos, signos do amor, signos sensíveis e signos da arte. Aprendemos quando algo nos instiga, quando estamos sensíveis a dados signos extrapolando seu sentido próprio de objeto e nos atingindo enquanto signo.

Os signos mundanos são aqueles capazes de substituir uma ação ou um pensamento, ou seja, poderá alguém usar expressões para qualidades que não lhe são correspondentes, assim são signos utilizados para remeter ao que se quer significar, usurpando o seu próprio significado. Desta forma, se pode passar impressões de algo que não seja constituinte de quem os emite, mas por terem um significado tão próprio e talvez tão instituído por fazerem parte de uma homogeneidade do que é representativo, carregam em si algo de teatral. Produzindo-nos efeitos por quem sabe produzi-los naqueles que sofrem sua ação, sua ação consiste na eliminação de si próprio.

O segundo signo é o do amor, o amor é mentiroso, já que advém de algo que nunca é a pessoa amada, mas das paisagens na qual imaginamos o ser amado e que nos convém decifrar. O desejo pelo amado está sempre naquilo que estamos fora, nas paisagens das quais não pertencemos. Nos pergunta Deleuze: "como poderíamos ter acesso a uma paisagem que não é mais aquela que vemos, mas, ao contrário, aquela em que somos vistos?" (DELEUZE, 1987, p.7). Amar seria quando nos tornamos sensíveis aos signos amorosos, ou seja, um signo de um mundo possível, desconhecido de nós, amar consiste em procurar explicar, decifrar um

mundo externo a nós. Pensando assim o amor nunca é a pessoa amada, mas os movimentos de desassossego que ela nos causa.

Os signos do amor ocultam verdades que não são perceptíveis a não ser a partir de um árduo esforço do amado que sem põe a decifrá-los acionado pelo ciúme desvelando os mundos desconhecidos contido no amado. Amar assim consiste em desvendar os mistérios contidos em quem se ama. Os gestos da pessoa amada constituem-se em um mundo que nos exclui. Porém, os signos e o amor só podem existir na medida em que se escondem, sendo capazes de fazer com que o ser amado possa estar dentro e, ao mesmo tempo, fora pelos mistérios que habita, ele como sendo intérprete de mentiras.

O terceiro signo tratado na obra de Deleuze, são os signos sensíveis, estão relacionados às impressões ou qualidades sensíveis, são compostos por aqueles em que os objetos podem abrigar um formato diferente do qual representam, desenvolvendo-nos uma impressão sensível, revelando alguma essência. Quando experimentada, proporciona alegria através de uma qualidade sensível traduzida em signos completamente diferentes, indecifráveis e distinta de qualquer propriedade que enquanto objeto possa possuir. São signos que se materializam pela alegria que nos imprimem, sendo mais afirmativos, já que não são mundanos e nem amorosos e por sua vez não nos enganando e nem nos fazendo sofrer.

E, por fim, os signos da arte, na mesma obra de Deleuze, encontram sentido como essência ideal em sua desmaterialização agindo sobre os signos anteriores, especialmente nos signos das qualidades sensíveis, a arte torna possível suas compreensões, fazendo com que tais signos entrem em convergência direta com a arte, pela sua diversidade de vias, e inconsciência. A arte representa aqui, ao que parece, a única maneira, ou possibilidade pela qual os signos podem ser compreendidos ou decifrados. Como tal, a arte é a referência de todos os outros signos (os mundanos, os do amor e os sensíveis). Sendo referência para os outros e a razão de si mesma, logo, pode-se dizer que ela é auto referencial.

Amar é como procurar explicar, decifrar o mundo desconhecido que permanece no amado. Ao aproximarmos este tipo de signo à aprendizagem consideramos a relação com o desconhecido relacionando-se diretamente com o aprendido e não com alguém e considerando, dessa forma, que o indivíduo precisa ser tocado em sua sensibilidade pelos signos. Embora como nos afirma Deleuze em “Diferença e repetição” “nunca se sabe de antemão como alguém vai aprender, que

amores tornam alguém bom em latim” (DELEUZE, 2006, p.237).

Assim, aprendemos com Proust e Deleuze que se aprende quando são encontrados signos que nos tiram a paz, quando nos encontramos com a “coisa amada”. Assim, em Deleuze o pensamento põe-se a criar por meio de um signo que o violenta: “Há sempre a violência de um signo que nos força a procurar, que nos rouba a paz” (DELEUZE, 2006, p.23). Porém, não sabemos como alguém aprende e desta forma não sabemos quais os signos que poderão lhe tirar a paz, o que se sabe é que são necessários elementos exteriores para que o aprendizado possa ser evocado.

O aprendizado, então, está ligado ao modo com que retemos algo na memória, às possíveis maneiras de acessar os signos, transformá-los através dos momentos em que se torna possível deslizar sobre eles. E mais do que isso, as relações do que aprendemos com aquilo que já está retido, pelas conexões, desmanchamentos, rupturas de um saber no outro por alguma relação.

Considerando que a aprendizagem ocorre através dos signos, pode-se considerar que em Deleuze a arte é o único mundo em que podemos adquirir alguma verdade pela sua capacidade única de revelar a essência, considerando que os signos mundanos são enganosos e os signos do amor podem causar sofrimento, e desta forma os signos sensíveis os únicos com aproximação aos da arte considerando a verdade que imprimem. Aquilo que estaria numa essência, numa verdade que se revela pela arte, já que somente ela poderia conduzir a alguma essência, porém essa essência levaria a um constante repetição, uma diferença que se faz causada pelo próprio movimento de esquecimento, pelos distintos fluxos de vir-a-ser, essa diferença seria aquilo que torna as coisas inteligíveis, acessíveis e desmontáveis.

Na ótica deleuzeana a verdade não estaria localizada no pensamento, mas naquilo que coloca o pensamento em movimento. É neste sentido que Deleuze vai considerar a filosofia e suas relações de amizade com o pensamento, visto que, por meio de forças obrigam o pensamento a procurar a verdade, naquilo que faz pensar.

Desta maneira, a professora-artista acredita que os artefatos emprestados pela arte e filosofia podem conduzir a distintos modos de aprender a ensinar e ensinar a aprender conduzindo a modos de passagem, concomitando aquilo que acontece, que faz pausa.

### 3 RASTROS

#### 3.1 VIDA EM AMBIENTE FAMILIAR

Cresci num ambiente distinto daqueles de uma matriz familiar aos moldes instituintes, o que também colaborou na escolha de minha formação de artista. Conviver com minha mãe e seus amigos me possibilitava um modo de vida muito livre. O acesso a livros, a frequência a espetáculos musicais, teatrais, cinematográficos e uma convivência sem preconceitos sempre me norteou, tudo isso matizava outros tons, variados modos de vida.

Assim, o estudo e as artes podem contemplar aquilo que se marcou, que fez com que algo permanecesse para seguir o caminho de formação em arte com a educação e a filosofia.

As dificuldades financeiras foram muitas, mas a música, a leitura e os amigos estavam sempre permeando meu ambiente, o que tornava os tempos difíceis mais amenos. Às vezes, o cheiro de pipoca, de café, da sola de sapato, o caminho da Cohab Lindóia até o centro, contaminavam a cena, a barriga e o bolso vazio, e o pedido de uma xícara de algo que faltava para a vizinhança. No entanto, a cabeça sempre cheia de fantasias, desejos, desassossegos, alguns que carrego ainda hoje.

Distanciada de algum modo de vida que se parecesse com algum modelo tradicional de vida, também puderam oferecer oportunidades para que se criassem outros modos menos tradicionais. Já que aquilo, que em algumas concepções, considerado como não usual, poderia conduzir por diferentes passagens. Estar “a margem” possibilitou a viver por movimentos conduzidos por outras correntezas, outros fluxos, o que poderia tomar potência, como quem recebe possibilidades na palma da mão.

Uma infância embalada pelos sons de Pink Floyd, trilhada por entre as árvores da avenida Bento Gonçalves, desfilados figurinos boca de sino, vento no rosto, o som esvoaçante nas folhas das árvores, uvas japonesas, orelhas de macaco e na cabeça o som dos Beatles.

Também, algumas estéticas, plasticidades experimentadas no pensamento podem ser conduzidas a experimentações quando exercidas no vivido, pelos seus movimentos de acender e apagar, como um refletor Batman, que surge no infinito, se movimenta para todos os lados, se apaga e volta a aparecer quando é suscitado.

Assim, alguns momentos marcantes mais remotos, que fazem muitos movimentos de acender e apagar no pensamento da pesquisadora, é um momento em que as meias brancas se embarravam, ao andar até a casa dos avós quando acordava na cama sozinha na casa dos fundos.

Já na casa dos avós paternos permanecem o cheiro e o gosto dos doces do bar, dos peixes do mar, o batuque de morte dos siris na panela. Moleque que às vezes, com bichos de pé e de cabeça a coçar, mas certamente que nunca deixou de carregar algum bicho na cabeça e outro no pé.

Constitui-se, ainda, uma vida colorida pelo arco-íris das diferentes sexualidades, diferentes constituições familiares. Algo que remete a pesquisadora aos blusões policromáticos tecidos por sua mãe, e a cada ano, quando desmanchados, ganhavam uma nova cor para que pudessem ficar do seu tamanho. Olhos cintilados pelo brilho das fantasias bordadas por sua mãe - fada, gênio, odalisca, cigana, foram tantas as personagens que habitei na infância, muitas delas ainda habito, quem sabe até mesmo a Sibila que não fui, a que murmura nos meus pensamentos.

Considerando que o nome da pesquisadora fora escolhido entre Sibila e Relem, será que pode um nome te alienar de ti? A vida é algum tipo de força sobre nós, sobre nosso corpo, pois não há um Deus que nos pergunte se queremos ou não vivê-la. Qual a força que um nome pode exercer sobre nós?

### 3.2 ALUNA DE ARTE NA ESCOLA FUNDAMENTAL

O gosto pela arte já lhe saltava aos olhos na Escola Sinodal Reverendo Alfredo Simon, nesta escola da rede privada do município de Pelotas, o gosto pelas atividades artísticas e pelo giz evidenciava-se.

Componente do coral da escola. Apreciava as técnicas vocais, naquilo que estava entre a inspiração e a expiração, na graduação de abertura de boca, a compressão de ar para emissão dos sons, a velocidade e força do ar expelido que conduziam aos sons.

Levava nas mãos o giz coloridos da escola, que pedia à professora, surgiam rabiscos no lado interno da porta do quarto. Se experimentava por horas com o desenho. Na casa que morou sempre exerceu liberdade de expressão, a casa que

se adornava por algumas pinceladas, rabiscadas, mesmo depois da formação em artes, não montou atelier; mas os cômodos ainda hoje lhe servem como espaço de experimentação.

A pesquisadora, ao pensar suas produções artísticas, conduz também a pensar que tais produções também a produziram. Com a conclusão do curso de Artes Visuais na UFPEL/2003, as reflexões sobre práticas docentes, lhe conduziam pela busca de uma prática docente para as turmas ministradas na prefeitura de Turuçu, sentia-se quase como um professor autodidata, já que a formação não lhe conduzirá como professora, visto que contemplava a formação de um Bacharel em Artes.

### 3.3 FORMAÇÃO ACADÊMICA CURSO DE ARTES VISUAIS/ UFPEL

Algo na apreciação dos desenhos infantis, observando os alunos depois da formação no magistério, pode ter sido um dos condutores à escolha do curso de bacharel em Artes visuais.

Assim, a pesquisadora era conduzida pelo desenho, o traço, a textura, era o desenho que me conduzia, queria buscar as marcas que produziam muitas das suas produções na gravura. O gesto do corpo presente no papel.

Na sua relação com a arte, a pesquisadora pode experimentar inúmeros modos de expressão, - as cerâmicas, os desenhos, o estudo de materiais, o desenho de natureza morta, a fotografia artística, o design, o cinema, a gravura.

A experiência na pintura com o professor Pelegrin na UFPEL foi única, ainda posso ouvir o eco da sua voz nos dizendo numa das aulas de natureza morta inspirada nos estudos de Cezane e os impressionistas.

As gravuras expostas nos varais, nas tiragens de gravura, carregavam muitos daqueles modos artísticos daquele local, já que, muitas das tiragens, mesmo sem nome, revelavam o artista que as produziu.

A infinidade de técnicas que a gravura dispunha era o que inclinava a artista a conhecê-la, explorá-la. O fato de o artista manter a matriz inicial e poder retrabalhá-la era instigador, as prensas, os processos químicos que faziam saltar o desenho da litografia, da xilogravura e da gravura em metal me permitiam estar em contato com o desenho e o papel. A gravura como resultado de uma textura, a possibilidade de inversão da imagem quando impressa da matriz, a própria diferença que se

estabelecia na replicação do desenho.

Contudo, quando artista a pesquisadora realizou um trabalho de conclusão de curso, onde o corpo feminino era pensado em sua constituição de texturas. O seio lhe parecia revelar algo do feminino, e que poderia ser um modo de reflexão para a feminilidade em que se propunha a pensar naquele momento, através de uma matriz-forma daria visibilidade a impressões tridimensionais em gesso, posteriormente afixadas e banhadas por seu entorno na parafina para que finalmente fossem fixadas como um quadro. Porém, a matriz ia se deixando ao longo das tiragens diferenciando uma cópia da outra.

A experiência com a fotografia artística me levou a fazer um percurso com disciplinas optativas de cinema. Conduziram, também, à gravura digital aqui proposta como modo de pensar as pistas cartográficas para as coreografias desta pesquisa.

Componente da equipe de arte de um filme gravado na cidade de Pelotas, intitulado “Concerto Campestre”, romance nos tempos das charqueadas, produzido por Mariângela Grando, a pesquisadora enquanto artista preparava as continuidades dos cenários, constituindo modos de fabricar realidades através da ficção.

Nesta produção foram experimentadas algumas condições de fabricação de realidade que nos são instituídas, a concentração dos artistas para adentrarem nas personalidades de seus papéis, ali o artista se inspirava, como na emergência de um devir, no que concerne a um modo que não fazia dele o personagem e que também não o tornava o próprio personagem, mas acabava criando um estado, gerar uma estática para si, não deixando de ser quem se é e nem tornando-se outro.

O cinema parece conduzir a uma realidade de um tempo, criando uma atmosfera que se conduz por tomadas de cena constituintes de movimentos de fabricação do vivido, através de uma realidade que vai se apoderando do espectador visto a uma realidade que o toma, assim como bem nos define Lisbela do filme “*Lisbela e o prisioneiro*”:

Eu adoro essa parte, a luz vai se apagando devagarzinho, o mundo lá fora vai se apagando devagarzinho, os olhos da gente vai se abrindo, daqui a pouco a gente não vai mais nem lembrar que tá aqui... a gente vai conhecer um monte de pessoas novas, um monte de problemas que a gente não pode resolver, que só eles podem, vamo vê como e quando. Está começando... (LISBELA E O PRISIONEIRO, película cinematográfica, 2003).

Na Fae-UFPEL, a pesquisadora estudante em questão participou de dois

seminários avançados com a professora Rosária Sperotto, lá pode voltar seu olhar a Foucault, Deleuze, Guattari, Spinoza. Sentia que o contato com a Filosofia da diferença era muito potente, e lhe instigava a querer buscar mais.

Foram muitos os professores com quem a pesquisadora pode se experimentar e que constituíram presença de algum modo: Carmem Diniz pela acessibilidade ao conhecimento da arte; Pelegrim, vida em arte; Luiz Roberto, o incentivador da produção; Rosaria Sperotto, e seus seminários avançados de Foucault e a Filosofia da Diferença: Marcos Pereira Vilella; seus cursos e aulas; Zeca e os ensinamentos de técnicas de desenho; Helena Kanaã, com seus poros *mix pixels* e as litografias; Nádia Sena, e os desenhos de figura humana; Donald Hugh Kerr Junior, admirável professor viceral, performático e que ensina com o corpo; Cynthia Farina e a generosidade com as bibliografias e o cuidado ao ensinar-aprender. Alberto Coelho com a humanidade e generosidade da acolhida, tomada pela mão de um olhar atento e otimizador sobre a pesquisa.

#### 3.4 ATUAÇÃO DOCENTE EM SALA DE AULA – 2004

Como a pesquisadora quando pode se experimentar como professora de artes, em escolas de Turuçu e da Colônia São José, estabeleceu grupos por interesse: dança, filmes, técnicas artísticas, história da arte, revista em quadrinhos, fotografia, gravura, escultura e pintura. Queria dar a eles um pouco do que o curso de bacharelado em artes havia lhe proporcionado.

Porém, alunos que frequentavam suas oficinas artísticas eram tidos como indisciplinados e a oficina buscava alguma maneira de inserção institucional, já que estes fugiam aos moldes. O que foi frustrante, já que, a arte não tem esse papel e nem atua por uma modo classificatório de quem deve ou não lhe ter acesso. Contudo, a pesquisadora como professora de arte percebeu que esses alunos gostavam de dançar e cantar *hip hop*. Passando a trabalhar coreografias, conduziram alguns passos, foi possível proporcionar a esses alunos um lugar de expressão e criação.

A partir desse trabalho surgiram muitas questões no que era pertinente ou não ao ensino de arte: Qual era o limite do que se ensinar em arte? O que é importante se aprender em arte? O que a arte é capaz de promover naquele que ensina enquanto aprende? O que minha arte quer deixar para aqueles que

aprendem enquanto me ensinam? Qual o papel e o lugar da arte na formação dos indivíduos, inclusive eu?

No ano de 2014, a pesquisadora ainda como professora, ministrou aulas junto à SMED- Pelotas, nas instituições: Escola Municipal de Ensino Fundamental Bibiano de Almeida e Escola Municipal de Ensino Fundamental Francisco Carúccio, era regente de um 3º e de um 5º ano. No 3º ano do Carúccio, não se permitia o uso de cartazes ilustrativos, isso me soava como um atentado à aprendizagem. A precariedade de materiais de uso artístico me perturbava, limitava o trabalho, restringia a prática e as experimentações com a aprendizagem, e as crianças tampouco gostavam de estar em sala de aula.

Nesta prática, a pesquisadora faz luz à memória de uma sala de aula branca que parecia lhe ofuscar os olhos, como também, ao ano de 1996, na conclusão do magistério, constatando que pouco ou quase nada havia mudado, considerando que a formação em magistério no Assis Brasil sempre valorizou os recursos visuais, e neste caso lhe parecia ter havido uma perda, ao menos ali naquele local, branco e asséptico, a professora imaginara o que teria sido da arte?

Em meio à tecnologia, e à ampliação na variedade de materiais e acesso às informações, a professora em questão esperava que algo do que teve na formação, também pudesse estar disponível depois de tantos anos. Neste caso, além da impessoalidade exigida nestes locais, também haviam retornado as exaustivas e coercitivas filas. Ainda, segundo a escola, a professora devia manter-se vigilante pois os alunos eram tidos como indisciplinados.

Assim, parecia a professora em questão que a educação no geral encontrava-se defasada, pela continuidade ou piora de condições nas escolas, parece que o avanço tecnológico pouco é inserido dentro da rede municipal dos anos iniciais como também os alunos são impedidos dos usos de quaisquer dispositivos eletrônicos que possuam.

Desta maneira, parece residir um lugar onde a arte é legitimada como caminho de pesquisa e/ou o caminho da pesquisa é vivenciado como uma experiência artística? Ou seja, a arte é reconhecida como discurso em si e a pesquisa se constitui da aventura artística? Considerando aqui, aventura artística como um estado de abertura para intuições, emoções, riscos, desvios, e impermanência configurados esteticamente neste livro de pesquisador-artista.

## CONCLUSÃO: PAISAGEM RISOMÓRFICA



Figura 18 – Gravura digital  
Fonte: elaborado pela pesquisadora, 2017.

Muitas vezes, a pesquisadora queria mesmo era um heterônimo de Fernando Pessoa, alguém que pudesse lhe preservar, um eu lírico para dar conta, quando tudo parecia cair por terra, ter alguém que pudesse assumir seus devaneios, não entrar em xeque-mate, passando adiante a dor e as incertezas da produção escrita. No entanto, tombar também é potência, já que é preciso destruir para reconstruir, refazer-se, reconstituir-se diante do que não dá mais conta.

Considerando tais movimentos, pode-se dizer que é neste intermédio entre o que se deixou de ser para tornar-se outro é que se funda um processo de recriar-se. E assim, considerar os distintos modos que nosso corpo precisa dar conta para habitar. Movimento muito bem circunscrito na poesia de Lygia Clark:

Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu? Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão. Este passeia pra lá e pra cá incessantemente. A ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas (CLARK *apud* ROLNICK, s./d., p.1).

No que tange aos movimentos da pesquisadora, foi através dos terrenos de passagem que se pode conduzir o encontro com conceitos, com os modos que se deram a ver através da arte, encontros podem ter conduzido potência para que a pesquisadora pudesse buscar modos de diferir do que era antes. Também os desassossegos gerados com aquilo ao que ele se filia, podem estabelecer as rupturas, no que ele se deixa violentar. E mesmo que, embora muitas vezes queira bani-los, não é capaz de lograr por algum sentimento de estar sendo abduzida. Sentindo-se conduzida como na música de Caetano Veloso:

Não olho pra trás mas sei de tudo  
Cego às avessas, como nos sonhos, vejo o que desejo

Mas eu não desejo ver o terno negro do velho  
 Nem os dentes quase não púrpura da menina  
 (pense Seurat e pense impressionista  
 Essa coisa de luz nos brancos dentes e onda  
 Mas não pense surrealista que é outra onda)  
 E ouço as vozes  
 Os dois me dizem  
 Num duplo som  
 Como que sampleados num sinclavier (CAETANO VELOSO, *O estrangeiro*,  
 1989).

O contato com as leituras da filosofia da diferença conduziram a muitos modos de andar desgovernados, mas que ao mesmo tempo deram impulso às escolhas com o orientador e as contribuições com a banca de qualificação. Muitos movimentos eram constituídos como atos de deglutir, fagocitar os conceitos na tentativa produzir pensamentos, conduzir-se a uma docência, ou pensar alguns modos de transitar com ela.

A arte pareceu uma fértil conducente às pistas cartográficas, desta forma as pistas procuraram se desenhar ao mesmo tempo em que a pesquisadora experimentava-se em territórios que as conduziam, porém um não existe sem o outro já que a cartografia compõe os acometimentos surtidos pelos movimentos causados no pesquisador, também pelos estados de desmanchamento como impulso de reconfigurar mundos.

Assim a pesquisadora buscou se configurar, associando-se aos conceitos que pudessem causar movimentos a pesquisa, ou compor com alguma marca para um vir a ser professor, um modo com o qual a pesquisadora pode ter se alimentado, como em Marcos Villela Pereira (2013, p.55):

A professoralidade é uma marca que detecto atual em mim... é o jeito o modo de ser que tenho alimentado em mim...tanto para navegar em meu campo individual quanto para colocar-me dentro da coletividade... pressenti-la, com toda a sua intensidade... acompanhando suas transformações e modos de demarcar meus novos devires.

Assim, também Villela considera que os exercícios de detecção das marcas que se atualizam conosco podem ser fundantes daquilo que pulsa, que pode tanger os movimentos de transformação, contudo relacionam-se a movimentos mais do que saber-se, e que podem servir tanto para uma individualidade como para uma coletividade estabelecendo-se como forma de captar intensidades, estabelecendo-se como possíveis conducentes à transformações e aos modos como os devires se inauguram.

Desta maneira, a constituição das pistas cartográficas pensaram-se como contemplação de movimentos, de terrenos, os modos como podem se dar os passos daquele que transita por distintos solos que o fez habitar, e através da sua experiência com a pesquisa.

A partir dos autores e conceitos estudados, podem buscar uma estética de professor, gerando um modo de pensar-se, com aquilo que vem pretendendo colocar como atuante, junto a si. Para tanto constituir um modo docente que considere as marcas como pontos pulsantes, e que podem orbitar transformações, considerando-se seus modos de constituição relativizadas pelos movimentos de pensar e esquecer que podem estabelecer as diferenças no que vinha sendo.

Assim, a marca pode apresentar-se nos movimentos de pesquisa que se concedem através de um memorial, daquilo que pode ser instigado e conduzido pelo orientador, na incansável tentativa de perseguição à uma questão de pesquisa. Movimentos de pensar em algo.

Assim os movimentos de experiência é que podem tanger a movimentações, podem convidar a devires como também à reconstituição das marcas podem promover ou demarcar um ponto que se move como aprendizagem, aprendizagem que pode se dar em meio aos movimentos de acender e apagar com aquilo que lhe força o pensamento, força esta que por alguma potência pode lhes diferir, mas que estabelece sua presença, deixa rastros, estabelece uma impressão deixando indícios como efeito.

Assim, com Foucault a pesquisadora procurou aperceber-se dos modos com os quais foi possível constituir contornos ao humano, aos modos com os quais os processos de desvendar também lhe deram como prescrição um modo de ser que podem transcender espaços, inclusive institucionais como a escola; ditos por manuais de prescrição como modos de aprender ensinar.

Para tanto, aliando-se a Deleuze e Guattari, a pesquisadora percebeu-se conduzida possíveis movimentos de resistência, através de gestos delicados, movimentos genuínos permeáveis àquilo que experimenta, pretendendo para si constituir um modo docente com potência ao inaugural, conduzidos por possibilidades de fabricação do mover-se, conduzida e conduzindo terrenos do por vir.

Aprender-ensinar parece-me um exercício de tentar ver até aonde vai a toca do gato, e nos darmos conta que este buraco é infinito, já que os processos situam-

se no intermédio; entre o saber e o não saber, entre o acender e o apagar. Lança-se para além de inatismos, vai para além daquilo que se procura, e desta maneira escapa como situação de controle.

Assim, também o pensamento daquele que sucumbe ao aprender pode estabelecer-se como rizomático. Prolifera-se na composição de diferentes subjetividades que se articulam nas rupturas, permeando um dado espaço, indo de um ponto a outro pelas interferências e potencializações que vão se estabelecendo.

Esta dissertação segue na direção de uma cartografia das experiências de uma pesquisadora artista que se deixou seduzir com as marcas em sua vivência, constituindo-se em alguns conceitos para modos de aprender-ensinar, também como caçadora de si e de sua arte, deixando-se fabricar com aquilo que desassossegou, deu impulso a pesquisa.

Hoje posso ver com maior clareza os motivos com os quais me senti afetada com os conceitos que aqui me experimentei, eles são comigo óculos, meus modos de perceber a docência, as marcas como aprendizagens sugeridas na experiência, os devires como processo, minha busca de estar em processo com minha profissão, nos estudos com os quais persigo para buscar os saberes. E assim considero-me como uma professora que acredita numa prática tangenciada pelas marcas das experiências, que me conduzem ao longo da profissão, e que busca se experimentar em devires, de buscar processo para bancar com o mínimo possível do instituído em minha prática e continuar admirada pelas diferenças que partem o meu solo, que formam os cânions de minhas paisagens docentes, e me constituem através dos modos de me conduzir por este balé.



Figura 19 – Gravura digital  
Fonte: elaborado pela pesquisadora, 2017.

Eu não sou o meu nome...  
O jogo perigoso que eu pratico aqui,  
Ele busca chegar ao limite possível de aproximação,  
Através da aceitação da distância e do reconhecimento dela.  
Entre eu e você existe a notícia que nos separa  
Eu quero que você me veja nu  
Eu me dispo da notícia,  
E a minha nudez parada te denuncia e te espelha  
Eu me delato. Tu me relatas  
Eu nos acuso e confesso por nós  
Assim me livro das palavras com as quais você me veste.  
(Fauzi Arap)

## REFERÊNCIAS

ADRIANA CALCANHOTO. **Álbum Senhas**, LP, 1992.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M.; VEIGA-NETO, Alfredo; SOUZA FILHO, Alípio de (Orgs.). **Cartografias de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BARES, Mauricio. **Posthumano**. La vida después del hombre. Oaxaca (México): Almadía, 2007.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BIRMAN, Joel. **Gramáticas do erotismo**: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CAETANO VELOSO. **Vinil**, 1982.

\_\_\_\_\_. **O estrangeiro**, 1989.

DELEUZE, Gilles. **Espinoza e os signos**. Porto - Portugal: Rés, 1970.

\_\_\_\_\_. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

\_\_\_\_\_. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Espinosa**: Filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_. **Francis Bacon**. Lógica de la sensación. Madrid: Arena, 2002.

\_\_\_\_\_. **Proust e os signos**. 2ª ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

\_\_\_\_\_. **Foucault**, São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia**. Rio de Janeiro: 34, 1992.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Introdução: Rizoma. Volume I. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível. Volume IV. Rio de Janeiro: 34, 1997.

DREYFUS, H.; RABINOW, P. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

EU, EU MESMO E IRENE, película cinematográfica, 2000.

FARINA, Cynthia. Arte e formação: uma cartografia da experiência estética atual. In: REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM EDUCAÇÃO, 31, 2008, Caxambu.

FONSECA, T. M. G.; KIRST, P.G. **Cartografia e devires**: a construção do presente. Porto alegre: UFRGS, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1977.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade** – O Uso dos Prazeres. Vol. II Rio de Janeiro: Graal, 1984.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas**. 6ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. **Verdade e subjetividade**. Lisboa: Edições Cosmos, 1993.

\_\_\_\_\_. **Dits et écrits**. 1954-1988. Édition de Daniel Defert, François Ewald e Jacques Lagrange. Paris: Gallimard, 1994.

\_\_\_\_\_. Prefácio (Folie et déraison)". In: Ditos & escritos I. **Problematização do sujeito**: psicologia, psiquiatria y psicanálise; tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. p.183-188.

\_\_\_\_\_. "Política e Ética: uma entrevista." In: \_\_\_\_\_. **Ética, Sexualidade e Política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p.218-224.

\_\_\_\_\_. "Le souci de la vérité". In: **Dits et Écrits II**, 1976-1988. France: Quarto Gallimard, 2005. p.1487-1498.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do Saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GALLO, Sílvio. Em torno de uma educação menor. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v.27, n.02, p.169-178, 2002.

GIL, José, **Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações**. Lisboa: Relógio D'Água. 1987.

GODINHO, Eunice Mª. **Educação e Disciplina**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo**. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

KASTRUP, V. Quando a visão não é o sentido maior: algumas questões políticas envolvendo cegos e videntes. In: LIMA, E. A.; FERREIRA NETO, J. L.; ARAGON, L. E. (Org.). **Subjetividade contemporânea**: desafios teóricos e metodológicos. Curitiba: CRV, 2010. p.95-114.

KERR JUNIOR, D.H.B. **Cartografias da (trans)formação docente**: uma experiência

estética com cinema. 2012. 186f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2012. Disponível em: <<http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/4416>> Acesso em: 10 nov. 2016.

LARROSA, J. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n.19, p.20-28, jan./abr. 2002.

LARROSA, Jorge. **Linguagem e Educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LIRINHA. CD, 2003.

LISBELA E O PRISIONEIRO. Direção: Guel Arraes. Produção Globo Filmes & estudio Twentieth Century Fox, Pernambuco, 2003. Bobina cinematográfica.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida (pulsações)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LUCINDA, Elisa. **O poema dos coletivos**. In: Lucinda Elisa, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BvuGz2MBKIM>>. Acesso em: 19 fev. 2017.

MACHADO, Antônio. **Proverbios y cantares**. Madrid: Movimiento Cultural Cristiano, 2006.

MATRIX: realidade virtual. Direção: Lana Wachowski, Andy Wachowski. Produção: Pictures e Silver Pictures, Estados Unidos, 1999.

PAGNI, Pedro Angelo. El cuidado ético de sí y las figuras del maestro. **Revista de Educación**, Madrid: MEC, v.360, s/n, p.665-683, ene./avr. 2013.

PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PEREIRA, Marcos Villela. **Estética da professoralidade: análise de dispositivos de produção de subjetividade de professores**. (Relatório de Pesquisa). Pelotas: FaE/UFPel, 2000.

\_\_\_\_\_. **Estética da professoralidade: um estudo crítico sobre a formação do professor**. 1ª ed. Santa Maria: EdUFMS, 2013.

PESSOA DE INTERESSE, Película cinematográfica, 2011.

PITTY. Admirável chip novo, 2003

RAMIL, Vitor. “Sapatos em Copacabana”. In: \_\_\_\_\_. **Tango**. Rio de Janeiro: EMI, 1987. Vinil, faixa 1.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, S. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, v.1, n.2, p.241-251, 1993.

ROLNIK, S. **Cartografia Sentimental**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

ROLNIK, S. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. **Caosmose**, [sem data de publicação]. Disponível em: <<http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf>> Acesso em: 10 jan. 2017.