

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

PRISCILLA KERN

A fisionomia secreta de uma época:
memórias e a experiência de uma partilha do sensível

Rio de Janeiro
2021

PRISCILLA KERN

**A fisionomia secreta de uma época:
memórias e a experiência de uma partilha do sensível**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social.
Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem
Orientador: Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima

Rio de Janeiro

2021

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

K39 KERN, PRISCILLA
A fisionomia secreta de uma época: memórias e a
experiência de uma partilha do sensível / PRISCILLA
KERN. -- Rio de Janeiro, 2021.
88

Orientador: Manoel Ricardo de Lima.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Memória Social, 2021.

1. Corpo. 2. Experiência. 3. Imagem. 4. Memória.
5. Musehum - Oi Futuro. I. de Lima, Manoel Ricardo
, orient. II. Título.

PRISCILLA KERN

**A fisionomia secreta de uma época:
memórias e a experiência de uma partilha do sensível**

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social.
Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem
Orientador: Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima

Aprovada em: 27 de maio de 2021

Banca Examinadora

Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima (Orientador)
(PPG Memória Social – UNIRIO)

Profa. Dra. Lobélia Faceira
(PPG Memória Social – UNIRIO)

Profa. Dra. Ieda Magri
(PPG Letras – UERJ)

Rio de Janeiro
2021

*Ao desafio que é arriscar-se
viver a potência do corpo
Às parcerias que compõe esse percurso*

AGRADECIMENTOS

Um agradecimento de coração.

Quero agradecer. Mostrar-me grata e sensibilizada, retribuindo em palavras e sentimentos, a todos os gestos de apoio, de força, de carinho, de afeto, de cuidado, a toda escuta sensível que recebi durante esse percurso. Ser escutada para poder vir a ser. O percurso deste trabalho foi orquestrado por uma regência múltipla e diversa, regência a qual chamo por uma regência de afetos. Pessoas muito especiais em minha vida compõem, junto comigo, esse caminho. E para às quais eu gostaria de manifestar minha admiração, meu respeito e meu profundo agradecimento.

Àqueles que a vida me deram, Maria Cristina e Renato, mãe e pai tão queridos, por quem tanto amor tenho, meu profundo agradecimento pelo acolhimento e apoio recebidos, vocês me ancoraram para que eu pudesse viver o mestrado de forma inteira e plena. Digo que o gesto de vocês tem um valor enorme para mim e significa muito nesse percurso. Uma imensa alegria em meu coração!

À minha querida irmã, Nathália, Talinha. Te sentir pertinho de mim esquentava meu coração e alarga meu sorriso. Maria Alice e Bruno, a tia-dinda morre de saudades de poder brincar com vocês.

A quem me ensina sobre o cuidado de si, sobre acolher a vida com tudo o que ela pode significar, sobre o que é viver meu próprio corpo, sobre a importância em se buscar por um pensamento crítico, sobre criar sentido para si e sobre o humor e a força com que a vida merece ser olhada. Querida terapeuta Lis, minha profunda admiração pelo seu trabalho e pela sua dedicação, através do qual tenho sido impulsionada a ir sempre mais além e com saúde. Compartilhar do viver com você tem sido extraordinário!

À querida parceira Cristie, com quem aprendo sobre o que é a força de se ter a alegria como fonte de vida, sobre a potência de se transvalorar valores e transbordar em emoção. Minha gratidão pelo seu carinho, pelo seu afeto, pela sua força, pela sua escuta, por estar comigo no início, no meio, no fim, em todas as etapas e momentos. Ter podido e seguir podendo contar com sua presença fez e faz com que tudo tenha mais sentido, parceira. Minha admiração e respeito por cada momento compartilhado e cada memória criada junto a você!

A quem acolheu meu projeto “no escuro” e se colocou como uma ponte, para que esse seguisse, mesmo diante de todos os obstáculos e das dificuldades impostas pelo contexto em que nos encontramos. Querido professor e orientador Manoel, sou muito grata pela sua escuta sensível, pelo seu acolhimento, por auxiliar-me nos caminhos possíveis e pelo ensinamento sobre a importância de “como ler o que se lê”. Expresso aqui minha profunda admiração pelo seu conhecimento e experiência ímpares.

À Bruna Cruz, museóloga coordenadora do Musehum, por receber meu projeto de braços abertos e se colocar disponível às minhas solicitações para conversas. Te agradeço pelo acolhimento e parceria.

À amiga e parceira de trabalho, professora Valéria Assumpção, com quem tanto aprendi e vivi sobre o dançar e a acessibilidade.

À parceira de trabalho e amiga, Renata Fontes Freire – o seu sorriso é tão contagiante que chegou até aqui.

Amigos e amigas que contribuíram e ajudaram com sua atenção e seu carinho. Querido colega de faculdade Maikon, uma surpresa reencontrar-te nessa cidade. Joyce amada, colega e parceira de mestrado, rir com você é como extrapolar os limites do afeto e da alegria! Márcia, Marcinha, é bonito ver a força dos vínculos. Muito obrigada!

Amigos tão queridos, Bárbara e Victor, parceiros de vida, de arte e de produções. A ressonância faz de nosso caminhar um grande encontro nessa vida.

Às professoras Lobélia Faceira e Ieda Magri, desde já agradeço pelas contribuições e pela transmissão de cada olhar.

À professora Júlia Studart, agradeço pela possibilidade em ter realizado a disciplina Materialidades do Texto acompanhada de seu olhar, podendo conhecer sua prática em sala de aula, tão delicada e atenta. E pelo acolhimento à suplência na banca de qualificação e de defesa. Trazendo também a professora Laise Ribas, agradeço a parceria e o acolhimento em também aceitar esse convite.

À Carolina Machado, colega de PPGMS, pela revisão atenta e cuidadosa deste trabalho. Que bom poder estar perto!

À querida Vera e seu acolhimento no Café Deveras, lugar dos encontros e onde acontece o maior “caldeirão filosófico” semanalmente. Parceiros e parceiras do Grupo

de Estudos da Cobal¹, estar com vocês no estudo e nas gargalhadas é uma das maiores nutrições e fonte de afeto para mim. Aprendo e vivo demais a cada grupo! Ter um espaço de acolhimento como esse tem sido um grande alento nesses tempos tão duros.

À Casa Hans Staden, uma segunda morada, de muita troca, acolhimento e cuidado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, pela oportunidade de estudo e pesquisa, pela recepção de meu projeto e pela partilha do conhecimento. À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão de bolsa de pesquisa, a qual proporciona não somente a mim, mas a milhares de pesquisadores e pesquisadoras, a possibilidade de viver e trilhar os caminhos da academia de forma mais plena.

Manifestar minha profunda tristeza e indignação sobre as condições colocadas para as universidades públicas do país nesses últimos tempos e que, com a pandemia, agravaram-se de forma periclitante. Ao mesmo tempo, expressar meu sentimento e consideração a todos os professores e a todas as professoras, bem como a toda a comunidade acadêmica, os quais têm resistido e persistido na batalha que é manter o ensino universitário de pé nesse país. É lamentável e desolador ver que não haja limites para o capital, que não haja o que se coloque enquanto um freio, um freio de emergência, como nos diz Walter Benjamin em *A revolução é o freio de emergência* (2019), de Michael Löwy, e o qual me parece que será puxado somente quando chegarmos no limite do possível da vida.

Por isso, fico com o afeto, o afeto da alegria de viver, como uma força que me move em seguir adiante. Acreditando para perseverar. Perseverando para assim criar.

¹ O Grupo da Cobal (Companhia Brasileira de Alimentos) é um grupo de estudos que funciona na Cobal do Humaitá, na cidade do Rio de Janeiro, desde o ano de 2010, sempre às terças-feiras à tarde, gratuitamente. A coordenação é das terapeutas psicomotricistas Cristie de Moraes Campello e Lis Helena Schwarz de Amorim, recebendo a supervisão do também terapeuta psicomotricista Pedro Honório de Oliveira Filho, e tem relação direta com a Casa Hans Staden. O Grupo da Cobal é um produto do Instituto Anthropos de Psicomotricidade (IAP) e se propõe aos estudos da filosofia da diferença e do pensamento trágico. A proposta é clínica, a partir dos estudos da psicomotricidade.

O desejo, ao contrário, pertence à categoria da experiência. “Aquilo que desejamos na juventude, recebemos em abundância na idade madura”, escreveu Goethe. Na vida, quanto mais cedo alguém formular um desejo, tanto maior será a possibilidade de que se cumpra. Quando se projeta um desejo distante no tempo, tanto mais se pode esperar por sua realização. Contudo, o que nos leva longe no tempo é a experiência que o preenche e o estrutura. Por isso o desejo realizado é o coroamento da experiência. Na simbólica dos povos, a distância no espaço pode assumir o papel da distância no tempo; esta a razão porque a estrela cadente precipitando-se na infinita distância do espaço, se transformou no símbolo do desejo realizado.

Walter Benjamin

RESUMO

Este estudo pretende articular, através de procedimentos estéticos e artísticos de composição de pensamento e gesto de escrita, uma abertura do olhar sobre os sentidos da memória, da experiência, da partilha do sensível, do comum, do dissenso, da ambivalência das imagens e do corpo. A fisionomia secreta de uma época é operada a partir de uma ideia anacrônica acerca da memória, propondo um olhar que procura armar relações não lineares sem se fechar às possibilidades de fabulação, de existência e de criação. Na parte I, *Objeto Presente*, proponho uma conversa entre anotações, relatos que, em parte, narram um percurso pessoal de vivências como pesquisadora. Nessa narrativa, anotações imagéticas são tomadas como questões éticas, as quais culminam na descrição de uma prática de mediação realizada com o *corpo-funcionário* do atual Musehum – Museu das Comunicações e Humanidades Oi Futuro. Na parte II, *Objeto Ausente*, me debruço sobre o processo de decomposição pelo qual o objeto deste estudo passou, após o corte epistemológico provocado pela pandemia de covid-19. Trabalho partindo da ideia de uma fissura no ver, através da produção de uma série de imagens que buscam transmitir alguma relação entre o olhante e o olhado, entre o olhar que segue inquieto em direção ao seu objeto que permanece e se faz, mais do que nunca, ausente. Da passagem do *corpo-funcionário* ao *corpo-criação*, o trabalho encerra-se com o vídeo final *A fisionomia secreta de uma época: memórias e a experiência de uma partilha do sensível*.

Palavras-chave: memória, experiência, partilha do sensível, dissenso, imagem, corpo, Musehum, Centro Cultural Oi Futuro.

ABSTRACT

This study aims to articulate, by means of aesthetic and artistic procedures of thinking composition and writing gesture, an open gaze on the senses of memory, the experience, the distribution of the sensible, the common, the dissent, the ambivalence of images and the body. The secret physiognomy of an era is operated from an anachronistic idea about memory, proposing a look that seeks to build non-linear relationships without closing itself to the possibilities of fabulation, existence, and creation. In *part I, Present Object*, I propose a conversation between notes, reports that, in part, narrate a personal journey of experiences as a researcher. In this narrative, imagery notes are taken as ethical issues, which culminate in the description of a mediation practice carried out with the staff (here called *employee-body*) of the current Musehum – Museu das Comunicações e Humanidades Oi Futuro. In *part II, Absent Object*, I focus on the decomposition process that the object of this study underwent after the epistemological break caused by the COVID-19 pandemic. I work based on the idea of a fissure in seeing, through the production of a series of images that seek to convey some relationship between the one who looks and what is looked at, between the gaze that remains uneasy towards its object that remains and is, more than ever, absent. From the transformation of the *employee-body* into the *creation-body*, the study ends with the final video “*The secret physiognomy of an era: memories and the experience of a distribution of the sensible*”.

Keywords: memory, experience, distribution of the sensible, dissent, image, body, Musehum, Centro Cultural Oi Futuro.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Caderno de anotações e xícara de chá sobre a mesa.....	25
Imagem 2 – Pequeno fragmento de sentido e palavras.....	26
Imagem 3 – Anotações.....	27
Imagem 4 – Caderno e documento em papel. Título: Proposta de Projeto Oi Futuro.....	29
Imagem 5 – Recepção do corpo-funcionário.....	49
Imagem 6 – Recepção do corpo-funcionário.....	50
Imagem 7 – Artista e funcionários: auxiliar de limpeza e bombeiro.....	50
Imagem 8 – Conversa corpo-funcionário e artista.....	51
Imagem 9 – Prática de mediação.....	51
Imagem 10 – Conversa ao final da prática de mediação.....	52
Imagem 11 – O binóculo.....	67
Imagem 12 – O binóculo dilacerado.....	67
Imagem 13 – A criança que olha.....	68
Imagem 14 – O que olha a criança.....	68
Imagem 15 – Olhar e partir. Caminhar.....	71
Imagem 16 – Um olhar ao horizonte.....	75
Imagem 17 – O incorpóreo tocante.....	76
Imagem 18 – Um corpo-criação?.....	78
Imagem 19 – Em estado de partida.....	80

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Um início e a possibilidade de uma experiência12

PARTE I || OBJETO PRESENTE

Fragments de memória engendram uma experiência plena.....18

Uma prática de mediação como experiência da partilha do
sensível.....31

1) CENA DE OBSERVAÇÃO DO CORPO-FUNCIONÁRIO

Funcionários observados: curador e auxiliar de limpeza.....54

2) CONVERSA COM BRUNA CRUZ

Corte epistemológico.....57

PARTE II || OBJETO AUSENTE

Decompor o olhar: o afeto e a fissura no ver.....60

Olhar com todo o corpo.....71

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....82

REFERÊNCIAS.....85

Um início e a possibilidade de uma experiência

O presente estudo passou por dois grandes atravessamentos até o momento de sua finalização. Ao ingressar no Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), em março do ano de 2018, integrando a linha de pesquisa Memória e Espaço, aprovava um projeto que derivava de uma experiência de trabalho realizada como arte-educadora no programa educativo de uma instituição de arte. Passados alguns meses, houve a necessidade de mudança de linha de pesquisa, e meu projeto, então, passou a fazer parte da linha Memória e Linguagem. A mudança não foi somente de linha de pesquisa, mas também de professor-orientador. Esse foi um primeiro atravessamento. Em seguida, quando o projeto já caminhava recebendo esse novo olhar e buscando incorporar ao seu percurso novas formas de ler as questões às quais, enquanto pesquisadora, vinha me propondo a desenvolver no projeto, houve a chegada da pandemia de covid-19 no mundo. Esse foi um segundo atravessamento. Diante desses dois momentos, foram muitos os desdobramentos e transformações em torno de questões que moviam o estudo e o que foi imaginado como projeto, principalmente o objeto desta pesquisa.

Essas mudanças, ou alterações, deram-se justamente pela impossibilidade de seguir adiante com a realização de uma pesquisa de campo. Vi-me aflita para tentar encontrar outras maneiras possíveis de seguir em frente e, juntamente com o meu orientador, encontramos um caminho que passaria também pela proposta de uma nova estrutura de escrita. Considerando que a pandemia passaria a ter o significado de corte epistemológico, e que o objeto que até então se fazia presente havia se tornado, obrigatoriamente, ausente, pensamos em dividir o texto em duas partes.

Assim, a parte I, *Objeto Presente*, constitui-se na apresentação de questões elaboradas desde a construção de uma narrativa engendrada junto a fragmentos de memórias. Propus uma conversa entre anotações, relatos, que, em parte, narram um percurso pessoal de vivências como pesquisadora junto a anotações imagéticas como questões éticas, as quais vão sendo apresentadas ao longo do processo de escrita e que culminam na descrição de uma prática de mediação, realizada com um grupo de funcionários do antigo Centro Cultural Oi Futuro, o atual Musehum - Museu das Comunicações e Humanidades, seguindo também o relato de três funcionários participantes que contribuem muito com suas impressões sensíveis sobre a vivência

da prática de mediação. A partir dos relatos e do que tomo como anotações imagéticas, estabeleci, nessa primeira parte do estudo, uma espécie de dança entre a teoria e o material empírico: uma miscelânea com anotações de diferentes esferas (sociais, culturais, estéticas e filosóficas).

O filósofo e crítico alemão Walter Benjamin (1892-1940) é o autor que, de certa maneira, norteia essa conversa, e seu pensamento a conduz ora direta, ora indiretamente. Importante indicar que tento operar com uma ideia anacrônica acerca da memória, propondo um olhar que procura armar relações não lineares sem fechar-se às possibilidades de fabulação, de existência e de criação. Dessa maneira, o passado é trazido como um ponto de insurgência no sentido de origem, numa perspectiva arqui-filológica, própria de Benjamin, como aparece em uma das teses de *Sobre o conceito de história* (1940): “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 2014, p. 243). Aproprio-me de reminiscências, e isso interessa muito, sobretudo na primeira parte, pois os conceitos de *vivência* e de *experiência*, caros a Benjamin, são articulados como um primeiro sentido para a conversa disposta entre material empírico e teoria.

O conceito de *experiência* é singular como um dos sentidos que movem este estudo². Esta, e não a verdade, é o que traz essência à escrita do texto que segue, pois o que o anima é a possibilidade de que essa experiência em palavras, sons e imagens possa trazer liberdade para o modo de olhar o que não está perceptível a olho nu, o que está nas entrelinhas do ver. É o que nos diz o professor de filosofia Jorge Larrosa³ em seu texto *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, publicado, primeiramente, na Revista Brasileira de Educação (2002) e, posteriormente, como um prelúdio de *Tremores: Escritos sobre a experiência* (2014). Falar sobre experiência não é falar sobre um conceito, e sim, antes de tudo, é trazer

² Penso que chamar este trabalho de estudo faça mais sentido e tenha mais força. No texto *Os estudantes* (2017), o filósofo italiano Giorgio Agamben faz um contraponto entre estudo e pesquisa, afirmando que a pesquisa se adequa melhor às ciências exatas e naturais, considerando que os objetos são fixos e frutos de investigações e verificações experimentais e que, predominantemente, têm um objetivo concreto no sentido de uma utilidade (CARVALHO, 2019).

³ Jorge Larrosa é professor de Filosofia da Educação na Universidade de Barcelona. Licenciou-se em Pedagogia e em Filosofia, é doutor na área de Estudos da Pedagogia e realizou estudos de pós-doutorado no Instituto de Educação da Universidade de Londres e, também, no Centro Michel Foucault da Sorbonne, na cidade de Paris, França.

a palavra “experiência” para a superfície da pele, para o gesto⁴ que a imprime no corpo. Segundo Larrosa, tradicionalmente, não existe uma ideia de experiência, ou, ainda, não há uma série de ideias sobre o que é a experiência, pois ela está no campo do singular, do gesto enquanto interrupção da ação imediata e mecânica do indivíduo.

Já o filósofo alemão Walter Benjamin, em seu primeiro escrito sobre a experiência intitulado originalmente *Erfahrung* (1913), publicado em *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação* (2002), nos diz que “A máscara do adulto chama-se ‘experiência’. Ela é inexpressiva, impenetrável, sempre a mesma” (BENJAMIN, 2002, p. 21). Pois, e se levantássemos essa máscara? Configurariamos o gesto de interrupção de uma ação imediata? A interrupção do já conhecido, a partir da máscara que é retirada e que então revela o que haveria por trás de sua fisionomia secreta? De que maneira ou quais seriam as formas de se produzir essa ação de interrupção do mundo?

Assim, o material empírico considerado como fonte para a conversa a ser realizada é constituído por fragmentos, reminiscências, uma composição de imagens e anotações – essas também como um caráter ético – sobre as vivências que integram uma experiência de memória, tal como sugerem Achilles e Gondar (2016) no artigo *A memória sob a perspectiva da experiência*, publicado na revista *Morpheus*⁵. Elas articulam a memória como um campo interdisciplinar, destacando desde as concepções de Maurice Halbwachs – criador da noção de memória coletiva – ao pensamento de Walter Benjamin, que pensa a memória enquanto experiência, por exemplo. Esse procedimento faz parte da tentativa de revelar e tensionar a fisionomia secreta de uma época, conceito apresentado pela professora Taísa Palhares no seminário “Por uma história da arte: crítica, estética e política” (2017), ao falar sobre a obra e história de Walter Benjamin e sua crítica à modernidade. Desde a ideia que o filósofo constrói sobre um presente que só nos é possível como uma fisionomia ainda secreta, um presente que sempre nos escapa, tensionar questões elaboradas quando ainda na presença de

⁴ “(...) O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. Esse faz parecer o ser-num-meio do homem e, desse modo, abre para ele a dimensão ética. (...) O gesto é, nesse sentido, a comunicação de uma comunicabilidade.” (AGAMBEN, 2008, p. 13).

⁵ A Revista **Morpheus – Estudos Interdisciplinares em Memória Social** foi criada dentro do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). O artigo citado foi escrito pela professora do PPGMS, Dra. Jô Gondar, e pela doutora em Memória Social Danielle Achilles.

um objeto e que, durante o percurso do estudo, transformou-se em objeto ausente, configura-se como uma incógnita, como a fabulação de um futuro.

Então a partir da crítica e do pensamento que Walter Benjamin elabora sobre *experiência*, proponho pensar a narrativa desse fragmento das memórias a partir de algumas reminiscências; a memória também em seu sentido de experiência plena, ou seja, da possibilidade de ampliar a expressão num percurso de memórias. Isso nos leva a seguir a experiência de narrar, para também assim criar novas derivas, através de uma ideia de ensaio que possa amalgamar o trabalho acadêmico a procedimentos estéticos e artísticos de composição de pensamento e gesto de escrita.

Compõe com Benjamin, ainda nessa primeira parte, trazendo o sentido da partilha do sensível, o filósofo francês Jacques Rancière. É no livro homônimo, *A partilha do sensível: estética e política* (2009), que Rancière se propõe a refletir sobre aspectos da estética contemporânea, pensar o sentido do que se vê e ampliá-lo a partir dos temas da estética e da política. Considerando o que afirma o filósofo francês: “Uma politicidade sensível é assim, de saída, atribuída às grandes formas de partilha estética (...) Essas ‘políticas’ seguem sua lógica própria e repropõem seus serviços em épocas e contextos muito diferentes” (RANCIÈRE: 2009, p. 20). Logo, podemos pensar uma politicidade sensível ao partir do acontecimento de uma prática de mediação, a fim de se estudar a organização de outra estética, que desloque o sentido de identidade, de representação, de hierarquia e de poder presente nas relações de trabalho do que tomo como um corpo-funcionário⁶.

Nesse ponto busco refletir sobre a estrutura de poder presente nessas relações, no sentido de que é possível a observação da reprodução da invisibilidade externa de parte do corpo-funcionário, levando em consideração que vivemos sob uma estrutura de poder e de capital que torna os corpos mais ou menos visíveis diante das instituições e do lugar que conseguem ocupar dentro das mesmas. É a estrutura que atua externamente à instituição e faz com que certas narrativas sejam silenciadas e invisibilizadas, reproduzindo a exclusão de parte do corpo-funcionário da experiência de uma partilha do sensível. Logo, conforme Rancière:

⁶ Corpo-funcionário é um conceito criado para este estudo e que pretende dar conta dos funcionários do centro cultural enquanto parte de um mesmo corpo, ou seja, cada funcionário faz parte de uma grande engrenagem que lhe compõem para que esse funcione.

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela "ocupação" define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. Existe, portanto, na base da política, uma "estética" (...). (RANCIÈRE: 2009, p. 16)

Dessa maneira, é possível intuir e esboçar o sentido do que se vê, e assim ampliá-lo, a partir dos temas da estética e de uma politicidade sensível, até o momento em que chego ao tema do dissenso. É através do texto *O nascer do mundo nas suas passagens – dissensus* (2013), da crítica e professora portuguesa Silvina Rodrigues Lopes, que é possível aprofundar a questão diante do capital e lançar, assim, um olhar pontual sobre como enxergamos a arte e a necessidade de percebê-la com liberdade.

Em seguida, compondo com a ideia de uma partilha do sensível, passamos rapidamente pelo pensamento de Jean-Luc Nancy, em *A comunidade inoperada* (2016), para traçar possíveis pontos de encontros entre a partilha do sensível e o tema do comum, proposto por Nancy. Depois, uma série de questionamentos começam a ser disparados, uma vez que a partilha do sensível fixa um comum a ser compartilhado. E formula-se, desse modo, algumas interrogações: poderíamos afirmar que o comum a ser partilhado de uma instituição de arte seria a materialidade da arte presente no espaço? Como pensar em ações de criação para expressão desses gestos? De que maneira a estrutura de poder reproduzida ou simplesmente presente no modo operante da instituição inviabiliza uma partilha do sensível? Qual a relação possível entre partilha do sensível e a articulação da técnica presente na materialidade de um espaço de arte em favor de uma experiência de trabalho mais humana? E, a partir da materialidade presente e da dinâmica de funcionamento de um centro cultural, como se daria a partilha do sensível entre o corpo-funcionário e seu espaço de trabalho?

O segundo autor de maior importância, pois permeia mais questões deste estudo, é o filósofo, historiador e crítico de arte francês Georges Didi-Huberman. Ele tem desenvolvido uma importante contribuição para a filosofia da arte, para a teoria da imagem e para a historiografia da arte, citando apenas três das principais áreas de sua atuação. Seu pensamento contribui de forma significativa com esse estudo, uma vez que através dele encontrei a fonte que dispara e embasa as relações propostas entre tempo, escrita e imagem. Didi-Huberman também está presente na primeira parte do

estudo, diante da ideia de que a força contida na ambivalência das imagens traz uma permanência no tempo, mesmo diante de uma ausência que se faz presente, e o que já não está permanece e resiste não só no tempo, como também em nossa imaginação, a qual sempre rememora: “No hay imagen sin imaginación, forma sin formación (...)” (HUBERMAN, 2007, p.15), e logo, memória sem rememoração.

Na parte II, *Objeto Ausente*, procuro me debruçar, muito fortemente, sobre o processo de decomposição pelo qual o objeto deste trabalho passou, após o corte epistemológico. Tento trabalhar partindo da ideia de uma fissura no ver, através da produção de uma série de imagens que buscam transmitir alguma relação entre o olhante e o olhado, entre o olhar que segue inquieto em direção ao seu objeto que permanece e se faz, mais do que nunca, ausente. Aqui, realizamos a tentativa de ler o conceito de aura proposto por Walter Benjamin seguindo uma releitura de Didi-Huberman:

Compreender-se-á aos poucos que, para Benjamin, a aura não poderia se reduzir a uma pura e simples fenomenologia, da fascinação alienada que tende para a alucinação. É antes de um olhar trabalhado pelo tempo que se trataria aqui, um olhar que deixaria à aparição o tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo, de se reconverter em tempo. (DIDI-HUBERMAN: 2010, p. 149)

Assim, nesse olhar trabalhado pelo tempo, que retrama o espaço de outro modo, o jogo de montagem teórica desse estudo estaria em apontar a força que pode existir no amadurecimento de uma oscilação, na inquietude de um olhar, na potência da perda, pois, conforme Didi-Huberman, “o luto põe o mundo em movimento” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 85), e esse movimento pode ser vivido através da leveza, uma vez que arriscar-se já é perder e é também lidar com a possibilidade do vazio, da ausência. Diante da ausência, pensamos em como seguir, e me propus a então “*olhar com todo o corpo*”, adentrando à obra *Corpus* (2000), de Jean-Luc Nancy, a fim de percorrermos brevemente seu pensamento sobre o corpo, fazendo a passagem do *corpo-funcionário* para o *corpo-criação*, fechando esse estudo com mais uma série de imagens e um vídeo final, intitulado *A fisionomia secreta de uma época: memórias e a experiência de uma partilha do sensível*.

PARTE I || OBJETO PRESENTE

Fragmentos de memória engendram uma experiência plena

No texto *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1939), Walter Benjamin evidencia, a partir do livro *As flores do mal* (1857), de Charles Baudelaire (1821-1867), as insuficientes condições de recepção da poesia lírica por parte dos leitores na segunda metade do século XIX. Ao refletir sobre a mudança das condições de recepção da poesia e caracterizá-las como menos favoráveis, o filósofo diz ser “(...) natural supor que a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor. E isto poderia ser atribuído à mudança na estrutura dessa experiência” (BENJAMIN, 1989, p. 104), o que corresponde a dizer que está em curso uma intensa modificação operada em nosso modo de sentir – sentir que vem sendo modificado e atravessado pelas nuances da vida moderna, em suas múltiplas transformações e pela impossibilidade de que ele siga sendo objeto das narrativas tradicionais e cotidianas.

A esses fatores imprime-se também a ausência de espaços citadinos⁷ para a constituição da experiência plena, ou seja, a existência moderna encontra-se empobrecida após a Primeira Guerra, contexto que provocou o emudecimento dos sujeitos oriundos dessa intensa vivência e que, diante da impossibilidade de narrarem o que viveram – pois um trauma foi produzido em seus corpos –, as condições para a experiência foram alteradas de forma significativa (CALOU; MACIEL, 2017). Junto ao fator da guerra, é necessário considerar também o desenvolvimento da industrialização e o avanço do sistema capitalista enquanto novas dinâmicas de socialização e de formação, que passaram a imprimir nos corpos novos contornos carregados de valores e formas que privilegiam a técnica em detrimento ao manuseio humano, isto é, à capacidade humana em se viver um cotidiano em que o corpo seja o espaço primitivo para a experiência.

Significa dizer que uma nova medida de distância está presente na relação entre o real, o concreto da vida, e o sujeito e sua vida interior. A materialidade externa que organiza a estrutura das dinâmicas sociais, culturais e econômicas passa a ser reconfigurada e motivada por relações de produção pressionadas pelo avanço das

⁷ Referente a ou próprio das cidades em geral ou de determinada cidade (hábitos citadinos). Disponível em: <https://www.aulete.com.br/citadino> Acesso em: 26 nov. 2020.

forças produtivas, potencializadas pelo ápice do advento do capitalismo, assim como pelos desdobramentos da técnica, iniciando a criação de uma realidade profundamente industrializada e mecanizada (CALOU; MACIEL, 2017).

Já no texto *Experiência e pobreza* (1933), além de apontar para a alteração estética através da tese do empobrecimento da experiência, Walter Benjamin também associa a competição histórica, a qual passa a existir no interior dos gêneros literários, ao evento do empobrecimento diário produzido pela técnica. Considerando a constituição de uma relação, ora dual, ora danosa, que passa a se apresentar enquanto forma de vivência, Benjamin nos diz que:

Natureza e técnica, primitividade e conforto unificam-se aqui completamente, e aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações da vida diária e que veem a finalidade da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência redentora que em cada dificuldade se basta a si mesma, do modo mais simples e ao mesmo tempo mais cômodo, na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha, e uma fruta na árvore se arredonda como a gôndola de um balão. – Mas tomemos agora alguma distância, recuemos alguns passos. (BENJAMIN: 2014, p. 128)

Recuemos e retornemos para o texto *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1939) e também avancemos junto ao ensaio *A imagem de Proust* (1929), para chegar na oposição que Walter Benjamin faz entre os conceitos de *Erfahrung* (experiência) e de *Erlebnis* (vivência). Esses dois conceitos são, para Benjamin, o que projeta toda a modulação de um pensamento acerca da modernidade e, por conseguinte, sobre o que imagina ambivalentemente, ou seja, como uma imagem dialética, em torno das relações entre memória e experiência.

É por meio do termo *rememoração* (Eingedenken) que, possivelmente, encontramos uma maior tensão da disparidade entre vivência e experiência. Para o filósofo, repare-se, *rememorar* propõe um mergulho ao ato de lembrar-se, ou seja, o lembrar-se está aqui localizado no interior do sujeito – de maneira íntima, a ação de rememorar revela a intensidade de uma memória, de uma lembrança ou de uma *recordação* (Erinerung). No entanto, é sob a perspectiva da *vivência do choque* – termo

que representa o aspecto danoso do empobrecimento da experiência, e que se baseia na absorção de um percurso de tempo alterado em sua apresentação – que será produzida a fragmentação e a distância entre a capacidade de uma memória, de uma vivência vir a tornar-se uma experiência (BENJAMIN, 1989). Aspecto que está claramente relacionado ao que a modernidade produziu enquanto compasso e ritmo, no sentido de passamos a viver mergulhados em uma sobreposição de acontecimentos; em um despropósito de informações, que diariamente passam a atravessar os corpos em um cotidiano moldado pela velocidade e pela eficácia. Como uma grossa camada que vai sendo impingida, composta por muitos véus, o espaço para rememoração assim se desfaz e aos corpos já não se faz mais possível a existência enquanto espaço primitivo da experiência. Logo, qual seria a relação entre a capacidade de rememorar, a memória e a experiência?

Dessa forma, retomamos a questão do trauma provocado por um excesso de vivência, isto é, seja pela violência de um contexto; seja pelo exagero de informações recebidas; seja diante da velocidade imposta pela cidade enquanto ritmo de vida. Todos esses são aspectos que produzem a *vivência do choque*, conforme Benjamin diz:

Quanto maior é a participação do fator choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do inconsciente em proteger contra estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência. Afinal, talvez seja possível ver o desempenho característico da resistência ao choque na sua função de indicar ao acontecimento, às custas da integridade de seu conteúdo, uma posição cronológica exata na consciência. Este seria o desempenho máximo da reflexão que faria do incidente uma vivência. (BENJAMIN: 1989, p. 111)

Consideramos então que o fator choque é o que impede o corpo de ser a morada da experiência, pois a vivência do choque exige uma presença constante do inconsciente, que, por sua vez, desempenha o papel de proteção no corpo. Desse modo, as impressões sensíveis não se incorporam ao ponto de constituírem a experiência, pois a todo momento o corpo está sujeito às marcas que o identificam, que trabalham para que a memória se constitua de forma homogênea e linear. Assim,

seguindo o pensamento do filósofo, a memória se constitui de forma díspar e heterogênea, nunca linear. O aspecto do dispêndio se coloca enquanto ausência de eficácia, pois o filósofo alemão recusa a memória enquanto eficácia. Isto posto, a *vivência do choque* nega qualquer possibilidade de trânsito entre a vivência e a experiência, e a rememoração passa a existir apenas enquanto mera promessa da memória.

De forma objetiva, o conceito de *vivência* tem sua origem na língua alemã, a partir do verbo *Erleben*, e significa estar ainda em vida quando há um acontecimento. Transporta simultaneamente a provisoriedade do viver, do estar presente e do devir que se produz. Combina o fugitivo do acontecimento e a permanência do testemunho, no sentido da raridade do ato da vida e da memória que o conserva e o transmite. Leandro Konder⁸, filósofo marxista brasileiro, traz, no texto *A nova barbárie*, presente na obra *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia* (1999), uma citação que ilumina o tema:

“*Erfahrung*” é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem (e viajar, em alemão, é *fahren*); o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas, com o tempo. “*Erlebnis*” é a vivência do indivíduo privado, isolado; é a impressão forte, que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos. “*Erfahrung é o produto do trabalho*” – esquematizaria Benjamin no *Trabalho das Passagens* – “e *Erlebnis é a fantasmagoria do ocioso*”. Não podemos deixar de reconhecer que, nas condições atuais, estamos vivendo com crescente intensidade, sob o signo da “*Erlebnis*”. (KONDER: 1999, p. 83, grifos do autor)

Diante de tal esclarecimento, observamos que a profunda alteração das condições entre conhecimento e experiência colocam luz sobre a impossibilidade de os corpos se lançarem com radicalidade à vida e à política, como participantes ativos e representantes, isto é, que a cada momento se fazem presentes novamente,

⁸ Leandro Augusto Marques Coelho Konder foi um filósofo marxista brasileiro e também professor universitário. Durante 15 anos foi militante pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB). Atual escritor, foi autor de inúmeras obras em diversas áreas do conhecimento, como filosofia, sociologia, história e educação e lecionou em algumas universidades no Rio de Janeiro, finalizando sua carreira na Universidade Federal Fluminense (UFF).

integrando assim passado e presente para um futuro fabular. Para Walter Benjamin, os passados e os futuros são fabulosos e está aí a importância do significado contido na expressão *Eingedenken*, a rememoração.

Portanto, de que forma a rememoração poderia trazer a oportunidade de se viver uma experiência plena? De que maneira o recordar moveria uma vivência a uma experiência? Walter Benjamin coloca a potência do acontecimento lembrado frente ao acontecimento vivido, e no texto *A imagem de Proust* (1929) ele afirma que:

(...) um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no actus purus da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. Podemos mesmo dizer que as intermitências da ação são o mero reverso do continuum da recordação, o padrão invertido da tapeçaria. (BENJAMIN: 1986, p. 37-38)

No contraponto entre experiência e vivência, há um importante elemento a ser considerado: o domínio da vivência depende de uma dimensão que se dá no presente, pois o ato de memorá-la, e, por conseguinte, narrá-la ou expô-la, é que suscitará as condições para a experiência plena. No entanto, existem distintas formas para se narrar ou expor a recordação de uma vivência, podendo essa forma ser construída a partir de imagens. Dessa maneira, apresentamos, por meio de imagens, as primeiras anotações realizadas acerca das questões às quais esse projeto se propõe a pensar e a desenvolver.

Georges Didi-Huberman, filósofo e crítico de arte francês, apresenta, no texto *La imagen mariposa* (2007), seu pensamento em torno da ambivalência da imagem, encontrado também no texto *Imagem, deriva e dança* (2012), da professora e poeta Júlia Studart⁹, publicado no Caderno de Leituras n. 5. das Edições Chão de Feira¹⁰.

⁹ Júlia Studart é poeta e professora-adjunta da Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

¹⁰ Chão da Feira é uma editora independente que publica textos nos quais os desejos de ver, sentir, ler e escrever sejam também a reafirmação de esperança política. Disponível em: <https://chaodafeira.com/> Acesso em: 6 mai 2021.

Studart (2012) aponta que o primeiro ponto sobre a ambivalência da imagem refere-se ao seu próprio fulgor. Didi-Huberman a desdobra na *imagem mariposa*, no sentido de que a imagem é vista e pensada enquanto um lampejo. Segundo o filósofo, crer que, uma vez que a imagem apareça, a coisa esteja, resista e permaneça tal qual no tempo e da mesma forma como a descrevemos, consiste em um erro, pois precisamos levar em consideração o ponto de vista temporal de sua fragilidade (STUDART, 2012). O segundo ponto se refere à permanência no tempo, quando mesmo diante da ausência o que já não está permanece e resiste não só no tempo, como também em nossa imaginação, a qual sempre rememora, pois “No hay imagen sin imaginación, forma sin formación (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p.15), e, logo, memória sem rememoração. Em um terceiro ponto, o filósofo coloca que toda a manifestação pode ser vista como uma dança ou como uma música, como um ritmo que alterna entre o mover e o cessar do próprio movimento, oscilando entre pausas e palpitações, e, assim, da mesma maneira que vive desde uma agitação, também morre (STUDART, 2012). Então, Didi-Huberman nos diz:

¿Cómo podemos hablar de una aparición sino desde el punto de vista temporal de su fragilidade, de la oscuridad en la que vuelve a sumergirse? Pero, ¿como hablar de esa fragilidade sino desde el punto de vista de una tenacidad más sutil, la que surge de la posesión, de la aparición, de la supervivencia?

Como los batientes de una puerta, como las alas de una mariposa, la aparición es un movimiento perpetuo de cerramiento, de abertura, de cerramiento otra vez, de reabertura...Es un batir de alas, un *latido*. El ser y no-ser cogen el ritmo. Debilidad y fuerza del latido. Debilidad: nada se ha conseguido, todo se pierde y debe ser recuperado a cada momento, todo empieza siempre. Fuerza: lo que late o bate – lo que se bate contra, lo que debate con – lo pone todo en movimiento. (DIDI-HUBERMAN: 2007, p. 9).

Em nossa leitura, relacionamos um dos conceitos mais importantes do trabalho do autor, o de *sintoma*, a essa *fuerza* que coloca tudo em movimento, que pulsa o bater de asas da imagem mariposa. O autor opera o conceito de sintoma nos dizendo não buscar, exatamente, a causa do sintoma, e sim “os próprios sintomas, [porque sintoma

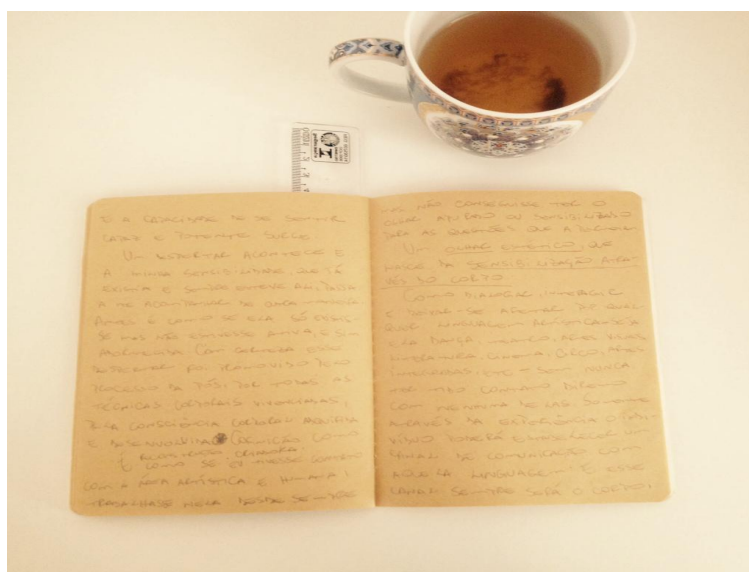
é um conceito semiótico – fala do sentido –, mas é também corporal]” (STUDART, 2012, p. 1). Como uma ação, um movimento do corpo que se coloca imbuído de certa capacidade de sentido ou de expressão. Pois a imagem existe quando em uma relação direta com a ação, com o gesto, com o movimento do corpo como acontecimento, afinal, o que seria propriamente uma imagem se daria na relação entre “o que acontece e o mundo dos signos e o mundo do corpo” (STUDART, 2012, p. 1).

Dessa maneira, é inevitável nos perguntarmos qual é o sentido, neste estudo, que dá força, qual é o sintoma que nos leva a produzir e a expor as próximas imagens. A resposta não está no singular, não há apenas um sintoma ou uma força que pulse nessa produção, mas sim atribuições que se dão de forma plural. Muito fortemente, uma das primeiras corresponderia ao desejo de uma transformação, por uma metamorfose das formas e do modo como as relações de trabalho se dão e são vivenciadas por esse corpo-funcionário. Bem como o gesto de lembrar através de relatos e imagens que contam o percurso deste estudo, contribui para um dos objetivos, que é o de materializar os procedimentos criados até o presente momento, desde um ritmo que vai dando-se de forma fortuita, estabelecendo uma dança entre corpo e anotação, na criação de imagens. Um terceiro ponto é explorar a relação estética que as imagens podem nos trazer, pensando numa composição de imagens que conversem entre si e que, simultaneamente, relembrem um passado sendo esse transmitido em um presente e transportando-o a um futuro. Por ora, são esses os três principais sintomas; no entanto, é possível que, ao longo do trabalho, surjam outros sintomas e forças, derivados do próprio processo de escrita.

Uma primeira imagem – um pequeno caderno, uma régua como marcador de página e uma xícara de chá – foi concebida no momento de leitura e escrita sobre o tema da memória. Ao me debruçar sobre tal tema, empreendi a ação de buscar um objeto que se encontrava guardado junto a outros pequenos cadernos de anotações pessoais. Então fui tomada pela lembrança de que, há cinco anos, ano de 2016, questionamentos já surgiam em relação a esse estudo, porém eles eram direcionados para minha atuação profissional daquele momento presente. As anotações feitas nesse caderno deram-se, em sua maioria, durante longas viagens pelo Brasil. Naquela época, eu circulava pelo país com um espetáculo solo de teatro, chamado *Benedita*, da Cia Sino (Bahia). A circulação era realizada pelo projeto Palco Giratório da Rede Sesc de Intercâmbio e Difusão das Artes Cênicas, e a viagem durou cerca de dois meses e meio. Lembro que visitamos quase 30 cidades com o espetáculo, e a cada novo

deslocamento, que costumavam ser longos, tomada pelas diferentes paisagens que iam se sucedendo ao longo da estrada, ora embalsamada pela magnitude da beleza que é esse país, ora curiosa sobre cada particularidade, que em meus olhos se faziam visíveis, anotações eram feitas, desde pensamentos aleatórios, vagantes e oscilantes, como uma mariposa.

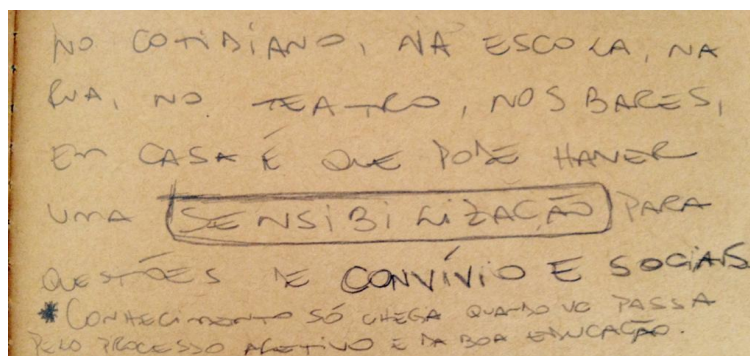
Caderno de anotações e xícara de chá sobre a mesa



(2020)

Entre tais pensamentos, havia uma palavra que sempre ficava muito forte, que me impregnava de dúvida e curiosidade e, ao mesmo tempo, me instigava a escrever, a pensar, a parar e a olhar, a voltar e a pensar, e assim, sucessivamente, como esse bater de asas que se abre e se fecha, como uma mariposa que vive fugazmente e, em seguida, morre, para tão logo aparecer outra mariposa, quase idêntica. Porém, sempre com algum traço diferente da anterior. *Sensibilização* era a palavra que me tomava e martelava em minha cabeça, em todo meu corpo, como uma questão, como um desafio. Afinal, sensibilizar quem e para quê? Em qual contexto? Como podemos ler, ainda era um tanto quanto confuso, um leque aberto com as possibilidades dessa sensibilização ser pensada *“no cotidiano, na escola, na rua, no teatro, nos bares, em casa é que pode haver uma sensibilização para questões de convívio e sociais”*. Lembro que pensar sobre tais questões percorrendo estradas e passando por muitas cidadezinhas, pequeninas, tão inusitadas em suas paisagens, embaralhava ainda mais meus pensamentos.

Pequeno fragmento de sentido e palavras

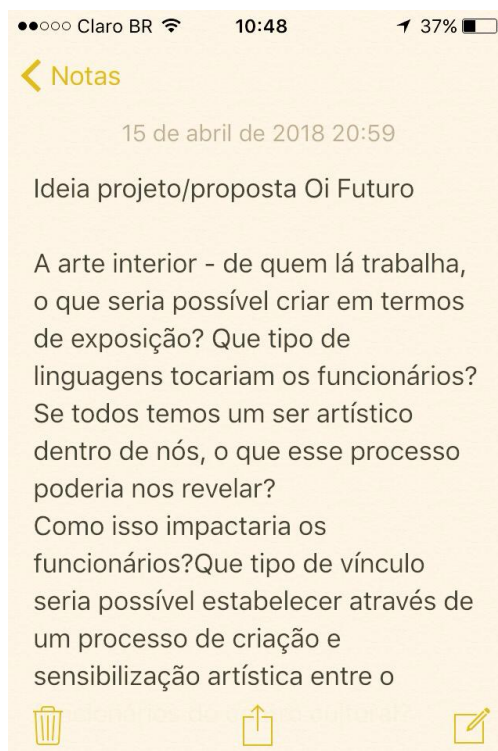


(2020)

E foi a partir dessa ação de escavar e ver o que está por trás das imagens visíveis que encontrei tais reminiscências, rastros de um tempo que já estava esquecido, mas que compõem esse presente de memória e recordações. Nessa época eu pensava sobre tais questões, no entanto, elas eram breves intuições acerca do que viria a se colocar enquanto um desejo de estudo. Já em 2018, após ter atuado por 10 meses como arte-educadora do Programa Educativo do então Centro Cultural Oi Futuro, atual Musehum – Museu das Comunicações e Humanidades, e novamente trabalhando em um novo projeto que também tinha como formato o de circulação pelo estado do Rio de Janeiro, eu seguia direcionando tais questionamentos, os quais haviam amadurecido durante meu período de trabalho no centro cultural. Naquele momento, começavam a ser intuídos aos funcionários da instituição, considerando a realização de uma prática de mediação, que será apresentada em breve.

Uma terceira imagem traz a recordação de uma anotação feita durante o percurso de viagem da cidade do Rio de Janeiro à cidade de Nova Friburgo. Uma noite fria, viagem de ônibus, iniciou na rodoviária Novo Rio por volta das 19 horas e, ao longo do trajeto, enquanto eu olhava pela janela, anotava todas as perguntas que iam surgindo, como o gesto de imaginar em que consistiria um projeto, ou, ainda, como seria dar continuidade a novas mediações através de uma proposta para o centro cultural. Em uma nota, a partir de ideias que relampejavam, dispus uma série de perguntas que derivavam tanto da experiência específica de mediação quanto do convívio diário no centro cultural com o corpo-funcionário.

Anotações



(2020)

Em seguida, surgiu a necessidade de registrar essas ideias em um documento, para assim expor o conteúdo em uma reunião com a equipe do centro cultural. Uma importante memória a ser colocada como parte desse mosaico de imagens e recordações é a seguinte: nessa época em que eu percorria algumas estradas a trabalho, já fazia parte de minha vida o espaço da terapia. Espaço esse que se dá justamente no sentido de vivências tornarem-se experiências, pois, ao contar, ao narrar acontecimentos a partir de impressões sensíveis, elas podem gerar ideias. E como uma memória viva que lampeja nesse exato instante da escrita, recordo do dia em que, em sessão de terapia, expus minhas impressões sensíveis acerca dos questionamentos que vinham sobrevoando meu pensamento, inclusive o acontecimento da reunião com a equipe do centro cultural. Lembro-me que era um dia de sol, uma sexta-feira pela manhã. Lis, minha terapeuta, nessa época tinha cabelos longos e ruivos, e usava óculos de grau em um formato que a deixava com um ar elegante e feminino. Era uma fase em que eu estava vivendo diversas pulsações e transformações à minha volta, lembro que cogitava realizar a formação em

psicomotricidade somática no Instituto Anthropos de Psicomotricidade¹¹, lugar de onde a terapia deriva e acontece. Então foi nesse dia, nesse exato dia, que o contar, o narrar a vivência da reunião, o falar sobre qual vinha sendo o caminho percorrido por minhas impressões sensíveis, as quais já estavam no papel enquanto ideias, esse gesto tão fundamental para que uma vivência ganhe sentido, foi nesse dia e a partir desse compartilhamento em sessão terapêutica que a área da memória social chegou como uma possibilidade de campo de estudo. Lis, ao me escutar, fez sua devolutiva, afinal o processo terapêutico funciona como um “jogo do espelho”, desde a fala do cliente que “bate” no terapeuta, e esse a devolve através de uma espécie de “tradução” do que vai sendo manifestado durante a sessão terapêutica. Então, um novo lance de dados foi lançado e, ao pousar, os dados apontaram para esse novo caminho de estudo. Meu sentimento foi de surpresa e curiosidade, com uma grande dúvida no meio. Trazer esse pedacinho de memória a partir de um relato tão íntimo tem como sentido, neste estudo, expor um real vivido em articulação com o pensamento desde Walter Benjamin, quando ele afirma que o domínio da vivência depende de uma dimensão que se dá no presente, ou seja, como mencionado anteriormente, pensar que as condições para uma experiência plena vêm do ato de rememoração e narração de uma vivência.

No texto *O narrador*, Benjamin nos diz que:

A experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes últimos existem dois grupos que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se tivermos presentes ambos esses grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente

¹¹ O Instituto Anthropos de Psicomotricidade foi fundado em 14 de junho de 1991, entre educadores, psicomotricistas e terapeutas. O centro existe há mais de 30 anos, sendo um espaço de clínica, estudos e formação. A abordagem da psicomotricidade somática foi constituída nesse percurso e trabalha pela possibilidade de viver encontros com a natureza e com o outro, deseducando o corpo para traçar novas cartografias de existência. O Instituto Anthropos é um convite experimental ao deslocamento e à potência como caminho. Disponível em: <https://www.casaanthropos.com.br/> Acesso em: 18 abr 2021.

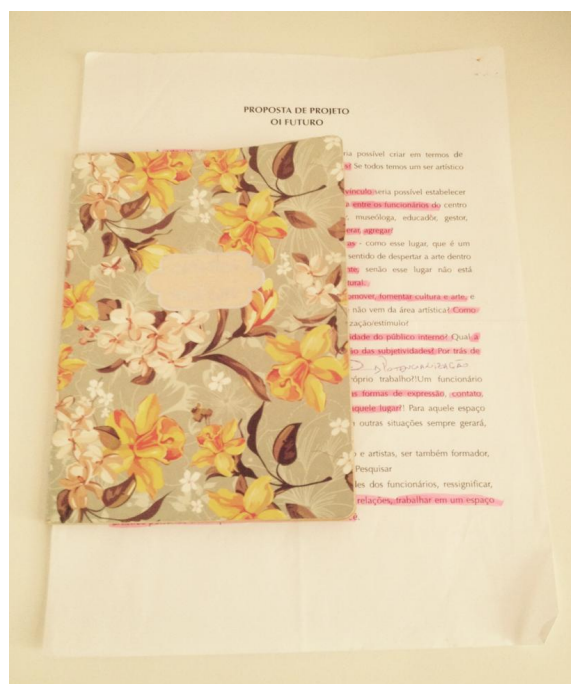
sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN: 2014, p. 214)

e

Nada facilita mais a memorização das narrativas do que aquela sóbria concisão que as subtrai à análise psicológica. E quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, tanto mais facilmente a história será gravada na memória do ouvinte, tanto mais completamente ela irá assimilar-se à sua própria experiência, tanto mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro. (BENJAMIN: 2014, p. 220-21)

Pois, trazer esse relato como o recontar uma memória que compõe essa colcha de retalhos, essa colcha de memórias, corrobora com o estado de distensão, o qual, segundo Walter Benjamin, torna-se cada vez mais raro. Ao mesmo tempo, o relato dessa memória pode também ser lido como um “sintoma”, enquanto movimento do corpo na busca pela sua expressão e criação de sentido. Uma experiência corporal.

Caderno e documento em papel



Título: Proposta de Projeto Oi Futuro
(2018)

Logo, essas imagens que aparecem aqui enquanto anotações e reminiscências trazem a dimensão da vivência também como uma força, como um sintoma. Vivências que se constituem desde memórias e recordações e que, ao serem escritas enquanto imagens, traduzem o que Didi-Huberman chama de *imago*, uma *aparição visual*, sendo ao mesmo tempo uma experiência corporal (STUDART, 2012). Dessa forma, escavar o passado a fim de experienciar o presente constituiria a ação que denota essa experiência corporal. No fragmento *Escavando e recordando*, presente em *Rua de mão única* (2011), Walter Benjamin escreve que:

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a tocos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxadada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente. (BENJAMIN: 2011, p. 227)

Escavar e recordar, revolver o solo e espalhar as recordações em terra fértil, considerando que, será a preciosidade do gesto de explorar que trará a recompensa da escavação, é o que nos diz Benjamin.

Uma prática de mediação como experiência da partilha do sensível

No ano de 2016 estabeleci como proposta para o Centro Cultural Oi Futuro, atual Musehum – Museu das Comunicações e Humanidades, uma prática de mediação para um grupo de funcionários. Era um grupo híbrido, ou seja, estavam presentes profissionais de diferentes áreas de atuação – bombeiros, auxiliares de limpeza, seguranças, uma gestora de artes visuais, uma produtora cultural, um artista visual e uma arte-educadora. Na ocasião, era eu quem atuava como arte-educadora do Programa Educativo, desenvolvendo práticas de mediação tanto para grupos externos de visitantes quanto para grupos internos de funcionários e colaboradores. A mediação dos grupos internos era realizada a cada novo ciclo de exposições, modificadas de três em três meses, ocupando as galerias do centro cultural. A mediação em questão, a qual descreverei nas próximas linhas, aconteceu apenas uma vez e não chegou a ser realizada novamente. No entanto, aqui ela representa o início de todo o processo desenvolvido, assumindo assim o lugar de gênese, pois está na arqueologia do estudo apresentado.

A prática foi realizada na instituição cultural Musehum – Museu das Comunicações e Humanidades, museu e centro cultural localizado na cidade do Rio de Janeiro e que, entre os anos de 2019 e 2020, passou pela reformulação de sua política institucional. Assim, a partir da fala realizada por Bruna Cruz, museóloga coordenadora do Musehum, na *live* realizada durante o evento Primavera de Museus - Musealização de coleções digitais: o caso do Musehum da Oi Futuro¹², apresento uma breve contextualização da instituição para efeito de entendimento.

O atual Musehum foi, primeiramente, o Museu do Telephone, inaugurado em 1981, momento em que, no Brasil, muitas instituições museológicas de empresas

¹² Fala de Bruna Cruz, museóloga coordenadora do Musehum, realizada na *live* do evento Primavera de Museus - Musealização de coleções digitais: o caso do Musehum da Oi Futuro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z8C8QVjd5m8&list=PLsn7FL1rh070tFxeopa-gz2EFJqWxAIYQ&index=16&t=872s> Acesso em: 22 set. 2020.

estatais surgiram, não somente na cidade do Rio de Janeiro, como também nas cidades de São Paulo e de Belo Horizonte, a partir de empresas públicas prestadoras de serviços nas áreas de telefonia e energia. Na história das instituições museais, a década de 1980 é marcada por um intenso investimento na criação dessas instituições, ocasionando uma potencialização do cenário de atuação dos centros culturais e museológicos. Além da iniciativa institucional, o Museu do Telephone contou com a Associação de Funcionários para sua criação, ou seja, é um museu que nasce a partir do movimento coletivo de trabalhadores, bastante caracterizado por um fazer dos próprios trabalhadores da telefonia e que hoje representam uma comunidade fonte do museu, uma vez que estão na base da atuação da instituição, que é proporcionar a comunicação e a conexão como um serviço essencial para o funcionamento da sociedade. Sendo assim, esse é colocado como um dos primeiros valores da instituição, o valor da comunicação, área que surge a partir do invento representado no acervo do museu pelo objeto do telefone. Já no ano de 1998, a instituição passa por um processo de privatização e realiza o primeiro movimento em aproximar-se dos centros culturais. Porém, é somente no ano de 2005 que se efetiva enquanto centro cultural e passa então a contar com galerias e um acervo permanente designado Museu das Telecomunicações.

O atual prédio do Musehum, localizado na Rua Dois de Dezembro, número 63, é um prédio centenário, de fachada industrial canadense, e que abrigou a antiga Estação Telefônica Beira-Mar – última estação a ser desativada quando o sistema de telecomunicação migrou do modo manual para o modo automático. O centro cultural tem essa camada, ou seja, verte um conteúdo em outro, possui essa interface entre tempo e espaço. Se desprende, não segue uma linearidade, visto que passado, presente e futuro habitam uma mesma estrutura que é ocupada e ressignificada permanentemente, ainda conforme a fala da museóloga Bruna Cruz.

A partir de 2020, com a nova política institucional, o Musehum sai do museu do objeto, se descola do setor da telecomunicação – uma vez que já não se está mais falando em Telecom – e passa a apostar na comunicação como um elo de transformação, ou seja, na possibilidade de aprimorar as práticas humanas e afetivas, reforçando esse importante aspecto, pois, no fundo, a instituição sempre falou sobre pessoas, já que tem em seu DNA o fazer de trabalhadores, de indivíduos que carregam em sua história de trabalho o fazer de um importante setor de serviço e de desenvolvimento da sociedade. Assim, fez-se importante pensar sobre como aludir a

esses aspectos no nome da instituição, sem perder de vista a questão da comunicação, a característica da coleção que é de obsolescência tecnológica, afinal, são mais de 120 mil itens no acervo. Como agregar isso a uma prática de contato entre as pessoas, trazendo a pessoa para o centro da experiência, diminuindo o espaço dado à tecnologia enquanto mediação e colocando o visitante no centro da experiência, de maneira que a exposição somente existe se o visitante assim desejar envolver-se?!

Em ressonância ao novo posicionamento do Musehum, instituição que permanentemente estabelece um elo atemporal entre passado, presente e futuro, se atualiza constantemente, aprimorando sua política institucional, e que tem em sua origem e fundação a história de trabalhadores, o encontro com esse estudo se faz auspicioso, bem como com a proposta de se pensar sobre os conceitos de *partilha do sensível*, articulado pelo filósofo francês Jacques Rancière, de *experiência*, principalmente a partir de Walter Benjamin, e, por fim, de *comunidade*, a partir do pensamento de Jean-Luc Nancy aplicado ao contexto de instituição e centro de cultura e arte.

Hoje, essa instituição conta apenas com uma unidade, localizada no bairro do Flamengo. Porém, em 2016 existia a unidade Ipanema, onde realizei a prática de mediação. Na ocasião, a exposição em cartaz era a do artista Jorge Salomão¹³, intitulada *No meio de tudo isso*¹⁴, um trabalho com poesia visual, que trazia a liberdade que o poeta sentia diante da vida e da escrita como uma força. Eram textos distribuídos pelas paredes da galeria e organizados em diferentes formatos, desde formas circulares, retilíneas, poemas expostos na esquina entre duas paredes e em diferentes fontes de letras. Havia um jogo entre as fontes e os tamanhos das letras utilizados. As paredes eram coloridas – rosa, azul, roxo e branco –, havendo uma em especial: a parede azul que trazia também o desenho de uma mão no centro, com o

¹³ Jorge Salomão foi um poeta brasileiro, escritor, letrista e diretor de teatro. Nasceu na Bahia e radicou-se na cidade do Rio de Janeiro. Faleceu no dia 7 de março de 2020, aos 73 anos.

¹⁴ Em uma entrevista à revista *Museu – Cultura Levada à Sério*, o poeta diz: "Sou de um país maravilhoso e também cheio de boçalidades. Uns fazem beirão. Outros beicinhos para qualquer um que queira pular as cercas da linguagem, levantar a voz num tom distante do normal. Chamo o que quero de poesia, pois sempre me permiti a absoluta liberdade frente às coisas. Assim sou, assim serei. E isso é poesia ou não, se eu quiser". Disponível em:

<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/1544-05-11-2016-oi-futuro-comemora-70-anos-do-artista-multimedia-jorge-salomao.html>. Acesso em: 17 abr. 2021.

texto em espiral. Ao total eram cinco paredes que compunham a galeria e que levavam os poemas do artista impressos. No centro da galeria havia uma espécie de púlpito, onde duas mãos femininas, uma na cor laranja com unhas azuis e a outra na cor de pele branca com unhas em vermelho, derivadas de manequins, eram expostas com a projeção de imagens e luzes coloridas que atravessavam um suporte de vidro transparente posicionado sobre as mãos, como uma espécie de proteção. Em uma das laterais da galeria havia um painel com quatro telas que transmitiam a mesma sequência de imagens: em primeiro plano aparecia uma bola rosa *pink*, uma espécie de bola de pilates, que ora era somente a bola, ora surgiam algumas palavras escritas na bola e em segundo plano a imagem do artista na praia. Na galeria também havia música.

Essas práticas de mediação aconteciam geralmente em forma de conversa ou apresentação do artista e de seu trabalho aos funcionários, um diálogo em formato de pergunta e resposta. No entanto, nessa mediação propus realizar uma nova dinâmica que possibilitasse ao grupo de funcionários estar no centro da prática de mediação, ou seja, invertendo a lógica de que é a obra de arte que está para o público, mas sim de que o grupo ali é que estava para a obra e para o artista. O principal era a vivência e a percepção dos funcionários em relação à exposição, o diálogo deles com o artista e vice-versa, e logo o diálogo entre todos os presentes na mediação.

A prática iniciou com um pedido para que o grupo começasse a se movimentar livremente pela galeria, a partir das ações de caminhar e observar a presença do corpo no espaço. Inicialmente, encontrei uma certa resistência e timidez do grupo, mas aos poucos cada um foi entrando na proposta e deixando-se ser conduzido. Pedia a eles que se percebessem em movimento na galeria, reparando como sentiam-se em relação ao conteúdo exposto: eram poemas escritos nas paredes, a iluminação mudava de cor em cor e também havia o som de uma música ao fundo, o que favorecia a proposta de movimento pela galeria.

Após o movimento do grupo ter finalizado, pedi a eles que se colocassem em roda e de olhos fechados. A orientação era para que voltassem sua atenção para seus corpos, escuta, respiração e tentassem desfrutar de um estado de distensão e de contato com o que estavam vivenciando ali. Após alguns minutos, com o grupo ainda na mesma posição, em roda e de olhos fechados, comecei a fazer questionamentos, a fim de provocar um estado de reflexão mais profundo. As perguntas foram: Para você, como é trabalhar em um centro cultural? Qual a sua relação com esse espaço?

O que esse fato representa para você? Estando nesta galeria, como esta obra reverbera em você? O que ela te suscita? Traz a você alguma memória, alguma sensação ou sentimento? Esperei um tempo para que eles escutassem lentamente e pudessem, de certa forma, elaborar o que pensavam, o que sentiam sobre a prática de mediação e sobre as perguntas que haviam sido feitas. Logo orientei que todos abrissem os olhos e que nos sentássemos em roda no chão da galeria. Uma conversa foi iniciada, a partir do desejo e da possibilidade de cada um em colocar a sua fala, as quais foram em sua maioria bastante tímidas, uma vez que o grupo não estava habituado a viver situações como essa, mas, ao mesmo tempo, cada palavra expressa traduziu, através do gesto da partilha, as percepções individuais sobre a vivência.

Sobre o que significa perceber uma experiência, vamos tratá-la enquanto aquilo que acontece ao sujeito, o que o toca, o que o afeta no dado instante de sua presença e de sua interação com tudo que o circunda, isto é, com todos os estímulos presentes, que podem ser da ordem espacial, da ordem da relação com o outro ou com os outros e por fim da ordem pessoal, singular, da relação consigo mesmo. Em seu texto *Notas sobre a experiência e o saber da experiência* (2002), Jorge Larrosa, ao apresentar seus *cantos de experiência*, ilustra precisamente o que estamos questionando aqui, sobre quais são as possibilidades em se viver uma experiência em meio ao contexto de trabalho, uma vez que, para o autor, o que chamamos de trabalho seria uma espécie de relação com as pessoas e com as palavras, sendo essa espécie de relação uma inimiga mortal da experiência. Ele diz que:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. (LARROSA: 2002, p. 24)

A essa “organização” podemos atribuir, do ponto de vista institucional, os conceitos de estrutura hierárquica, estrutura de poder e sistema de valores, considerando a existência de um campo sensível e a ausência de espaço dentro dessas estruturas para sua expressão. E, do ponto de vista do sujeito, a questão da modernidade, ou seja, quais são os aspectos que pautam e atravessam o sujeito moderno. Larrosa diz que o sujeito moderno é um sujeito informado que opina, que

vive no frenesi da velocidade, que “pretende conformar o mundo, tanto o mundo ‘natural’ quanto o mundo ‘social’ e ‘humano’, tanto a ‘natureza externa’ quanto a ‘natureza interna’, segundo seu saber, seu poder e sua vontade” (LARROSA, 2002, p. 23). Logo, transpor essa conformidade através de novas estruturas de relação é o que se coloca a seguir no relato da cena que aponta para a transposição de uma conformidade que era muito presente na prática de mediação junto aos funcionários da instituição.

A cena que marca esse novo gesto foi o de minha intervenção na fala do artista visual Jorge Salomão: quando o grupo de funcionários chegou na galeria, após uma breve apresentação, muito rapidamente o artista iniciou sua fala sobre seu percurso profissional e sobre o conteúdo da exposição. Recordo que meu pensamento foi “*Como posso intervir nesse procedimento para que o grupo viva uma experiência e não somente receba as informações de maneira passiva e saia dessa mediação sem ter vivido algo de significativo?*”. Logo, minha ação foi a de pedir a palavra ao Jorge e consultá-lo se eu poderia propor uma outra atividade para aquele momento. Muito gentilmente, ele concordou, e iniciei então com um convite ao grupo. Meu pensamento era o de que não faria sentido aquele grupo de funcionários apenas escutar informações tão específicas do mundo da arte, de um campo que tem suas peculiaridades, da trajetória artística de Jorge, uma vez que cada um ali possui sua própria realidade que é atravessada por distintos aspectos, tanto sociais, quanto culturais. E mais precisamente, pessoas que dentro da própria instituição desempenham funções outras que de forma alguma relacionam-se com o estar em uma galeria de arte e com o experienciar o conteúdo artístico exposto, tampouco com o percurso profissional de um artista visual.

Esse convite foi feito através de uma exposição. A partir do momento em que pedi a palavra ao artista Jorge Salomão, intuí não explicar o que iria acontecer ou qual era a proposta em si, mas sim permitir que cada ação fosse acontecendo como uma composição de gestos, a fim de que o grupo não se colocasse resistente e previamente indisposto ao que minhas palavras poderiam produzir enquanto ideia pré-concebida sobre a vivência da mediação. Para essa intuição, que aqui pode ser traduzida como exposição, Larrosa observará a importância da permissão em se colocar vulnerável e em risco, como pressupostos da experiência. Ele nos diz que:

Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a “o-posição” (nossa maneira de opormos), nem a “im-posição” (nossa maneira de impormos), nem a “pro-posição” (nossa maneira de propormos), mas a “ex-posição”, nossa maneira de “ex-pormos”, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe”. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre. (LARROSA: 2002, p. 25)

A experiência de me “deixar levar” ou de “seguir meus pensamentos”, de dar voz à força estimuladora que eu encontrava a cada novo instante daquele momento; de acolher não somente a minha vulnerabilidade, mas a do grupo também, dos riscos em pedir que todos se movessem, cada um em seu ritmo, de forma livre; de orientar que sentássemos juntos no chão e em roda, em meio a uma instituição que, por mais que seja um centro cultural, segue formalidades e limites a depender do público com que se realiza uma atividade. Pois foi esse o risco que corri, para chegar às observações que atravessam este texto.

Desse modo, inverter a lógica da prática de mediação significava criar um espaço de relação e escuta, colocar o grupo no centro da prática implicava possibilitar que a fala ganhasse lugar para a expressão das impressões sensíveis. Portanto, quando é aberto o espaço para o movimento dos corpos pela galeria; quando o grupo é convidado a sentar-se em roda no chão do espaço; esses gestos geram o deslocamento das posições habituais com a quebra de um sistema hierárquico, presente nas relações de trabalho.

A palavra foi tomada, primeiramente, pelo simples caminhar de cada um pela galeria, pelo movimento dos corpos em um gesto coletivo de mover e sentir, marcado pelo sentido da percepção. Ali, quando funcionários e artista se deslocam juntos e uma ação comum é colocada para ser vivenciada, a palavra já não está mais no campo da disputa hermenêutica, pois a comunicação se dá pela via do corpo em movimento.

Para iluminar tais ações e proposições, introduzimos o pensamento do filósofo francês Jacques Rancière, no livro *A partilha do sensível: estética e política* (2009). Rancière, ao referenciar Platão, nos diz que:

Do ponto de vista platônico, a cena do teatro, que é simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos “fantasmas”, embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços. O mesmo ocorre com a escrita: circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum. Platão destaca dois grandes modelos, duas grandes formas de existência e de efetividade do sensível da palavra: o teatro e a escrita – que virão a ser também formas de estruturação para o regime das artes em geral. Ora, tais formas revelam-se de saída comprometidas com um certo regime de política, um regime de indeterminação de identidades, de deslegitimação das posições de palavras, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo. (RANCIÈRE: 2000, p. 17-18)

Em seguida ao teatro e à escrita, Platão opõe uma terceira forma, “uma boa forma de arte, a forma coreográfica da comunidade que dança e canta sua própria unidade” (RANCIÈRE, 2000, p.18), a qual podemos aqui atribuir à expressão *jogos de proximidade*, trazida por Rancière e que se refere ao recorte sensível do comum da comunidade, de sua disposição e das formas de visibilidade na relação estético-política.

Na época, eu cursava a pós-graduação Corpo, Educação e Diferenças na Escola e Faculdade Angel Vianna¹⁵, e minha prática de trabalho como arte-educadora fundamentava-se em despertar, através do movimento, o sentir do corpo para a experimentação do espaço expositivo e para a relação com o grupo. Ou seja, a proposta consistia em possibilitar ao grupo experienciar o conteúdo artístico, a partir

¹⁵ Angel Vianna Escola e Faculdade de Dança (EFAV) se materializa em uma casa antiga, de pé direito alto, com escadarias íngremes e salas que abraçam e acolhem. Fundada em 1983, a escola é um centro do saber experimental, de uma sabedoria construída ao longo de 37 anos através de uma das principais precursoras da Metodologia Angel Viana (MAV), Maria Ângela Abras, a mestra Angel Vianna, quem desenvolveu a metodologia de consciência corporal através do movimento. A escola localiza-se na cidade do Rio de Janeiro, Brasil.

do campo sensível criado individual e coletivamente. Uma funcionária¹⁶, que naquela época atuava como gestora de artes visuais do centro cultural e que levava mais de 10 anos de trabalho na instituição, trouxe, de forma espontânea e surpresa, alguns comentários sobre a vivência da prática. Foi a partir desse gesto que eu pude apreender que algo distinto havia estado em curso e que seria importante colher não somente o depoimento dela, como também dos demais funcionários.

Assim, os depoimentos apresentados a seguir foram colhidos a partir de perguntas que formaram o campo empírico do trabalho de monografia *Da sensibilização individual à transmissão pelo vivido: a Metodologia Angel Vianna como abordagem corporal na prática de arte-educação*, apresentado como conclusão de curso para a pós-graduação citada acima, no ano de 2017. Esse estudo trazia como tema principal a sensibilização dos sentidos corporais na prática de arte-educação dentro de centros culturais e museus. As perguntas foram realizadas após a prática de mediação e de forma espontânea, sem um pré-roteiro. Através delas buscava-se saber sobre: se a sensibilização corporal e dos sentidos poderia afetar a relação entre público, obra e artista; como eles viam a relação entre o corpo, o sentir e o museu; se a sensibilização corporal contribuía para a inter-relação entre os participantes; se a sensibilização corporal ampliava os sentidos da experiência com a obra e o lugar expositivo; e, por fim, se, para eles, a prática de mediação havia proporcionado uma maior aproximação com o artista. Não foi possível colher o depoimento de cada participante, mas o basilar para traçar questionamentos que já me acompanhavam e que pautaram tal estudo.

Em ressonância ao estudo presente, é possível abrir um espaço de diálogo com tais depoimentos, a fim de contextualizar as proposições já colocadas e que ainda virão ao longo do texto. Um primeiro depoimento traz de maneira muito direta as relações de sentido que foram desdobradas desde o deslocamento gerado pela prática de mediação. A gestora de artes visuais traz em sua fala importantes expressões, como “papel social”, “ampliação de círculos sociais” e “tirar a carga das funções”, ao nos dizer que:

Começou tudo **diferente**, desde o início. Quem chega numa visita como essa, chega como alguém que está sendo recebido, **a postura**

¹⁶ A funcionária será identificada apenas pelas iniciais de seu nome, a fim de preservar sua identidade.

é **essa**, vou ali para ser recebido por alguém, então a pessoa já chega com a **postura de espera**. E aí você **quebrou** isso logo no início, o Jorge tentou prosseguir com esse **sistema** que é o nosso modelo **padrão**, pois é assim que o ser humano é, ele sendo o artista da obra, logo pensa que **deve** falar sobre a obra. (...) E você estabeleceu ali uma **relação de confiança** logo no início, demonstrando algo com se você dissesse “uma coisa que eu não quero te contar”, pois você poderia falar antes, mas não. “Vou fazer uma coisa, vocês nunca me viram, mas eu vou fazer uma coisa, venham”. E aí todo mundo fez questão, de cada um dizer “eu quero participar, e eu quero e eu quero”. É uma **linguagem não verbal** dizendo, olha eu confio em você, no que você vai fazer (...) ali todo mundo é muito tímido, então eles têm **vergonha** até que alguém **dirija a palavra**. Então você dizer que vai fazer uma atividade, **sem explicar o que é** (...), e acabou que todo mundo falou um pouquinho e também os olhares foram **diferentes**.

(...) Você **quebrou** isso logo inicialmente e trouxe logo para o corpo de cada um, **deslocou** todo raciocínio e **pensamento** e o **estar social** daquela pessoa, pois ali, naquele momento onde você fala para ela observar a própria respiração, fechar os olhos, sentir o próprio corpo e se sentir naquele espaço. (...) **tirar aquele papel social e ampliar aqueles círculos sociais** que a gente acaba **estabelecendo** (...) aquilo partiu de você, tirando a **carga das funções** de cada um ali. (...) Então você pinça o indivíduo para uma **experiência** dessas e sem um trabalho prévio dificilmente ele falará em grupo. (C.L.: Gestora de Artes Visuais do Musehum, 2016)

Logo após o momento de produção de minha pesquisa e a partir dos relatos colhidos, pude perceber que uma prática que tivesse como objetivo trabalhar a relação dos funcionários com seu espaço de trabalho poderia afetá-los a fim de provocar algum tipo de transformação de sentido e de percepção sobre a experiência de trabalho naquele espaço. Quebrar com a estrutura de trabalho sem necessariamente propor uma mudança radical na maneira de se trabalhar e de cada um ali dentro desempenhar suas funções, mas fazer isso de forma sutil, poética, com regularidade, como um novo hábito, a partir de uma escuta, como um novo gesto que é inserido no cotidiano de trabalho desses funcionários.

Larrosa cita Heidegger¹⁷ para falar sobre as dimensões de travessia e perigo, presentes na abertura para uma quebra de estrutura e sobre a diferença entre o fazer e o sofrer uma experiência:

(...) Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo (...) E que logo podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo. (HEIDEGGER apud LARROSA: 1987, p. 143)

Isto é, a transformação que pode ocorrer a partir de uma prática que seja inserida em um cotidiano de trabalho que é, em sua maioria, circunscrito pelo automatismo e pela mecanicidade das ações, a um fazer que esteja distante do que é fazer ou viver uma experiência – deixar-nos abordar pelo que nos interpela, entregando-nos ao que se apodera de nós, ao que nos tomba e nos transforma –, essa transformação pode se dar de um dia para o outro ou no transcurso do tempo, uma vez que o componente fundamental da experiência está na sua capacidade de formação e transformação (HEIDEGGER apud LARROSA, 1987). Ao falarmos sobre uma transformação de percepção e sentido a partir do acontecimento de uma prática de mediação, que aqui será pensada enquanto uma prática estética ou um ato estético¹⁸, é importante nos determos na palavra sentido. O sentido está diretamente relacionado ao pensar sobre algo, refletir para dar sentido ao que somos e ao que nos acontece e, para que isso se dê, precisamos das palavras e do saber delas, ou seja, do exercício sobre como manuseá-las nesse dar sentido ao que nos acontece, às nossas relações e ao mundo que nos circunda. A percepção de uma vivência e as palavras que serão utilizadas para construir o sentido suscitado por tal constitui-se no saber da experiência, isto é, no que se forma a partir da relação entre conhecimento

¹⁷ Neste estudo, o pensamento do filósofo Martin Heidegger não será investigado de forma mais abrangente. No entanto, a citação utilizada ilumina tão precisamente o texto, que optamos por incluí-la pontualmente.

¹⁸ A prática de mediação será contemplada pelo pensamento de Jacques Rancière enquanto “atos estéticos como configurações da experiência, que ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas da subjetividade política (...) e (...) As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

e vida humana, quer dizer, entre nosso arcabouço teórico ou de palavras e as experiências que nos acontecem (LARROSA, 2002).

Fazer coisas com as palavras significa nomear o que vemos e o que sentimos e também vasculhar nosso dicionário pessoal para elaborar o como vemos ou como sentimos o que nomeamos. O artista Jorge Salomão¹⁹, em seu depoimento sobre a vivência da prática de mediação, nos coloca que trabalhar a sensibilidade e desestruturar “a pele” proporcionou a ele pensamentos diferentes:

Proporcionou **pensamentos diferentes**, ou seja, senti que através do contato desse tempo que trabalhamos a **sensibilidade, a percepção se espalha** de um jeito bem mais gostoso, mais amplo etc e tal. A gente sente nos mínimos detalhes que é importante **o trabalho do pensar**, ou seja, com essas conceituações mais novas, de sensibilidade etc e tal. (...)

Eu acho que **tudo é relativo**, por exemplo, a gente chega num lugar para trabalhar, você tem que perceber os detalhes, as situações, as possibilidades de **ampliação** dentro dessa coisa. E eu acho que no momento em que você rega esse jardim, sementes e flores aparecem. Por exemplo, **minha primeira experiência** assim aqui no Oi Futuro e eu **sinto**, foi fantástico! Porque eu vinha assim com minha **pele para uma estrutura**, e ao mesmo tempo, você vai vendo as inter-relações disso tudo, que brotam coisas diferenciadas que **se intercambiam**, que, enfim, se inter-relacionam, e a coisa cresce, **o afeto cresce**, se expande, se alarga, eu acho muito interessante isso. Uma pessoa quadrada, ela é quadrada em qualquer situação, tanto deitado em sua casa, quanto indo fazer um trabalho num lugar como num museu assim. Já uma pessoa mais aberta como eu, eu gosto de participar de tudo, eu **avalio e reavalio** as cores, avalio e reavalio o jeito das pessoas, **as pessoas que estão trabalhando**, seja em que área for, de limpeza do que for, você tem que **criar uma inter-relação entre tudo**. Para criar um **motor**, um **movimento** para que **só favoreça o possível**. (Artista visual, poeta, escritor, compositor e um amante da vida, da troca de ideia entre pessoas, 2016)

¹⁹ Tendo em vista que o artista Jorge Salomão era uma pessoa de caráter público, esse é o único depoimento identificado com o nome do profissional.

No entanto, se os espaços para essas expressões não são criados, o processo de dar sentido não acontece, e as relações e os acontecimentos vão se dando de forma aleatória, sem o espaço necessário para fazer a mediação entre vivência e sentido. Sendo assim, seja no contexto da educação ou em qualquer outro, nomear o que fazemos como técnica aplicada, práxis reflexiva ou como experiência dotada de sentido não se reduz a uma questão terminológica, pois "(...) as palavras com que nomeamos o que somos, o que fazemos, o que pensamos, o que percebemos ou o que sentimos são mais do que palavras" (LARROSA, 2002, p. 21), são a partilha do que nos constitui subjetivamente, uma vez que expressam a sensibilidade que habita cada sujeito em seus diferentes níveis de profundidade. E é junto a essa expressão subjetiva e singular possibilitada pelos gestos do corpo e da palavra que o conceito de partilha do sensível encontra espaço para compor com essa escrita. Rancière abordará o conceito estabelecendo uma relação direta entre a existência de um comum e partes exclusivas, sendo esse comum o que está em evidência na partilha. Assim, o autor afirma que:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE: 2009, p. 15)

Sendo o comum o que está em evidência na partilha do sensível, e a partilha o que fixa um comum partilhado e partes exclusivas, como seria possível entendermos esse comum? O que, exatamente, seria esse comum? Seria o conteúdo artístico presente no centro cultural? Seria o que cada funcionário vive nesse espaço de arte e como isso o afeta? Ou, ainda, seria o que cada um vive em seu cotidiano de trabalho a partir de suas funções? Arriscamos a apontar que a partilha do sensível seria aquilo que se dá na relação entre os funcionários e o espaço do centro cultural, o que surge de um momento de troca, do experimentar-se de outra maneira no espaço de trabalho

de modo a deslocar-se de seu lugar de costume, de seu papel social, da roupa uniforme vestida por cada um, partindo do lugar de consenso e estreando o lugar de dissenso.

Num terceiro depoimento, um dos funcionários²⁰ que participou da prática de mediação trouxe palavras que parecem atravessar o que seria esse comum e a partilha dele ao estrear esse lugar de dissenso:

(...) Para mim, hoje, por exemplo, foi fundamental, pois **aguça**. Como eu sou leigo nesse negócio de artes, a visita mediada de hoje teve esse **diferencial**, no caso de haver uma pessoa, uma profissional para poder ajudar a gente a aguçar mais esses **sentidos corporais** também. Isso foi muito importante. Isso incentiva mais a gente a aguçar nossos sentidos e ter mais **sensibilidade** com o negócio de **arte**. (...) O que eu achei de hoje foi algo muito diferenciado em relação às outras que não teve nada disso, é uma coisa diferente, a mais, muito **além** dos outros. (...) Foi uma **sensação** assim de **relaxamento**, pois você está ali em um momento que tira seus estresses do dia a dia, que a gente que trabalha na área de segurança fica um pouco **tensionado**. Então isso foi até importante, pois você fica mais relaxado e você pode usar isso para o teu **cotidiano**. (R.P.: Ex-colaborador do Musehum. Profissão: segurança patrimonial, 2016)

O diferencial de possibilitar o espaço para se experimentar e aguçar os sentidos corporais, ampliando a sensibilidade em relação ao conteúdo artístico presente no centro cultural e, ainda, provocando uma sensação de relaxamento em meio ao ambiente de trabalho, que é tenso, segundo o depoimento, podendo levar essa vivência para o próprio cotidiano – seria esse o comum a ser partilhado? A experiência de se relacionar com a materialidade presente no espaço a partir de uma prática coletiva de corpo e movimento, fazendo uso da palavra como a mediadora de uma zona de contato entre os funcionários presentes nesse grupo formado sob a perspectiva da diferença, que, por sua vez, será aqui embasada a partir da ideia de dissenso.

²⁰ O funcionário será identificado apenas pelas iniciais de seu nome, a fim de preservar sua identidade.

Quando Rancière afirma que “A igualdade só pode ser conquistada por meio de dissensos” (RANCIÈRE, 2009, p.25), tendo em vista que se faz necessária a reconfiguração de uma ordem vigente naturalizada e que o dissenso não significa o conflito entre ideias ou sentimentos, mas sim um conflito de regimes de sensorialidade, repetimos a pergunta: o que seria o comum a ser partilhado? Essa mostra-se como uma questão ampla, que abarca uma complexidade de aspectos a serem refletidos e considerados, dado que investigar quais são as possibilidades em se definir esse *comum* não estaria no campo da finitude, mas sim da amplitude. Operar essas possibilidades de definição requer lidarmos com um campo aberto em consonância com os acontecimentos que vão se dando durante a trajetória do próprio estudo e para além dele. No entanto, pensar sobre a função da arte nesse processo se faz fundamental, uma vez que ela pode representar uma parte importante a mobilizar esse comum e que, conforme o filósofo, atua nos regimes de sensorialidade, isto é, nos regimes de estética²¹:

O dissenso não é um conflito de ideias ou sentimentos, mas de regimes de sensorialidade. É por isso que a arte no regime de separação estética, acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no cerne da política. A questão da visibilidade é também uma questão da estética. (...) (...) As artes nunca emprestaram às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base. (RANCIÈRE: 2009, p. 26)

Pensar desde o princípio de dissenso requer um olhar atento e sensível, pois tocamos, invariavelmente, nos temas da política e da visibilidade enquanto uma questão estética. Considerando que o pensamento de Jacques Rancière coloca luz,

²¹ “Sentido do que é designado pelo termo estético: não a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento.” (RANCIÈRE, 2009, p. 13).

sobretudo, ao sistema das artes e seus regimes de sensorialidade, aqui nossa leitura o opera no sentido de pensá-lo desde uma abertura à organização de uma outra estética²² a partir do olhar para a relação entre a materialidade da arte presente em um centro de arte e seu corpo-funcionário. Para tanto, na busca por ampliar o sentido contido na ideia de dissenso, trazemos a crítica e professora portuguesa Silvina Rodrigues Lopes²³, que, em seu texto *O nascer do mundo nas suas passagens – dissensos* (2013), amparada pelos autores Günther Anders, Guy Debord e pelos já citados Jean-Luc Nancy e Jacques Rancière, faz importantes apontamentos. Lopes inicia colocando sua atenção sobre a volumosa produção de meios de destruição no século XX como uma força ameaçadora que vem se tornando cada vez mais incontestável, seja nas indústrias de guerra, no aumento das catástrofes causadas pela interferência dos homens ou ainda pela “crescente indiferença destes a tudo o que se não apresente como causa de proveito próprio” (LOPES, 2013, p. 127). A autora apresenta uma crítica ao sistema de produção do “homem de massa”, cujo meio essencial de desenvolvimento – um sistema econômico orientado para o lucro como causa final – foi invadindo de forma vertiginosa todas as atividades, imprimindo novas características à forma de se estar na vida, desenhando então um contexto de subordinação à eficácia, de controle pela técnica, da excelência como primazia das relações, apontando assim para um *fechamento do mundo* procedente de políticas subordinadas a um possível destino econômico (LOPES, 2013). Aqui não nos aprofundaremos nas questões do crescimento e surgimento dos modos de produção desse homem de massa e seus desdobramentos, no entanto, apontá-los como um contexto que permeia o olhar desse estudo se faz relevante.

A noção de dissenso se coloca lado a lado ao desejo de pensarmos a possibilidade da organização de uma outra estética, uma vez que a lógica de hierarquização social se faz presente nas relações de trabalho desse corpo-funcionário. Segundo Lopes, “(...) a lógica da hierarquização social que concebe os homens como um conjunto de qualidades que os torna dispensáveis, substituíveis por

²² A expressão “organização de uma outra estética” surgiu a partir da fala de minha terapeuta, Lis Amorim, em uma das terças-feiras, no encontro do Grupo de Estudos da Cobal. O estudo do grupo se concentra em obras que trabalhem a filosofia da diferença e o pensamento trágico.

²³ Silvina Rodrigues Lopes é professora de Teoria da Literatura na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, desde 1982. Foi investigadora do IHA – Instituto de História de Arte e do CEIL – Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário. Atualmente, no IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, coordena o Projeto Dobra. Disponível em: <https://ielt.fcsh.unl.pt/team/silvina-rodrigues-lopes/> Acesso em: 18 abr. 2021.

máquinas” (LOPES, 2013, p. 130) seria um dos fatores precedentes da produção do homem de massa e que aqui ganham força para refletirmos sobre a relação existente entre a arte presente na instituição e, mais especificamente, na exposição descrita, o comum a ser partilhado e qual o olhar sobre a arte escolhemos trazer. Assim, conforme nos diz Lopes, pensamos que:

Assim aconteceu com a arte que, ao privilegiar a exposição em detrimento do fazer, pretendeu encontrar um telos na satisfação de um impulso coisificante, gerador de puras materialidades. Exibicionista e voyeurista, a exposição enquanto dominante instituiu-se como um fim em si mesma, podendo recorrer aos mais banais meios de sedução, desde que declare separar-se do mundo onde funcionam, ou a qualquer obscurantismo desde que o sirva como sofisticação material determinada por supostas forças cósmicas. (...) A arte pode aparecer assim como o lugar extremo de uma *selfishness*, que atacou várias instituições, como as universidades, que ao armarem-se contra todo o tipo de dis-funcionamento se entregaram ao que as dissolve. Esse lugar da arte é então o de adjuvante do retorno da religião como suporte da técnica, tal como se pode ler nesta observação de Sloterdijk: <<A malignidade acabada do funcionamento da arte moderna [...] precisamente no facto de mesmo o cinismo auto-referencial mais gritante poder ser compreendido como uma prova da transcendência da arte>>. (LOPES: 2013, p. 132-133)

Lopes observa a exposição em detrimento do fazer, e nós observamos a exposição em detrimento do corpo-funcionário. Logo, a função da arte presente em uma galeria expositiva ou em qualquer outro formato e linguagem consiste em que ela se incline ao humano, ao corpóreo ou, ainda, que seja capaz de produzir no humano os seus desdobramentos subjetivos e singulares que ressoam em cada pessoa. É isso o que comporá com seu sentido de existência. Como se pensássemos em um percurso, não necessariamente com início, meio e fim, mas no qual o humano é que está em relação à obra de arte, não havendo o espaço para uma autorreferencialidade vazia. Não se trata de desvalorizarmos a produção artística; sem dúvida alguma, a arte pode vir a ocupar – e, de fato, ocupa – lugares importantíssimos nas relações, no desenvolvimento humano, na transformação de contextos sociais, na construção de

sentido de um indivíduo sobre sua percepção de vida, sobre as relações e sobre o mundo. Poderíamos nos colocar de forma extensa a escrever sobre quais os sentidos e lugares que a arte ocupa e pode vir a ocupar, porém precisaríamos entrar em uma ampla discussão sobre o tema, o que, neste estudo, não acontecerá.

Dessa forma, o que se faz capaz evidenciar é que, independentemente das possíveis funções da arte e seus lugares de influência, nosso olhar busca sobressaltar o aspecto humano como um alicerce de sentido e força. Lopes compõe com seu pensamento, ao nos dizer que, afinal:

(...) cada pessoa não é apenas a razão que apresenta, nem uma parcela de uma razão universal, no dirigir-se ao outro que não domina (não conhece, não possui), ela é também o que, desconhecido em si própria, faz parte desse dirigir-se. A imagem do pensamento como exercício de uma razão universal desfaz-se na partilha da universalização, em que aqueles que a tecem e salvaguardam como irreduzível à significação são nisso garantes do não fechamento numa Ordem Global. (LOPES: 2013, p. 133).

A beleza em se olhar o humano como uma multiplicidade de possibilidades e de expressões, não sendo esse somente “a razão que apresenta”, mas também esse desconhecido em si próprio que, ao direcionar-se e mover-se ao outro, coloca a imanência como o comum a ser partilhado. Os encontros tecidos a partir da imanência e da sensibilização é que podem reafirmar a necessidade de se pensar a criação de novas formas de relação de um corpo-funcionário e seu espaço de trabalho. Seguindo com essa questão, a autora ainda nos diz:

A universalização tece-se de encontros, que afirmam uma divisão imanente (a separação eu-outro como movimento sem-fim é também a aproximação que forma o <<nós>>, inconsistente, frágil e intenso, apesar da consistência provisória das instituições que vai formando e abandonando), e de combates às fixações operadas pela pretensão de determinação de lugares de autoridade exteriores ao mundo na sua multiplicidade (à existência como valor incomparável), que se dissimula sob a invocação de regras estabelecidas, contextos,

tradições, natureza, deus ou o saber, sempre aquilo que anula o único e insubstituível. (LOPES: 2013, p. 133).

Aquilo que anula o único, o singular. Se nos fosse possível localizar esse único, onde ele estaria? Estaria ele em algum lugar externo? Ou esse único poderia ser localizado em um lugar que não costuma ser chamado de lugar? Seria, esse lugar, o corpo? Trazer o corpo como um lugar para se olhar diante das questões que vão desdobrando-se é o que apresentaremos na segunda parte do estudo. Ainda assim, se o mundo nos coloca tais condições, refletimos que:

A liberdade de contrariar a História, pondo em causa a existência de um património comum, apresentado como uma herança que se recebe sem que o recebê-la a afecte tornando-a outra, é condição de haver responsabilidade de mudar – obrigação de pensar, agir, analisar as situações concretas. (...) (LOPES: 2013, p. 133).

Logo, a partir dessa citação trazemos as imagens da realização da prática de mediação, a qual aconteceu na antiga unidade Ipanema do também antigo Centro Cultural Oi Futuro, no ano de 2016. Essas imagens ilustram e configuram o pensar desenvolvido até aqui, na busca por essa trama sobre a relação e os possíveis pontos de cruzamento entre o corpo-funcionário, a materialidade da arte, o comum, o dissenso e a partilha do sensível.

Recepção do corpo-funcionário



Antiga unidade Ipanema – Centro Cultural Oi Futuro (2016)

Recepção do corpo-funcionário



Antiga unidade Ipanema – Centro Cultural Oi Futuro (2016)

O artista, a auxiliar de limpeza e o bombeiro



Antiga unidade Ipanema – Centro Cultural Oi Futuro (2016)

Conversa com corpo-funcionário



Antiga unidade Ipanema – Centro Cultural Oi Futuro (2016)

Prática de mediação



Antiga unidade Ipanema – Centro Cultural Oi Futuro (2016)

Conversa ao final da prática de mediação



Antiga unidade Ipanema – Centro Cultural Oi Futuro (2016)

Dessa forma e partindo dessa série de imagens, nos questionamos: que tipo de autonomia uma prática estética voltada para o corpo-funcionário de um centro de arte poderia trazer? Silvina Rodrigues Lopes pondera acerca da necessidade de termos em conta a individuação como um processo de mudança que se dá na relação entre uma existência total, vinculada ao econômico e à sociedade, e uma existência singular, sugerindo um “abandono do mundo como viver em comum” como forma de diálogo entre as condições que se colocam nessa relação. A autora logo nos diz:

O mundo muda na individuação, no existirmos como indivíduos dividindo-nos entre o econômico (o fazer totalidade, sociedade) e o respeito pela singularidade que dele nos separa e nos obriga a tê-lo em conta. Só no abandono do mundo como viver em comum se pode admitir que a economia funcione como um sistema técnico independente de tudo o que em permanência se confronta na sociedade: o desejo de auto-preservação, que ao tornar-se dominante conduz à vontade de posse (dominação, aniquilação) do outro, e a aproximação sem vontade de apropriação, a dádiva. (LOPES: 2013, p. 133)

Ao trazer a “aproximação sem vontade de apropriação” como a dádiva, Lopes nos brinda com um lugar de pensamento que muito ressoa com o olhar para o acontecimento dessa prática, colocando que:

A divisão não é entre troca e dádiva, pois é na troca que o espaço da dádiva se afirma ou se anula e na base de um e de outro desses fenômenos está uma multiplicidade contraditória de impulsos, hábitos, memórias, ideias e sentimentos, dos quais se não pode retirar uma orientação global, uma vez que implicam interpretação e crítica. Dado que o múltiplo não tem centro, ele não é auto-referencial. (LOPES: 2013, p. 134)

Esse múltiplo que coloca um não centro, propondo um descentramento, compõe com o sentido de comum, do não autorreferencial, do aspecto humano frente à arte, da dádiva como esse espaço da própria imanência, onde há a possibilidade de essa multiplicidade complexa e contraditória manifestar-se. Aproximando-se assim do outro, para compor com a ideia apresentada em seguida do *outrem* na operação de uma comunidade inoperada.

Jean-Luc Nancy, na obra *A comunidade inoperada* (2016), traz uma noção de comunidade e do que seria essa participação ao comum, bastante reflexiva e, ao mesmo tempo, mobilizadora, ao colocar que:

A comunidade se revela na morte do outro: ela é também sempre revelada ao outro. A comunidade é o que se dá sempre para o outro e pelo outro. Não é o espaço de “*mim mesmo*” – sujeitos e substâncias, no fundo imortais – mas aquele dos *eus*, que são sempre do “*outrem*”²⁴ (ou então não são nada). Se a comunidade é revelada na morte do outrem, é que a morte é ela mesma a verdadeira comunidade dos *eus* que não são *mim mesmo*. Não é uma comunhão que fusiona os *mim mesmo* num *Mim mesmo* ou num Nós superior. É a comunidade dos *outrem*. (NANCY: 2016, p. 43, grifos do autor)

²⁴ N.T.: Nancy usa os termos *autre* (outro) e *autrui* (outrem) em correspondência à diferenciação introduzida por Lévinas e que diz respeito à impossibilidade do meu eu conhecer o outro, pois aquele que se apresenta diante de mim é sempre “outrem”, ou seja, um outro do outro, o “absolutamente outro”. Ver LÉVINAS, E. *Totalidade e infinito: ensaio sobre a exterioridade*. Trad. José P. Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1980. (NANCY, 2016, p. 43)

Apoiados na fala de Nancy sobre o sentido de comunidade se configurar naquilo que vem sempre para o outro e pelo outro, na formação desse *outrem*, o que podemos apontar é para uma possível dualidade entre os profissionais que parecem participar desse comum e os que não participam. Essa dualidade pode ser representada entre os que são fazedores de mímeses e os que não são, entre os que vivem a partilha do sensível em sua integralidade, isto é, desenvolvem suas funções de trabalho a partir de uma impossibilidade em se fazer outra coisa, e os trabalhadores que não vivem na partilha do sensível, a partir de um pensamento de que um espaço de arte e cultura carrega um comum a ser partilhado (RANCIÈRE, 2009). O *outrem* não opera nessa dinâmica.

É necessário deixar claro que não há aqui a intenção de se entrar no campo da meritocracia²⁵, no sentido de julgar uma profissão em função de outra. No entanto, parte-se do pressuposto de que a busca pelo comum dentro de uma configuração dissensual, de uma configuração de múltiplas profissões e funções, pode trazer ao corpo-funcionário uma maior igualdade e a emancipação individual em relação ao espaço de trabalho. Nesse sentido, a cena descrita a seguir descreve o campo de observação que gerou esse desdobramento²⁶.

1) CENA DE OBSERVAÇÃO DO CORPO-FUNCIONÁRIO

Funcionários observados: curador e auxiliar de limpeza

Estou parada na parte térrea da escada que perpassa todos os andares do centro cultural, desde o sexto andar até o andar térreo. Passa por mim o diretor do centro cultural e encaminha-se para seu segundo encontro, pois, ao que pude observar, 20 minutos antes ele estava em uma reunião no terraço. Então ele desce, passa por mim e vai ao encontro de duas visitantes do museu. Concomitantemente, atento para um auxiliar de limpeza que está com todo o aparato para realizar seu trabalho: uniforme, luvas, passadeira e porta vassoura, ele aguarda pela chegada do

²⁵ Segundo o Dicionário Online Aulete, meritocracia significa:

1. Governo das pessoas mais competentes, dedicadas e trabalhadoras.
2. Sistema de seleção ou de promoção baseado nos méritos pessoais.

Disponível em: <https://www.aulete.com.br/meritocracia> Acesso em: 21 out. 2020.

²⁶ O material faz parte do caderno de campo produzido durante algumas visitas realizadas no início de 2020, período que antecedeu a chegada da pandemia de covid-19.

elevador ao andar térreo junto a alguns visitantes. Ambos, diretor e auxiliar de limpeza, dividem o mesmo ambiente em pontos opostos do espaço.

Enquanto espera, o auxiliar de limpeza olha para o teto, olha para o seu material de trabalho, olha para as pessoas que aguardam na fila, as quais chegam a comentar com ele sobre a demora do elevador. O funcionário, antes de entrar no elevador, fala com outra funcionária, também auxiliar de limpeza, ao mesmo tempo em que o diretor segue em uma conversa alegre e afetuosa com as duas senhoras. Essas duas visitantes parecem ter uma certa intimidade com ele e, de repente, uma outra moça chega e começa a também participar da conversa. Particularmente, sei que ela é atriz.

Olho então na direção oposta à qual estou sentada e vejo outra moça, auxiliar de limpeza, que também espera pelo elevador. Ela carrega uma sacola plástica na cor azul, veste uniforme e leva uma touca que cobre praticamente toda a sua cabeça. O elevador chega, e ela entra. Já o diretor segue a conversa com a atriz e as duas senhoras visitantes. Logo a atriz se despede e é possível observar que ela recebe indicações de sua peça, feitas pelo diretor do centro cultural. Todos se despedem, porém, as duas senhoras permanecem, e em seguida outro funcionário da gestão as cumprimenta com um abraço afetuoso e alegre. O diretor, que havia ido a outro local do centro cultural, retorna e entrega a elas dois livros. Nesse momento, uma das moças que trabalha no café passa pelo saguão; ao reconhecer-me, acena com um sorriso. Observo que ela caminha diretamente em direção ao elevador, veste-se toda de preto e também usa uma touca na cabeça. Ela sobe diretamente ao café, afinal, é seu local de trabalho. Enquanto isso²⁷, um grupo de estudantes interage com uma das

²⁷ Penso na música da cantora Marisa Monte, intitulada *Enquanto isso*, que fala sobre esse passar do dia enquanto trabalhamos. Composição dela e do cantor Nando Reis. Para escutar e fazer uma pausa na leitura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jYC6PkX2SA0>. Acesso em: 21 out. 2020.

Enquanto isso

Enquanto isso, anoitece em certas regiões
E se pudéssemos ter a velocidade para ver tudo
Assistiríamos tudo

A madrugada perto da noite escurecendo
Ao lado do entardecer
A tarde inteira logo após o almoço

O meio-dia acontecendo em pleno sol
Seguido da manhã que correu

obras de arte exposta, recebendo o auxílio dos arte-educadores, e vejo ao fundo, novamente, a auxiliar de limpeza, que entra no banheiro, supostamente para limpá-lo.

Após vivenciar essa sequência de cenas, proponho a seguinte questão: quais são as possibilidades de troca que cada função proporciona a cada um desses dois indivíduos, profissionais, dentro do centro cultural? Troca essa que aqui é chamada de partilha do sensível e que o comentador Pedro Ramos²⁸, no texto *Produção estética, emancipação e imagem em Jacques Rancière*, publicado na obra *Horizontes da arte: práticas artísticas em devir* (2010), coloca como ponto relevante sobre o que a reorganização do sensível proporciona dentro desse cotidiano de trabalho:

Segundo Rancière, a reorganização do sensível é processo contínuo de mediação nas exclusões do sensível; daí a importância de afirmar politicamente o paradigma democrático e comunitário. No entanto, a atividade artística e a *práxis* cultural não visam estabelecer processos de identificação, mas o deslocamento das hierarquias e dos lugares socialmente estabelecidos. (RAMOS;VINHOSA: 2010, p. 97)

Rancière traz a reorganização do sensível a partir de seu olhar político sobre a importância de não somente pensarmos democrática e comunitariamente, como criarmos *práxis* culturais ou atividades artísticas que desloquem as hierarquias e os lugares socialmente estabelecidos como um movimento contínuo de mediação das exclusões do sensível. Logo, outro questionamento que se coloca, desde a cena apresentada e da proposição do que é a reorganização do sensível, seria refletirmos sobre de que maneira uma prática estética poderia transformar o paradigma vivido pelo corpo-funcionário em suas relações de trabalho, a fim de criarem-se condições para se pensar um novo paradigma, o qual se pautasse pelo atravessamento de uma politicidade sensível que rompesse com a configuração que é dada ao estado das coisas e que travasse uma batalha sobre o sensível e sobre o perceptível (RANCIÈRE, 2009).

Desde muito cedo e que só viram
Os que levantaram para trabalhar
No alvorecer que foi surgindo

²⁸ Pedro Hussak van Velthen Ramos é professor Associado III de Estética na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

Colocar essa e as questões anteriores ao longo do percurso desta escrita traduzem o desejo em apontar para um futuro possível, isto é, esses questionamentos seriam trabalhados de maneira mais concreta se a pesquisa de campo prevista pudesse ser realizada. Ainda assim, permanecer com o leme do barco hasteado faz com que esse siga em frente, navegando por um mar incerto, na confiança de que uma nova terra será encontrada para esse ancorar-se. O estudo sofreu um corte epistemológico que aqui será representado ou simbolizado pela conversa realizada com a museóloga Bruna Cruz, sobre quais eram as condições e as possibilidades em seguir com a pesquisa de campo no segundo semestre deste ano. Esse fragmento de memória nos traz uma realidade bastante concreta e palpável acerca do contexto sobre o qual esse estudo se propõe a ser pensado. Traz também um desabafo meu, pessoal, enquanto pesquisadora, sobre o que move o estudo a seguir em frente, na esperança e no otimismo pela possibilidade de transformação.

2) CONVERSA COM BRUNA CRUZ

Corte epistemológico

Hoje conversei com a Bruna, a museóloga do centro cultural. Marquei essa conversa com ela na semana passada, pois queria saber como está a situação do centro cultural após o início da pandemia. O que Bruna me trouxe foi um grande relato muito ligado à origem dela enquanto mulher carioca. Após algumas trocas pessoais sobre como temos sentido esse momento, sobre os efeitos do uso diário da tecnologia em nosso corpo, compartilhamos que cada uma de nós está com um dos olhos trêmulos, sentindo um movimento involuntário que o olho faz, normalmente na parte da pálpebra, seja a da parte de cima ou da parte de baixo do olho. (...) Após esse início de conversa sobre as novas condições de comunicação e de existência e os efeitos delas em nossos corpos, a Bruna falou sobre esse momento estar sendo muito difícil, muito complicado, não só para ela, mas num geral. Que a realidade carioca não é a que ela e eu vivemos, mas sim uma realidade bastante cruel e desumana.

(...) Pois em bairros como Marechal Hermes ou Padre Miguel, como me disse Bruna, a quarentena não está acontecendo. A maioria da população nesses bairros não está em isolamento social. (...) De forma bastante desumana e indigna, cada morador e

moradora desses bairros tem que conviver e receber essas condições de vida, sem nenhuma opção de escolha (...) talvez desde que o Brasil tornou-se Brasil.

(...) Para Bruna, o coronavírus, no Brasil, tem cor, e essa cor é negra. Ela disse que, se fosse artista nesse momento, ela faria uma foto dos caixões que estão sendo enterrados, deixando-os abertos um ao lado do outro, e que assim seria possível percebermos uma palheta de cores, de tons negros. Pois é por tamanha desigualdade social, mas principalmente racial, que esse vírus, aqui no Brasil, não é invisível, ele é palpável, descritível, ele tem cor.

(...) Assim, enquanto a escuto, penso: como lidar com tamanho abismo, que se coloca em frente aos nossos olhos? Como falar sobre vínculo, partilha, corpo e experiência em meio a esse cenário? De quais corpos é possível falar nesse momento? Que corpos são esses? Quais experiências estão tendo esses corpos?

(...) Então surge, em meio à nossa conversa, uma cena que foi tão marcante para mim, tão dolorosa... Penso se descrevê-la faria sentido e chego à conclusão que sim. Porque, afinal, há aqui também o desejo pela expressão de um incômodo, de uma inconformidade com o que está posto, com a condição de existência do que está dado. Naquele momento, escolhi descrever a cena e procurei trazê-la de uma forma menos pesada, intuindo alguma sutileza. Me atento para o fato de que a sutileza pode estar em meu desejo de que ela exista, mas, nesse fato, não há sutileza. Também por isso, aliado à responsabilidade com as pessoas envolvidas, e entendendo a importância do gesto de descrevê-la, escolho, neste texto, não entrar em detalhes, mas é importante destacar as emoções que me foram provocadas naquele momento. No instante em que eu passei pelo local, devia fazer ainda poucos minutos do acontecimento, pois não havia ninguém ao redor, nem a polícia, nem outras pessoas. Havia apenas duas pessoas fora do carro, em pé e com a porta do carro aberta. Eu vi o carro e essa cena, infelizmente. Foi muito triste e me marcou, como uma memória sobre a qual, caso houvesse escolha, eu não escolheria tê-la vivido. E ao ser atravessada por essa memória, pois a fala da Bruna tocou no nome dela, tocou também na questão de sermos mulheres, porém brancas e pertencentes à classe média, e que as mulheres negras ainda sofrem muito mais e que a população negra e pobre sofre ainda muito, muito, muito, muito mais em nosso país para ter um mínimo de dignidade e condições de vida. Eu penso: sobre o que mesmo eu gostaria de falar em minha pesquisa? Qual espaço real existe para isso nesse momento? E então, ao me fazer esses questionamentos, retomo, escavo à contrapelo minha memória e relembro, como um gesto de afirmar, de reafirmar, o porquê e como

iniciou o tema proposto deste estudo. Meu tema nasce de um grande incômodo meu, de uma insatisfação com o que está posto, da maneira como é posto, da maneira como é colocado e é construído. Com a estrutura desigual que assola esse país desde sempre, desde que o Brasil é Brasil. E de como essa desigualdade social, histórica, racial, estrutural, que está presente em nosso cotidiano brasileiro – e aqui, mais especificamente, carioca – se reflete também dentro das instituições, dentro do centro cultural, lugar onde compartilhei um tempo de experiência e trabalho junto à Bruna, que nesse momento me apoia neste estudo, e que, ao mesmo tempo, traz essa riqueza de relato, a partir de suas memórias, de seu saber e de sua trajetória na cidade do Rio de Janeiro.

(...) Ao final, ao falarmos especificamente sobre o centro cultural, Bruna me conta que as equipes de seguranças e auxiliares de limpeza seguem trabalhando em regime de plantão presencial, pois estão dentro dos serviços essenciais tanto para contenção do vírus – no caso, a equipe de limpeza –, quanto para a manutenção do acervo museal.

PARTE II || OBJETO AUSENTE

Decompor o olhar: o afeto e a fissura no ver

Decomposição. O processo de decomposição articula-se a uma ideia da fisionomia secreta de uma época. Entende-se que é uma reação química e que a decomposição pode significar a desagregação do que está unido, a desarticulação dos elementos que compõem uma única substância. Ou, ainda, se for dupla, significa “a reação entre dois compostos que se decompõem e trocam suas bases, para formar dois compostos diferentes”²⁹. O que sugere um processo de alteração, para, em seguida, dar lugar a um processo de reorganização e recombinação de novos elementos que se formaram a partir da troca de bases e que geraram uma nova composição. Já a decomposição química consiste no processo de que, quando um corpo decompõem-se por ação das substâncias, resultando no apodrecimento ou putrefação do mesmo, há, por fim, a decomposição espontânea, que produz um processo de apodrecimento dos organismos após sua morte.

Essa decomposição traz a marca de algumas mortes ou mesmo a marca de processos de putrefação, tendo como sinônimo o processo da digestão, ou seja, a transformação de uma composição existente para uma nova composição química. Transversalmente, podemos pensar o processo de decomposição descrito como um novo rearranjo de forças. Reconhecer a morte e senti-la como um afeto, neste estudo, coloca luz sobre a importância de se ter as condições reais e palpáveis quando nos propomos a estudar e a pesquisar um campo, ou, ainda, temas como o da experiência, o da partilha do sensível, o do dissenso e da memória, concentrando nosso olhar na relação entre um corpo-funcionário e uma instituição de arte.

Vivemos, há cerca de um pouco mais de um ano, mudanças que afetam radicalmente nossa relação com a vivência do trabalho, que interferem nas estruturas de toda e qualquer instituição e em todos os âmbitos e níveis. Pois, como estrutura social, estamos em um processo contínuo de alterações, a uma velocidade sem precedentes e que parece apontar para um movimento infinito de transformação do ser humano; de sua percepção sobre a vida; de sua autopercepção e de sua relação

²⁹ Dicionário Aulete. Disponível em <https://www.aulete.com.br/decomposi%C3%A7%C3%A3o> Acesso em: 9 mar. 2021.

com o outro, isto é, com o que se dá fora de si mesmo, uma vez que a realidade tem nos obrigado a estar, ininterruptamente, dentro de nós mesmos, privados do contato com o outro, privados de sua presença, privados do sentir *com*, do tocar *em*. Aspectos como esses trazem uma profunda alteração da realidade e não há como tensioná-la na medida em que ainda estamos “no meio do olho do furacão”. Há de se esperar o novo tempo, há de se fabular um futuro possível.

Dessa maneira, trazemos o afeto aqui como um ponto de intersecção, como um conector que liga o objeto presente ao objeto ausente. Para tanto, montamos uma ideia de afeto como atravessamentos, que se colocam enquanto acontecimentos. O atravessamento da pandemia, que pode ser lido como um acontecimento, representa um dos maiores atravessamentos pelo qual esse estudo passou. Entretanto, trazer a ideia de afeto nos interessa sobretudo para falar sobre os pequenos afetos, os sutis atravessamentos que afetam o percurso desta escrita, o estado de ser deste estudo, o sentir, enquanto pesquisado, acerca do que se é possível viver e perceber enquanto realidade. As várias emoções que compõem a decomposição desse olhar, como a emoção do medo, a angústia, a dúvida, a alegria, a apreciação estética, a nostalgia, o encantamento, o prazer, a solidão etc. A emoção da presença é aqui também considerada como um afeto.

Então, trazemos o afeto enquanto uma regência múltipla de emoções que mexem, que ao mesmo tempo movem, ou mesmo, ainda, podem paralisar, pois o campo dos afetos requer tempo para ser processado e esse tempo aqui coloca uma condição de espaçamento e de intervalo, entre o objeto presente e o objeto ausente, que, ora, esse é o contrassenso e a contradição dessa ideia, que se apresenta.

Desse modo, um primeiro ponto a ser colocado é de que não há mais uma relação de proximidade entre um centro e sua margem, e sim uma condição de distância institui-se, sendo o centro configurado pelo Musehum - Museu das Comunicações e Humanidades, e a margem representada pelo seu corpo-funcionário, pelos seus funcionários figurantes. Essa distância dá-se, precisamente, pelo abismo criado a partir das novas condições que têm sido fixadas enquanto realidade e contexto de vida, desde a chegada da pandemia em todo o mundo. Tal contexto, que se impõe a todos nós, colocou o objeto deste estudo em suspensão, na medida em que a dimensão da perspectiva política passou a impor-nos uma condição de sujeição e servidão frente ao contexto estabelecido.

Sendo assim, é possível afirmar que encontramos sujeitos a novas circunstâncias, que produzem uma servidão, a qual incide diretamente sobre nossos corpos, e então, de maneira radical, a ausência de contato com o outro tem se feito, diariamente, presente. Pensar essa ausência presente que afeta a relação entre o centro e sua margem não poderia estar distante de um pensamento que coloque luz sobre uma das perspectivas políticas que contorna o presente estudo, a perspectiva do corpo, sobre a qual nos debruçaremos mais adiante.

Pensando na impossibilidade de se estar na presença dos corpos, em contato com o espaço e sua materialidade, na ausência do afeto como presença, na ausência da possibilidade em seguir afetando-se como até então conhecíamos, propõe-se colocar luz sobre os temas do corpo e suas facetas, trazendo o afeto como a interface entre o ver e a memória. Através de imagens e imagens em movimento, operaremos esta segunda parte do estudo, tendo como composição estética e artística uma série de anotações imagéticas, como rastros do ver, como ruínas de um tempo que se fez presente, um tempo vivido e sentido. Num pensamento infinito que busca que por ora alguma finitude, daremos continuidade ao percurso dessa dança entre material empírico, memórias e teoria. Até o impossível do ver.

Dessa forma, suscitar o termo da decomposição relaciona-se aqui com o desejo de trazer o sentido da transformação do olhar, operando um objeto ausente que se apresenta através de uma ausência que se faz presente. Em um sentido também de fissura, daquilo que rompe e atravessa o olhar.

Nos toca então a cena de abertura do filme *O cão andaluz*³⁰, do diretor, roteirista e realizador de cinema Luis Buñuel (1900-1938)³¹ com o pintor surrealista Salvador Dalí (1904-1989)³², ambos de nacionalidade espanhola. O curta-metragem pode ser lido como uma experiência sensorial, em função do encadeamento de suas cenas e pelos efeitos especiais. A obra foi montada segundo o princípio de que não houvesse

³⁰ A ideia de trazer essa referência para o estudo surgiu em um dos tantos encontros que vivi, durante o processo de mestrado, junto à querida parceira Cristie Campello. Cristie é uma grande parceira nesse processo. Professora, psicomotricista e doutora em Memória Social pelo PPGMS, me acompanha desde o início nessa jornada e ilumina esse processo de estudo com suas contribuições, com sua alegria, com sua escuta sensível e com seu afeto, imensuráveis. O curta-metragem está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5q2cuRpW06M>. Acesso em: 27 mar. 2021.

³¹ Luis Buñuel (1900-1938), nascido na Espanha e naturalizado mexicano, foi um realizador de cinema, e sua produção cinematográfica teve fortes influências do pintor espanhol Salvador Dalí.

³² Salvador Dalí i Domènech (1900-1983), pintor espanhol, conhecido pelo seu trabalho surrealista, influenciado pelo movimento do classicismo.

princípios, propondo a impossibilidade de encontro com alguma explicação racional para seu processo de criação³³. A cena de abertura traz a imagem de um sonho que o diretor Buñuel sonhara. Inicia com ele afiando uma navalha, apoiado à maçaneta de uma porta. Parece estar em um quarto de hotel. Ao terminar de afiá-la, Buñuel, que leva um cigarro na boca, sai por uma varanda enorme e observa, enquanto esfumaça seu cigarro, a Lua cheia em um céu noturno. Ele a observa com um olhar penetrante, que carrega uma certa apreensão e, enquanto olha, se debruça sobre o parapeito da varanda, deixando no ar a dúvida de se estaria ele planejando algo. Em seguida, vem a terceira cena: a imagem do rosto de uma mulher que parece estar sentada, pois ao seu lado há um homem. Ela mede na cintura do homem. Enquanto olha em frente, como se observasse algo distante, é possível perceber em seu olhar uma perturbação, uma aflição. Logo vem a cena do homem abrindo seu olho esquerdo, com uma de suas mãos, enquanto, com a outra, o fissa com a navalha. Simultaneamente, a imagem de uma nuvem perpassa a Lua cheia, enquanto a lâmina corta olho. Curiosamente, a cena do olho, já cortado, mostra uma espécie de líquido transparente saindo dele. Não há sangue e não há gritos. Há apenas a trilha sonora e o líquido que sai pelo olho.

Uma cena bastante forte e tocante, que provoca um certo embrulho no estômago, mas que compõe com o sentido estético deste estudo. Dessa forma, trazer tal imagem como referência vem ao encontro do desejo de ressignificarmos o corte epistemológico, atribuindo o sentido de uma fissura no ver, como uma ação que ora interrompe o gesto do olhar, ora o faz perder o foco, embaralhando os códigos do ver e abrindo, então, a possibilidade de um jogo sobre os limites do objeto desse estudo.

Limites que oscilam sobre uma ideia acerca do *impossível do ver*, em uma relação dialética entre o olhante e o olhado³⁴, diante do que vemos e do que nos olha. Propomos, assim, rearticular as forças desse estudo, através do sentido de alteração e reorganização. Tendo nos atravessamentos enquanto afetos o sentido para possíveis transformações, o que nos inspira a partir para a ação de nos debruçarmos sobre o que configuraria, nesta segunda parte, um objeto que se fez e, mais do que nunca, agora, se faz ausente.

³³ Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-um-cao-andaluz/>. Acesso em: 27 mar. 2021.

³⁴ Em seguida essa relação será apresentada de forma mais pontual.

Retomamos o filósofo francês Georges Didi-Huberman e seu pensamento na obra *O que vemos, o que nos olha* (2010), publicada pela primeira vez no ano de 1992 na França, e em 1998 no Brasil. Nela, o autor se debruça diante dos volumes da Minimal Art, com o objetivo de entender o *dilema do visível* colocado por aqueles objetos específicos. Segundo o artigo *A dialética do visível*³⁵, a obra de Didi-Huberman pode ser considerada uma fábula filosófica da experiência visual, ao articular duas constatações como disparo para sua construção. A primeira está no estado de inquietação configurar-se como o que torna as imagens ambivalentes. A segunda elabora uma questão ao afirmar que o ato de ver sempre provocará um vazio intransponível, e, logo, “diante desse vazio que nos inquieta”, o que fazer? (DONADEL: 2008, p. 269).

Mover-se sempre parece ser uma solução ao vazio. Mover-se em alguma direção, colocar-se em marcha, deslocar um sentido, deslocar uma emoção. Por isso, trazemos um recorte do que Didi-Huberman nos apresenta em *O que vemos, o que nos olha* (2010).

No quinto capítulo do livro, *A dialética do visual, ou do jogo do esvaziamento*, o autor questiona, a partir da descrição da cena de uma criança em meio à sua solidão junto aos objetos que a povoam – uma boneca, um carretel, um cubo e um lençol de cama –, o que ela vê precisamente, ou, ainda, como é que ela vê. O autor que a imagina descreve suas ações e sensações internas a partir da imagem da criança em relação aos objetos: “Imagino-a ouvindo seu próprio coração batendo contra sua têmpora, entre seu olho e sua orelha. (...) Imagino-a na expectativa: ela vê no estupor da espera, sobre o fundo da ausência materna. (...)” e que, de repente, o jogo vira, e o que ela vê, se abre, sendo atingido por algo que:

(...) no fundo – ou do *fundo*, isto é, desse mesmo fundo de ausência – , racha a criança ao meio e a *olha*. Algo, enfim, com a qual ela irá fazer uma *imagem*. A mais simples imagem, por certo: puro ataque, pura ferida visual. Pura moção ou deslocamento imaginário. Mas também um objeto concreto – carretel ou boneca, cubo ou lençol da cama – exatamente *exposto* a seu olhar, exatamente transformado. Um objeto

³⁵ Artigo de autoria de Beatriz D’Agostin Donadel, mestra pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, Revista Esboços, n. 17, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos> Acesso em: 17 fev. 2021.

agido, em todo caso, ritmicamente agido. (DIDI-HUBERMAN: 2010, p. 79)

Em seguida ele traz o exemplo da manipulação do carretel, descrevendo a brincadeira e a relação que se dá entre a criança e o objeto: “Assim com o carretel: a criança o vê, toma-o nas mãos e, ao tocá-lo, não quer mais vê-lo. Atira-o longe. (...) Quando retorna (...), ele a olha. Abre na criança algo como uma cisão ritmicamente repetida” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 79), e ainda nos diz que o que mantém o carretel “vivo” e dançante é justamente a possibilidade desse figurar a ausência. Sendo assim, através da alusão à cena da criança em meio à sua solidão e a relação que se estabelece entre ela e o carretel, simbolizamos a relação que se desenha nesse estudo entre o olhante e o olhado. Ao ser lançado, o carretel também provoca uma ausência que se faz presente, por entre um “(...) lançamento que vai e volta, no qual um lugar se instaura, no qual todavia ‘a ausência dá conteúdo ao objeto’ ao mesmo tempo que (...) o visível se acha de parte a parte inquietado (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 97). Logo, o que está presente também está sempre correndo o risco de desaparecer repentinamente, sem que se torne completamente invisível com seu desaparecimento, pois, de forma tátil, segue “(...) retido pela ponta do fio, já presente na imagem repetida de seu retorno (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 97), e quando o carretel reaparece, sua visibilidade não se mostra de forma evidente e estável, pois o movimento lhe impõe o “vira-virou” de um rolar sem cessar, sendo possível a qualquer momento que ele desapareça novamente.

Assim, nos propomos a pensar sobre o que seguiria perceptível ao olhar da criança, enquanto acontece o movimento “vira-virou” do carretel. Chegamos, brevemente, ao conceito de aura e ao que então ficaria retido no olhar da criança que brinca com o carretel. Didi-Huberman nos diz que:

(...) um jogo de próximo e distante, uma *aura* do objeto visível, não cessa aqui de oscilar, e constantemente inquieta a estabilidade de sua própria existência: o objeto se arrisca constantemente a se perder, e também o sujeito que dele ri. A dialética *visual* do jogo – a dialética do jogo visual – é assim também uma dialética de alienação, como a imagem de uma coerção do sujeito a desaparecer ele próprio, a *esvaziar os lugares*. (DIDI-HUBERMAN: 2010, p. 97)

A relação de proximidade e de distância no jogo, trazida pelo autor, diz muito sobre o processo percorrido pelo objeto deste estudo. Um objeto chamado de presente, o qual se fez ausente e apresentou um campo empírico vivido, trazendo uma concretude que possibilitou o desenvolvimento de cada tema apresentado ao longo desse percurso, esvaziando assim o lugar de partida para todas as proposições e questionamentos desenvolvidos. De forma inquietante, o que fica é a aura desse objeto, pois o objeto presente ganha força exatamente em sua ausência, manifestando assim sua potência aurática. Dessa forma, o objeto ausente compõe forças com esse percurso e, inspirados em Didi-Huberman, nos é possível fazer a seguinte correspondência:

A criança com o carretel havia de fato inventado, por seu jogo rítmico – elementarmente temporalizado e mesmo temporizador – *um lugar para inquietar sua visão*, e portanto para operar todas as expectativas, todas as previsões a que se seu desejo levava. Na verdade, essa inquietude era como obra de seu jogo, enquanto o carretel ia e vinha, transpondo o limiar do lugar para desaparecer, voltando a transpor o limiar do lugar para aparecer...E o que *jogava* verdadeiramente transpondo esses lugares, criando esses lugares, era o ato do lançamento – o ato simples e complexo do lançamento compreendido como fundador do próprio sujeito. (DIDI-HUBERMAN: 2010, p. 96)

Desde o simples ato de lançamento, no qual a criança se coloca de forma inquietante, operando as expectativas de seu desejo, transpondo o limiar desse lugar ao aparecer e desaparecer, novas imagens surgem enquanto pura ferida visual e puro ataque.

O binóculo



Musehum – Museu das Comunicações e Humanidades (2021)

O binóculo dilacerado



Musehum – Museu das Comunicações e Humanidades (2021)

A criança que olha



Museum – Museu das Comunicações e Humanidades (2021)

O que olha a criança



Museum – Museu das Comunicações e Humanidades (2021)

Diante de tais imagens, nos colocamos frente a um dos aspectos da aura que Didi-Huberman traz, a partir de sua leitura de Walter Benjamin no texto *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1939), ao nos falar de “(...) um *poder do olhar* atribuído ao próprio olhado pelo olhante: ‘isto me olha’” (2010, p. 148) para tocar no caráter fantasmático dessa experiência, explicada por Benjamin da seguinte maneira: “Esta é uma das fontes da poesia” (1991, p.78). Didi-Huberman acrescenta dizendo que:

Compreender-se-á aos poucos que, para Benjamin, a aura não poderia se reduzir a uma pura e simples fenomenologia, da fascinação alienada que tende para a alucinação. É antes de um olhar trabalhado pelo tempo que se trataria aqui, um olhar que deixaria à aparição o tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo, de se reconverter em tempo. (DIDI-HUBERMAN: 2010, p. 149)

Nesse olhar trabalhado pelo tempo, que retrama o espaço de outro modo, a aura deste estudo estaria em apontar a força que pode existir no amadurecimento de uma oscilação, na inquietude de um olhar, na potência da perda, pois, conforme Didi-Huberman, “o luto põe o mundo em movimento” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 85), e esse movimento pode ser vivido através da leveza, uma vez que arriscar-se já é perder e é também lidar com a possibilidade do vazio, da ausência. E logo, diante da ausência “arquejar ritmicamente as lágrimas do medo com as do riso” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 84), e assim pôr-se a rir para não chorar, rir quando tudo parece estar perdido, rir para recomeçar, rir para então criar novas possibilidades de movimento, rir para então, assim, criar. E nessa criação, quem sabe, encontrar as formas para um relato que se desenha na busca pela expressão de uma poética.

Aventurar-se em discorrer sobre essa poética se faria incrivelmente oportuno, no entanto, o tempo que trama este espaço de escrita nos é curto e nos pede que o consideremos, sobretudo, por uma questão de cuidado com o objeto deste estudo.

Dessa maneira, nos encaminhamos para o olhar sobre a memória, no desejo de fazê-la presente também nesta segunda parte, pois a memória aqui atravessa e é atravessada de forma intensa e anacrônica pelos acontecimentos, desdobramentos, e em meio à distância que se coloca nessa trama entre espaço e tempo, aura e memória, Didi-Huberman nos diz que:

Pois, nessa distância jamais inteiramente franqueada. Nessa distância que nos olha e nos toca, Benjamin reconhecia ainda – e de maneira indissociável a tudo o que precede – o *poder da memória* que se apresenta, em seu texto sobre os motivos baudelairianos, sob a espécie da “memória involuntária”: “Entende-se por aura de um objeto oferecido à intuição o conjunto das imagens que, surgidas da *mémoire involontaire* (em francês no texto), tendem a se agrupar em torno dele”. Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente. E essa memória, é claro, está para o tempo linear assim como a visualidade aurática para a visibilidade “objetiva”: ou seja, todos os tempos nela serão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados. (DIDI-HUBERMAN: 2010, p. 149)

Todos os tempos em um só tempo, ou melhor, em um só espaço, nesse espaço de escrita e criação. O anacronismo que se faz presente na trama apresentada propõe-se a trazer uma dialética da memória. Isto quer dizer que a instância que se coloca da memória não é aquela que retém desde um saber acumulador, mas sim aquela que perde e que “(...) joga porque sabe, em primeiro lugar, que jamais saberá por inteiro o que acumula. Por isso ela se torna a operação mesma de um *desejo*, isto é, um repor em jogo perpétuo, “vivo” (quero dizer inquieto), da perda” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 115).

Perder significa ser privado(a) da presença de algo ou de alguém, significa deixar de possuir ou ter, passar a ter menos para, quem sabe, mais adiante vir a ter mais. Significa também ficar sem nada, esvaziar-se, viver o vazio da perda. Inelutavelmente, perder significa sentir. Significa que nosso corpo é atravessado pelo fato da perda, pelo afeto da perda, e que é no corpo que se dá sua primeira extensão e seus possíveis desdobramentos.

Olhar com todo o corpo³⁶

Olhar com todo o corpo uma ausência presente, nos leva a pensar sobre, então, de que maneira seguir.

Olhar e partir. Caminhar.



Musehum – Museu das Comunicações e Humanidades (2020)

No texto *‘Ler, ver o rosto’* e *‘Olhar com todo o corpo’: anotações, montagens e investigação com a arte*, do poeta e professor Manoel Ricardo de Lima, encontramos desde a projeção de perspectivas e derivas de leituras realizadas a partir dos trabalhos de “Jorge Molder, escritor e fotógrafo português, nascido em Lisboa (1947), e Alexandre Veras, cineasta e videoartista, nascido em Fortaleza, no Ceará (1969) (LIMA, 2016, p. 89)”, inspirações que compõem o nosso ponto de partida. No título encontramos uma primeira ideia sobre de que maneira o olhar é expresso e articulado nesse estudo. Quando “olhar com todo o corpo” significa trazer os sentidos à tona e fazê-los presentes no processo de escrita e de articulação do pensamento, pois “olhar com todo corpo” diz sobre darmos lugar à possibilidade de estendermos o olhar para além dos olhos, espalhando-o pela entranha do corpo. Um corpo pode olhar com os olhos, mas também com as mãos que tocam, com os pés que se movem, com os braços que se articulam, com os ouvidos que podem conter graus de audição, com a

³⁶ Retirado do texto *‘Ler, ver o rosto’* e *‘Olhar com todo o corpo’: anotações, montagens e investigação da arte*, publicado na revista *Sinais Sociais*, do autor Manoel Ricardo de Lima, poeta e professor da Escola de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social – PPGMS – na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). A revista é produzida e publicada quadrimestralmente pelo SESC - Serviço Social do Comércio. Disponível em: <https://www.sesc.com.br/portal/publicacoes/sesc/Revistas/sinaissociais/> Acesso em 16 jun. 2021.

boca que saliva, com o peito que respira, com o estômago que digere, com o pescoço que carrega a cabeça, com a cabeça que pesa e tomba, com os dedos que anotam, com as axilas que suam, com o coração que ora acelera, ora bate lentamente, com os joelhos que dobram e se esticam, com os cabelos que podem ser mexidos pelas mãos, com a barriga que pode sentir náusea e assim com toda a pele, o corpo pode olhar. E se fizermos o exercício de embaralhar o “olhar com todo corpo” e seus sentidos, um corpo pode também olhar com o estômago que escuta, com os ouvidos que orientam a cabeça, com as axilas que salivam, com o coração que digere, com a barriga que pode ser mexida e tocada, com os joelhos que pesam e tombam, com os olhos que anotam, com o pescoço que ora estica, ora dobra em alguma direção, com os cabelos que podem respirar com o vento, com as mãos que seguram, com o peito que pulsa, e assim com toda a pele segue-se esse olhar com todo o corpo. A tridimensionalidade do corpo é composta por células, átomos, fluxos, líquidos, tecidos, pulsações, ruídos, ar, o sangue sendo bombeado, a carne sendo tocada entre ossos, órgãos e pele. A pele é o maior órgão do corpo humano, essa que contorna toda a sua espessura, que cobre toda a sua extensão, como a estrada que percorre um território. Esse território como o lugar da existência ou da existência local³⁷.

E ainda, pode não só o olhar ser com todo o corpo, como também o pensar. Ao citar a última parte do livro de Giordano Bruno, *Heróicos Furores* (1987), onde nove cegos são apresentados, Lima nos diz também ler “nove causas particulares da cegueira do mundo e a sugestão de que entre a potência de ver e o objeto a ser visto se faz necessária uma mediação da luz” (LIMA, 2016, p. 90). A expressão “mediação de luz” ganha aqui o lugar do pensar, do pensamento, e então Lima nos coloca a ideia de uma circulação de pensamento junto à literatura, como uma força de imaginação e um desvio do próprio corpo:

³⁷ *Lugar de existência e da existência local* são duas ideias propostas pelo filósofo francês Jean-Luc Nancy em sua obra *Corpus* (2000). Nancy coloca que “o corpo ontológico ainda não foi pensado”, pois a própria ontologia não foi pensada, e que essa, essencialmente enquanto ontologia do corpo, é: “do lugar de existência ou da existência local” (NANCY, 2000, p. 16). E ainda que *local* não deve ser compreendido enquanto pedaço de terreno ou como um território destinado, “mas no sentido pictural da *cor local*: a vibração, a intensidade singular – ela própria variável, móbil e múltipla – de um acontecimento de pele, ou de uma pele como lugar de acontecimentos da existência” (NANCY, 2000, p. 17). Aproveitamos para relembrar um pequeno trecho da fala do artista Jorge Salomão, um dos participantes da prática de mediação, que, curiosamente, ao deixar seu testemunho, nos disse “(...) eu vinha assim com minha pele para uma estrutura e ao mesmo tempo, você vai vendo as inter-relações disso tudo, que brotam coisas diferenciadas que se intercambiam, que enfim, se inter-relacionam, e a coisa cresce, o afeto cresce, se expande, se alarga (...)”.

Mas é nessa circulação rara da literatura como pensamento, quando pode nos dar a graça, ou seja, quando pode nos dar um direito de atenção para observar o mundo com nossos olhos inadaptados a toda imagem, que temos um pensamento da literatura, um pensamento com a literatura: uma força de imaginação e um desvio do corpo, ao menos um palmo a qualquer lado. (LIMA: 2016, p. 92)

Ao nos concentrarmos nessa mediação de luz enquanto articulação de pensamento como uma força de imaginação e um desvio do corpo, trazer noções que ampliem o pensamento sobre o corpo se faz essencial. Jean-Luc Nancy, na obra *Corpus* (2000), parte da expressão em latim *hoc est enim corpus meum*³⁸ – que em tradução livre significa “este é o meu corpo” – para propor um pensamento que anuncia o corpo como uma “criação”, a qual passa a existir desde uma atuação ou, ainda, desde uma operação enquanto conjunto complementar diante da ausência de fundamento. Não significa dizer que o filósofo traga essa ideia da criação como um sentido de finalidade ou utilidade (teleologia), pois para ele o corpo é o que se expõe, sem origem nem fim, mas dentro de um processo infinito de individuar-se e diferenciar-se, dentro da própria condição de finitude do corpo. Na abertura de sua obra, o autor traz a seguinte citação:

O *corpo*: eis como nós o inventamos. Quem mais no mundo o conhece?

Mas pode-se imaginar a angústia tremenda: <<eis>> não é seguro: é preciso assegurarmo-nos dele. Não há a certeza que *a própria coisa* possa estar aí. Aí, onde nós estamos, talvez nunca chegue a passar de um reflexo, sombras flutuantes. É preciso insistir: <<*hoc est enim, em verdade* voz digo, e sou *eu* que voz digo: quem poderia estar mais certo da minha presença *em carne e sangue*? Esta certeza será a vossa, com este corpo que terão incorporado.>> Mas a angústia não acaba: o que é *isto* que é o corpo? Será isto que vos mostro, mas cada <<isto>>? e dos <<isto>>? *Tudo isso*? Uma vez tocada, a certeza

³⁸ Essa é uma expressão vem da liturgia católica e transmite o momento da comunhão. Quando o sacerdote torna o pão sagrado, repetindo a cena da última ceia de Jesus com os seus discípulos: “repartiu o pão e o deu aos seus discípulos dizendo: este é o meu corpo, tomai e comei todos vós”.

sensível torna-se caos, uma tempestade, e todos os sentidos aí se confundem.

Corpo é a certeza siderada, estilhaçada. Nada de mais próprio, nada de mais estranho ao nosso velho mundo (NANCY: 2000, p. 7).

Pois, uma vez tocada, a certeza sensível torna-se caos e um embaralhar dos sentidos. Ao lidarmos com a materialidade de um corpo-funcionário na primeira parte do trabalho, é possível dizer que uma certeza sensível foi tocada, e que, ao ser tocada, nos trouxe a certeza siderada, estilhaçada, do que é um corpo-funcionário em meio às suas possibilidades de existência e de leitura. A certeza sensível da presença, da vivência junto ao outro, e ainda dos encontros, da partilha que se dá através da troca; essa presença que se faz em carne e sangue, que pulsa, que se afeta, que se comove a partir dos acontecimentos, a partir do outrem. Nancy afirma que “*eis*” não é seguro, é preciso insistir e resistir ao estilhaçamento dos corpos, pois aqui onde estamos pode não “(...) passar de um reflexo, sombras flutuantes” (NANCY: 2000, p. 7), o que de certa forma compõe com o caminho das memórias que vêm sendo partilhadas e que trazem seu reflexo através das imagens e dos corpos flutuantes e figurantes desse corpo-funcionário.

Portanto, escrever a partir desse corpo-funcionário, não acerca dele, mas ele próprio, se dá como uma necessidade, como uma urgência ao que resiste a um “programa da modernidade”, tratando-se apenas de sermos “decididamente modernos” (NANCY, 2000, p. 10), conforme aponta o filósofo. E se pensarmos no motivo, Nancy nos diz que “basta acender a televisão todos os dias para o saber” (2000, p. 10): onde há uma pequeníssima circulação de corpos conformados e submissos, resignados somente em peles, caras, músculos e carnes e ainda podendo estarem parcialmente escondidos em hospitais, fábricas, cemitérios, subsolos, balcões, edifícios e quem sabe em camas. E que então no mundo há somente corpos e cada vez mais numerosos, sempre a se avolumarem, multiplicando por vezes o sentir de um corpo esfomeado, de um corpo golpeado, de um corpo desalentado ou ainda de um corpo desestabilizado³⁹, mas que por vezes podem estar a rir, a dançar, a pensar (NANCY, 2000).

³⁹ Esses foram adjetivos escolhidos para transmitir quais as sensações e os estados de corpo que temos encontrado no país, ou, ainda, que têm sido produzidos pelo atual contexto político ao qual temos estado submetidos, desde o início da pandemia no Brasil.

Dialogando e relembando o pensamento de Walter Benjamin, que no texto *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1939) toca no tema da experiência ao falar sobre as mudanças sofridas em sua estrutura a partir da modernidade, é possível dizer que “o corpo está no limite, na extremidade: vem a nós do mais longínquo, o nosso horizonte é a sua multidão” (NANCY, 2000, p. 11). Escrevê-lo seria, então, tocar sua margem, sua extremidade. Dessa maneira, partimos de Nancy para nos colocarmos as seguintes questões: “Como tocar então no corpo, em vez de significá-lo ou de obrigá-lo a significar?” (2000, p. 11). Como tocar a margem de um corpo-funcionário? Ou, ainda, poderíamos nos perguntar: como tocar um corpo-funcionário que está à margem de seu centro? Poderia a prática de mediação, trazida na primeira parte, ser uma mediação de luz para esse tocar? Escrevê-lo poderia representar a tentativa em tocá-lo?

Um olhar ao horizonte



Musehum – Museu das Comunicações e Humanidades (2020)

Nancy nos diz que “O que importa dizer é que isso – tocar no corpo, tocar o corpo, *tocar*, enfim – está sempre a acontecer na escrita” (NANCY: 2000, p. 11), e que a escrita tem o seu lugar no limite, pois o que lhe acontece traduz-se no tocar. Logo, “Tocar o corpo (ou antes, tal e tal corpo singular) com o *incorpóreo* do <<sentido>>, e assim *tornando o incorpóreo tocante*, ou fazendo do *sentido* um toque” (NANCY: 2000, p. 11).

Avançando, nos colocamos então mais alguns desdobramentos a partir das contribuições de Nancy: em quais sentidos este estudo propõe-se a tocar? Seriam os sentidos da experiência, da memória, da partilha do sensível, da arte e do corpo e da aura, os sentidos sugeridos a esse tocar? Então, aqui, relembremos a questão da

materialidade presente em um espaço de arte, isto é, a arte produzida por artistas e exposta através de infinitos formatos, derivados de infinitas técnicas e possibilidades de exposição. Seria a arte presente no centro cultural o *incorpóreo tocante*? Esse “fora” que pode tocar um corpo, e aqui esse “poder” tem o sentido apenas de uma possibilidade – não necessariamente ele acontece. Por isso o lugar de uma prática de mediação e de sensibilização, a qual possa vir a ser um espaço de deslocamento para esse corpo-funcionário junto a esse *incorpóreo tocante*, e também o espaço para a prática de sua própria exposição.

O incorpóreo tocante



Museum – Museu das Comunicações e Humanidades (2020)

Jean-Luc Nancy traz um olhar de muita ressonância ao nos colocar que:

O mundo dos corpos é o mundo não-impenetrável, o mundo que não está primeiramente submetido à compacticidade do espaço (que é, como tal, apenas enchimento, pelo menos virtual), *mas onde os corpos articulam antes de tudo o espaço*. Quando não são os corpos a estar no espaço, mas o espaço a estar nos corpos, então há espaçamento, tensão do lugar. (NANCY: 2000, p. 28)

Sendo o *mundo dos corpos* algo penetrável, suscetível, vulnerável, Nancy nos diz que a articulação desse se dá em uma relação simbiótica entre corpo e espaço – são os corpos que articulam o espaço e vice-versa, dessa maneira, isso acontece à medida em que um está no outro, o corpo no espaço e o espaço no corpo, simultaneamente. Isto quer dizer que é a relação entre corpo e espaço que constitui o

mundo dos corpos. Desse modo, o que buscamos trazer enquanto questionamento é justamente o pensar sobre a relação de um corpo-funcionário e seu espaço de trabalho. O quanto da presença de cada corpo que constitui esse corpo-funcionário está nesse espaço, ou, ainda, de que forma se dá a presença desses corpos em seu espaço de trabalho? Ao mesmo tempo em que nos é possível refletir: de que forma esse espaço está nesses corpos? O quanto desse espaço se faz presente no corpo-funcionário? Como seria pensar *o mundo dos corpos* de um corpo-funcionário que tem enquanto espaço de trabalho um centro de arte e cultura? E se fizermos o exercício de reunir os sentidos aos quais este estudo se propõe a pensar, recém-citados acima, poderíamos chegar à proposição de se refletir sobre a ontologia de um corpo-funcionário? Segundo Nancy, “o corpo ontológico ainda não foi pensado” (2000, p. 16), no sentido fundamentalmente ontológico, isto é, do lugar de existência. Essa existência, que pode ser também chamada de existência local, é entendida como uma vibração, como uma intensidade singular que varia e é móvel e múltipla, a qual não se fecha em apenas um sentido, pois sua maleabilidade é atravessada por acontecimentos chamados por Nancy (2000) de “acontecimentos de pele”, ou, ainda, pensar que a pele pode ser um lugar para os acontecimentos.

Dessa forma, pensar esse *mundo dos corpos* nos seria possível somente diante da ideia de passarmos de um *corpo-funcionário* a um *corpo-criação*. Sendo a pele esse lugar dos acontecimentos e frente à ausência que se fez e se faz presente frente aos acontecimentos que vieram atravessando este estudo, o que passamos a ter é um corpo-criação, o corpo de um estudo em criação.

Um corpo-criação?⁴⁰

Musehum – Museu das Comunicações e Humanidades (2020)

Pincelando uma das expressões, entre tantas outras, que o filósofo traz sobre o corpo, Nancy nos diz que é possível ponderarmos esse corpo como o lugar onde se cede. Ele escreve: “<<O corpo>> é onde se cede” (NANCY: 2000, p. 14), partindo de uma ideia de contrassenso na qual é a ausência de sentido – enquanto a impossibilidade do sentido conter-se em apenas uma figura de sentido – que atua como o próprio limite para o aprisionamento do sentido pelo corpo: “Um sentido que faz sentido no lugar em que, para o sentido, existe um limite. Sentido mudo, fechado, autista: mas sem *autos*, justamente, sem <<si próprio>>” (NANCY: 2000, p. 14). Pois esse *si próprio*, olhando para um corpo-funcionário, estaria precisamente em o sentido das funções desempenhadas ali, isto é, a profissão de cada um e cada uma, ser um sentido aprisionado pelo corpo? Enquanto os seus possíveis, as suas forças e os seus pensamentos estariam em outros lugares? E quais seriam esses lugares? Nancy assim nos diz que:

⁴⁰ Imagem realizada a partir da leitura do poema *Museus*, o qual faz parte da obra antologia de poemas da poeta polonesa Wisława Szymborska publicada pela editora Companhia das Letras em 2011. A escritora nasceu em 1923, no vilarejo de Bnin, hoje parte de Kórnik, uma pequena cidade próxima a Poznán, no país da Polónia, e faleceu no ano de 2012. Sempre manteve uma vida discreta e era avessa às entrevistas, no entanto, chegou a declarar que sua vida encontrava-se nos versos (PRZYBYCIEN, 2011). A leitura do poema foi realizada pela arte-educadora, cantora, artista plástica Renata Fontes Freire, na época, a mais antiga arte-educadora do Programa Educativo do Centro Cultural Oi Futuro, com 10 anos de atuação na instituição.

(...) *Os corpos não têm lugar nem no discurso, nem na matéria.* Não habitam nem <<o espírito>>, nem <<o corpo>>. Têm antes lugar no limite, *enquanto limite*: limite – bordo externo, fractura e intersecção da estranheza no contínuo do sentido, no contínuo da matéria. Abertura, *discrição*.

Pés e cabeça, afinal, os corpos também o são: são *a própria descontinuidade dos postos de sentido, dos momentos do organismo, dos elementos da matéria*. Um corpo é o lugar que abre, que distende, que espaça pés e cabeça: *dando-lhes lugar* para que se dê um acontecimento (fruir, sofrer, pensar, nascer, morrer, fazer sexo, rir, espirrar, tremer, chorar, esquecer...). (NANCY: 2000, p. 18)

Nesse sentido, seguir pensando desde um corpo-funcionário colocaria a esse estudo um lugar de aprisionamento dos seus possíveis e de suas forças. Pois, afinal, é “a própria descontinuidade dos postos de sentido, dos momentos do organismo, dos elementos da matéria” (NANCY, 2000, p. 18) que permitem ao corpo a abertura, a distensão para que se dê o espaçamento necessário entre pés e cabeça, entre o que também pode ser lido como o início e o fim de um corpo. No entanto, esse fim se dá apenas como um limite, como esse bordo externo que cumpre a função de “intersecção da estranheza no contínuo do sentido, no contínuo da matéria” (NANCY, 2000, p. 18).

Assim, trazer o corpo-criação como um porvir, como a abertura para a fabulação de um futuro possível, uma vez que a presença de uma ausência nos traz a liberdade do novo a qualquer instante. Junto a Jean-Luc Nancy, pensar essa liberdade quer dizer que há:

Por toda a parte uma decomposição, que não se fecha num si puro e não exposto (a morte), mas que propaga até na última putrefação, sim, que propaga mesmo aí – insuportável como ela é – uma inverossímil liberdade material de cores, brilhos, tons, linhas, que não deixa espaço e nenhum continuum, e que é pelo contrário a efracção disseminada, infinitamente renovada, da inicial união/divisão das células através das quais nascerá <<um corpo>>.

Desta efracção, desta partida dos corpos em todos os corpos, todos os corpos fazem parte, e a liberdade material – a matéria como liberdade – não é somente a de um gesto e ainda menos de uma acção voluntária, mas também a de dois cambiantes de mica, de milhões de conchas desiguais, e de extensão indefinida de um principium individuationis que faz com que os próprios indivíduos não parem de se in-dividuar, sempre mais diferentes deles próprios, e portanto sempre mais semelhantes e mais substituíveis entre eles, e todavia jamais confundidos em substâncias. Pois a substância, antes de poder sustentar o si ou o outro, é exposta aqui: no mundo. (NANCY: 2000, p. 35)

E nesse expor ao mundo, colocamos nosso corpo-criação em estado de partida, uma vez que os corpos estão “sempre prestes a partir, na iminência de um movimento, de uma queda, de um desvio, de uma deslocação” (NANCY, 2000, p. 33), e assim renascer no “instante que dá lugar ao único abrir do espaçamento que ele próprio é” (NANCY, 2000, p. 33). Até o impossível do ver.

Em estado de partida



Musehum – Museu das Comunicações e Humanidades (2020)

https://www.youtube.com/watch?v=JTOdb6bl_6o⁴¹

⁴¹ O vídeo *A fisionomia secreta de uma época: memórias e a experiência de uma partilha do sensível* foi produzido no início do ano de 2020, antes do início da pandemia. As imagens foram captadas ao longo do percurso de uma visita ao Musehum, num trajeto que se deu de forma espontânea, livre e fluída.

MUSEUS⁴²

Há pratos, mas falta apetite.
Há alianças, mas o amor recíproco se foi
há pelo menos trezentos anos.

Há um leque – onde os rubores?
Há espadas – onde a ira?
E o alaúde nem ressoa na hora sombria.

Por falta de eternidade
juntaram dez mil velharias.
Um bedel bolorento tira um doce cochilo,
o bigode pendido sobre a vitrine.

Metais, argila, pluma de pássaro
triunfam silenciosos no tempo.
Só dá risadinha a presilha da jovem risonha do Egito.

A coroa sobreviveu à cabeça.
A mão perdeu para luva.
A bota direita derrotou a perna.

Quanto a mim, vou vivendo, acreditem.
Minha competição com o vestido continua.
E que teimosia a dele!
E como ele adoraria sobreviver!

⁴² Poema lido na última parte do vídeo *A fisionomia secreta de uma época: memórias e a experiência de uma partilha do sensível*. Poema *Museus*, o qual faz parte do livro *Poemas*, de Wisława Szymborska (2011).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi uma batalha. Chegar até aqui exigiu muito: um máximo de desejo, toda uma força da imaginação e aberturas corajosas para encontro, afeto, alegria. Estudo que se fez diante de um percurso sinuoso e desafiador. As intempéries que se apresentaram, porventura, trouxeram frescores e alvoroços ao processo de pensamento e criação, que foi construído com leituras, encontros de orientação, encontros para trocar e refletir, caminhadas entre minha casa e o Museu, danças vibrantes pela manhã, trocas filosóficas com grupos de estudos, mais leituras e muita respiração. Uma teia ou uma regência múltipla que compõe esse mosaico de memórias, miscelânea de anotações sociais, culturais, estéticas e filosóficas, relatos, imagens e referências artísticas junto a todo o arcabouço teórico. Lembro de Henry Miller, escritor americano, em *Sexus*, primeiro volume da trilogia *A crucificação rosada*, publicado em 1949, quando anota:

Todos os dias massacrados nossos melhores impulsos. E é por isso que sentimos uma dor no coração sempre que lemos as linhas escritas pela mão de um mestre e as reconhecemos como nossas, como os tenros brotos que sufocamos porque nos faltava a fé em nossos próprios poderes, em nossos critérios de verdade e beleza. Todo homem, quando se aquieta, quando é desesperadamente honesto consigo mesmo, pode proferir verdades profundas. Todos derivamos da mesma fonte. Não há mistério quanto à origem das coisas. Todos somos parte da criação, todos reis, todos poetas, todos músicos; precisamos apenas nos abrir, para descobrir o que já estava lá. (MILLER: 2004, p. 33).

Isto que diz Henry Miller retoma os sentidos de inspiração que, paralelamente, moveram o processo desta escrita e que, de todas as formas, compuseram a busca pela expressão de uma fisionomia, a fisionomia secreta de uma época.

Foi através do pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin que procurei armar o ponto de partida teórico para esse percurso de escrita e criação, uma vez que o procedimento que ele adota possibilitou perceber uma abertura dentro do tempo. A ideia que ele articula sobre a memória é singular porque sempre atemporal e nunca linear. A construção do que tomo como “a fisionomia secreta de uma época” vem do

que diz Benjamin acerca da unidade constelacional que se revela numa conjunção de fragmentos. Depois, o olhar que ele lança sobre as transformações advindas da modernidade que me possibilitou trabalhar com os conceitos de *vivência* e *experiência* e que, entendo, é talvez uma das maiores contribuições a este estudo, pois é justamente na junção dessas pequenas vivências e de sua expressão, através dos relatos de memórias, do contar para existir, que o conceito de “experiência plena” pode chegar próximo de uma mínima concretude.

Em seguida, o pensamento do filósofo francês Georges Didi-Huberman em torno da imagem e sua ambivalência possibilitou ampliar os sentidos acerca da ausência do objeto deste estudo, inspirando a seguir com uma composição de imagens, desenhando um percurso, sobretudo imagético e estético, a fim de marcar a necessidade do empírico como suporte de fabulação junto à teoria. Depois, ainda, Jean-Luc Nancy, com imenso frescor sobre os movimentos de uma *comunidade inoperada* que, mesmo em poucos apontamentos, compôs boas questões colocadas na primeira parte e que pela escassez de tempo não foi possível retomar. No entanto, Nancy trouxe densidade, e por causa de seu pensamento pude adentrar algumas ideias abrangentes acerca dos sentidos de *corpo*, como conceito e operação crítica. Diante desses sentidos de *corpo* transferidos a que tomei como corpo-funcionário foi possível articular a ideia de uma partilha do sensível, de Jacques Rancière.

Silvina Rodrigues Lopes, mesmo que lida tardiamente, proporcionou uma maior consistência para observar e trazer uma pequena noção acerca da ideia de *dissenso*. O capital e sua inferência nos modos de existência, mesmo não sendo o ponto deste estudo, precisou comparecer como impasse, porque advém daí todo um contexto que permeia as inúmeras questões levantadas ao longo da dissertação, principalmente na primeira parte. O capitalismo infere diretamente na vivência, na experiência, no corpo, nos dissensos, nas relações entre centros de cultura e seus corpos-funcionários, sistema da arte etc.

Através da ideia de abertura ao desconhecido e do amadurecimento de uma oscilação que percorreu todo o estudo, no caso, o seu objeto, chegamos à proposição de uma transformação. Se houve “a morte” de um *corpo-funcionário*, era importante constituir um outro corpo, um *corpo-criação*; assim, considere que esse seria o procedimento estético e de composição de pensamento que melhor poderia dar continuidade aos impasses que surgiram durante os dois anos do mestrado.

Dessa maneira, colocar um *corpo-criação* em estado de partida significa um começo, se entendemos que todo *começar* é também político, ou seja, salto, saliência, ponto de partida, outra história, os gestos de leitura de cada outro e a cada outro.

REFERÊNCIAS

- ACHILLES, Daniele; GONDAR, Jô. A memória sob a perspectiva da experiência. *Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 16, p. 174-196, ago./dez. 2016.
- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, Ouro Preto, v.3, n. 4, p. 09-14, jan. 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Magia e técnica, arte e política; Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2014.
- _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Martins Barbosa. In: _____. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2011. v.II.
- CALOU, Ângela Lima; MACIEL, Marta Maria Aragão. Modernidade e experiência em “sobre alguns temas em Baudelaire” de Walter Benjamin. *Perspectiva Filosófica*, Recife, v. 44, n. 1, p. 193-217, 2017.
- CARVALHO, Bruna Carolina Domingues dos Santos. *Memórias inaparentes, biblioteca infinita: Glauber Rocha, leitor*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2019. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Rio de Janeiro, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen mariposa*. Barcelona: Muditó & Co, 2007.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DONADEL, Beatriz D’Agostin. Didi-Huberman e a dialética do visível. *Revista Esboços*, n. 17, p. 269-272, 2008.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, 2002. Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas.
- _____. *Tremores: escritos sobre a experiência*. São Paulo: Autêntica: 2014.

LIMA, Manoel Ricardo de. 'Ler, ver o rosto' e 'Olhar com todo o corpo': anotações, montagens e investigação com a arte. *Revista Sinais Sociais*, Rio de Janeiro, v.10, n. 31, p. 87-113, mai./set. 2016.

LOPES, Silvina Rodrigues. O nascer do mundo nas suas passagens – dissensus. p. 127-135. *Revista intervalo*, Lisboa, n. 6, p. 127-135, 2013.

LÖWY, Michael. *A revolução é o freio de emergência*. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.

MILLER, Henry. *Sexus*. Primeiro volume da trilogia *A crucificação rosada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

_____. *Corpus*. Lisboa: Vega Passagens, 2000.

_____. 58 indícios sobre o corpo. Tradução a partir de J.-L. Nancy, "58 indices sur le corps". In: _____. *Corpus*. Ed. rev. aum. Paris: Métailié, 2006. p. 145-162.

PALHARES, Taísa. Palestra online *Walter Benjamin e a crítica da modernidade*, proferida no seminário "Por uma história da arte: crítica, estética e política", realizado pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, SP, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RhYRWFil34A&list=PLsn7FL_1rh070tFxeopagz2EFJqWxAlYQ&index=13&t=2404s. Acesso em: 17 abr. 2020.

RAMOS, Pedro Hussak van Venthen; VINHOSA, Luciano (org.). Produção estética, emancipação e imagem em Jacques Rancière. *Horizontes da arte: Práticas em devir*. Rio de Janeiro: Ed. NAU, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

STUDART, Júlia. Imagem, deriva e dança. *Cadernos de Leitura*, n. 5, Chão da Feira. Lisboa, 2012.

SZYMBORSKA, Wisława Szymborska. *Poemas*. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.