

# **LIBERDADE EM MOVIMENTO: extratos para a construção do corpo em um ensino à deriva**

CRISTIANO BEDIN DA COSTA<sup>1</sup>

ANGÉLICA VIER MUNHOZ<sup>2</sup>

---

## **Resumo**

O propósito deste ensaio é articular uma relação entre o caminhar como prática artística e um ensino que faça do movimento intensivo um argumento central. Em meio a extratos da obra de Artur Barrio, Richard Long, Francis Laÿs, André Severo, Mario Garcia Torres, Lygia Clark e Joseph Beuys – artistas presentes na exposição *Liberdade em movimento*, que foi apresentada na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre/RS, em 2014, e que serve como matéria base para este estudo –, a arte do deslocamento contínuo, da recusa à fixação e das táticas de subversão correspondentes constitui aqui matéria para a arquitetura de um habitáculo educacional à deriva, da atopia tornada doutrina interior ao processo pedagógico. Nesse meio, um corpo só pode ser pensado a partir de suas marcas, dos rastros deixados em seus trajetos, constituindo-se então como puro vestígio.

**Palavras-chave:** Arte. Deriva. Movimento. Corpo. Educação.

## **Abstract**

***FREEDOM IN MOTION: extracts for the construction of the body at a educational drifting***

This paper aims to articulate a relationship between the act of walking as an artistic practice and teaching that make the intensive movement a central argument. Through extracts of the work of Arturo Barrio, Richard Long, Francis Laÿs, André Severo, Mario Garcia Torres, Lygia Clark and Joseph Beuys – artists represented in the exhibition *Freedom in motion*, presented at Fundação Iberê Camargo, in Porto Alegre/RS in 2014 and serving as base material for this study – the art of continuous displacement, denial of the fixing and corresponding tactics of subversion, here is matter for the architecture of an educational territory adrift, for atopy made doctrine to pedagogical process. In this medium, a body can only be thought from its marks, the tracks left in its paths, then establishing itself as a pure trace.

**Keywords:** Art. Drifting. Movement. Body. Education.

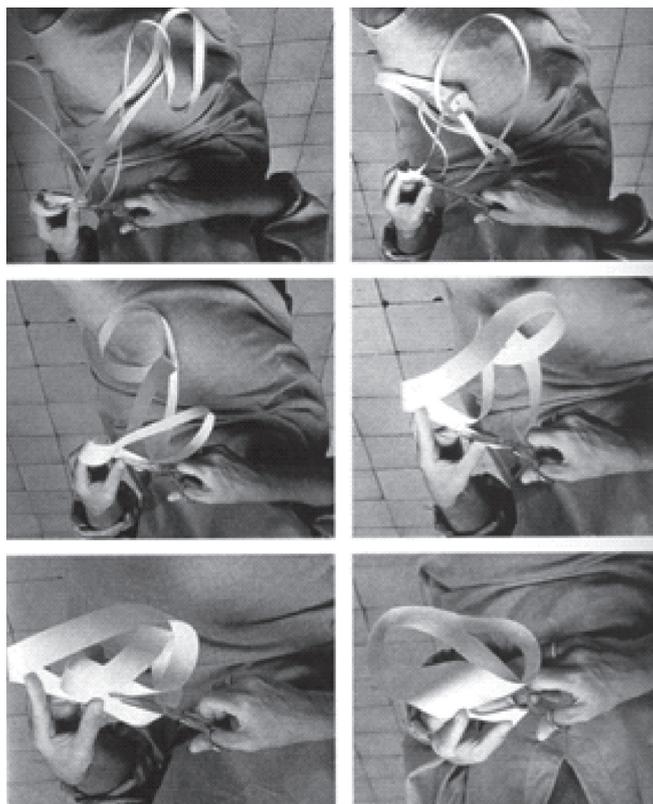
---

1 Psicólogo; Doutor em Educação; Docente no Centro Universitário Univates.

E:mail: cristianobedindacosta@hotmail.com

2 Doutora em Educação; Docente no Centro Universitário Univates.

E:mail: angelicavmunhoz@gmail.com



**Figura1** – Lygia Clark, *Caminhando*, 1963

*“Erguem-se velhos anseios nômades, contra a corrente do hábito;  
De novo, do seu sono brumoso, desperta a estirpe ferina.”*

Jack London, *O chamado da floresta*.

*Caminhando*, proposta artística apresentada por Lygia Clark em 1963, tem como um efeito direto a importância absoluta atribuída ao “ato imanente realizado pelo participante” (CLARK, 1980 apud VISCONTI, 2014, p. 7), que, nas fotografias que documentam a ação da artista, não encontra uma obra a ser contemplada, mas sim um roteiro para que os movimentos que a constituem possam ser repetidos. Composta por uma fita de Moebius facilmente criada a partir da dobra de uma folha de papel sobre si mesma, a ser depois cortada, *Caminhando* opera por um deslocamento do centro gravitacional da obra, que deixa de ser encontrado no objeto e passa a ser pautado pela ação a ser praticada pelo público (VISCONTI, 2014). Tal elogio do percurso, da prática inventiva ancorada em um processo independente do produto final, faz com que a arte esteja inexoravelmente ligada ao movimento, ao mesmo tempo que torna o gesto criador uma prática necessariamente inacabada e impura.

O presente ensaio, escrito em meio às investigações realizadas pela pesquisa “O currículo em espaços escolarizados e não escolarizados no Brasil e na Colômbia: diferentes relações com o aprender e o ensinar”, aprovada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Edital MCTI/CNPq nº 14/2013) e vinculada ao Mestrado em Ensino do Centro Universitário Univates/RS/BRA, aproxima-se do movimento como prática artística por meio do Material Didático elaborado pela Fundação Iberê Camargo,<sup>2</sup> localizada em Porto Alegre/RS, onde a exposição *Liberdade em movimento* foi apresentada de 30 maio a 10 de agosto de 2014, com curadoria de Jacopo Crivelli Visconti.

O material, elaborado a partir de obras selecionadas da exposição, traz imagens, textos informativos e propostas de atividades apresentadas sob a rubrica “Para pensar” e objetiva o trabalho com estudantes em espaços outros que não o da fundação. Ao serem tomadas em um agenciamento educacional, as diversas estratégias de deriva apresentadas por nomes como Artur Barrio, Richard Long, Mario Garcia Torres, Emily Jacir, Francis Alÿs, além da própria Lygia Clark, entre outros, permitem ao espaço escolar ser pungido por “uma arte entendida não como objeto comercializável, mas como ação social” (VISCANTI, 2014, p. 10).

Tal como defende Joseph Beuys (2006), artista também presente na exposição, é a operação de uma “escultura social”, de uma influência na maneira como as pessoas entendem e se relacionam com o mundo e entre elas, que a arte deve aspirar: relações sociais como matéria. “*La rivoluzione siamo noi*”, tal como se lê sobre o retrato do artista – não por acaso – caminhando em direção à câmera.

Sem a pretensão de fazer uma análise estrutural do material elaborado e oferecido pela fundação, interessa-nos transitar pelas derivas que o compõem, admitindo ser esse o movimento a ser arquitetado no contato com as obras – “o ensaio é isso”, diria Deleuze (BRASIL, 2001), deixar-se contagiar e verdadeiramente compor com a matéria com a qual se está lidando. Nesse sentido, a escrita, a arte e a educação se compõem enquanto práticas palimpsestuosas, zonas de contágio configuradas por um espaço móvel e entre-expressivo, do qual a constituição aqui nos interessa. Em última instância, trata-se de aceitar a proposta de atividade encontrada em cada uma das lâminas do material didático; e então de se colocar, enquanto educadores, a pensar.

---

2 Trata-se de um dos espaços não escolarizados estudados na referida pesquisa, sobretudo a partir da análise dos materiais didáticos elaborados pelo Programa Educativo para as exposições apresentadas na fundação, com o objetivo de possibilitar aos professores o estabelecimento de relações entre as mostras e o trabalho realizado em sala de aula. O material é gratuito e, para recebê-lo, é necessário participar dos Encontros de Orientação para Educadores, realizados no início de cada mostra. Pode-se também ter acesso e fazer *download* através da página: <<http://www.iberecamargo.org.br/site/programa-educativo>>.

Tomando como ponto de partida as obras e os argumentos que as definem, o texto se articula em meio ao pensamento pós-nietzschiano da diferença proposto por autores como Gilles Deleuze, Roland Barthes e Michel Foucault. No entanto, não faz mais que esboçar indícios de linguagem, começos de pensamento que não têm a pretensão de ser exaustivos, mas sim de inaugurar uma busca passível de diversos outros delineamentos e mudanças de direção. Tais indícios funcionam como recortes através dos quais acreditamos ser possível realizar o esboço de um fazer educacional comprometido com o que podemos definir como um elogio da deriva, prática cuja teoria foi esboçada por Guy Debord, em 1958, e a partir da qual as solicitações do território e os encontros nele agenciados tornam-se atraivos mais salutares que as predeterminações de uma posição ocupada ou de um compromisso assumido.

Ao modo do que é proposto pelo caminhar de Lygia Clark, o movimento que deverá nos interessar diz respeito à desvinculação, mesmo que mínima, do ato educativo das amarras impostas por diretrizes governamentais e pressupostos didáticos. Não se trata de fazer a defesa de uma prática peripatética de ensino, mas sim da fabulação de uma atopia educacional agenciada por um movimento intensivo enquanto linha de transformação, isto é, “uma bifurcação, um desvio em relação às leis, um estado instável que abre um novo campo de possíveis” (DELEUZE, 2003, p. 216). Questão de postura, portanto: habitar o espaço nomadicamente, e não de forma sedentária; lutar para fazer *deste* lugar outro; operar por desarticulações sucessivas, e não por abandono. Paradoxalmente, a existência nômade, tal como nos mostraram Deleuze e Guattari (1997b), é antes aquela que extensivamente não se move.

Desse modo, a arte do deslocamento contínuo, da recusa à fixação e das táticas de subversão correspondentes constitui aqui matéria de pensamento para a arquitetura de uma espécie de habitáculo educacional em deriva, ou seja, da atopia enquanto doutrina interior ao processo pedagógico. Se, tal como nos indica Roland Barthes (2003, p. 62), a utopia é sempre reativa, visto que “procede do sentido e o faz avançar”, a atopia é a condição do “inqualificável, de uma originalidade sempre imprevista” (BARTHES, 2007b, p. 31). Por tal perspectiva, um ensino à deriva não se configura pela simples ausência de um confinamento espacial, mas sim pela resistência à fixação, à classificação, à pregnância de suas formas.

É de tais deslocamentos intensivos, e sobretudo dos rastros por eles deixados no e pelo corpo que os experimenta, que passamos então a nos ocupar.

## 1 Para nada e em movimento



**Figura 2** – Francis Laÿs, *Sometimes Making Something Leads to Nothing*, 1997

Mesmo que de forma silenciosa, o esgotamento das possibilidades do material, o real delírio do branco, a aspiração ao vazio, perpassa a grande maioria das obras em que o movimento é um elemento presente, seja em ato, seja como premissa (VISCONTI, 2014). De certo modo, uma sutileza interpretativa é necessariamente convocada, uma vez que cada ato em cada segundo não deixa de sugar a obra para o seu desaparecimento.

*Sometimes making something leads to nothing*, vídeo de 1997, dá a ver o belga Francis Alÿs empurrando um enorme bloco de gelo pelas ruas ensolaradas da Cidade do México, até derretê-lo por completo. Um trabalho de mais de nove horas de duração, tendo o nada como resto último. Frente a tantas práticas majoritárias de significação e delimitação de posturas com fins a um ganho final, o ritmo da obra não é mais que um excesso, puro luxo de um gasto sem troca (BARTHES, 2009).

De acordo com Alÿs (cf. SCHENKEL; FLORES, 2014), é dever do artista intervir com vias à provocação de situações a partir das quais pode-se criar zonas de distanciamento da vida cotidiana, por meio da construção de perspectivas improváveis para o olhar, mesmo que por um ínfimo instante. Pensamento próximo do elogio da leveza feito por Italo Calvino (1990, p. 11), tal como sugere a estratégia apresentada em *Seis propostas para o próximo milênio*: a cada vez que o reino do humano parecer condenado ao peso, voar – levemente – para outro espaço, não o espaço do sonho ou da irracionalidade, mas sim de outro ponto de observação, o

espaço “do mundo considerado sob outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle”. Nesse espaço, o vazio criado por Alÿs é irreversível. Nele, nada mais voltará a seu estado tido como natural (VISCONTI, 2014).

Paradoxo de toda e qualquer prática: “Às vezes fazer alguma coisa leva a nada.” De fato, é no desperdício do tempo que podemos encontrar a dimensão política do gesto, a impostura própria de um *contraespaço* construído em meio à veloz *passagem* à qual se reduz quase que por completo a experiência contemporânea de interações selvagens e aceleração ininterrupta (KEHL, 2009). Quer gostemos ou não, somos constantemente atirados a uma grande teia de relações que ultrapassa domínios até pouco tempo inimagináveis. As linhas que tecem nossa vida cotidiana, outrora devidamente instauradas no espaço da família, trabalho, escola, hoje se entrecruzam em segmentações cada vez mais fluidas, sutis e epidêmicas. Nossos territórios tornam-se incessantemente moventes, num plano onde virtualidades convivem com altas velocidades, jogando-nos para além de nós mesmos. O sujeito – outrora confiante em si e “responsável” pela sua trajetória – dilui-se, escorrendo para diferentes espaços e tempos. Ele confortavelmente se senta em frente ao computador e observa o perfil criado em redes sociais e *sites* de relacionamento. A cada acesso diário, sua rede de relações se vê estendida e disposta de forma diferente. Novos amigos que chegam, comentários, mensagens recebidas, compartilhamento de imagens etc. O sujeito é tragado para territórios que se movimentam – e que o movimentam – em espaços fragmentários e absurdamente rizomáticos. A experiência da convivência ganha novas dimensões nessa extrapolação dos contornos. O sujeito está ali onde tudo parece estar no mesmo lugar e ao mesmo tempo não cessa de se movimentar. Nesse jogo de presença-ausência, de movimento-retidão, a experiência do tempo passa a ter a marca desse estranho paradoxo. A vertigem passa a ser a assinatura e a condição de vida.

Nessa história que incessantemente nos foge, talvez educar seja também encontrar pistas acerca de como nos deslocar sem sermos mortalmente arrastados por esse tsunami de fluxos passantes chamado contemporâneo.

Tal como nos indica Foucault (2013), faz-se necessário lançar o olhar para a existência de demarcações efetivas de lugares utópicos e momentos ucrônicos no espaço que se ocupa e no tempo em que se agita. Tais utopias localizadas, “contestações míticas e reais do espaço em que vivemos”, funcionam como “lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los” (FOUCAULT, 2013, p. 20). *Hetero-topias*, portanto, espaços absolutamente outros, constituindo-se pela contestação dos demais.

Heterotopologias; Vedutismos; lugares-Vistas; entre-Vistas; impre-Vistas (COSTA, 2005); iluminações; aberturas-Tópicas; rasgões; a arte da descolagem

através dos olhos: todo olhar é feito de nuvens; revestimentos líquidos, fixos ou móveis, turvos, densos ou quase transparentes, “que possibilitam antever algumas coisas de modo mais ou menos ofuscado, demarcando a condição inexoravelmente histórica e social do que vemos, ouvimos, falamos, sentimos, do que somos e podemos vir a ser” (ZANELLA, 2012, p. 171). Seres históricos que somos, recebemos, logo ao nascer, um par de óculos e um milhão de lentes à nossa escolha, um milhão de janelas abertas para paisagens definidas do mundo. É através delas que nossos olhos, frágeis e perecíveis órgãos de visão, também podem se tornar sociais e históricos, por meio de estereotípias, embrutecimentos epistemológicos e direcionamentos conceituais que caracterizam e direcionam a nossa vivência cotidiana. Assim como nossas mentes e nossos corpos, nossos olhos também são educados: olham o que podem olhar, o que aprenderam a olhar, o que estão acostumados a olhar.

Ver é um fenômeno fisiológico, olhar é um ato psicológico: “quantos olhares não são assim meros instrumentos de uma única finalidade: olho para o que procuro e, para acabar, se é que se pode desenvolver este paradoxo, só vejo aquilo para que olho” (BARTHES, 2009, p. 306). A cidade é uma clareira em chamas; a cidade é uma Veduta, uma perspectiva, um ou mais pontos de vista; a cidade derrete e faz derreter; a cidade faz com que o que nela se molda por vezes nada se torne. “O corpo experimenta a cidade. A cidade vive por meio do corpo dos sujeitos. A cidade é cidade-corpo.” (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 56). A deriva é sempre um *entredois*, arquitetura de bordas, interfaces improváveis, o outro enquanto risco, o risco enquanto traço:

Não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel. Vive-se, morre-se, ama-se em um espaço quadriculado, recortado, matizado, com zonas claras e sombras, diferenças de níveis, degraus de escada, vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas. Há regiões de passagem, ruas, trens, metrô; há regiões abertas de parada transitória, cafés, cinemas, praias, hotéis, e há regiões fechadas do repouso e da moradia. (FOUCAULT, 2013, p. 19).

A deriva enquanto impostura, móvel delírio heterotópico. “Andar sem rumo, sem objetivos, pode ser visto como uma maneira de escapar da lógica que rege a sociedade em que vivemos, que procura sempre otimizar o tempo e o trabalho.” (SCHENKEL; FLORES, 2014, s.p). *4 dias 4 noites*, deriva solitária e sem objetivos pré-definidos de Artur Barrio pelo Rio de Janeiro, torna-se, assim, dois cadernos com as folhas coladas, um texto anônimo e impossível de ser compartilhado, “um ato de rendição ao silêncio, uma admissão da impossibilidade de se criar um

registro que desse minimamente conta da carga dionisíaca e explosiva da ação” (VISCONTI, 2014, p. 18). Nenhuma pregnância, nenhum resumo, nenhuma delimitação de um sentido possível: a arte, tal como nos lembra Deleuze (1997, p. 78), “diz o que as crianças dizem”. Trata-se do dizer não como fundo e verdade, mas materialidade do corpo que pulsa; do dizer não meramente expressivo, articulado, mas conduzindo o próprio corpo em meio à pronúncia; o dizer como o outro corpo no corpo que se deixa ver através da fala. Nada a se opor, nada a se destruir: a fricção desejanste entre a língua e seu fora.

Já era sobre isso que nos falava Paul Klee (2001): a ideia de que a tarefa da arte, mais do que simplesmente reproduzir o visível, é tornar visível. Nesse sentido, o gesto artístico não representa; ele apresenta, torna possível, com linhas e cores, cheiros e sons, aquilo que até então não era possível. Ou seja, sua matéria é o impossível. É com ele, e não com o dado bruto da realidade (o dado visível, observável, reproduzível) que o artista deverá acertar contas.

Assim, o trabalho de criação é sempre um gesto delicado de resistência ao peso imposto pelas aparências do mundo e, sob essa perspectiva, todo criador é, no fundo, uma espécie de empreiteiro: ele é aquele que arrebenta a parede para abrir uma janela, com vistas a uma paisagem até então impensável. Em última instância, trata-se de fazer o nada aparecer: o nada de organização; o nada de significação; o nada de clichês; o nada de condutas; o nada de etiquetas, regras e tabulações; o nada de normas; o nada de formas, de funcionamentos, de totalizações e unidades. Nada.



**Figura 3** – André Severo, *Migração*, 2002-2003

Não produzir objetos; não moldar; não repetir; não usar; não acumular. Ir; viajar; transpor; escavar; remover; reter; transportar; borrar; enterrar. A consciência errante de André Severo move-se por um campo inaudito, que talvez jamais possa ser conhecido em sua totalidade; “um caminho vasto onde, a cada novo passo que damos, vemos abrir-se um número infinito de novos caminhos, de novos mistérios, de novos fundamentos, de novas declinações, de novas conexões, de novas confabulações” (SEVERO, 2004, p. 12).

*Migração*, obra iniciada em 2001, parte de 12 buracos cavados no ateliê do artista; segue por 12 municípios do Rio Grande do Sul; pela escavação de outros buracos em cada novo território habitado; pelo preenchimento dos mesmos com resíduos das escavações feitas no território anterior; pelo solo transplantado de um território a outro; pelo retorno e pelo fechamento dos buracos feitos no ateliê com o material coletado ao longo das viagens; encerrando-se com o enterro das obras armazenadas no ateliê e com o descarte do espaço.

Não se vive em um mundo, mas em múltiplos polípticos. Uma fronteira não é limite, mas um espaço *entredois* (CERTEAU, 2008), zona de indiscernibilidade, rasura palimpséstica em que o antigo deixa-se ler em transparência, esfolado ao ser esfolado.

O corpo rebenta pelas suas costuras.

Só a impureza nos une. Socialmente. Artisticamente. Educacionalmente.

Nomádica lei do mundo.

## 2 Uma ou mais linhas feitas pela caminhada



**Figura 4** – Richard Long, *England*, 1968

*“O tema que você executa no começo de uma canção é o território, e aquilo que vem depois, e que pode ter muito pouco a ver com o primeiro, é a verdadeira aventura.”*

Ornette Coleman.

Tralalá.

Um corpo de carne, nervos e osso. Corpo-isca: mínimo múltiplo comum. Em linha reta, move-se pela paisagem. Em frente: Um Dois Três passos e mais. Vira-se e então retorna, pelo mesmo traçado, ao ponto inicial. Repetirá o gesto ainda outra vez e incontáveis vezes. Uma linha feita pela caminhada: eis o corpo em seu rastro.

Tralalá.

Um corpo é necessariamente feito de marcas. Indícios por ele deixados, inscrições que nele se fazem. Seduzir e ser seduzido por um corpo, percorrê-lo e deixar-se percorrer, é participar de uma composição, inscrever-se na carne (Nossa? Dele? Que diferença?).

Tralalá.

“O que é inimitável, finalmente, é o corpo; nenhum discurso, verbal ou plástico a não ser o da ciência anatômica, bastante grosseiro, afinal de contas – pode reduzir um corpo a outro corpo.” (BARTHES, 2009, p. 171).



**Figura 5** – Richard Long, *A line made by walking*, 1967

É uma espécie de fatalidade aquilo que se pode ler na obra do inglês Richard Long: o meu corpo, pelos movimentos por ele traçados, no meio em que ele é composto, jamais será o teu. Desse corpo, do qual só vejo indícios (uma linha traçada

pelo caminhar; duas linhas que se cruzam em um imenso campo de margaridas), não me aproximo jamais. Dele, da singularidade que o constitui, estou necessariamente em defasagem.

Porém, faz-se necessário ir ainda mais longe, pois do corpo, de seu corpo, o corpo em obra, Richard Long conserva apenas o gesto: *isso* que suplementa o ato, essa atmosfera que o rodeia, quase que *por nada*, em sua objetividade. Do corpo, a arte mostra o que resta, a marca precível, e a natureza retomando espaço, prestes a apagá-lo, o princípio de uma contagem regressiva até o desaparecimento.

O que não se apaga, no entanto, é a assinatura, a marca territorializante constitutiva de uma morada, a formação temporária de um domínio. Como nos ensinaram Deleuze e Guattari (1997a, p. 123), “há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos”. A construção de um território é sempre um efeito de arte, o ato que faz do ritmo uma matéria expressiva, “porque a arte é primeiramente *cartaz, placa*”. Em meio à deriva, o ato de apanhar margaridas ou os movimentos repetitivos entre dois pontos operados por Richard Long constituem verdadeiras assinaturas, o nome próprio em uma territorialidade de passagem. Expressão, e não possessão: o que se vê não é nada que pertença a um sujeito, mas sim a arquitetura de um território que o sujeito constrói a partir de sua expressividade. Um cartaz, uma marcação territorial de distâncias, eis o que se pode ler nos trajetos de Long. De qualquer coisa, arranjar uma matéria de expressão: “o que é meu é primeiramente minha distância, não possuo senão distâncias” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 127).

De fato, é através do agenciamento de um corpo expressivo que o território demarca seus limites, estabelecendo então as molduras através das quais o corpo orgânico irá organizar seus cantos, seus trajetos, suas posturas. “E cada território engloba ou recorta territórios de outras espécies, ou intercepta trajetos de animais sem território, formando junções interespecíficas” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 239). Melodia, ritmo, contraponto: um corpo não cessa de intervir como motivo para outro; uma força expressiva não se efetiva sem compor um plano que a sustente; topografia impura, procedimento estético, territorial e ao mesmo tempo anatômico: é sempre em relação com um de-fora que o corpo se efetiva. Forças de conservação de um corpo orgânico, o território desdobrando-se em posturas e cores; forças estéticas, ativas em um corpo expressivo, delimitação e abertura frente à paisagem. Não produzimos senão corpos, conexões em ondas rítmicas, tornamo-nos com o mundo.

O corpo enquanto base, uma gética enquanto ordem arquitetônica. Ocupar, mover-se e experimentar o espaço. Usá-lo, e não consumi-lo. Torná-lo um *em-casa* pelo ritmo, pelo jogo com seus componentes. Ora, ora, ora: fixar o ponto, delimitar o meio, arquitetar a fuga.

Ora se vai do caos a um limiar de agenciamento territorial: componentes direcionais, infra-agenciamento. Ora se organiza o agenciamento: componentes dimensionais, intra-agenciamento. Ora se sai do agenciamento territorial, em direção de outros agenciamentos, ou ainda a outro lugar: inter-agenciamento, componentes de passagem e até de fuga. E os três juntos. (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 118).

Um território residual, o corpo como vestígio de todo movimento: as ações repetitivas e solitárias de Richard Long constituem um refúgio, uma estratégia vital para aquele que se encontra longe de toda segurança de um território familiar. Trata-se do movimento como um modo singular de ocupar o espaço, através da organização de seus elementos. Nesse sentido, o que a obra dá a ver é um campo de composição (FERRAZ, 2005), a delimitação de um lugar, a inscrição de uma marca em um campo concreto, a matéria bruta sendo investida de relações humanas. Em sua caminhada, o artista verifica o terreno, constrói uma região, uma paisagem, cria condutas de travessia (FERNANDES, 2013): à frente e para trás, colhendo flores nessa e naquela direção.

Não são momentos sucessivos, mas aspectos de uma mesma operação territorializante, que Deleuze e Guattari (1997a) denominam Ritornelo: a fixação de um ponto em meio ao caos (componente direcional); a organização de uma pose calma e estável ao redor do eixo frágil (componente dimensional); o traçado de uma nova linha, agora em outra direção (componente de passagem ou abertura, através do qual o território não deixa de estar em relação com o exterior). Territorial, o Ritornelo “sempre leva terra consigo, ele tem como concomitante uma terra, mesmo que espiritual, ele está sempre em relação essencial com um Natal, um Nativo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 118). Tralalá: um gesto e uma estratégia de articulação e uma fuga (FERRAZ, 2005). A arte enquanto *ethos*, o *ethos* feito morada.

De acordo com Zourabichvili (2004), trata-se de uma lógica da existência, do viver articulado enquanto giros sucessivos, pela circularidade tática que nos faz a cada momento estar mais implicado em um dos três aspectos, sem no entanto estar afastado dos demais: é pela própria expressividade que o constitui que o território não se deixa isolar das linhas que o atravessam. Conexões, encaixes, o pequeno refrão ou muro isolante, a janela através da qual o território se abre à paisagem selecionada, o solo, a pequena terra para o movimento.

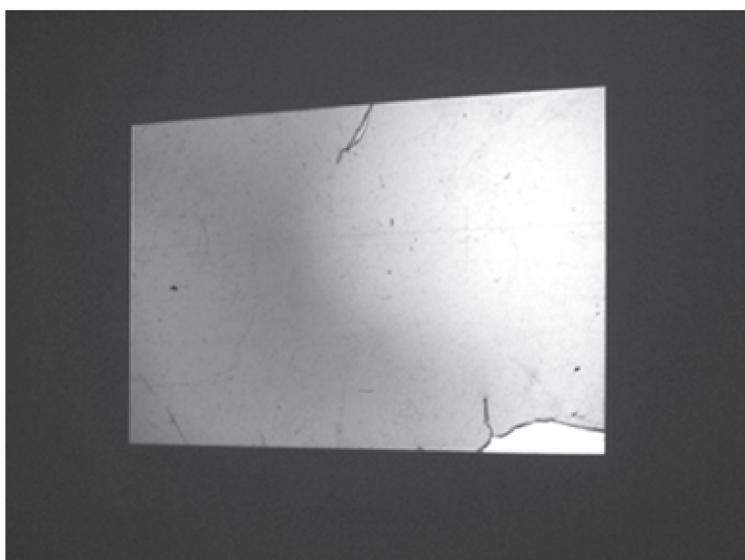
Mas existe outra força, que nasce não no ponto, mas fora dele. Essa força se precipita sobre o ponto preso no plano, arranca-o daí e empurra-o para uma direção qualquer. Assim, a tensão concêntrica do ponto vê-se destruída e o ponto desaparece, dele resultando um novo ser, dotado de uma vida autônoma e submetido a outras leis. (KANDINSKY, 2005, p. 45).

Uma morada sobre o abismo; ponto e contraponto: “[...] a casa mais fechada está aberta sobre um universo” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 233). Trata-se de uma ética da experimentação, do construtivismo próprio de uma ética nômade, implicada com o movimento e a criação de novos territórios existenciais.

Geoética. É o próprio ato de caminhar, portanto, que constitui o território. Está nele, no passo a passo, na composição entre o corpo e os elementos do terreno, o *em-casa*, sutil esboço de um habitáculo à deriva. Tal qual uma criança no escuro, assustada, cantarolando uma canção (DELEUZE; GUATTARI, 1997a); tal qual o sino da aldeia, as páginas escolhidas de um livro ou uma melodia surrada; tal qual um nômade e seu *yurt* feltroso; tal qual tudo que te faz seguir respirando e dar mais um passo quando já não mais parecia ser possível fazê-lo.

Em seus trajetos, seja onde for, a arte é sempre arquitetura: construção de um *em-casa*, construção de mundos, perspectivas, *pontes de vista* para a vida. Uma obra, o plano traçado por determinado artista através de suas marcas, configura também uma série de coordenadas utilizadas em uma operação vital. Assim, adentrar em seu meio é também operar uma espécie de esforço cartográfico: trabalho com a arte como um jogo de luzes, de ângulos, de espaços e de delimitações de distâncias. Em tal meio, o educador não é um guia, alguém que irá orientar o estudante em seu percurso, mas sim aquele que não se cansa de colher materiais e traçar novas paisagens para a sua prática. Em meio à arte, a pedagogia é sempre uma geografia, ou melhor, uma geoficção.

### 3 Vestígios do corpo



**Figura 6** – Mario Garcia Torres, *December 2007*, 2007

“Vi que não há Natureza,  
Que Natureza não existe,  
Que há montes, vales, planícies,  
Que há árvores, flores, ervas,  
Que há rios e pedras,  
Mas que não há um todo a que isso pertença,  
Que um conjunto real e verdadeiro  
É uma doença de nossas ideias.

A Natureza é partes sem um todo.  
[...]

Alberto Caeiro, “poema XLVII”, *O guardador de rebanhos*.

O que conservar de um corpo em movimento? O que conservar do corpo no percurso das horas, dos dias, dos meses, dos anos? De acordo com Mario Garcia Torres, tudo o que se mantém são rastros involuntários. Nada mais. *December 2007* é uma obra composta por um único *slide* branco, carregado no bolso do artista durante um mês e durante esse tempo naturalmente riscado. Projetado em uma parede lisa, do cotidiano só se visualiza a rasura, ela própria o único testemunho de um movimento vivido.

Trata-se de uma contra-história, ou seja, da história tomada a contrapelo, através da irrupção de uma matéria-baixa e insignificante no seio de toda aparência. Marcas aleatórias, resquícios anônimos, acontecimentos acéfalos e sem sujeito. Tal qual uma pintura baconiana, tudo são vestígios de um atravessamento, “um trilho de presença humana e traços de memória e acontecimentos passados, como um caracol deixa a sua marca” (BACON apud FICACCI, 2010, p. 56). Uma vez mais, tudo que se pode encontrar são sinais de um corpo disperso, estranho a qualquer apropriação.

Mais do que qualquer outra coisa, o que a obra parece exigir de nós é um outro comportamento do olhar, a partir do qual uma dimensão sensível do real pode ser atingida. Um corpo destacado de sua intencionalidade, um corpo sem início e sem fim; um corpo órfão de qualquer identidade; um espaço liso escavado sob o estriamento e o controle cotidianos. Nomadismo como ato estético-político, que se faz através da fuga das armadilhas da história, da moral, do Estado, ao fazer passar um corpo “que não se deixa e não se deixará codificar” (DELEUZE, 2000, p. 45).

Por via inversa, sabe-se que a história da institucionalização da Educação se confunde com a história das práticas disciplinares e dos dispositivos de controle sobre o corpo (CORAZZA, 2005). Nesse sentido, aprendemos com Foucault

(1988, 2009) o quanto a constituição de conhecimento sobre o corpo só pôde tornar-se possível a partir de um poder sobre o corpo, em uma singular junção de disciplinas militares e escolares. “Organizar o corpo para torná-lo eficientemente útil e atribuir-lhe seu devido lugar” (FUGANTI, 2009, p. 24). Escrever direito, trabalhar o traço, o punho brando, o alinhamento da postura, a carcaça rígida, um ponto e então a linha, outra vez o ponto, fisiologia e orgânica em toda uma série de condicionamentos fazendo do corpo o lugar de inscrições diversas, o próprio palco para a representação dos valores sociais de uma época.

Tal como defende Gallo (2008), se é verdade que existe uma função manifesta do ensino (a transmissão de novos saberes, o acesso do aluno ao mundo da cultura sistematizada e formal), é inegável que há também funções latentes, como a ideológica, ou seja, a inserção da criança no mundo da produção, pelo controle e modelagem de suas posturas através das ações mais insuspeitas. Escola, lugar da disciplina, de seu aprendizado e de seu exercício. Era sobre isso que nos advertiam Deleuze e Guattari (1995, p. 13): “A professora não se questiona quando interroga um aluno, assim como não se questiona quando ensina uma regra de gramática ou de cálculo. Ela ‘ensigna’, dá ordens, comanda”. De fato, a máquina do ensino obrigatório não deve se definir pela simples comunicação de informações, que nada mais são que o “mínimo estritamente necessário para a emissão, transmissão e observação das ordens consideradas como comandos”. Para a lei do ensino, trata-se de impor coordenadas, delimitar lugares, indicar valores e posições de sujeito.

No entanto, longe da crença em uma via de mão dupla entre ensino-aprendizagem, deve-se desconfiar da certeza fácil de que aquilo que é transmitido é incorporado (GALLO, 2008), uma vez que a aprendizagem é sempre um processo sobre o qual não se pode exercer um controle absoluto. Diferentemente do que se pode defender para o ensino, não há métodos para o aprender, não se sabe de antemão como alguém aprende, por intermédio de quais signos me torno bom em ciências ou sensível aos apelos de um instrumento, de uma língua estrangeira ou de um esporte qualquer. Seja como for, o certo é que o aprender é sempre o momento de uma conjunção (CORAZZA; TADEU, 2003) com o outro do pensamento, a composição de pontos singulares de meu corpo com pontos de uma outra figura, de um outro elemento que me desmembra, que me leva a penetrar em um mundo de problemas até então desconhecidos, inauditos, cujas intensidades devo combinar, tal qual um nadador em meio à onda (DELEUZE, 2000) ou então um nômade em meio ao deserto.

Talvez seja mesmo a indicação de uma postura aquilo que podemos aprender da arte em seus movimentos. Atopia enquanto composição de uma ordem rapsódica, tessitura do corpo por retalhos, estabelecendo assim uma postura

quebrada, curto-circuitada, de ideal não desenvolvimentista. Em movimento, um corpo não conhece senão bifurcações pelas quais diverge ao apreender o terreno, corpo arquitetado em um meio, por incontáveis meios, entre-Vistas. Corpo de *intermezzos*, que muda de sítio, muda de postura, impede que o discurso se agarre, engrosse, espalhe-se e desenvolva-se. Corpo que se agita e que incomoda a palavra. Corpo raso, de acúmulos superficiais, corpo epidermicamente profundo. Corpo palimpsesto, insistentemente riscado. O construcionismo nômade é sempre a articulação e experimentação de uma existência rapsódica, afirmando a polifonia que nela se inscreve.

#### 4 Por um ensino à deriva

*“A arte entendida, portanto, em um sentido lúdico: esta é a expressão mais radical de liberdade humana.”*

Joseph Beuys, *A revolução somos nós*.

Posto que não há mesmo caminho e que o caminho se faz em movimento. Posto que apenas em uma perspectiva sedentária o movimento pode ser pensado como uma evolução lógica e regular de um ponto a outro, previamente definido. Posto que só pela sinuosidade da linha, dos lineamentos, é que se pode chegar ao “avesso do tapete onde os mesmos fios e as mesmas cores se tramam de outra maneira” (CORTÁZAR, 2008, p. 9). Posto que é pelo elogio de uma educação fundada “sobre conexões invisíveis, ramificando-se em diversas direções, um tanto dispersa” (CALVINO, 1990, p. 47), que se pode pensar na rapidez como um valor a ser defendido e articulado ao deslocamento intensivo. Posto que, mesmo na educação, o gosto pela deriva, por esse comportamento “lúdico-construtivo” (DEBORD, 2003, p. 87), é capaz de proporcionar um método para romper com representações excessivamente segmentarizadas nos procedimentos de percepção e ocupação do espaço. Posto que é no corpo, por fim, que as travessias poderão deixar vestígios, e que é também pelo corpo (disperso, inquieto, atópico) que o movimento pode ser pensado e investido, a deriva, tomada como argumento central em uma prática educativa, configura-se também como articulação de uma força não comunicante, espécie de zona *de desvio*, espaço nômade passível de ser localizado (através de seus efeitos, daquilo que cria e torna possível), mas não delimitado (DELEUZE; GATTARI, 1997b). Estar *entre* as coisas, portanto, sob todos os limites e sob todas as ligações sinalizáveis.

Tomando de empréstimo aquilo que Deleuze e Guattari (1997b, p. 25) delimitam como sendo as características de uma “ciência menor” ou “nômade”, poderíamos dizer que esse estranho modelo pedagógico “se opõe ao estável, ao eterno, ao idêntico, ao constante”, procedendo, afastado dos teoremas de uma ciência régia, segundo um modelo problemático através do qual as afecções, as secções e os fluxos desempenham um papel determinante. Passagens ao limite, inquietudes, improvisos: para a educação, a deriva é sempre a “criação de espaços de liberdade, pequenas estratégias de torção de poder” (PELLEJERO, 2009, p. 152), a fabulação de um campo de desejo perante o campo estrutural do ensino enrijecido por sistemas totalitários, burocráticos e moralizadores (BARTHES, 2007a).

De certo modo, trata-se de fazer do ensino uma prática inqualificável, cuja divisa não pode ser outra que não a arquitetura contínua de um corpo que se *deixa tocar* pelos encontros, pela desalinhamento de seus movimentos e pela supressão de suas fronteiras.

## Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007a.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2007b.

\_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BEUYS, Joseph. A revolução somos nós. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006, p. 300-324.

BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. TV ESCOLA (Ed.). (2001). *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. VHS, som, cor.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CLARK, Lygia. “1964: Caminhando”. In: Lygia Clark. RJ, Funarte, 1980 (col. Arte Brasileira Contemporânea); p.25.

CORAZZA, Sandra Mara. *Uma vida de professora*. Ijuí: Ed. da Unijuí, 2005.

\_\_\_\_\_; TADEU, Tomaz. *Composições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

CORTÁZAR, Julio. *A volta ao dia em oitenta mundos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. Tomo I.

COSTA, Carlos Sequeira. *Vedutismo*. Coimbra: Pé de Página Editores, 2005.

DEBORD, Guy-Ernest. Teoria da deriva. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 87-91.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *Deux régimes de fous*. Paris: Minuit, 2003.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. *Mil platôs 2*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Mil platôs 4*. São Paulo: Editora 34, 1997a.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Mil platôs 5*. São Paulo: Editora 34, 1997b.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

FERRAZ, Silvio. *Livro das sonoridades* [notas dispersas sobre composição]: um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

FERNANDES, Rosana Aparecida. *Passeios esquizos: cinema, filosofia, educação*. Maceió: Edufal, 2013.

FICCACI, Luigi. *Francis Bacon: sob a superfície das coisas*. Lisboa: Taschen, 2007.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

FUGANTI, Luiz. Aprender. In: CORAZZA, Sandra Mara; AQUINO, Julio Groppa (Org.). *Abecedário: educação da diferença*. São Paulo: Papirus, 2009. p. 24-27.

GALLO, Silvio. *Deleuze e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

HISSA, Cássio Viana; NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães. Cidade-corpo. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p. 54-77, jan./jun. 2013.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

PELLEJERO, Eduardo. *A postulação da realidade* (filosofia, literatura, política). Lisboa: Venda-val, 2009.

SCHENKEL, Camila M.; FLORES, Michel. *Material didático: liberdade em movimento*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.

SEVERO, André. *Consciência errante*. São Paulo: Escrituras, 2004.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Liberdade em movimento*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.

ZANELLA, Andrea Vieira. Olhar. In: FONSECA, Tania Mara; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (Org.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012, p. 171-173.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

**Submissão:** 30/09/2014

**Aprovação:** 15/12/2014