



Três obras, 4 exercícios: notas para uma docência como gesto artístico

Three works, 4 exercises: notes for a teaching as an artistic gesture

Daniela da Cruz Schneider¹
Universidade Federal do Tocantins

Resumo

Este ensaio se produz a partir de quatro exercícios de escrita, dos quais três partem proposições artísticas, a saber *Asterisms* (2012-13), de Gabriel Orozco, *Sistemas Produtivos. Máquina de Bordar* (1999), de Lia Menna Barreto e *Imponderabilia* (1977), de Marina Abramovic e Ulay. Um quarto exercício busca na ética do *cuidado de si*, ensejado no pensamento tardio de Michel Foucault, os pressupostos teóricos para propor a vida como obra de arte e a elaboração docente como gesto artístico.

Palavras-chave: arte, formação, docência, cuidado de si.

Abstract

This essay is produced from four writing exercises, of which three depart artistic propositions, namely *Asterisms*, by Gabriel Orozco, *Sistemas Produtivos. Máquina de Bordar* (1999), by Lia Menna Barreto and *Imponderabilia* (1977), by Marina Abramovic and Ulay. A fourth exercise seeks in the ethics of self-care, in the late thought of Michel Foucault, the theoretical assumptions to propose life as a work of art and the elaboration of teachers as artistic gesture.

Keywords: art, training, teaching, self-care.

Enviado em: 30/04/19 - Aprovado em: 10/06/19

Um modo de entrada

“O primeiro movimento de uns é consultar os livros; o primeiro movimento de outros é olhar as coisas” (VALÉRY, 2016, p. 21). Se para Valéry há aqueles que olham para livros e outros para as coisas, quem estuda e faz disso uma escrita do *si* tem olhos buliçosos, daqui para lá e de lá para cá. Olhar e deslocar-se. Percorrer distâncias e estar atento ao caminho que se desenha, é com isso que se envolve quem se dobra sobre ensaiar a produção de docência. Ora os livros, a teoria, ora o mundo. Nesse entremeio, a arte produz presença. Matéria de trabalho, matéria de ensino, modo de trabalho.

Esse texto propõe ensaiar uma concepção de docência que se gesta por gestos artísticos. Busca na arte procedimentos, feitura, poéticas que operam como gatilhos no trabalho da

elaboração e experimentação de um si docente. Conjugam-se aqui os testemunhos de uma professora que se faz docente enquanto forma docentes, que pesquisa e ensina; três trabalhos artísticos — de Gabriel Orozco, Lia Menna Barreto e Mariana Abramovic e Ulay —; e, por fim, com uma ética do cuidado de si, intercessor conceitual, que leva a pensar a própria vida como uma proposição artística.

Conceitualmente, exercita-se pelo pensamento tardio de Michel Foucault, fundamentando-se na ética do cuidado de *si*. Busca pistas lá onde se pleiteou uma estética da existência, no modo de vida dos gregos antigos, em que a ética se propôs por meio de uma ocupação de *si*, refletindo um quadro de atitudes de cuidado de *si*, propondo a vida como obra de arte.

Por aí, as matérias de trabalho são os conceitos. Antes, as matérias de trabalho são o que se produz no *si* no encontro com os conceitos. Matéria viva. Convoca ao exercício filosófico: “Mas o que é filosofar hoje em dia — quero dizer, a atividade filosófica — senão o trabalho crítico do pensamento sobre o próprio pensamento? Se não consistir em tentar saber de que maneira e até onde seria possível pensar diferentemente em de legitimar o que já se sabe?” (FOUCAULT, 1984, p. 15). O saber, proveniente da sabedoria encarnada, que perfaz todo o corpo, não é apenas a aquisição de conhecimento. É fazer perder-se, é produzir no *si* defasagens, distâncias, percorridas através de um trabalho sobre *si* mesmo. Flexão do *si*.

Em uma defasagem a distância que se produz pode ser habitada por um gesto. Um gesto oferecido aqui como um modo de criar relação entre um instante de ação e o outro. Um gesto artístico como modo de criar relações entre aberturas, gestando eles mesmos fendas, entradas. Um gesto produtor de porosidades. Habitando reentrâncias, esse ensaio pensa a produção de docência a partir de três obras e um desdobramento conceitual, compondo-se por quatro exercícios. Ou, antes, quatro modos de exercitar o pensar sobre a docência. Primeiro, propõe tomar do mundo, trabalhar as matérias e as forças que são captadas pela e na laboração da docência; depois, faz convite a um si que se distancia de um eu substancializado, dado, um si borda a si mesmo, cultivando-se pelo fio do cuidado; em seguida, demanda o corpo, o faz sem petições às sistematizações teóricas que rondam as pesquisas educacionais. Reivindica o corpo como o próprio si. Para produção docente é necessário que se tenha um corpo; por fim, toma da ética do cuidado de si a vontade uma atitude formativa, em que o ethos se perfaça pela estética e pela poética de si.

Tomar do Mundo

Gabriel Orozco, *Asterisms* (2012-13)

Uma instalação, composta de/por milhares de detritos recolhidos em dois lugares diferentes: um campo esportivo e uma área costeira protegida, mas que também serve como repositório de lixo comercial e dejetos industriais. Nova Iorque, onde reside o artista; costa do México, lugar de onde é nativo. Em um, convivem crianças e o lixo; no outro, um santuário de baleias, cemitério e lugar de encontro. Em ambos, o zelo seria pressuposto; nos dois, o desleixo. Uma cultura de consumo se sobrepõe a natureza.

Aquilo que é dejetado, que faz da paisagem caos, é deslocado para o contexto de uma obra. Ganha tal estatuto. O indesejado, despejado, agora recolhido, tratado pelo fino filtro de uma atitude estética, adquire beleza, torna-se desejo. É vivido pela curiosidade; exibido como colecionismo ou colagem. Vivificado. Digno de por ele deixar-se viver, tomar posse do *si* pela experiência estética. Objetos do mundo, retirados de sua mundanidade, criam nova relação com o mundo, propostos desde sua arbitrariedade, compõem outros sentidos, passam à diferente utilidade.

Pelas paredes, 12 painéis estendem-se, compostos de registros fotográficos de curiosos objetos. Aleatórios no macro; conciliados, quando observados em pequenos conjuntos. Cuidadosamente arranjados. Cada objeto atentamente fotografado. Um exercício de delicadeza, uma atitude de cuidado na desterritorialização. Pelo chão, esses tão diversos objetos dão forma a um retângulo. Ali, agrupam-se por natureza de material, tamanho e cores. Enfileirados, unidos por algum critério, tendem dos vidros e suas transparências, suas fragilidades até o peso dos metais, corroídos pelo mar. Um cubo, como vitrine, abriga uma coleção de pequenos objetos. Colocada ali, é como se convidasse uma paragem mais demorada, convocando para o exercício de volta ao contexto de onde sai. Lá, despercebidos, próximos do imperceptível, foram capturados, trazidos para um protagonismo que nunca lhes foi inerente. Dão visibilidade a uma atitude de atenção. Fazem emergir o cuidado de um trabalho. Fazer do que vive pela indiferença algo da ordem do inefável.

Não se trataria de uma coleção. Os colecionismos parecem demasiado estanques, em prateleiras ou caixas, fadados ao pó e a contemplação. Seria preciso que estas matérias fossem colocadas em contato, ativando umas às outras e criando entre elas algumas relações. Lado a lado, matérias que antes se desconheciam vão elaborando um sentido, tramando convocações. Recolher do mundo pela vontade de uma conjugação.

Captar a força de uma conjugação, a isso se deveria nomear *tomar do mundo*. Tomar do mundo matérias. Quem forma pelo formar-se toma do mundo suas matérias, pelo exercício da atenção, da delicadeza e gentileza com as sensações que lhe chegam. Recolhe. E recolher mantém laços de sentido com abrigar: dar abrigo a uma força, dar abrigo a uma matéria. Abrigar é um modo de abrir-se. Trazer do fora algo que faz dobra. Por aí se

exercita o cuidado e a paciência. O encontro é inevitável, mas a abertura é predileção. Só toma-se do mundo quando uma abertura se produz. E a condição para as aberturas é a atenção.

Larrosa (2008) dedica-se a esmiuçar o estado de atenção, contrastando um sujeito que tem necessidade de realidade, tem vontade de verdade, e o sujeito da atenção. O sujeito da verdade é aquele da renúncia de *si*: renúncia um trabalho de experimentação e criação de *si* - renúncia ao jogo livre da experimentação que não teme o erro - para buscar as verdades que edificam uma realidade tomada como absoluta. Tal realidade constitui o *mundo verdadeiro*, aqueles em que as verdades esperam por conformações. De outro modo, o sujeito atento desenvolve aquela sensibilidade de *si*. Mas esse *si* não é individualidade, o *si* compõem com o mundo e, assim, desenvolver uma sensibilidade de *si* para consigo mesmo é, ao mesmo tempo, ter uma sensibilidade - e uma paciência - com a vida, com o mundo.

E essa forma de atenção não passa "pela intenção, nem pela representação, nem pelo juízo, nem pela categorização, nem pela guerra, nem pela objetivação" (LARROSA, 2008, p. 190). Tal forma de atenção subtrai-se à experiência enjaulada da vontade de verdade, convidando o sujeito a colocar-se no mundo não mais como intelecto, mas como corpo. Deslocam-se aqui os quatro gêneros de atenção propostos por Larrosa, para pensá-los na sua conjugação com o cuidado de *si*.

Um *cuidado*. O cuidado como forma de estar atento às necessidades, ao que é imprescindível à vida: "quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: - assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas" (LARROSA, 2008, p. 166), é Nietzsche (2012) interpelando o cuidado e uma estética da existência que quer fazer da vida uma bela obra de arte; àquilo que faz bem viver - a pergunta da ética: como viver bem? - que faz sentir-se bem; isso para que uma indiferença a *si* não cresça, para que uma atitude de experimentação possa ser inspirada e, sobretudo, possa ser possível. Uma superfície que tende à adequação não compreende seus limites, a sua forma e as forças, tende a buscar moldar-se. O esboço de uma relação entre uma ética de experimentação e uma moral de conformação: a primeira exige um conhecimento de *si* respaldado pelo cuidado atento dos seus esforços e das suas necessidades.

Estar presente, o que seria o contrário de estar desconectado, de estar disperso. É um modo de estar aí, dar-se conta de sua relação com o mundo e de enfrenta-lo; é um modo de estar no mundo no aqui e agora, ocupado consigo mesmo na imanência com o mundo; a existência é deste mundo e qualquer forma de vida que queira uma ideação e uma representação da transcendência deve ser interrogado.

A *escuta*. Estar atento é escutar a vida e desenvolver uma sensibilidade que permita paradas, que conjugam atenção e cuidado, o que igualmente é atitude de presença.

A *espera*. E é isso o que diferencia a experimentação como produto de uma cultura de consumo, que raptou a subversão como valor de mercado e esteticidade de vida, de uma forma de experimentação pautada por certo cuidado de atenção, certa atenção de escuta, de se estar presente e de espera. Dar-se o tempo. Tornar-se disponível, colocar-se à espreita como o célebre carrapato de Deleuze. Esperar é também cultivar certa capacidade de espanto, de estupefação, de permitir que o horror percorra o corpo.

Uma flexão no si. Não se trataria de tomar o mundo. E, assim, formar não é pretensamente tomar todo o mundo. Antes, trata-se de percorrê-lo. Percorrer o mundo é alargar o *si*. Recolher e compor. Perfazer o hiato entre as coisas. O fio que se fia, aquilo que se produz entre matérias, no seu hiato, é uma proposição, um convite ou chamamento. Uma relação com o mundo. Uma proposição emerge de uma relação que se cria no e com o mundo. Um mundo todo ali; todo no mundo.

Um uso, que passa a outro: o que faz com que seu desuso se produza? Da operação de deslocamento do sentido, do uso e, até, de natureza - fundar uma nova natureza - da matéria, uma transvalorização da matéria, que a faz outra, pelo contato com outras. Transvalora utilidades: cria inutilidades. Porém, não inutilizações. Em contato, trabalha-se a vaporosa linha-limite da forma da matéria, a linha que dá seu uso. Em contato, as linhas borram-se, mestiçam-se, criando outras exigências, impondo novas interioridades, esboçam limites mudados. Fazer uma matéria passar pela outra. Roçar os limites. Perder um pouco de forma.

“O que fazer com isso? Dito em outros termos: como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem o cotidiano?” (BOURRIAUD, 2009, p. 13). Pergunta da formação. Criar relações com a vida: vetor de uma formação ética-estética. Em meio a um mundo de relações, a pergunta de Bourriaud convoca a uma atitude de *usar* o mundo, constituindo para *si* e no *si* outras formas. Promover, assim, junções inusitadas, aproximações impensadas. O que se faz no *entre* desses sortimentos de possíveis relações é a criação de mais uma relação, mais uma forma de dar expressão às experiências que se produzem no encontro com o mundo. Compor a partir daquilo que se experimenta.

Tomar posse das matérias é vive-las, fazê-las percorrer o *si*, como quem ara a terra, revolve camadas, fazendo ar alastra-se. Tomar posse, antes, daquilo que se produz no *si*. Indicativo de presença de vida: não se está anestesiado. Tomar posse faz o *si* mover no *si* mesmo, ir ao encontro de sua própria abertura e aí trabalhar-se. Diz Fabro (2006, p. 146-147): “há uma diferença entre o sentir e o tomar posse, que é justamente viver: só no

primeiro caso, você recebe, é vítima, o objeto. Para mim, atitude estética é quando vivemos através da coisa, quando a vivemos e não quando a recebemos somente”. Fazer o alargamento do *si* coincidir com um alargamento da existência: viver através daquilo que se sente, da sensação que se produz. Viver é ser padecente e senhor de *si* ao mesmo tempo. Formar-se por meio de uma agonística de *si*.

Máquina de Bordar - um *Si* Artista

Lia Menna Barreto, *Sistemas Produtivos. Máquina de Bordar* (1999)

Quando em funcionamento, este sistema de produção de bordado requer cuidado diário. As sementes de milho colocadas sobre fralda úmida, dentro das bandejas, são regadas; com o passar dos dias, as sementes brotam e as raízes iniciam o bordado. Duas semanas depois, plantas e raízes desenvolvidas, inicia-se o processo de secagem. As bandejas deixam de receber água. Seca, a parte bordada é retirada da bandeja e armazenada ao lado. Começa um novo bordado, mais um pedaço de fralda sai do rolo e é umedecido para receber sementes de milho dentro da bandeja.¹

A máquina borda de vida o tecido. Pelos poros do algodão crescem os brotos de milho. A semente em contato com o tecido. Um encontro. Cultiva-se — o tecido é úmido, preparado, ou antes, cria-se no tecido uma disponibilidade para a germinação. A semente abre-se, fazendo-se raiz, fazendo-se linha. A linha corre e percorre o tecido. O poro do tecido aberto. Os brotos sobem rigorosos, verticalizando o sentido da vida. No outro lado, uma raiz de superfície esparrama-se, borda o algodão: *o mais profundo é a pele*, nos lembra Valéry. As linhas correm na direção em que a força as dá pulsão. Um desenho de emaranhado. Uma linha sobre a outra, elas cruzam-se, desencontram-se, formam aglomerados.

Cultivo é uma palavra pertinente à produção de vida. Ela também é força para compreender certa atitude formativa. Tem, além disso, parte com a arte. Cultivo entra na ordem no cuidado, demanda atenção.

Tratava-se de um artefato que demandava um investimento diário, um cuidado. Para que houvesse desenhos loucos, para que houvesse o alinhavo entre as aberturas do pano, era preciso cultivar, alimentar aquele sistema. Era preciso manter a vida, para que a não-vida vertesse em arte.

- Arte só tem que ver com a vida!

A formação é o cultivo das condições para a propulsão de uma força; a formação é o cultivo da própria força. Nutrição estética (MARTINS; PICOSQUE, 2012). Um corpo necessita de

¹ In: <https://lia-mennabarreto.blogspot.com/2007/12/mquina-de-bordar-1999.html>

substratos para a manutenção da vida. Na sua condição de um *si* sensível, precisa cultivar a abertura para o mundo, certa capacidade de sentir e mover-se pelo sentido.

E na vida impera o tempo. E na arte também o tempo é um intercessor. E nesta obra que está entre a vida e a não-vida, o que a constitui é o tempo. O tempo do cultivo para que as raízes possam crescer, para que elas possam compor a outra dimensão da obra. O pano desenhado de raiz não é a obra. O processo é a obra. O tempo, como cuidado, é a obra. Ela é composta de intervalos e acontece entre os intervalos. Não é nada que não seja um acontecer.

Pano bordado de tempo. Pano bordado de cuidado. A planta para dentro, a raiz, contraditoriamente, exposta. O bordado dobra-se, redobra-se sobre *si* mesmo. Buscava um convite para pensar a formação, a constituição de *si*, e a instigante imagem do rolo de bordado emergiu. Essa obra cria, no interior de uma discussão sobre formação, uma espécie de fio de navalha para uma atitude formativa, instaura direções no olhar: eu posso ver a produção do bordado, de um cultivo ativo, zeloso, que compõe desenho-vida por entre os poros do tecido; mas, posso ver os rolos de raízes secas, enraizamento, acúmulo e sobreposição. Duas abordagens para a mesma forma. E esse modo de encarar a relação entre raiz e bordado pode constituir uma atitude frente à formação, um modo de operá-la no *si*, como cultivo ativo, como sedimento; dobra subjetivação; a dobra como acúmulo.

A formação como um bordado vivo, que vai buscando um alargamento do *si*. Trabalho daquilo que lhe chega, que cresce por aquilo que lhe encontra. O tocamento impulsiona movimento no *si*, lhe convoca a uma ação. Para uma poética docente, para um deixar-se formar por essa atitude poética, é necessário cultivar um *si* permeável e manter certa umidade nos tecidos.

A docência pede por um corpo

Marina Abramovic e Ulay, *Imponderabilia* (1977)

Na entrada da galeria dois corpos nus. A entrada é o corpo. Dois corpos, um gesto. Dois olhares fixos ligam-se: [em]contato. Quem ali quer entrar precisa submeter-se a um inevitável contato. Dois corpos criam um hiato, uma distância que cria conexão. Nesse espaço, percorre-se uma proposição. Habita-se. Outras vontades perfazem essa abertura criada por Ulay e Marina; quem por aí passa habita temporariamente a sensibilidade de outrem. Entre esses dois corpos modos de sentir padecem de experiências. Os artistas colocam-se na entrada da porta da galeria, criam uma condição para entrada dos visitantes. Os retiram da condição de espectadores, os colocam dentro da obra, fazem de quem passa condição e modo de produção da obra. Vulneráveis, precisam enfrentar não

dois corpos nus, mas o próprio corpo. É preciso um exercício de si sobre si mesmo, para que se tenha coragem da forma de *si*. É preciso que se enfrente a forma. Imponderável forma, suscetível. O texto na parede avisa: “Imponderável. Fatores humanos imponderáveis como a sensibilidade estética de alguém / a importância primordial dos imponderáveis na determinação da conduta humana”.²

Quem por aí passa traz consigo seu ilimitado de possibilidades. Construídos de suas vivências, com sua sensibilidade construída pelos modos como criam relação com a vida. Cuidam de si. Cuidam daquilo que lhes chega. Um exercício de todo o corpo, no contato com o outro corpo. Duas, três ou mais sensibilidades tocam-se, alargam suas fronteiras, trabalham os seus limites. Desfazimento dos vincos que dão forma ao corpo. Pelo exercício cuidadoso dessas forças, uma forma aparece e experimenta-se.

Erótica. Corpos frios, no contraste com o corpo quente. Roupa que roça sobre a pele. O gelado do metal na superfície chamada barriga. O espaço sentido e compartilhado entre corpos. Cheiros. O cheiro de uma respiração. Fricção. Passagem. Aesthesis. Um campo todo de captação de forças e trabalho com essas forças. O hiato entre o *si* e o *si* mesmo expressa e se dá a sentir através da experiência de passar entre dois corpos nus, que interpõem à passagem, que colocam com condição de passagem o aviltamento de toda a dimensão sensível. Uma agonística se faz agulhão na forma de *si*.

O olhar que não pode se interromper. E na fixidez desse olhar exercita-se uma concentração, um modo de ocupação de *si*, em que a atenção é todo um trabalho da sensibilidade, uma forma de domínio, de manuseio, de uso do sensível. O trabalho de *si* é inseparável da constituição própria de *si*. E o *si* é o corpo.

Etopoiese (ethos/poien): produção ética, poética de *si*, criação de um modo de conduzir-se, modo de por a forma de *si* em ação. A dimensão etopoética da arte não se limita a uma operação de intelectual, mas deriva de uma experiência de todo o corpo — corpo que experiencia, corpo que pensa. A forma de *si* colocada em ação por meio da arte é sempre forma ativada e não forma apaziguada ou passiva.

O corpo é uma superfície de experimentação, pela qual a sabedoria se engendra. A experimentação de *si* na qual se dá uma experimentação como prática de liberdade acontece pelo corpo. Cuidar de *si* é uma ousadia — entoarei como mantra. Rompe com a cisão entre corpo e intelecto e faz aparecer um outro valor ético a se exercitar: é pelo corpo que uma experiência é possível. Ela só pode vir daquilo que toca o sensível. Uma

² Tradução livre de: “Imponderable. Such imponderable human factors as one's aesthetic sensitivity / the overriding importance of imponderables in determining human conduct”. Texto afixado na parede da galeria em que Marina e Ulay realizaram a performance *Imporabilia* (1977).

experiência ocorre no e percorre um *si*. É forma de *si* que se coloca em ação. Uma experimentação que é, antes de tudo, sentida. Aesthesis de *si*.

Nos volumes II e III da *História da Sexualidade*, Foucault atém-se às práticas de *si* voltadas para os usos dos prazeres e à dominação, por meio de um exercício constante de *si*, do desejo. É partir das relações de *si* consigo mesmo, no exercício dos *aphrodisia* que Foucault engendra a estética da existência na antiguidade grega-romana. Para além de uma cultura formativa que previa a ginástica como uma das suas preocupações, há todo um quadro de exercícios que tem por finalidade constituir no *si* um equilíbrio entre a alma intelectual e o corpo, propondo uma ética fundada no domínio de *si* sobre as pulsões dos apetites do corpo, através de um trabalho dos desejos.

O corpo nunca é descartado. Ele é reiteradamente colocado no centro da produção de *si*, pois percepção da força que o constitui. É preciso que a inteligência se force, se torça para com o corpo. Aí o uso dos prazeres configurou gatilho para a elaboração. Por meio de uma experimentação de seus próprios limites, daquilo que tende a extrapolação do prazer, por meio de um exagero ou obsessão, buscou-se cultivar a hedoné. Comedimento, temperança.... Uma ataraxia funcionava como potencializadora do prazer. Como se houvesse um cuidado com o desperdício. A idade de ouro do cuidado de *si* tem no corpo o meio da experimentação, sendo o meio o próprio *si*. Prazer e desejo são reconhecidos pela sua força, por sua intensidade. Suspensão do juízo de valor acerca dos apetites do corpo, apenas uma inferiorização na hierarquia das partes da alma. Não são considerados maus por fazerem parte da natureza, são, antes de tudo, matérias de trabalho na constituição de *si*.

Desde uma perspectiva filosófica idealista, o corpo é efêmero, finito e inconstante. É inconstante porque deseja e deseja aquilo de que tem falta. Toda a sua atividade está sempre funcionando a partir de uma equação desequilibrada, cuja produção atende à lógica do desejo, determinada pela imperfeição de autossuficiência fisiológica: o corpo sempre carece de algo que o leva a uma inconstância, a um movimento da necessidade. O desejo é sempre desejo de excesso, nos apetites do corpo. O corpo é, assim, a materialidade imprevisível com a qual o ser humano deve viver, extraindo daí suas experiências e purificando por meio da inteligência, que não só garante uma verificação epistemológica da experiência, através do *bom* uso da razão, que serve, também, de bússola moral. E, daí derivam as diversas definições de corpo, que fazem tradição na filosofia tradicional idealista: o corpo como lugar de expiação, de concupiscência, de pecado, de excesso, de profanação. O que nos chega dessa relação corpo/carne da cultura grega, no que tange proposições formativas?

Se fez tradição a leitura de uma racionalização do corpo. Buscou-se instituir uma compreensão de formação que aquietava o corpo, para dar condições de que a inteligência possa realizar suas operações. Separar corpo de razão é apenas mais uma das ficções educacionais — este é um campo criativo!

O primeiro é o sentido (DUARTE JUNIOR, 2004), depois todo o resto se move. A ética do cuidado de *si* convoca, sobretudo, à dimensão corporal da produção de *si*, que fica clara quando se toma a intensidade da presença do campo sensível em tal constituição. Uma ética que propõe o exercício de *si* por meio do uso dos prazeres, de um trabalho do desejo. Ser senhor de *si*, tomar posse de *si* é não é apenas controlar as apetências, mas manipulá-las e fazer do *si* a forma dessa afrodísia.

Formar a *si* mesmo, formar-se enquanto docente, demanda um corpo.

É um trabalho desse *si* que é corpo que constitui as relações com a vida. Um *si* que transformador, um transgressor de forças. Aquilo que lhe chega é matéria de trabalho, demanda o cuidado da captura de uma sensação, que percorre o *si* e o faz. Criar uma relação com a vida pode ser criar o espaço entre dois corpos e manter uma atitude de presença, deixando de lado a unilateralidade e fazendo o exercício de o máximo de dilatação dos seus poros: a experiência de um tato, como [com]tato, expandido, que sente o que acontece em meio aos dois corpos.

Trabalhar com a formação enquanto constitui-se formadora é compreender que um dos interstícios da formação é o hiato entre *si* mesmo e outrem; e aí se exercitaria uma ética que é do cuidado de *si*, mas também é cuidado do outro. Esse hiato necessário que faz mais do que estabelecer uma alteridade, confunde porosidades e só se pode tomar como substrato de trabalho ético aquilo que provém da sensação, de capturar a sensação que se dá nesse entre corpos.

Formar-se enquanto propõe forma a outrem. Desde o próprio corpo, um convite: a matéria que faz paragem em mim o fará em outrem? Algo se passa por uma abertura, dois corpos, um em frente ao outro: o que atravessa esse espaço se dá nos diferentes *si* da mesma forma? A formação docente demanda enfrentar um corpo. Um corpo que é *si*, um corpo que é outrem. O imponderável como circunstância e condição para formação. A proposição de Marina e Ulay opera aqui no contexto de uma pós-produção (BOURRIAUD, 2009): propõe que pensemos a formação como enfrentamento do *si*, da sua vulnerabilidade, da fragilidade de seus poros; convida para uma potenciação do cuidado no trabalho com as forças que chegam ao corpo, laborando essas forças na materialidade de uma forma. É tal forma é formante: a feitura de um *si* docente tem como meio e finalidade a proposição; sua forma mesma é convite, é abertura, coloca-se como hiato, faz fenda e propõe a ativação. Abrimento ao imponderável.

Para uma atitude formativa

E quando nossas interrogações acerca da vida vêm lá de uma sensação, de um arrepio que passa pelo corpo, na forma de qualquer coisa que se assemelhe a uma experiência estética; sobre modos de escuta daquilo que se sente, de atenção ao modo como se reage a algum acontecimento e a forma que é produzida no *si*, quantas vezes isso nos constitui em um dia? Por que não é sobre e a partir disso que a formação coloca nossa forma em ação? Antiga ocupação da educação estética.

A formação como atitude de cuidado de *si* para consigo mesmo desdobra-se pela atenção com os modos como essas relações com o mundo vão se elaborando. A abertura para a vida, o cuidado com aquilo que lhe chega. Nesse tocamento com o mundo, a atenção de *si* para consigo mesmo é um exercício de trabalho: deixa chegar, deixa perfazer, trabalhando aquilo que chega.

Cuidar de *si* com o cuidado que tem um artista com a sua obra. Ocupar-se da elaboração de *si* inspirado nas práticas artísticas; gestar um gesto formativo. Criar para *si* uma poética de *si*. Defendo, assim, *a feitura de si como processo de formação de si que toma da arte o seu modo de trabalho, propondo um gesto artístico na formação do si docente*. Trata-se de uma atitude frente à formação, que se conduz pelo fio de um cuidado, que é cuidado com os modos de laboração de *si* mesmo.

Feitura: ato, processo ou efeito de fazer(-se); elaboração; o que se fez; produção, trabalho, obra. Sentidos possíveis para uma palavra, para uma concepção que se produz entre experimentar e trabalhar; entre aísthesis de *si* e poética de *si*. Preconiza a vida como obra de arte; experimenta a formação como uma prática artística. E tal atitude de feitura é da ordem ética e estética: uma formação ética-estética. Busca seu fundamento em uma ética do cuidado de *si*, apontando para modos de elaboração de *si* que tomem gestos pautados pela desenvoltura da sensibilidade: uma demora, uma atenção... Um gesto para recolher matérias, deixar chegar no *si*, operar um trabalho sobre os afectos que aí se produzem. Um movimento para aproximar a produção do ethos do trabalho de feitura de uma obra, de um gesto artístico.

E, para isso, vagueia e busca pistas, lá onde se pleiteou uma estética da existência, no modo de vida dos gregos antigos, em que a ética se propôs por meio de uma ocupação de *si*, refletindo um quadro de atitudes de cuidado de *si*, propondo a vida como obra de arte. Daí desloca-se uma conjunção entre fazer de *si* uma obra de arte e um ideal de elaboração ética, propondo uma feitura de *si*, que toma a arte como possibilidade de um modo de trabalho do *si*. Essa atitude formativa prevê um distanciamento da definição do que seja um *eu* ou *si*, não disputa o devir humanizador das formações tradicionais.

O cuidado de *si* demandava uma série de exercícios, práticas e técnicas que tinham por objetivo elaborar um modo de vida centrado na auto-finalização do indivíduo, com vistas a formar uma cultura de *si*, baseada nas *artes da existência*, entendidas por Foucault (1984) como a produção de *si* mesmo como obra de arte, por meio da fixação de algumas regras de conduta, que permitiam a elaboração uma estilística da existência.

Tratou-se de um imperativo ético que demandava ter cuidados consigo, ocupar-se de *si*, instituindo para *si* toda uma cultura de *si*, definida como uma intensificação e valorização das relações consigo mesmo. Termos como cuidar de *si*, ocupar-se consigo mesmo, ter atenções consigo mesmo, converter a *si*, ter prazer consigo mesmo são recorrentes nos escritos de Foucault acerca desse quadro geral da estética da existência do mundo antigo. Elas denotam que o indivíduo dessa ética era convocado a um trabalho de intensificação de *si*: tornava-se o ser mesmo de um labor de *si*, que deveria culminar na finalização mais perfeita, mais harmônica e mais bela de *si* mesmo. Deveria constituir-se como uma obra de arte. O indivíduo aqui é um artista de *si*.

Fazer-se as perguntas que Grós (2013) coloca, acerca desta ética do cuidado de *si*: "minhas ações de hoje correspondem aos preceitos que me dei?" E, ainda, "que exercícios devo me impor a fim de conseguir chegar a uma correspondência mais perfeita?" (GRÓS, 2013, p. 134). Perguntas que se ensejam lá na ética proposta pelas escolas filosóficas estoicas e epicuristas, que demandavam um extenso conjunto de exercícios de *si*, uma arte de viver de homens aristocráticos, qualquer coisa de muito distante do tempo em que vivemos. Porém, me parece que tais perguntas são urgentes. Não pelo apelo de uma moral normativa, que nos faz cobrar metas produtivas e performáticas. Não se trata disso. Mas perguntas que nos fariam parar e dar ouvidos a nós mesmos, perguntas pela nossa forma de re-agir, de sentir, de pensar, de se relacionar com outro: como anda nossa sensibilidade? Perguntar-se como quem faz um exercício de cuidado e com a atitude de lançar-se em uma experimentação. Perguntar-se com a disposição de colocar a forma de *si* em ação, como quem faz um exercício de cuidado com a formação. Perguntar-se até que a atenção a *si* faça dobrar-se sobre *si*, com o cuidado de quem tem uma sensação a expressar e que não tenha outro material, que não a forma de *si* para expressar tal sensação. Ter o cuidado que tem o artista com a sua obra, na qual a forma que dá à expressão é aquela possível, a mais sincera possível, o exercício de *si* possível - o mais possível de todos. Cuidar de *si* não é outra coisa que não um exercício de *si*. E é por isso que o escolhi como grade de análise para as relações entre a ética e a estética. Ele coloca a forma de *si* em ação. Há diferentes formas de colocar tal forma em ação. É isso que me interessa no pensamento do último Foucault.

Há no preceito do cuidado de *si* uma dimensão que implica um desdobramento da sensibilidade consigo mesmo, fomenta uma percepção de *si*. É que há aí algo que não é

apenas da ordem moral, mas a elaboração de uma conduta e uma conduta de elaboração de *si* em que o sensível é preponderante. As formas de atenção a *si* e de ocupação de *si* lidam com os desejos, com as pulsões do corpo, engendram-se nas tensões e nos jogos de força [o cuidado de *si* inspira uma educação estética!].

Cuidar de *si* é uma ousadia. Cuidar de *si* é um ato revolucionário (CASTELLO-BRANCO, 2009). Impossível pensar no modo de cuidado de *si* da antiguidade deslocado hermeticamente para os dias atuais. Não façamos anacronismos. Mas há algo na estética da existência arranjada por Foucault. Há, sobretudo, no preceito do cuidado de *si* da antiguidade, alguns elementos que podem ser deslocados e dão o que pensar para a contemporaneidade. Alguns deles servem a este estudo, contribuem para fundamentar a afirmação de uma formação ética-estética, que se dá pela composição com a arte.

Trata-se de um exercício ético que inspira não uma anestesia de *si*, não uma renúncia de *si*, mas uma atitude de *aísthesis* consigo mesmo. Não apenas por pautar-se por preceitos que derivam da estética, como a beleza de uma conduta, sua perfeição, sua forma harmônica e equilibrada, proporcionada a partir de convenções áureas - preceitos que compunham a estética greco-romana. Trata-se de uma *aesthesis* do cuidado de *si*, uma *aesthesis* da existência, compreendendo a *aesthesis* na sua origem grega: sensação, sentimento (ROSENFELD, 1999). Uma *aesthesis* de *si*, uma forma que se experimenta a partir da sensibilidade consigo mesmo, da percepção de *si*; uma forma que se inquieta no seu encontro com o mundo, ocupa-se de seus afectos, de suas potências, que cuida do seu corpo. Mas que cuida do seu corpo como membrana de estesia, o compreendendo como superfície de *si*, na qual uma experimentação de *si* é possível.

O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado ou feito por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida? (FOUCAULT, 1995, p. 261).

Uma atitude de cuidado não é outra coisa além de uma sutileza. E a sutileza se expressa por meio de uma captura, que nada mais é do que o exercício da atenção. A sutileza como sensação retida e que depois é trabalhada. Aí se processa uma escolha, na forma de um crivo que é ação sobre a sensação retida. Trata-se de escolha refletida, de modo que só pode ser ética. Se é ética, será estética. Para Bourriaud (2011), o artista é transformador de energias. Ser artista de *si*, assim, é ser transformador das energias e das forças com as quais o *si* encontra-se: "a arte inventa pontos de contato inéditos, revela relações ainda despercebidas, gera vidas incríveis e novos costumes. A implicação: intensificar nossa relação com o mundo" (BOURRIAUD, 2011, p. 157). Entrar em um estado de captura das

energias e das forças, tornando-as trabalho, mas, sobretudo, um *modo de trabalho*: um trabalho artista em que a matéria a ser trabalhada é o *si*. Assim o é não por regra de indissociabilidade, mas porque se trata de capturar a força de uma sensação proveniente de um encontro, de trabalhar essa força, de exercer um cuidado sobre essa força, de tal modo que já não se pode dizer se se trata de elaboração ética ou elaboração artística; se se trata de elaboração de uma proposição de ação formativa ou de elaboração artística.

A arte, então, é etopoiética não apenas por oferecer diferentes preceitos estéticos, que podem inspirar formas de viver, mas pelo modo como dá testemunho de atitudes e gestos constituidores da feitura da obra de arte. Tais práticas e procedimentos engendrados em uma obra de arte mostram que mais do que um objeto de fruição, são, ao mesmo tempo, indícios que deixam a marca de uma atividade, do gesto empregado para a sua feitura. Assim, expande-se o *si*, produzindo nele e com ele um estado de criação.

O possível criado pela arte expande as possibilidades de encontros e experiências com a vida; alarga os hiatos do *si* ético; faz dos intervalos de *si* o lugar possível da experimentação de *si*. Ao mesmo tempo, e em coexistência com a experimentação, convoca ao exercício de *si*. É daí que podem emergir as práticas de liberdade no encontro com o mundo, a partir da criação de modos de estar no mundo. E um modo de estar no mundo é um modo de criar relações com o mundo.

Notas de inacabamento

A arte visa conferir forma e peso aos mais invisíveis processos. Quando partes inteiras de nossa vida caem na abstração devido à mudança de escala da globalização, quando funções básicas de nosso cotidiano são gradualmente transformadas em produtos de consumo (incluindo as relações humanas, que se tornam um verdadeiro interesse da indústria), parece muito lógico que os artistas procurem rematerializar essas funções e esses processos, e devolver a concretude ao que se furta à nossa vista. Não como objetos, o que significaria cair na armadilha da reificação, mas como suportes de experiências: a arte, ao tentar romper a lógica do espetáculo, restitui-nos o mundo como experiência a ser vivida (BOURRIAUD, 2009, p. 31-32).

O que podemos aprender com os artistas? Pergunta Nietzsche.

O salto para o vazio, de Yves Klein, como resposta à Nietzsche. Sobre o medo do erro; sobre a bravura do possível da experimentação. Os artistas não são ascetas da renúncia de *si*. E a arte, como tal, pode exaltar o exercício e o convite ao exercício. Os corpos de Marina e Ulay, criando um enfrentamento do corpo, do *si*, da dimensão imponderável da constituição da sensibilidade, como resposta à Nietzsche: a elaboração e laboração da ética

de um cuidado de atenção com os movimentos do que se produz no e pelo corpo. A produção de uma ética enquanto estética. O processo de cultivo dos poros, da manutenção das aberturas, o preparo de um tecido do sensível, o si - que é docente - como sistema produtivo, a ética e a estética do cuidado como linhas que formam o bordado, responde-se no vértice de um convite, à pergunta de Nietzsche. Recolher, assenhorar-se das matérias do mundo, inscrevê-las no si e como si, torna-las o si, por meio de uma forma própria, apropriá-las enquanto forma de si, mais um modo de responder à Nietzsche.

A docência como gesto artístico se produz pela sutileza e força de um trabalho. A formação docente como e por meio de um gesto artístico se propõe como um exercício e experimentação de si, em que o docente é aquele que capta forças, trabalha seus afectos e os faz verter em matérias propositivas. Artesão de faturas docentes. A arte interroga a formação. A arte manuseia a docência. Por meio das suas poéticas (é preciso evocar o plural) produz na docência modos de feitura, poéticas gestam poéticas.

Referências

BOURRIAUD, N. **Pós-Produção**: como a arte reprograma a vida. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, N. **Formas de vida**. A arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CASTELLO-BRANCO, G. Anti-individualismo, vida artista: uma análise não-fascista de Michel Foucault. *In*: RAGO, M.; VEIGA-NETO, A. (org.). **Para uma vida não-fascista**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

DUARTE-JÚNIOR, J. F. **O sentido dos sentidos**: a educação (do)sensível. Curitiba: Criar Edições, 2004.

FABRO, L. Discursos. *In*: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 2**: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, M. Sobre a genealogia da ética. Uma revisão do trabalho. *In*: RABINOW, P.; DREYFUS, H. **Michel Foucault**. Uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

GRÓS, F. O cuidado de si em Michel Foucault. *In*: RAGO, M.; VEIGA-NETO, A. (org.). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LARROSA, J. Desejo da realidade: experiência e alteridade na investigação educativa. *In*: BORBA, S.; KOHAN, W. (Orgs.). **Filosofia, aprendizagem, experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MARTINS, M.C.; PICOSQUE, G. **Mediação cultural para professores andarilhos na cultura**. São Paulo: Intermeios, 2012.

NIETZSCHE, F. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ROSENFELD, K. **Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

VALÉRY, P. **Maus Pensamentos**. Belo Horizonte: Aynè, 2016.

ⁱ Doutora em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal de Pelotas. Licenciada em Artes Visuais, pela Universidade Federal de Pelotas. Professora do curso de Licenciatura em Educação do Campo - Habilitação Artes Visuais e Música, da Universidade Federal do Tocantins. Coordenadora do Projeto Arte e Formação: Poéticas Docentes

Como citar esse artigo:

SCHNEIDER, Daniela da Cruz. Três obras, 4 exercícios: notas para uma docência como gesto artístico. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria: UFSM, v. 12, n. 2, p. 87-102, mai./ago. 2019.