

FUNDAMENTOS ANTROPOLÓGICOS DA ARTE-EDUCAÇÃO: POR UM *PHARMAKON* NA *DIDASKALIA* ARTESÃ

Anthropological foundations of art-education: for a pharmakon in the artisan didaskalia

Marcos Ferreira-Santos
www.marculus.net

Resumo Abstract

O artigo trata dos fundamentos antropológicos da arte-educação sob o prisma de uma mudança paradigmática, na chave interpretativa da hermenêutica simbólica e da aprendizagem pela experiência (uma maestria artesã, *didaskalia*). Este contexto complexo nos remete à dimensão da religiosidade que se oculta nas formas artesanais da educação. Isto é, na construção cotidiana e experimental das práticas educativas sem modelos apriorísticos e, dessa forma, abertos à existência em seu fluxo dinâmico e imprevisível. Neste sentido, procura-se entender o fenômeno bioantropológico do “cuidado” como elemento de religação e releitura (*religare* e *relegere*) em sua religiosidade, mas também como elemento prático de remediação (*pharmakon*), seja na esfera artesã (como arte sã) da educação, das artes e da saúde na constituição da *pessoa* (*prosopon*).

The article deals with the anthropological foundations of Art-Education from the perspective of a paradigm shift in the interpretive key to the symbolic hermeneutics and learning by experience (an artisan mastery, *didaskalia*). This complex context leads us to the dimension of religiosity that is hidden in the craft forms of education; i.e, in the daily and experimental construction of educational practices with no priori models and, thus, open to existence in its dynamic and unpredictable flow. In this sense, we seek to understand the bio-anthropological phenomenon of “care” as an element of reconnection and re-reading (*religare* and *relegere*) in its religiosity, but also as a practical element of remediation (*pharmakon*) whether in art-education (as sound art), of arts and the health in the constitution of the *person* (*prosopon*).

Palavras-chave: arte-educação; hermenêutica simbólica; imaginário; existencialismo; religiosidade.

Key words: Art-Education; symbolic hermeneutics; imaginary; existentialism; religiousness.

*A diferença enigmática que existe entre os sentimentos artísticos e os sentimentos comuns pode ser explicada da seguinte forma:
o sentimento artístico é o mesmo que o outro,
mas é realizado por uma atividade extremamente
intensificada da imaginação.*
(VYGOTSKY, *Art as a Catharsis*, 1971, p. 211)

*Eu acho que Deus ainda não acabou de fazer o mundo...
porque o mundo não tem fim...
Deus deve sempre estar fazendo mais coisas.*
(Paulinho, 5 anos)¹

*No es que le falte
el sonido,
es que tiene
el silencio.*
(Fina García Marruz)

*... e a pedra não voa
porque não quer
não porque não tem asas.*
(Paulo Leminski)

Ao pensarmos sobre os possíveis fundamentos antropológicos da arte-educação e seus desdobramentos existenciais, Paulinho, de 5 anos, nos dá aqui uma chave interpretativa (hermenêutica) para tentar abordar as complexas relações entre arte, educação, saúde e espiritualidade²: “*Deus ainda não acabou de fazer o mundo...*”. Seja qual for a concepção de Sagrado que se adote, o menino filósofo no meio das experiências de seu brincar percebe em profundidade o inacabamento do mundo e do Ser. Por isso, a poetisa cubana nos adverte: o Sagrado não se cala porque lhe falte o som, mas porque tem o silêncio (ainda que ela aqui pensasse sobre o cine mudo). Assim como, entre suas criações, a pedra só não voa porque não quer. Para o poeta Leminski (e os poetas nos ajudam muito mais a compreender o mundo que a visão cientificista), não há limitações físicas, com a “*falta*” das asas, mas sim porque o percurso depende da vontade, dos desejos, do impulso.

Este inacabamento primordial, que Edgar Morin chamará de princípio de “*neotenia*” no pensamento complexo daquele que continua a nascer a todo o momento, sob novas vestes, novas formas, novos desafios e novas limitações, num processo contínuo de transformação, principia com o próprio Sagrado.

Se o ser é inacabado por princípio (e não por “*falta*” ou falha), como, então, perceber a natureza da educação? A partir de seu étimo original “*ex ducere*” – conduzir para fora – reafirmamos aqui a percepção de nossa *humanitas* (potencialidade humana em seu *Selbst* – si-mesmo). Todo processo educativo se revela como percurso de autoformação, independentemente de nosso “*furor pedagógico*” (querer controlar o processo, segundo finalidades e objetivos, de forma instrumental que se traduz na “*educação para...*”). Neste sentido, a educação é um fim em si mesmo. Condição de possibilidade de atualizar a

humanitas na construção cotidiana e experimental das práticas educativas sem modelos apriorísticos e, dessa forma, abertos à existência em seu fluxo dinâmico e imprevisível. Construção cotidiana e experimental da pessoa que somente se efetiva com o encontro com o Outro, com a alteridade. Um possível mestre – ou, mais rigorosamente, um *buscador de mestria (didaskalia)* – um *apresentador de mundos* que lhe testemunha a possibilidade de construção de um caminho, um itinerário pessoal e, desta forma, lhe exige a mesma construção pessoal no afrontamento das pessoas; mas, sobretudo, movido por uma grande *philia* (paixão) pela alteridade.

Aqui não se pretende, evidentemente, reduzir a discussão e as pesquisas sobre Arte para o âmbito da Antropologia Filosófica, mas, muito antes, **ampliar** a discussão com a ótica antropológica, visando a entender a Arte mais como processo do que como produto, e sua potencialidade como processo simbolizador e, portanto, elemento indispensável no processo educativo. Assim, para contribuir na tentativa de compreender o campo de forças das Artes e esclarecer as relações que percebo entre a **obra de arte** e a noção de **pessoa**, na ótica da antropologia personalista de Mounier e Berdyaev, parto de uma tentativa de definição de Mauss:

Um objecto de arte é, por definição, um objecto definido como tal por um determinado grupo (MAUSS, 1947)... [assim ele] teve o cuidado, ao tratar do facto “estético”, de falar de objetos, e não de obras de arte. (DAMISCH, 1984, p. 22-23)

Apesar de sua relatividade, tal proposição evidencia (e aí o seu mérito) a necessidade de contextualizar, antropologicamente, o objeto artístico no grupo social a que pertence, ao qual acrescentaríamos também a sua temporalidade, definida como tal por um determinado grupo *em determinado período*, dado a sua transitoriedade. Como observa Damisch, objeto e não a obra de arte, devido ao fato de que “*obra de arte*” conserva em si uma forte concepção eurocêntrica (a partir do Renascimento), e, na qual, são despojados da noção os produtos de artesãos e de outras culturas, fazendo da sua cultura, a *Cultura*.

Isto não significa, no entanto, que o homem do Ocidente deva desesperar com sua própria cultura. Para nós, não se trata de renunciar a ela, mas muito mais de tentar descobri-la de novo na sua mais alta excelência. O Ocidente viveu durante muito tempo na crença cândida de que a sua cultura era a **cultura**; [...] Quando entra assim em diálogo com as outras tradições, o ocidental pode ter a consciência tranqüila, pois sua **contribuição** milenar para a edificação da cultura universal representa, reunida pela longa paciência dos séculos, um belo tesouro de sabedoria. Mas a história continua; o futuro da cultura é o futuro da humanidade no homem. Consumidos pela riqueza de nossos saberes e invenções, não temos o direito de desesperar. A cultura é um outro nome da esperança. (GUSDORF, 1987, p. 205, grifos meus)

Assim, neste contexto, prefiro ainda a noção de “*obra de arte*” (colocadas as ressalvas acima), pois em seu interior há uma heurística forma de entrada em sua complexidade, da qual o paradoxo no jogo simbólico de que já me utilizei em outras oportunidades: *obra de arte ou arte em obra?* Percebemos, então, a sua permanente abertura, seu processo. E aqui uma primeira aproximação à noção de pessoa: ela se caracteriza como uma **permanência aberta** (SEVERINO, 1983, p. 34 e 147). Produto da tensão constante entre a imanência (facticidade do mundo) e a transcendência (possibilidade de afirmação humana), mediada pela minha corporeidade.

O homem concreto, a pessoa humana é um corpo, **é** seu corpo e não apenas **tem** um corpo. O corpo é um meio entre os demais, parte integrante do ambiente natural, é ele que é o intermediário **imediato** entre o homem e a natureza. (MOUNIER, 1947, p. 47, grifos do autor)

E minha corporeidade em ação é que abre as possibilidades da transcendência, o irromper da pessoa, da natureza em direção à cultura. O biológico como substrato para o psicossocial-histórico.

Efectivamente, as duas experiências não são separáveis: **existir subjectivamente, existir corporalmente** são uma única e mesma experiência. Não posso pensar sem ser, nem ser sem meu corpo: através dele, **exponho-me** a mim próprio, ao mundo, aos outros, através dele escapo à solidão dum pensamento que mais não seria do que o pensamento do meu pensamento. (MOUNIER, 1964, p. 51, grifos do autor)

A obra de arte possui esta mesma estrutura. Se, de um lado, temos a sua materialidade concreta - suporte, tela, tinta, massa, palco, vibrações - que determina a sua emergência como obra; de outro lado, ela possui o seu campo polissêmico, significante, textual, sua interpretação, sua contemplação, sua participação do Outro, seu caráter estético e sua realização simbólica. De um lado a possibilidade de captá-la com a profundidade bachelardiana e de outro com o instrumental durandiano.

A quase-eternidade da arte confunde-se com a quase-eternidade da existência corpórea, e temos no exercício do corpo e dos sentidos, enquanto nos inserem no mundo, material para compreender a gesticulação cultural enquanto nos insere na história. (MERLEAU-PONTY, 1975a, p. 355)

Exercício do corpo e dos sentidos como gesticulação cultural. E nesta tensão recursiva a obra é constantemente coproduzida pelo público, reelaborada, reinterpretada. Permanentemente aberta por mais que os *doutos* queiram fechá-la em significados estanques e presos a uma “*história*” oficial. É justamente no conhecimento da obra de arte, na experiência estética do sublime, da “*presentificação do im-presentificável*” (LYOTARD, 1988), que não só a obra é reconstruída, mas também nascemos novamente com ela, como a sugestão de Claudel utilizada por Mounier - em sua possibilidade no francês - “*con-naître*” [conhecer] é “*co-naître*” [co-nascer, nascer com] (MOUNIER, 1963, p. 20).

Nascer é ao mesmo tempo nascer do mundo e nascer no mundo. O mundo já está constituído, mas também nunca completamente constituído. Sob a primeira relação, somos solicitados, sob a segunda, somos abertos a uma infinidade de possíveis. Mas esta análise é ainda abstrata, porque existimos sob as duas relações ao mesmo tempo. Não há nunca, pois, determinismo e nunca escolha absoluta, nunca sou coisa e nunca consciência nua. (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 455-456)

Nem coisa, nem consciência nua, minha corporeidade é o que pensa, que fala, que sente e percebe. Dotado de reversibilidade, é o substrato (na ótica da Antropologia Personalista) da **pessoa**. O que coincide também com Merleau-Ponty:

O enigma reside nisto: meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então

o “outro lado” do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo. (MERLEAU-PONTY, 1975c, p. 278)

O caráter reversível e sensível da corporeidade e sua susceptibilidade ao tempo, sua transitoriedade, pode ser experienciado no quadro “*Repouso no Egito*” (1590) de **Caravaggio**: uma imagem sacral dessacralizada e humanizada; no seu jogo tensional de luz e sombra, Maria acalenta a pequena criança (a força feminina e jovial que engendra o novo e aqui preocupada com o futuro), enquanto José (já marcado pelo tempo) segura a partitura para o anjo que o fascina. O anjo que toca o violino (o sublime da música) está de costas para nós, deixando ver, entre as asas negras e o pano que envolve sua cintura, toda a sinuosidade de seu corpo, sua sensualidade luminosa, áurea e sedutora. O divino encarnado, feito carne, graciosa carne. “*Amante carne que resiste e cede, cede e resiste*” (Bachelard, 1989). Misto de divindade e sedução. Presentificação do impresentificável.



Maria e o pequeno de olhos fechados talvez sonhassem. José e o animal olham para o anjo, que olha suas mãos ao executar o violino. Quase que ouvimos a melodia penetrar-nos como a luz lateral que penetra e ilumina a cena. E olhamos com o mesmo olhar que José lança ao anjo e que talvez diga nas palavras silenciosas: “*Como pode haver algo assim tão sublime?*”. A construção e a tensão saltam da tela ao compararmos os pés de José e do anjo. A tensão nos pés de José: um sobre o outro. A construção nos pés do anjo: um calcanhar se ergue levemente acompanhando o movimento do braço ao tensionar o arco sobre as cordas do violino. Não posso negar que, embora ainda não o tenha feito, sinto a tentação de tocar as notas registradas na partitura para materializar esta sonoridade pictórica e sensual da obra e da pessoa. Somente a homossexualidade e o caráter intempestivo do artista não explicariam este desafio à sua época.

Seguindo as lições do mestre Bachelard, poderíamos dizer que Caravaggio registra aqui a força dos quatro elementos em sua imaginação: a terra lavradora e marceneira no animal e em José, a água materna e cálida em Maria, o ar e a luz no próprio anjo com suas melodias. Onde estaria o fogo que nos consome e nos eleva? Nos cabelos do pincel de Caravaggio ou no olhar de quem vê a obra? Ou, como acreditamos aqui, em ambos?

Mas o meu corpo é também esse olhar vazio perscrutando o mundo, é também eu próprio, esquecido. Pela experiência interior a pessoa surge-nos como uma presença voltada para o mundo e para as outras pessoas, sem limites, fazem-na ser e crescer.

Não existe senão para os outros, não se conhece senão pelos outros, não se encontra senão nos outros. A experiência primitiva da pessoa é a experiência da segunda pessoa. O **tu** e, dentro dele, o **nós**, precedem o **eu**, ou pelo menos o acompanham. [...] a pessoa, no mesmo movimento que a faz ser, **ex-põe-se**. (MOUNIER, 1964, p. 63-64, grifos do autor).

Obra de arte e pessoa são como a imagem existencialista da tensão. Uma corda estirada, amarrada no cimo de uma montanha e cuja outra ponta é amarrada no solo, cruzando o abismo que se abre numa tensão constante. Obra e pessoa não seriam nem o cimo da montanha (o belo ou o idealismo), nem o solo abismal (o formalismo ou o positivismo materialista), nem a corda (o artista ou o sujeito), mas sim a própria **tensão** na corda, nesta correlação de forças no “*campo*” da existência.

Assim, podemos organizar o conhecimento do fazer artístico e sua decorrente experiência estética como atividade humana, de acordo com a tridimensionalidade da existência humana em práticas inter-relacionadas (Severino, 1992): *prática produtiva, prática social e prática simbolizadora*.

a) **Como prática produtiva**

A obra de arte é um produto humano. Constatação banal, porém, necessária, pois o seu trabalho é transmutação da natureza, dos elementos físicos, materiais com os quais a intencionalidade do artista/artesão se materializa. É preciso não confundir intencionalidade com projeto, objetivo ou finalidade. A fórmula clássica da fenomenologia de que *só há consciência de algo* significa que a consciência se dirige ao objeto e, nesse momento, se constitui como consciência. Ou seja, a pessoa in-tensiona a matéria, age sobre ela tensionando-a, bem como a matéria em sua resistência natural tensiona a ação humana. Intencionalidade assim compreendida não se constitui em um *a priori*.

Sendo produto humano, destina-se à subsistência econômica do artista/artesão (ou complemento desta), possuindo o produto final, a obra de arte, um valor de troca (comercial) e um valor de uso (consumo). Para adentrar ao mercado de arte, o artista deverá dominar as técnicas de sua produção, técnicas que forja (ou aprende), fazendo-se competente para que seu produto, como mercadoria, tenha possibilidades de aceitação no mercado e seja consumido por um determinado público. Aqui, mais claro se faz ao visualizarmos o exemplo da encomenda, dos copistas, dos arquitetos ou dos falsificadores.

Enquanto prática produtiva, hoje a arte possui um amplo mercado a explorar na sociedade multimídia, em plena *videoesfera* (DEBRAY, 1991), onde os novos recursos tecnológicos bem como as novas interações entre gêneros diferentes abrem possibilidades múltiplas: gráficas, de animação, videoarte, design, literatura (hipertexto), etc.

O valor de culto da arte, nos primórdios da humanidade até o Renascimento, cedeu espaço para o seu valor de exibição (Benjamin, 1969). Na transição do mundo feudal para o mundo burguês, a *aura* vai se perdendo até sua completa dissolução na sociedade industrial em que a obra de arte se torna mercadoria. No entanto, creio que a *aura* ainda permanece (e à frente comentaremos tal afirmação), no pressuposto de que a obra de arte sempre foi uma mercadoria, isto é, objeto de uma economia do imaginário (objeto de culto), objeto de uma economia social (objeto de exibição, de status) e objeto de uma economia material (como objeto comercial). Daí ela também poder proporcionar uma “*alienação*” do sujeito em relação ao produto acabado, na medida em que já não se reconhece como participante de seu processo de criação, ou, ainda, quando é expropriada dele em circunstâncias exploradoras.

Historicamente, a tônica se desloca de uma forma a outra, de acordo com a estrutura social vigente, porém, as três formas coexistem. Um exemplo: no próprio Renascimento italiano, o quadro religioso encomendado pelos mecenas tinha um valor de culto, pois ainda reverenciava-se o ícone como o próprio santo em troca de preces, pedidos e votos (economia do imaginário); bem como um valor de exibição para quem o detinha na medida em que atestava seu *status* e sua posição social na posse do quadro (economia social); como também um valor comercial como mercadoria que é paga, senão em espécie, na subsistência do artista/artesão (economia material).

b) Como prática social

A obra de arte é registro da subjetividade do artista/artesão e de um espaço/tempo do grupo social. De uma história e de uma geografia, nas quais vemos, através do trabalho individual ou coletivo, as marcas da individualidade do artista/artesão, a qual, por sua vez, possui a marca do grupo cultural a que pertence, seja na sua afirmação ou na sua negação contestadora. Esta percepção de sua dimensão social, Hegel já assinalava:

[...] este retorno ao passado oferece a vantagem de subtrair o artista aos interesses directos do presente e de conferir ao assunto escolhido aquele character de generalidade que a arte não pode dispensar. Mas o próprio artista pertence a uma certa época, vive no meio dos hábitos e costumes, partilha um certo modo de pensar e as respectivas representações. (HEGEL, 1983, p. 145)

Assim, o artista (daqui em diante subtendido o artesão também) possui um papel social, na medida em que a obra, mesmo que não dirigida para um público, se relaciona com um público que extrairá dela incontáveis significações e leituras. Ensinará seu ofício ou será copiado. Seja ele “*oficial*” ou “*maldito*”:

Como **papel**, na medida em que o artista **maldito** surge como o último avatar duma categoria social, ou mesmo duma função (precisamente a de **artista**) que, pela primeira vez na história, a mesma sociedade que terá reconhecido e instituído como tal, paradoxalmente, e num dado momento da sua difusão, veio a excluí-la da sua **ordem**, pelo menos em parte, e na pessoa de alguns dos seus representantes (...) uma dicotomia suplementar, a divisão entre uma arte oficial (cujos representantes nada têm de malditos) e uma arte na qual a sociedade burguesa durante longo tempo tardou a reconhecer-se (mas que aparece, no entanto, como um dos seus mais característicos produtos)... Recusado, Van Gogh o virá a ser até a loucura, até o suicídio; e Gauguin até o exílio, até o regresso forçado ao estado **selvagem**. (DAMISCH, 1984, p. 68-69, grifos do autor)

Daí ser a valorização da obra de arte extremamente relativa, dependente da *estrutura de sensibilidade dominante* (Coelho, 1994), ou como prefiro chamar, o *Zeit Geist*, o espírito do tempo em um determinado espaço que segue, em última análise, uma determinada trajetória de seu *mytho* diretor³. Além de esta valorização depender ainda do local de exposição da obra e do público-alvo: “*Entre o autor e o público, a diferença, portanto, está em vias de se tornar cada vez menos fundamental. Ela é apenas funcional e pode variar segundo as circunstâncias.*” (BENJAMIN, 1969, p. 80).

Uma mesma obra pode ser valorizada diferentemente, e até mesmo ter negado o seu estatuto de obra, com relação ao local onde se encontra – na rua ou na praça, na plataforma do metrô ou em seu saguão, na sala de estar, no escritório, na sala de aula, ou no museu ou na galeria. Um objeto cotidiano numa instalação da Bienal terá outro estatuto. O mictório de Duchamp, no banheiro, será o que sempre foi.

Alguns estudantes, na Bienal de 1994 em São Paulo, se aglomeravam procurando a identificação do autor da obra, seu título, e não encontravam. Aproximei-me para auxiliá-los e o que havia ali era apenas um extintor de incêndio na parede. Ironia dos estudantes ou sarcasmo da arte contemporânea? *Nem tanto ao mar, nem tanto à terra.*

É este caráter social da obra de arte que possibilita o aparecimento de um circuito das Artes, de um discurso das Artes, de uma crítica da Arte que caminha para certa autonomização, na medida em que parece se alimentar endogenamente de seus próprios produtos, mesmo sob pena de descaracterizar sua matéria-prima:

[...] o Museu converte esta historicidade secreta, pudica, não deliberada, involuntária, viva enfim em história oficial e pomposa (...) O Museu sufoca a veemência da pintura assim como a Biblioteca, dizia Sartre, transforma em ‘mensagens’ escritos que foram antes de mais nada gestos de um homem. É a historicidade letal. (MERLEAU-PONTY, 1975a, p. 349)

Neste circuito, os coeficientes de poder em um ou outro polo, como gerenciadores do mercado e das tendências, ao mesmo tempo, desautonomizam a arte. Oscilam entre o *locus* de autonomia e de dominação, o que confere à arte sua dimensão política e de influência sobre o comportamento.

Além desta questão qualitativa, outra questão quantitativa se apresenta. À medida que os (já não tão novos) processos técnicos de reprodução possibilitam a fruição de um número maior de pessoas, semelhante a um processo de democratização do acesso aos bens culturais, estes bens se deterioram, ao se transformarem em bens de consumo massificados, contribuindo mais para a manutenção da “alienação” das pessoas, do que para a sua “libertação”.

Quem não viu aquelas pinturas abstratas idealmente adaptadas para a decoração de escritórios de executivos? Tudo o que se pode dizer a respeito dessas obras é: não causam a menor perturbação. Como tal, traem o moderno; como abstratas, porém, também têm pretensões a fazer parte dele. (BÜRGER, 1988, p. 86)

É a problemática frankfurtiana, na qual, para Benjamin, a obra de arte adquire uma nova qualidade, tornando-se acessível a todos, modificando a própria percepção da obra que abandona os oráculos elitizados de contemplação, obtendo uma dimensão politizada (enquanto o Fascismo estetizava a política). Adorno, Horkheimer e Marcuse, já interpretavam de maneira mais negativa tal fenômeno, apontando para a dissolução da obra de arte, de sua unicidade, de sua singularidade. Benjamin também concordava com esta dissolução, mas enfatizava que o valor de exposição se intensifica ao perder seu valor de culto (FREITAG, 1993). Neste sentido, Benjamin está num polo oposto ao pessimismo de Adorno. Habermas, como último representante da Escola de Frankfurt, com uma tentativa de encontrar saídas para o beco sem saída da trajetória frankfurtiana, incluirá Adorno, Horkheimer e Marcuse no:

malogro teórico de um Weber, com sua tese de desencantamento e a racionalização do mundo, ou de um Lukács, com sua diagnose da alienação geral. A saída, no parecer de Habermas, deve ser buscada não na salvação da razão subjetiva e sim numa razão comunicativa, intersubjetiva, aplicada em situações dialógicas nas quais os interlocutores buscam através da argumentação fundada o consenso possível. A razão e a crítica emergiriam assim em situações dialógicas livres de repressão, deixando de ser subjekt-zentriert (centradas em um sujeito do conhecimento). (FREITAG, 1993, p. 85)

Quanto à metanarrativa do consenso comunicativo e das comunidades argumentativas de Habermas, Lyotard (1987) muito bem questiona seus postulados em uma querela que aqui nos isentamos de percorrê-la para avançar em outras reflexões. Ainda no plano social, vemos que o Modernismo propiciou uma nova estetização do comportamento. Digo uma nova estetização porque o comportamento humano sempre foi estético. Relembrando a *aisthesis* (fazer junto) que Maffesoli (1985) etimologicamente recoloca, podemos falar sem receios, principalmente, se contextualizarmos histórica e geograficamente, uma estética do comportamento grego, do comportamento oriental (em sua rica diversidade), medieval, renascentista, romântico e, mesmo, industrial. A arte estetiza o comportamento, justamente, por ser também uma prática social onde se aclaram as tensões recursivas entre o antigo e o novo, entre a tradição e a ruptura. As vanguardas tinham consciência disso. Talvez, se houve algum fracasso destas vanguardas, este se deu por um “*erro de regulagem*”:

[...] na origem da incompreensão (tão desculpável) que a pintura moderna suscitou, houve antes de mais nada **um erro de regulagem** cometido pelo público [...]. A arte só é visada como **abstrata** quando ainda não encontrou seu público. (LEBRUN, 1983, p. 30-31, grifos do autor)

O que não elimina o caráter instigador do Modernismo em sua recepção social; um público que, incomodado com a reconversão do olhar, com o estranhamento, no mínimo, têm a possibilidade de corrigir ou minimizar o erro de regulagem; por vezes através de aproximações lentas: “*Aí começa a inevitável pergunta: isto é arte? Não, senhoras e senhores, a arte é que é isto. Qualquer isto. Um isto problemático, reflexivo, que é necessário interrogar e decifrar.*” (BRITO, 1980, p. 5, grifos do autor).

c) Como prática simbolizadora

Do tensionamento da matéria e do próprio artista ao relacionamento com os Outros do mundo já dado, a obra de arte se transforma em patrimônio cultural da humanidade. Faz parte do “*Mundo 3*” de Popper (1989; MAGEE, 1973), o mundo autônomo do saber e da cultura, atestando com sua individualidade, contraditoriamente, a universalidade do humano.

O primeiro mundo é o mundo físico ou o mundo dos estados físicos; o segundo é o mundo da consciência ou o mundo dos estados intelectuais; o terceiro é o mundo das idéias no sentido objectivo [...] Proponho a aceitação da realidade e, em especial, da autonomia do Mundo 3 – ou seja, a sua não dependência da arbitrariedade humana – mas, admitindo ao mesmo tempo que o Mundo 3 surgiu originalmente como produto da actividade humana [...] é simultaneamente, obra do homem e algo que o transcende [...] através da mediação do Mundo 2 sobre o Mundo 1. (POPPER, 1989, p. 148-149).

É prática simbolizadora, na medida em que as representações de si e do mundo se constituem em material de reflexão não apenas individual, mas disponível a todos de seu grupo social (ou outro grupo). A obra se torna linguagem/pensamento a secretar significações e sentidos que, no âmbito da experiência estética, estão longe de serem definidos, dizíveis, conhecíveis, embora comunicados:

Considero a arte de pintar a ciência de justapor as cores, de tal forma que o seu aspecto efectivo desapareça e deixe transparecer uma imagem poética... Na minha pintura não há **assuntos** nem **temas**, trata-se de imaginar imagens cuja poesia restitua às coisas conhecidas o que elas têm de absolutamente desconhecido e... desconhecível. (MAGRITTE apud ALEXANDRIAN, 1976)

Imaginar imagens, diz Magritte, e pressupõe nestas imagens uma poesia. Haverá melhor imagem para o fenômeno estético do que a poesia das imagens? Principalmente, se lembrarmos que a poesia possui em sua base a música, a melodia, a harmonia conflitual.

O plano da cultura onde se insere esta prática simbolizadora faz do artista e da obra de arte partes de um jogo de produção significativa, no qual o primor técnico e a relação social se interpenetram recursivamente, possibilitando de um lado a ampliação do seu potencial epistemológico, pelo concurso das modalidades proposicional e imagística de pensamento/linguagem, pela experiência estética. De outro lado, é também passível de converter-se em prática mistificadora com todo seu conteúdo ideológico. No entanto, em ambos os caminhos, o substrato mobilizado será o da dimensão do imaginário, no que possui de patente e de latente, de organizador do real:

A psicologia geral, ainda que timidamente fenomenológica, esteriliza a fecundidade do fenômeno imaginário rechaçando-o pura e simplesmente, ou também reduzindo-o a um torpe esboço conceitual (...) se equivoca ao não ver na imagem mais que uma degradação do saber, mais que uma apresentação de um quase-objeto, e ao remetê-la deste modo à insignificância(...) a imaginação é dinamismo organizador, e este dinamismo é fator de homogeneidade na representação (...) é potência dinâmica que deforma as cópias pragmáticas proporcionadas pela percepção (...) se converte no fundamento da vida psíquica inteira (...) A unidade do pensamento e de suas expressões simbólicas se apresenta como uma constante correção, um afinamento perpétuo. (DURAND, 1981, p. 24-26)

Em determinado período da história humana, a obra de arte será identificada com a expressão do Belo, e irá atingir a plenitude através do ideal da Beleza. Ao se constatar a relatividade do Belo e a indefinição do juízo estético, há uma manobra sutil: passa-se à beleza do Ideal:

Não há mais idéia do Belo em Hegel; mas o belo é a idéia mesma, encarnada. Enquanto o belo era, em Kant, ao mesmo tempo que símbolo da moralidade, promessa de verdade, aqui ele é a própria verdade sob forma sensível. O que é, com efeito, a idéia em Hegel? “Um objeto absoluto da consciência”, isto é, a verdade suprema em que são superadas todas as contradições. (DUFRENNE, 1972, p. 22)

Mas, parece que há também um “*erro de regulação*” entre o Ideal e o mundo e os seus humanos concretos, pois:

Quanto ao seu interesse prático [do Ideal] para a arte, podemos deixá-lo ainda uma vez de lado, pois bem se poderá insuflar quantas teorias haja aos talentos da mediocridade que isso será sempre trabalho perdido. Para as suas produções, pode a mediocridade inspirar-se nas mais falsas ou nas melhores teorias, que sempre produzirá obras mediocres e débeis. (HEGEL, 1983, p. 17).

O Absoluto é por demais exigente, e, como bem coloca Mounier: “O absoluto não é deste mundo e não é comensurável a este mundo. Só nos podemos comprometer em combates discutíveis e em causas imperfeitas.” (MOUNIER, 1964, p. 163).

O “*revolucionário conservador*”⁴, Walter Benjamin, melancolicamente apaixonante, percebe na obra de arte um certo invólucro que nos atinge o coração da nostalgia: a **aura**. Ligado ainda à dimensão do sagrado e seu culto, justifica Benjamin:

Ao definir a **aura** como “a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela esteja”, nós, simplesmente, fizemos a transposição para as categorias do espaço e do tempo da fórmula que designa o valor do culto da obra de arte. Longínquo opõe-se a próximo. O que está essencialmente longe é inatingível. De fato, a qualidade principal de uma imagem que serve ao culto é ser inatingível. (Benjamin, 1969, nota na p. 67)

Mas é preciso esclarecer que dentro de suas análises era necessário para Benjamin vincular a aura, então típica dos objetos históricos, à noção de culto religioso, para justificar sua progressiva extinção ao transformar-se a obra de arte em mercadoria. Aqui me parece que o vício cartesiano limitou o pensamento de nosso *flâneur*. Mesmo na era da reprodutibilidade técnica, a aura da obra de arte se perderia realmente, de forma irremediável, ao converter-se em mercadoria? A fruição de um número maior de pessoas não alimentaria esta aura (dessacralizada), mesmo a autenticidade não tendo o mesmo valor? O fascínio pelo histórico e seus paradoxos em Benjamin (do qual compartilho intensamente) me parece apontar alguma direção:

Na expressão fugitiva de um rosto de homem, as fotos antigas, por última vez, substituem a aura. É o que lhes confere essa beleza melancólica, incomparável com qualquer outra. (BENJAMIN, 1969, p. 71)

Esta “*beleza melancólica*” é o único indício de uma semelhança que garante a substituição da aura? Para mim, não. É a “*expressão fugitiva*” nas fotos antigas: aparição de uma realidade longínqua por mais próxima que esteja. A diferença não é mais uma *única* aparição. Ela se reproduz (como nas fotos, nos filmes, nos vídeos, nos CD-ROMs, etc.), mas continua **única**; possui unicidade. A presentificação do impresentificável. Ou, para ser ainda mais rigoroso, a aura é a intuição de uma *epifania* (ELIADE, 1993).

A intuição da aura é intuição do sublime. Daí ela permanecer na obra de arte no Modernismo e na *condição* Pós-Moderna. Tal como a pessoa, a obra de arte é este movimento de transcender a facticidade, não sendo coisa determinada de forma absoluta, nem consciência pura, livre, transcendental. Mas, possibilidade aberta: *neuentropo*. Referindo-se a Merleau-Ponty:

O sujeito é abertura, não quer dizer que ele é janela ou buraco no muro [...] abertura, portanto: obra do abrir, inauguração sempre recomeçada, operação do espírito

selvagem, espírito de práxis. Ou ainda: **o sujeito é o que abre**. (CASTORIADIS, 1987, p. 157, grifos meus)

Como prática simbolizadora, as Artes e suas obras são a mais perfeita tradução da construção humana. Significa e aponta um sentido, nos reclama um olhar e uma ação. O olho e a mão de uma corporeidade em processo. Ação da imagem ou, ainda, imaginação.

d) **Catarse**

Estas práticas, aqui vistas por óticas diferentes, se dão na realidade ao mesmo tempo e se compe-netram reciprocamente, sendo mediações antropológicas para a existência (da obra e da pessoa). Daí o caráter descritivo destas sinuosas linhas discursivas que tentam traduzir minhas reflexões sem pressupor essências *a priori*. Se constroem no movimento. A percepção desta realidade (simultaneamente uma e múltipla), se faz pela força centrífuga da significação e das imagens no âmbito destas atividades humanas fundamentais, sedimentando conceitos, ideias, emoções, atitudes e comportamentos, cuja variedade e variáveis se dão no plano do trabalho, no plano político-social e no plano da cultura. Em última análise, podemos dizer que o conceito é apenas um esboço da imagem.

Já vimos que a significação é o ato próprio de conferir um significado a um significante (experiência, objeto, pessoa), em que há uma relativa estabilidade quanto à sua interpretação entre os sujeitos sociais, variando-se os sentidos de um determinado significado (VYGOTSKY, 1993), de acordo com o contexto em que se insere e as negociações estabelecidas entre os sujeitos sobre o significado. Então, este ato exerce uma força “*centrífuga*”, que converge para a raiz das diferentes esferas da atividade humana, exigindo uma **atitude relacional** (estabelecer relações entre os elementos e o todo), que vai aclarando as relações intrínsecas entre as dimensões produtiva, social e simbólica. Não ocorrendo a significação de forma isolada, de forma abstrata, mas sim entre indivíduos, a internalização destas relações vai levando a patamares potenciais de abstração (reconciliação integrativa) cada vez mais altos e, portanto, chegando a um nível de conhecimento da realidade mais concreto (diferenciação progressiva⁵), partindo de ancoradouros que são os conhecimentos e significados já estabelecidos (internalizados ou construídos) pela pessoa em seu *lebenswelt* (mundo vivo). Portanto, esta força centrífuga age tanto em direção ao ápice reflexivo como às profundidades inconscientes onde são geradas as imagens diretivas ou ainda as trajetórias míticas.

As mediações de caráter antropológico vão possibilitando a ação centrífuga da significação em direção à **catarse**. Aqui inter-relaciono três concepções de catarse: a *concepção psicanalítica* (através da perlaboração); a *concepção gramsciana* e a *concepção clássica grega*.

Na concepção psicanalítica, seria necessário *rememorar*; trazer a contribuição da história. Seria necessário atentar para a *repetição* (essa tentativa arquetipal de driblar o tempo e a morte); trazer do esquecimento o fato e seu sentido, emergir a diferença da diluição idêntica do *Mesmo*. Seria necessário *perlaborar*, um trabalho infundável destes conteúdos reprimidos para reescrevê-los. Mergulhar na resistência para reescrever a modernidade em direção ao passado e ao futuro, a partir do presente. Segundo **Laplanche**, “*perlaboração*” (*Durcharbeitung* ou *Durcharbeiten*) é:

O processo pelo qual a análise integra uma interpretação e supera as resistências que ela suscita. Seria uma espécie de trabalho psíquico que permitiria ao sujeito aceitar

certos elementos recalçados e libertar-se da influência dos mecanismos repetitivos. A perlaboração é constante no tratamento, mas atua mais particularmente em certas fases em que o tratamento parece estagnar e em que persiste uma resistência, ainda que interpretada. Correlativamente, do ponto de vista técnico, a perlaboração é favorecida por interpretações do analista que consistem principalmente em mostrar como as significações em causa se encontram em contextos diferentes. (1992, p. 339-341)

No próprio Freud, podemos verificar que as características da perlaboração são: incidir sobre resistências, geralmente sobre interpretações que parecem não produzir nenhum efeito (aparentemente, e daí a eficácia da terapia), além de passar da recusa ou aceitação puramente intelectual para uma convicção fundada na experiência vivida. “*Mergulhando na resistência*” é que o sujeito realiza a perlaboração.

Logo percebemos que a transferência é, ela própria, apenas um fragmento da repetição, e que a repetição é uma transferência do passado esquecido [...] Também o papel desempenhado pela resistência é facilmente identificável. Quanto maior a resistência, mais extensivamente a atuação (*acting out*) (repetição) substituirá o recordar, pois o recordar ideal do que foi esquecido, que ocorre na hipnose, corresponde a um estado no qual a resistência foi posta completamente de lado [...] as resistências determinam a seqüência do material a ser repetido. O paciente retira do arsenal do passado as armas com que se defende contra o progresso do tratamento - armas que lhe temos de arrancar, uma por uma. (FREUD, 1974, p. 197-198)

Aqui então faria algum sentido uma indicação de Lyotard, segundo a qual, para ele, reescrever a modernidade seria resistir à escritura de uma suposta pós-modernidade (1988, p. 44).

Neste contexto, análoga ao recurso da *hipnose* (citado por Freud) é a função da *História da Arte* como simples seqüência cronológica de formas e estilos, assim como na *História da Filosofia*, o desfilar linear de correntes e ideias desprovidas de suas problemáticas. A *resistência* que determina a seqüência do material a ser repetido irrompe como a recorrência ao passado; o *Eterno Retorno do Mesmo* (Marton, 1992) nietzscheano⁷, ou, numa palavra, os constantes fenômenos de resgate. Resgate do figurativo, do impressionismo, do abstrato, do primitivo, do inconsciente deformador/revelador do surrealismo. Respectivamente, resgate do Absoluto platônico (ou hegeliano), resgate do imperativo categórico kantiano, do empirismo, do irracionalismo. A *transferência* passa a ser realmente “*ela própria, apenas um fragmento da repetição*” e a repetição “*uma transferência do passado esquecido*”.

Para o exercício desta perlaboração há que se ter um recurso técnico psicanalítico: uma *atenção flutuante* (Laplanche, 1992, pp 40:42; e Lyotard, 1988, p.39). Com todas as dificuldades que tal recurso apresenta, no entanto, é necessário não desprezar nenhum detalhe, por mais insignificante que pareça no momento, bem como “*suspender*” os “*pré-juízos*” do analista, para não transferir seus próprios conteúdos reprimidos para o que está em jogo na livre associação realizada pelo paciente. Ainda atentar para as ausências, para o “*fantasma*” oculto e que oculta.

Pois, na evolução freudiana da primeira tônica para a segunda, ou seja, para a tônica centrada na terapia através da *ab-reação* e *catarse*:

- **Ab-reação** – *descarga emocional pela qual um sujeito se liberta do afeto ligado à recordação de um acontecimento traumático, permitindo assim que ele não se torne ou não continue sendo patogênico... principalmente sob hipnose, e produzir então um efeito de catarse.* (LAPLANCHE, 1992, p. 1)

- **Catarse** – método de psicoterapia em que o efeito terapêutico visado é uma ‘purgação’ (*catharsis*), uma descarga adequada dos afetos patogênicos. O tratamento permite ao sujeito evocar e até reviver os acontecimentos traumáticos a que esses afetos estão ligados, e ab-reagí-los. (op. cit., p. 60)

Para a perspectiva de que a perlaboração pode ser interminável (abandonando o recurso à hipnose, mas não o seu efeito catártico), o não-dito ou quase-dito, que age, assume papel preponderante, pois “a perlaboração e a simbolização pela linguagem já estavam prefiguradas no valor catártico que Breuer e Freud reconheciam à expressão verbal.” (op. cit., p. 61-62) : “... é na linguagem que o homem encontra um substituto para o ato, substituto graças ao qual o afeto pode ser ab-reagido quase da mesma maneira.” (FREUD, 1893, p. 49).

À diferença da rememoração, a perlaboração se definiria como um trabalho sem fim e portanto sem vontade: sem fim no sentido de que não é guiado pelo conceito de objetivo, mas não sem finalidade. É neste duplo gesto, para frente e para trás, que reside sem dúvida a concepção mais pertinente que nós podemos ter da reescritura. (LYOTARD, 1988, p.39)

Porém, antes de avançarmos um pouco sobre a interpretação, cumpre colocar uma questão de fundo: Ainda que consideremos válido o instrumental e a terapêutica psicanalista, haveria alguma validade em aplicá-los em uma análise tão ampla como a da cultura, da arte, do processo educativo? Não seria apenas válido ao indivíduo?

Esbarramos nas relações entre o universal e o particular, e na validade dos universais. Segundo Marcuse, a análise de Freud se desenvolve em dois planos:

a) **Ontogenético**: a evolução do indivíduo reprimido, desde a mais remota infância até a sua existência social consciente.

b) **Filogenético**: a evolução da civilização repressiva, desde a horda primordial até o estado civilizado plenamente constituído.

Os dois planos estão continuamente inter-relacionados. Essa inter-relação está resumida na noção freudiana do retorno do reprimido na História: o indivíduo reexperimenta e reinterpreta os grandes eventos traumáticos no desenvolvimento do gênero, e a dinâmica instintiva reflete-se inteiramente através do conflito entre o indivíduo e o gênero (entre o particular e o universal), assim como nas várias soluções desse conflito. (MARCUSE, 1968, p. 39-40)

A abordagem individual é, portanto, em si mesma, uma abordagem genérica, do grupo, do gênero, na medida em que o indivíduo se encontra ainda em identidade arcaica com a espécie. O valor heurístico destas contribuições, somado a outras (não com o habitual estatuto de servilidade aos autores, mas) para continuar suas imagens e conceitos na direção de nossas pesquisas, ampliando-os e correlacionando-os, também, com a preocupação de não descaracterizá-los em demasia pelo recorte. São espectros, que nos acompanham nos caminhos e com os quais dialogamos intemporalmente sobre o presente desse lugar em que estamos, como o *flâneur* benjaminiano, para o qual há sempre algo que ainda não foi visto, passeando melancolicamente sozinhos (com nossos autores) pela cidade e suas galerias, suas salas de aula, procurando um interlocutor.

... só que atualmente não existe mais Sócrates, o sujeito que anda a esmo não é abordado por pessoa alguma, e, além disso, não existe mais o trabalho escravo que propiciava o ócio. (BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, apud KONDER, 1988, p. 85)

De fato, este caminhar não se faz no ócio. Tem direção e minutos contados, no ônibus ou no metrô, ao instituto, à universidade, ao colégio ou à faculdade. O que não me impede de insistir no ser *flâneur*, no dialogar com os livros, com os fantasmas ilustres da humanidade, enquanto percebemos nos pequenos detalhes do cotidiano a repetição transferencial a ser perlaborada, ou seja, nas reminiscências do passado presentes nas bricolagens arquitetônicas, nas sofisticações tecnológicas dos arquetipais populares do mercado, dos mambembes; no irromper da obra de arte no cinza dentre edifícios, asfaltos, plataformas; ao ouvir alguém assobiar um trecho da parte coral da *Nona Sinfonia* de Beethoven entre buzinas e sirenes. Quando irrompemos com ela (a obra de arte) na sala de aula; a nova *pólis* possível da Filosofia enquanto atitude socrática ou, para ser mais exato e sincero como nos é possível hoje, a sala de aula como o *Jardim* (*Kepos*) epicurista, que se mantém mesmo sob o império macedônico da pós-modernidade econômica e excludente (capitalista, socialista, ou seja lá o que for).

Como o paciente tenta elaborar a sua perturbação presente associando livremente elementos aparentemente inconsistentes com situações passadas, o que lhe permite descobrir sentidos ocultos da sua vida, do seu comportamento – também podemos considerar o trabalho de Cézanne, Picasso, Delaunay, Kandinsky, Klee, Mondrian, Malévitch e finalmente de Duchamp como uma “perlaboração” (*durcharbeiten*) efectuada pela modernidade sobre o seu próprio sentido. (LYOTARD, 1987, p. 97)

A pós-modernidade aqui teria o sentido de uma anamnese que perlabora seu “esquecimento inicial” (op. cit., p. 98), ao contrário da concepção corrente de que esta pós-modernidade seria um “modernismo no seu estado terminal” (p. 24). Muito ao contrário, a pós-modernidade é o modernismo em “seu estado nascente, e esse estado é constante” (idem). Em que sentido este estado é constante é uma questão que nos remete às considerações antropológicas sobre a própria ontologia do ser humano, na medida em que a exigência de ruptura, do novo, da satisfação dos desejos, da “**presentificação do impresentificável**” (p. 22), do sublime e do belo são fenômenos decorrentes da especificidade humana; seu caráter neótono **neg-entropo** (o humano como ser inacabado), como em Morin (1977, 1979 e 1992), Paula Carvalho (1990 e 1995), Sanchez Teixeira (1990 e 1994) e outros que compartilham de um gradiente da complexidade (ou *holonômico*) contraposto ao paradigma clássico (da simplificação).

Embora a perlaboração não se apresente como mais uma “*metanarrativa*”, tal trabalho hermenêutico não pode prescindir de um sujeito (o fantasma que se oculta atrás de Lyotard também). Ainda que este sujeito não coincida de modo algum com o sujeito autônomo, responsável pela emancipação da humanidade, iluministicamente “igual”, “livre” e “fraterno”. No entanto, vivemos em uma comunidade e dela trazemos as marcas de seu imaginário e sua identidade (mestiços).

Esta ambiguidade do “*sublime*” no que tem de prazer e de dor, como conceito dessacralizado de sua origem na filosofia transcendental, bem como distante de sua confusão com a “*sublimação*” de Freud, muito mais amplo que a relatividade do “*belo*”, me ajuda a clarificar a similitude da obra de arte com o conceito antropológico personalista de *pessoa* e o *trajeto antropológico* de Durand, depois desta tentativa de “*perlaboração*” do sujeito, pois:

Este envolto conhecimento, diz Heidegger, é já **interpretação**, não explícita, mas também não temática. Interpretação implícita e trabalhada, **elaboração** mais que elucidação. Pode ser objecto de uma explicação posterior pela linguagem, ou simplesmente pelo comportamento. (MOUNIER, 1963, p. 45, grifos do autor)

A concepção gramsciana de catarse foi reapropriada por Saviani (1988) em sua proposta metodológica da Pedagogia Histórico-Crítica. Aqui catarse é “*a elaboração da superestrutura na consciência dos homens*”, ou seja, o movimento, que indicamos até agora, de aclarar as dimensões da existência humana e perceber seus estreitos relacionamentos entre si e a possibilidade de ação do homem, movimento de significação problematizada. É evidente que esta percepção de catarse traz em si o conceito historicamente marxista de superestrutura (em contraponto à infraestrutura econômico-produtiva) que está na base do pensamento gramsciano. No entanto, aqui aproveitamos justamente o seu potencial catártico e antropológico para “*explodir*” o conceito de superestrutura, para abranger as dimensões da existência humana que contêm também (inclusa em si) a categoria econômico-produtiva que (historicamente) os marxistas (de uma forma geral) privilegiam em sua trajetória heróica. Mas quais as relações deste *nó conceitual* com a concepção grega de catarse na rede conceitual que estou construindo?

A concepção clássica grega de catarse (*Kátharsis*), muito empregada na análise e crítica da Tragédia Grega, é aquela em que Aristóteles acentua o efeito moral e purificador das situações dramáticas, densas e violentas, proporcionando aos espectadores o alívio de sentimentos reprimidos. A Tragédia Grega chegava ao momento catártico depois de três fases:

- **Prótase** (*Prótasis*): primeira parte da ação dramática na qual o argumento é apresentado e se inicia o drama (equivale ao momento da *repetição* na psicanálise freudiana e à primariedade na semiótica de Peirce);
- **Epítase** (*Epítasis*): parte intermediária em que os incidentes principais da intriga se desenvolvem (corresponde ao momento da *rememoração* e à secundidade); e
- **Catástase** (*Katástasis*): parte final na qual os acontecimentos se adensam, se precipitam e se esclarecem – em que ocorre a *Catarse* (associa-se ao momento catártico freudiano na *perlaboração* e à terceiridade peirceana). É o momento em que a narrativa mítica ressoa na estrutura de sensibilidade do ouvinte/partícipe.

A catarse é utilizada por mim como uma unidade de análise do momento em que as relações estabelecidas entre as várias dimensões humanas são esclarecidas pela ação pedagógica do Outro e/ou da obra de arte, e, então, significadas e internalizadas pela pessoa através das imagens. As informações assimiladas ativamente e as relações compreendidas num todo orgânico, no momento catártico, como resultado do engajamento no desafio significativo de reconhecimento de si mesmo, do Outro e do mundo, são frutos da relação pedagógica essencialmente de “*sedução*” epistemológica, axiológica e existencial. É o substrato da aprendizagem seja ela sistemática, informal, estética, midiática ou ontológica. Substrato de uma iniciação mítica. Portanto, **catarse mitopoiética**, isto é, do momento mítico de cada pessoa em que a apresentação de imagens e símbolos vai sendo cada vez mais ampliada e significada até que a “*explosão mítica*”, como nos diz Durand, possibilita à pessoa perlaborar a sua própria estrutura mítica de sensibilidade, aliviando a repressão consciente ou inconsciente ao mito latente que direciona sua trajetória mítica.

Esta catarse é aclarada por Durand ao referir-se à liturgia dramática, à dança e à tragédia antiga, onde afirma:

a liturgia dramática parece ser a motivação tanto da música bailada primitiva como da tragédia antiga. Poderia-se aplicar às três, se quiséssemos explicar este exorcismo do tempo mesmo por procedimentos temporais, a velha teoria catártica de Aristóteles. O drama temporal representado – convertido em imagens musicais, teatrais ou novelescas – se esvazia de seus poderes maléficis, porque mediante a consciência e a representação o homem vive realmente o domínio do tempo. (DURAND, 1981, p. 334)

Portanto, esta vivência catártica se dá sob os domínios de uma estrutura de sensibilidade dramática, justamente aquela que, por transitar entre os regimes diurno e noturno, pode organizar o drama sob a égide do tempo. No tratamento cíclico deste tempo, pode propiciar o evento catártico numa espécie de “*provação do labirinto*” (ELIADE, 1987), acentuando sua força centrífuga.

Bachelard também vem em nosso socorro, revelando o caráter íntimo desta catarse, que é

impossível, em particular, viver a intuição de um impulso sem esse trabalho de alívio do nosso ser íntimo. Pensar a força sem pensar a matéria é ser vítima dos ídolos da análise. A ação de uma força em nós é necessariamente consciência em nós de uma transformação íntima. (BACHELARD, 1990, p. 268)

Neste momento catártico, com todas as ressonâncias e *pregnâncias simbólicas* (Cassirer, 1973), a pessoa assume a sua trajetória ou ainda pode ser submetida a uma “*conversão*” (metanoia) para outra estrutura mítica de sensibilidade. Como já afirmamos anteriormente (Ferreira-Santos, 1998), ainda não temos elementos suficientes para identificar a forma como a saturação de imagens possibilita esta assunção do mito ou sua substituição. No entanto, acreditamos que o elemento provocador da mudança é a saturação das imagens e símbolos, com as devidas ressalvas, com relação à estrutura mítica de sensibilidade dramática (disseminatória, sintética ou, como denominamos, *estrutura crepuscular* – FERREIRA-SANTOS, 1998, 2005).

Esta catarse mitopoiética, aliada à elaboração da superestrutura, à concepção grega e à perlaboração psicanalítica, podemos visualizar como um *esboço metodológico* educacional:

- a apresentação inicial dos dados e contexto (histórico-crítico) do conteúdo a ser trabalhado na relação pedagógica (*prótase*);
- o momento da própria mediação em que os alunos são “*seduzidos*” a participar da construção deste conhecimento, por meio da relação dialógica, e se adensam as relações intertextuais do conteúdo (*epítase*);
- e a assimilação ativa da nova informação pela sua apreensão e significação mítica, histórica e crítica, apontando para a reflexão e ação sobre o presente (*catástase*), plasmando sobre a matéria uma *forma* (*poiésis*, criação).

Mais do que um simples indício metodológico, tal concepção está articulada com o processo de humanização do humano (*personalização*, no sentido da Antropologia Personalista de Mounier ou ainda *individuação*, no sentido junguiano), atingindo sua autonomia relativa e sua tentativa de plenitude.

Como a obra de arte, apesar das semelhanças com a estrutura antropológica da pessoa aqui estabelecidas, não é uma pessoa, precisamos aclarar estas suas possibilidades educacionais em sua especificidade imagística.

Uma possível classificação das linguagens/pensamentos de ordem fenomenológica, baseada em Charles Sanders Peirce, segundo Santaella (1989, p. 46) nos será de grande valia:

- 1 – Linguagem virtual: questão do ícone (formas e estruturas não representativas que teriam seu paradigma fundamental na linguagem)
- 2 – Linguagem visual: questão do índice (espaços e formas de representação)
- 3 – Linguagem verbal: questão do símbolo (modalidades de representação).

E justificam a obra de arte, em breve resumo, os caracteres das categorias peirceanas que são pressupostos desta classificação em três instâncias de apreensão dos fenômenos, didaticamente divididas em:

Primeiridade: o objeto é apreendido como mera qualidade; no caráter simplesmente qualitativo; na sua aparência positiva, qualidade imediata e simples: simples possibilidade positiva da aparência;

Secundidade: a característica básica do segundo modo de apreensão dos fenômenos da consciência é o elemento de conflito: a experiência de estar diante de – a desautomatização da percepção, o impacto. A ação gera reação. O esforço supõe resistência. A ação e a relação: coação. Ou ainda: a experiência, isto é, mudança repentina de atitude, daí o choque;

Terceiridade: este modo de apreensão dos fenômenos se explica fundamentalmente como sendo uma apreensão mental (no sentido de inteligível), conseqüente do hábito e no seu caráter de lei. Trata-se da apreensão de algo que é capaz de ser representado por signos convencionais. Ora, qualquer coisa que pode ser representada é mesmo de natureza representativa. Estamos, pois, no universo dos signos simbólicos. (SANTAELLA, 1989, p. 47)

Trata-se, precisamente, de uma aproximação metodológica em que, numa perspectiva dialógica, o ato pedagógico, a partir da utilização da Arte (apreciação, história/crítica e fazer artístico), se equipara às instâncias semióticas para apreender os fenômenos que se sucedem. De forma equivalente, tais instâncias são perlaboradas e, ao mesmo tempo, constituem-se em momentos catárticos:

ATO PEDAGÓGICO	INSTÂNCIA SEMIÓTICA	MOMENTO PERLABORATIVO	PROCESSO CATÁRTICO
- explorar as apreciações e leituras iniciais da obra de arte a partir da primeiridade (o que se sente)	primeiridade (caráter sensorial da experiência)	repetição	prótase
- ao qual se inicia a mediação-diretiva do educador, intervindo na secundidade (instrumentalização histórico-mítico-crítica)	secundidade (caráter reativo/relacional)	rememoração	epítase
- O produto provisório deste processo, ou seja, as significações (significados e sentidos) reconstruídas vão sedimentar (e não cristalizar) a terceiridade (aprendizagem sensível na educação de sensibilidade).	terceiridade (caráter simbólico/argumentativo)	perlaboração	catástase

Ou, ainda, em termos vygotksyanos, a proposição do desafio através da experiência estética da obra de arte, na primeiridade, cria uma *zona de desenvolvimento proximal* (Vygotsky, 1989) com a mediação-diretiva do educador, no aclarar das relações aos alunos, auxiliando-os no desenvolvimento de níveis mais elevados de generalizações/abstrações e níveis mais profundos no manuseio de símbolos e na argumentação (terceiridade). Aqui, evidentemente, trata-se de uma educação baseada num **racionalismo poético**

(Bachelard) ou, ainda, numa educação de sensibilidade, isto é, num exercício constante da configuração do campo perceptivo, com o refinamento de todos os sentidos e sua reversibilidade para a transfiguração de uma determinada estrutura de ser, através da experimentação, da dialogia e da escuta atenta. O que mantém íntimos laços com o processo de personalização, na visão da Antropologia Personalista de Mounier é auxiliar os alunos no movimento constante de exteriorização/interiorização, engajamento/desengajamento na sístole/diástole que caracteriza a **tensão** entre a facticidade do mundo, que me determina (primaridade), e a possibilidade de minha transcendência (terceiridade), através de mediações relacionais (secundidade).

Nenhuma linguagem é inteiramente impessoal, e a linguagem do ensino menos ainda que qualquer outra, pois é um meio privilegiado de comunicação. O sentido comum das palavras é acrescido de um sentido próprio, cada vez que se encarna numa proposta pessoal; é por isso que a linguagem diz sempre muito mais do que diz. E o aluno está sempre atento, para além das servidões escolares, a este excedente de significados, a estas entradas em circuito que de vez em quando põe em causa uma presença humana. (GUSDORF, 1987, p. 148)

Assim como Vygotsky sublinhava que *a palavra é um microcosmo da consciência humana* (1993, p. 133), Umberto Eco assinalaria um dos limites da semiótica afirmando que:

o que esteja **atrás, antes** ou **depois, além** ou **aquém** desse 'sujeito', é por certo uma questão de enorme importância. Mas a solução desse problema (pelo menos por ora, e nos termos da teoria aqui delineada) está além do umbral da semiótica. (ECO, 1980, p. 258, grifos do autor)

Realmente está além do umbral da semiótica, mas entra no circuito de uma hermenêutica, onde nos revelamos diante dos conjuntos textuais permeados da dinamicidade das imagens materiais. Mas, enquanto uma das formas de entrada na análise das relações tensionais entre forma e conteúdo, a semiótica (peirceana) muito nos auxilia. Neste sentido, também Vygotsky havia percebido esta **tensão** e, utilizando-se de uma técnica que chamava de “*deformação experimental*”, mudando os elementos internos de uma obra (fábula, pequenas histórias, as tragédias e outras obras de arte) e investigando os seus resultados, para avaliar o que lhe é realmente constitutivo, também recorre à noção de **catarse**.

Na obra de arte os elementos não são importantes em si mesmos, eles são meramente uma chave. É geralmente a reação emocional que é importante. Desta maneira, um conceito mecânico é enfim incapaz de solucionar o problema da resposta artística, porque a porção emocional de uma impressão é completamente insignificante, se comparada com os fortes sentimentos que compõem uma resposta estética. (VYGOTSKY, 1971, p. 206).

Mais à frente assinala:

Vimos anteriormente que a obra de arte (como uma fábula, uma pequena história, uma tragédia), sempre envolve uma contradição afetiva, causa sentimentos conflitantes, e leva a um curto-circuito e destruição destas emoções. Isto é o verdadeiro efeito de uma obra de arte [...] O contraste descoberto por nós na estrutura da forma

artística e o conteúdo artístico está na base da **ação catártica** na resposta estética [...] Catarse da resposta estética é a transformação de afetos, a resposta explosiva que culmina na descarga de emoções. (op. cit., p. 213 e 215, grifos meus)

Este contraste entre forma (signo) e conteúdo (sentido), entre *sinn* e *bild*, é a tensão que, através da catarse, aclara e sedimenta as significações e possibilita a interpretação. Mobilizando-nos, porque nos dinamiza imagens ancestrais, nos possibilita compreendermos uns aos outros.

O nome desta lei é **catarse**. Esta lei, e nenhuma outra, compeliu o mestre de Notre Dame, em Paris, a colocar no topo da catedral feios e horripilantes monstros, os gárgulas, sem os quais a catedral é inimaginável. (VYGOTSKY, 1971, p. 238, grifo do autor)

Não podemos perder de vista a articulação das três dimensões da existência humana (produtiva, social e cultural/simbólica), sob pena de reduzirmos o homem ora ao *homo faber* econômico, ora ao *homo apidae* social/abelha, ora ao *homo cogito* sujeito iluminista. Ou, ainda, reduzir a obra de arte, respectivamente, ora à *mercadoria*, ora ao *objeto* impessoal de *status*, ora ao *Belo ideal* ou à *Idealidade bela*. Desta forma, podemos investir numa *cultura das culturas para a Cultura*. É através da **cultura** (no sentido agrário/lunar/feminino de abrir sulcos virginais na terra), das várias **culturas** (visões de mundo e patrimônios étnico-sociais) que se constrói dialogicamente uma **Cultura** (produto da existência humana sobre a Natureza).

78

Sendo, tal qual a *pessoa*, uma permanência aberta, a obra de arte se furta à redução semiótica ou semiológica, e se constitui objeto privilegiado à leitura hermenêutica que, por sua vez, abrange as visadas anteriores (e não simplesmente as elimina): “o verso converte-se em **obra aberta** (cf. Eco, 1962). Ele comunica muito e muito pouco. Parece impermeável à abordagem semiótica, e, todavia, gera os seus múltiplos sentidos exatamente com base no livre desencadear-se de mecanismos semióticos.” (ECO, 1980, p. 229). Estes mecanismos semióticos nos aclaram significados e sentidos justamente quando não paramos no signo, no índice ou no símbolo, mas avançamos ao *texto* e seu *contexto*, que revelam a pessoa que cria e, também, a pessoa que lê.

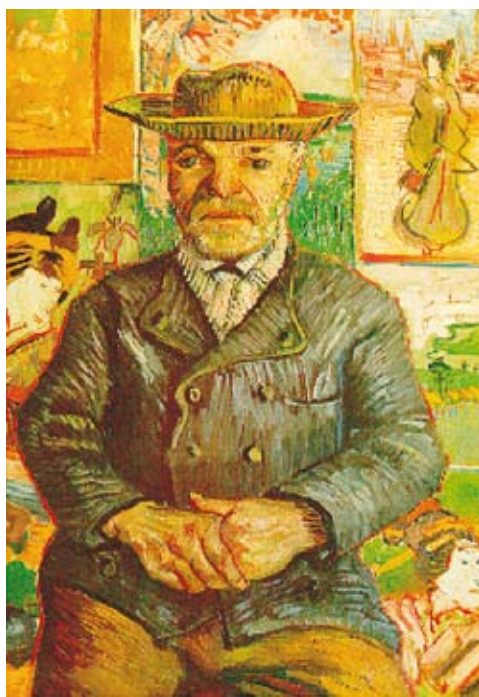
Merleau-Ponty já percebia esta ligação intrínseca entre o texto e o contexto, entre o passado e este “*algo*” que escapa à modalidade proposicional, mas que é matéria-prima da modalidade imagística de representação:

A atual pintura nega por demais deliberadamente o passado para poder de fato ter-se dele libertado: **só pode esquecê-lo aproveitando-se dele**. Fazendo o que a precedeu parecer tentativa equivocada, deixa pressentir, como resgate de sua novidade, que outra pintura amanhã a colocará na mesma situação. Toda a pintura se apresenta, pois, como um esforço frusto de pronunciar alguma coisa que **falta sempre ser enunciada**. (MERLEAU-PONTY, 1975a, p. 362, grifos meus)

Nesse movimento perlaborativo, a memória, o contexto histórico, é fundamental para que visualizemos o caminho percorrido, suas repetições e transferências, para avançarmos na sua compreensão. Quase uma ética da memória que vemos presente em Benjamin e também em Epicuro:

A memória desempenha, de fato, papel decisivo na ética epicurista (...) Obra inteiramente humana, sem interferência de nada que transcenda o humano, esse discurso da razão apoiada na experiência sensível é tecido no tear do tempo: resgatando o passado - rememorando lições e falas - e urdindo o futuro. [...] No epicurismo, a volta é rememoração subjetiva, no eixo da temporalidade do vivido sensível, sem jamais perder o vínculo com o corpóreo. (PESSANHA, 1992, p. 62, 63 e 78)

Um exemplo destas repetições e rememorações passíveis de uma perlaboração na própria obra de arte, em sua corporeidade (que exige sempre uma atenção flutuante), é o quadro “*Pai Tanguy*” (1887) de Van Gogh. Retratando um comerciante de projetos artísticos, exhibe não apenas seus vínculos afetivos (mal resolvidos) com o próprio pai, mas, no segundo plano do retrato, várias estampas clássicas japonesas, este estilo que tanto influenciou a obra visceral de Van Gogh “*Observe o bambu durante dez anos, torne-se bambu você mesmo, depois esqueça tudo e pinte.*”⁷ Tal estilo também tem me levado a investigar o universo do mistério e das revelações do instante, captados nas obras de xilogravura japonesa, na prática do *ukiyo-é* (“*impressões do mundo flutuante*”, sobretudo nas obras dos mestres Utamaro e Eisen Tomioka).



Ou, ainda, cem anos depois, no trabalho do artista norte-americano, Mark Tansey, e seu “hiper-realismo filosófico”, o quadro “*A Montanha de Saint-Victoire*”, de 1987, com paralelos evidentes com o quadro de mesmo título de Cézanne, este mestre perceptivo que tanto apaixonou Merleau-Ponty. No quadro de Tansey, um grupo célebre de banhistas – Derrida, Barthes e Baudrillard entre outros banhistas. O reflexo da cena na água do lago tensiona as imagens: “*a montanha se torna caverna, o céu vira rochedo, os banhistas se transformam em mulheres*” (PERRONE-MOISÉS, 1995).

Também deste pintor, “*Derrida interroga De Man*” (óleo sobre tela, 1990): “*numa paisagem montanhosa, Derrida e De Man, de mãos dadas, lutam ou dançam (impossível decidir) à beira de um abismo. A cena se inspira numa ilustração da obra de Conan Doyle, The Final Problem: a luta de Sherlock Holmes com o Professor*

Moriarty. Trata-se de uma alusão à polêmica que resultou da descoberta, após a morte de De Man, de que se aliara a grupos nazistas em sua juventude. Naquela ocasião, Derrida tomou a defesa do colega, numa atitude de visível mal-estar. Ainda aqui, as montanhas são estampadas com linhas dos textos de Blindness and Insight [de Paul De Man, mestre norte-americano do desconstrucionismo] (op. cit.). A dança (ou luta) de ambos se dá na imagem primitiva à beira do abismo com a verticalidade, ao mesmo tempo, ascensional e descensional; o trabalho intelectual tende às alturas, mas o que imprime dinamismo na vida psíquica é justamente a profundidade de nossas raízes. As letras impressas adornam as encostas. Pela literatura, nos agarraríamos a elas para a subida ou por elas escorregaríamos para o fundo obscuro de nossa base abismal?

Ainda que se objete que tais obras de Tansey sejam “elitistas” e “intelectualistas”, sua dimensão estética não impede que o público menos avisado seja arrebatado por estas grandes cenas monocromáticas (geralmente sépia, azul, rosa – cores tipográficas), que possuem a mesma “aura” das fotos antigas de Benjamin. Sua própria técnica nos auxilia nestas reflexões – após deitar sobre a tela uma grande mancha de tinta, vai “esculpindo”, rasgando a cor, removendo a tinta aos poucos com brancos que vão configurando o “conteúdo” da obra.

Os exemplos poderiam se multiplicar, demonstrando esta tendência para a regressão, que se constitui numa característica predominante na condição pós-moderna (mas, não exclusiva dela). Se isto se revela uma manobra conservadora (o que é uma conclusão valorativa), se torna muito difícil em termos teóricos determinar.

A teoria é incapaz de determinar, se o recurso a esquemas formais do passado resulta numa mera reprodução desses esquemas ou se os mesmos são transformados num modo convincente de expressão para uma **necessidade expressiva atual**. (BÜRGER, 1988, p. 85, grifos meus)

Aqui não se trata de narcisicamente “resgatar” o Ser. Mas de evidenciar a **pessoa** como tensão, como construção processual num campo de forças antagônicas e, ao mesmo tempo, concorrentes e complementares. Não se trata do demiurgo, nem da apologia de um ser transcendental que submete o mundo à sua vontade. Nem da obra portadora do Belo divino, nem do Ideal Absoluto travestido de arte. Ao analisar um filme feito sobre a pintura de Matisse em pleno ato, sua prática captada pelo olho instrumental da câmera, Merleau-Ponty assegura:

[...] não era demiurgo, lá estava enquanto homem. Não examinou, sob o olhar do espírito, todos os gestos possíveis, nem lhe foi preciso examiná-los todos, exceto um, para fundamentar sua escolha. É a câmera lenta que enumera os possíveis. Matisse, instalado num tempo e numa visão humanos, olhou o conjunto aberto da tela iniciada e conduziu o pincel ao traçado que o chamava para que o quadro fosse por fim o que estava em vias de se tornar [...] a mão do pintor opera no mundo físico onde uma infinitude de opções se torna possível. É verdade, todavia que a mão de Matisse hesitou. (MERLEAU-PONTY, 1975a, p. 337)

A tensão permanente, que venho ressaltando entre a imanência da facticidade e a possibilidade de transcendência do ser, entre o ser social e a pessoa, é uma tensão recursiva que não pode ter seus polos (mundo e corporeidade) dissociados, porém, por isso mesmo, exige um trabalho constante de ressedimentação de significados, para aprofundar a reflexão em novos pontos de vista, bem como para

atualizar a práxis filosófico-pedagógica. E este trabalho (perlaborativo) somente evitará a aridez e a esterilidade, se for alimentado pela experiência vivida, pelo *Lebenswelt* husserliano (o mundo vivido) – mais como cotidiano do que como conceito. Bem como não divagará em idealidades, se guiar-se por um olho antropológico na paixão da investigação e outro filosófico na existência; parafraseando Merleau-Ponty, se é verdade, como diz Marx, que a história não caminha na cabeça, por outro lado, ela não pensa com os pés, ou, antes, não temos que nos preocupar com sua cabeça, nem com seus pés, mas com seu **corpo** (op.cit., 1971, p. 16).

Que é preciso freqüentar as bibliotecas, é certo; convém, com certeza, tornar-se erudito. Estude, trabalhe, sempre ficará alguma coisa. E depois? Para que exista um depois, quero dizer, algum futuro que ultrapasse a cópia, saia das bibliotecas e corra para o ar puro; se continuar lá dentro, nunca escreverá nada além de livros feitos de livros. Tal saber, excelente, contribui para a instrução, mas o objetivo desta é alguma coisa que não está nela mesma. Do lado de fora você tem outra chance. (SERRES, 1993, p. 71)

Com esta preocupação, é preciso clarear não só o caminho, mas também o caminhar. Trata-se de uma tentativa de **convergência de hermenêuticas** (DURAND, 1981, p. 37-41), mesmo se tratando de autores cujos gradientes sejam conflitantes na sua base, pois tal fato não implica que devemos desconsiderar os desdobramentos de suas reflexões, se seu ponto de partida é oposto ao nosso. Justamente por ser oposto, é que nos encontramos em algum ponto do caminhar. Durand comenta que Bergson entrevia este método quando:

preconizava para o escritor filósofo a seleção de imagens tão díspares quanto seja possível, a fim, segundo dizia, de que não se detenha em um signo, de que o signo leve ao signo até a significação, e de que as metáforas se acumulem metaforicamente para não deixar lugar mais que à intuição do real. (op.cit., p. 38)

Mas Durand também via a necessidade de um *isomorfismo semântico*, de uma semelhança que as palavras (ou discursos) guardam com a forma/função das imagens que as geram. E aqui Merleau-Ponty em *O Visível e o Invisível* me assinala a relação destas imagens, destas partes: “*representativa do todo, não por relação signo-significação ou por imanência das partes umas com as outras e com o todo, mas porque cada parte é arrancada ao todo, vem com suas raízes, estende-se sobre o todo, transgride as fronteiras com os outros.*” (apud CASTORIADIS, 1987, p. 143, grifos meus).

As raízes, que vêm com cada parte, cada texto, cada fala trazida aqui para o diálogo, são percebidas pela atenção flutuante na paixão da leitura textual, não só do texto, mas também da obra de arte. Metalinguisticamente, o quadro *São Jerônimo*, de Caravaggio, é significativo; o manto vermelho da paixão que envolve a corporeidade de um lado e o pano branco da morte sob os livros e a caveira de outro. O braço estendido sobre o livro aberto é a mediação entre os dois: a ação e o trabalho. A leitura atenta de Jerônimo como que buscando a vida nas entrelinhas. A caveira, destituída de sua significação primeira, apenas mantém o outro livro aberto, talvez como a chama da vela de Bachelard, que ilumina o sonhador e o livro; a tensão entre a morte e a vida, transmutando-se em seus valores. No mais, a mesma tensão entre luz e sombra a desvelar algo mais na poética escuridão, a corporeidade, características de Caravaggio.



Começamos a ler um filósofo dando o sentido “comum” aos vocábulos que emprega e, pouco a pouco, por uma reviravolta inicialmente insensível, sua palavra se assenhora de sua linguagem e é por seu emprego que acaba por afetá-los com uma significação nova e própria dele. Nesse momento, fez-se compreender e sua significação instalou-se em mim. (MERLEAU-PONTY, 1975b, p. 325)

Como em Bachelard, é preciso saber entender a linguagem e a força dinâmica das substâncias, da matéria, dos elementos. Ali está como que inscrita a ação e a construção humana que só um sonhador sincero pode reconstituir para além das racionalizações fáceis de nosso pronto intelectualismo. Nesta convergência de hermenêuticas, o trabalho surrealista sobre os resíduos e a abundância de imagens-textos, com suas raízes possibilitando uma leitura *abdutiva* (PEIRCE, 1975), me remete à exigência de objetividade das ciências humanas:

Donde a alternativa subjacente ao título mesmo da obra de Gadamer, Verdade e método: ou praticamos a atitude metodológica, mas perdemos a densidade ontológica da realidade estudada, ou então praticamos a atitude de verdade, e somos forçados a renunciar à objetividade das ciências humanas(...) A tarefa hermenêutica fundamental escapa à alternativa da genialidade ou da estrutura. Vínculo-a à noção do “mundo do texto”. (RICOEUR, 1988, p. 43 e 55)

Este mundo do texto, que aqui podemos entender como o mundo da obra de arte ou o mundo da pessoa, é uma proposição viva que não permite que a enclausuremos em cristais de Verdade Absoluta, nem de dogmas. Mas que é preciso desdobrar, dar continuidade, através de minha corporeidade, de minha pessoa.

Aquilo de que finalmente me aproprio é uma proposição de mundo. Esta proposição não se encontra **atrás** do texto, como uma espécie de intenção oculta, mas **diante** dele, como aquilo que a obra desvenda, descobre, revela. Por conseguinte, compreender é **compreender-se diante do texto**. (RICOEUR, op.cit., p. 58, grifos do autor)

Ou, ainda, conforme Merleau-Ponty, mais uma vez:

A filosofia não é passagem de um mundo confuso a um universo de significações fechadas. Ela começa, ao contrário, com a consciência do que rói e faz explodir, mas também renova e sublima nossas significações adquiridas [...] Mas essa intenção diminui à medida que se consuma; para que seu voto se realize, é preciso que não se realize totalmente, e para que alguma coisa seja dita, é preciso que nunca seja dita inteiramente. (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 32 e 50)

Mesmo para aqueles que, subtraídos à condição pós-moderna, digam que “[...] ainda há quem se empenhe em afirmar discursos que buscam um sujeito (depois de Freud), uma razão (depois de Nietzsche), uma arte (depois das vanguardas).” (FAVARETTO, 1991, p. 123), complementaríamos que a noção de pessoa como discurso e prática se faz pertinente, depois de Mounier e Merleau-Ponty (trazendo o sujeito das alturas do idealismo de volta ao chão); um racionalismo poético, depois de Bachelard; uma racionalidade do complexo, depois de Morin (reconduzindo o paradigma clássico aos seus limites); e uma arte (no que tem de imaginário), antes e depois de Durand (reabilitando a investigação do Imaginário e a mitopoiésis). O que não elimina Freud nem Nietzsche nem as vanguardas, mas os digere.

É neste sentido que trabalhos de investigação, como os que tive o privilégio de acompanhar a gênese e o desenvolvimento, desde os saudosos cursos de pós-graduação na já extinta Faculdade Marcelo Tupinambá, como os de Grassi (1997) sobre oficinas de criatividade, com uma leitura junguiana, e seu trabalho terapêutico e cultural no *Epidauro – Centro Terapêutico, Cultural e de Lazer*, ou como os de Amoroso (1998), sobre a contribuição da musicoterapia na educação de deficientes, ou ainda como de Sperb & Ferreira-Santos (1998), sobre a integração de Arte & Ciência na prática escolar, através das expressões infantis a respeito da imagem arquetipal da serpente. Tais trabalhos sinalizam as potencialidades de pesquisa acadêmica sobre estas relações, bem como as alternativas metodológicas que se colocam no espaço/tempo da sala de aula (Ferreira-Santos, 1997).

Para clarificar as relações que permeariam o percurso dos trabalhos de pesquisa nestas relações entre Imaginário, Arte e Pessoa, assinalo no quadro a seguir os conceitos/imagens que constituiriam uma rede conceitual/imagística, que apresentamos como sugestão arbustiva:

(continua)

↓ ÓTICAS ↑ ← TRÂNSITO RECURSIVO →			
dinamogenia ambivalente da imaginação material (<i>bachelard</i>)	devaneio	contemplação	sublimação
ontologia selvagem (<i>merleau-ponty</i>)	mundo	corporeidade (ser pré-reflexivo)	percepção
momentos semióticos (<i>peirce</i>)	primaridade	secundidade	terceiridade
instância sógnica	ícone	índice	símbolo
instância interpretante	sente	relaciona	interpreta
catarse aristotélica	prótase	epítase	catástase
catarse gramsciana	superestrutura	homem	Elaboração na consciência
catarse psicanalítica	repetição	rememoração	perlaboração
catarse vygotskyana	conteúdo (pensamento pré-verbal)	forma (linguagem pré-racional)	transformação (pensamento verbal e linguagem racional)
educação de sensibilidade (<i>Ferreira-Santos</i>)	contexto	sedução/desafio	significação (reflexiva e sensível)

↓ ÓTICAS ↑ ← TRÂNSITO RECURSIVO →			
proposta triangular (ensino de artes)	apreciação estética	história e crítica	fazer artístico
antropologia personalista (emmanuel mounier)	imanência/ facticidade	transcendência	pessoa (<i>prosopon</i>)
mito-hermenêutica da obra de arte (ferreira-santos)	materialidade	ação do artista (ou resignificação do público/partícipes)	arte em obra (atualização ancestral do mito)
circuito antropológico (edgar morin)	bios/ physis	eidós/nous	hominização (neguentropo)
antropologia do imaginário (g. durand)	intimações do meio cósmico e social	pulsões subjetivas assimiladoras	trajeto antropológico
tridimensionalidade da existência humana (severino)	prática produtiva	prática político/social	prática simbolizadora

Cada ótica, embora em contextos diferentes, apresenta certo isomorfismo semântico em seus núcleos de análise, a partir dos quais, podemos inter-relacioná-los. Entre os conceitos/imagens há um trânsito recursivo que não permite indicar a anterioridade ontológica de um polo ou outro, mas tão somente o caráter mediador que há entre um polo e outro pela mediação do segundo. Fica a sugestão da incerteza como desafio, a imprudência como método (à Bachelard), o risco como sobrevivência, o partilhar como alimento. Este caráter mais ético do que político (não confundindo-se *ética* com *moral*), mais narrativa do que metanarrativa (Lyotard), também visualizamos na Antropologia Personalista de Mounier, na Hermenêutica de Ricoeur, na Corporeidade de Merleau-Ponty, no pensamento de Vygotsky, na reabilitação da dignidade do imaginário basal em Durand e a investigação mito-hermenêutica, deixando-nos devanear com as lições do bom *Mestre* Bachelard, além das contribuições significativas do pensamento oriental ao pensamento de base ocidental, numa perspectiva histórico-crítica; todos têm como base o que Husserl chama de *Lebenswelt* (o mundo vivido). Vivido por uma pessoa concreta que, entre outras coisas, pensa estas questões não como puro exercício intelectual, mas como paradoxos vividos e nos quais há um empenho existencial, sobretudo, na sala de aula (ou em qualquer outro tempo/ espaço em que uma relação pedagógica – ou uma amizade, o que dá quase no mesmo – se funda).

Este “arrancar as partes que venham com as raízes do todo”, reconfigurando a complexidade das relações entre Arte e Pessoa na ligação pedagógica, pelo olhar da Antropologia Filosófica, só poderia ser realizado com um máximo de imagens, das quais extraímos noções/conceitos relacionais. Mais do que um simples recurso retórico (o que em si não apresenta nada de pejorativo), e mesmo *poiético*, este percurso não poderia ser “linear”. Daí ter este caráter constelativo. Constelações que, na escuridão poética bachelardiana, que absorve até mesmo as luzes heróicas, aponta um norte na emergência crepuscular das alternativas, das tentativas, do encontrar e conhecer (conascer) o Outro, como o arpejo que liga simultaneamente notas distintas para o acorde que, como o trinado da flauta⁸, permanece...

**“O essencial do aprendizado está no meio do rio,
onde não se é mais o que se era antes e ainda não se é o outro [...] então, o sentido do aprendizado penetra no corpo com toda intensidade possível”
(SERRES, 1991)**

**“[...] o que eu aprendi do surrealismo:
uma expressão que se rompe e um conteúdo
que se afasta dos sentidos impostos pelo hábito.”**

(Peñuela Cañizal, 1986, p. 106)

“É preciso um surrealismo filosófico [...] que não se perde, como o outro, nas negações necessárias.”

(MOUNIER, *Affrontement Chrétien*, 1944
apud LAFOSSE, 1970, p. 12)

Por um *pharmakon* na didaskalia...

Tendo aclarado as dimensões antropológicas da existência e sua correlação com a arte em obra (como processo), e para se tentar compreender um pouco mais as complexas relações contemporâneas entre a saúde e as possibilidades de educação, percebendo a importância das mediações da arte e os desdobramentos no âmbito da espiritualidade, parece-me sugestivo fazer uma digressão – ainda que pareça, inicialmente, anacrônico – ao conceito grego e clássico de *pharmakon*.

Esculápio (ou Asclépio latino), pai de *Hygia* (Higiene ou, no latim, *Salus* – a saúde)⁹, primeira figura mítica da medicina grega e discípulo de Quíron – centauro que personifica o protótipo do mestre como aquele que *opera com as mãos*¹⁰ – vai desenvolver a farmacopeia aprendida com o mestre e técnicas para ajudar aqueles que sofrem – *terapeuein*. Assim como vimos com o filósofo-menino, Paulinho, de quem extraímos a epígrafe, poderíamos dizer sobre ele o mesmo que *Ocirroé* (filha de Quíron) havia dito sobre o nascimento de Esculápio, prevendo o seu destino médico: “*Menino, tu que trazes a saúde para todo o mundo, que possas crescer e florescer! Os mortais muitas vezes deverão suas vidas a ti*”. Em uma das vertentes míticas de seu nascimento, teria sido filho de Apolo e da bela Corônis. Apaixonado por Corônis, Apolo se enfurece ao escutar seu corvo delatar que ela também havia se deitado com o jovem Ischis. Dispara suas flechas solares contra o peito da amada. Esta lhe confessa num último suspiro que deveria esperar o nascimento do filho de ambos. Apolo, sob lágrimas, a queima na pira e retira o filho ainda vivo que entrega aos cuidados do centauro Quíron. Vinga-se, então, do próprio corvo que, daí em diante, terá as penas negras chamuscadas das flechas do próprio Apolo e se torna pássaro agourento. Este trânsito entre o Hades e o mundo dos vivos é mitologema constante nas narrativas de Esculápio.

Em seu lugar de ofício, especialmente construído para tal, o *epidauro* – Esculápio manejava o princípio da similitude: aquilo que causa um determinado mal deve servir para saná-lo. Do veneno da serpente que pode causar a morte, a possibilidade do antídoto que salvará o que foi picado. Ao tentar curar Glauco com grave enfermidade nos olhos, vê uma serpente sair de seu quarto e a mata com seu cajado. Imediatamente, outra serpente entra no recinto com ervas à boca. Esculápio, com cuidado, prepara as ervas e dá a Glauco, que ressuscita. Daí a recorrência das imagens de serpentes e cálices para extração do veneno na iconografia esculapiana e o seu bastão apolíneo com uma serpente enroscada, símbolo mundial da medicina.

Do mesmo mestre Quíron, Esculápio desenvolve a técnica mais misteriosa e eficaz de sua ação terapêutica: era necessário fazer o paciente dormir intensamente para conseguir sua cura. Através da

morte temporária do sono profundo, o mergulho até o Hades (reino dos mortos) e a revelação ali, nas entranhas do mistério e do desconhecido, das causas da moléstia e as possibilidades farmacopéicas para o seu auxílio no tratamento. Várias são as narrativas míticas em que também Esculápio aparece no próprio sonho para suas intervenções médicas. Ao despertar, o paciente, que acreditava ter tido apenas um sonho com o médico, se vê curado e o sangue da cirurgia no chão ou tem nas mãos a lança que estava até então cravada em seu corpo. Neste sentido, também é o deus que intervém para encontrar pessoas desaparecidas ou perdidas.

Por conta de sua *hybris* (ousadia, ultrapassar as medidas – o *metron*) em ressuscitar mortos e encontrar perdidos, tem a ira do próprio Hades, senhor das terras dos mortos, que reclama a Zeus, senhor dos Olímpios, o fato de Esculápio desobedecer as leis dos inferos. Em algumas derivações da narrativa, Esculápio é morto como castigo pela sua *hybris*, mas obtém depois a clemência do Cronida que o ressuscita para continuar o cuidado com as almas.

A poção que induzia o sono era um dos principais remédios (*pharmakon*) utilizados, e o *abaton*, local para dormir, era tão importante quanto os ginásios, bibliotecas e salas de cirurgia no Epidauro.

A prática ancestral de Esculápio antecipava em milênios a terapêutica psicanalítica, por exemplo. A indução ao sono equivale ao mergulho no inconsciente para encontrar ali as possíveis causas do trauma que desencadeia um determinado sofrimento. Visitar o Hades equivale a mergulhar neste mar inconsciente. No entanto, é imprescindível a condução do mestre (*psycopompo* – condutor de almas) para poder voltar à consciência e produzir, por si próprio, a cura necessária. Outro *pharmakon*, também associado ao trânsito entre o Hades e o mundo dos vivos (entre a vida e a morte), é aquele de origem dionisíaca e que nos remete à sua única amada e desde sempre pretendida, Ariadne ou Ariana. Provendo com o fio de lã a entrada do herói ateniense Teseu no labirinto, para liquidar com o Minotauro, lhe garante o retorno. Está fascinada e iludida com a beleza do herói que, ao seu lado, em plena fuga de Creta, recebendo mensagem de Palas Atena, a abandona na praia da ilha de Naxos (“o dia”) para viver outras batalhas. No retorno de outra aventura, o próprio Dionísio – em sua manifestação como navegante – reencontra Ariadne na ilha e, entusiasmado com o reencontro (atitude dionisíaca em oposição à “natural” vingança ou castigo apolíneos), a presenteia com o ressuscitar dos naufragos do mar como golfinhos; com o ressuscitar de Árion, cantor discípulo de Orfeu, que canta a música oceânica; com a constelação de *Corona borealis*, uma coroa de estrelas (Espíndola, 2010). O cuidado de Dionísio com sua amada nos revela outra faceta do *pharmakon*: a *philia* incondicional.

O uso deste *pharmakon* nos esclarece, em sua etimologia, a importância do remédio, ou seja, não a dependência de uma substância química, mas a *re-mediação*. O *pharmakon* é aquele recurso que nos ajuda a estabelecer, novamente, as mediações perdidas. A remediação com a dimensão simbólica de nossa existência, com a dimensão sociopolítica, com a dimensão produtiva, numa perspectiva antropológica.

Aqui, então, podemos perceber que uma educação coerente com a estatura de seu processo se revela como *pharmakon* na autoformação das pessoas¹¹. Isto quer dizer que, se a educação é um processo de produção do humano no humano – processo de constituição da pessoa humana, movido por seu protagonista e dependente de um encontro imprescindível e imprevisível com um *mestre apresentador de mundos* – ela só pode ser um fim em si mesma e que se dá na relação complexa e reversível entre um mestre e um aprendiz.

Exige, de ambas as partes, mestre e aprendiz, a abertura ao imprevisível da aventura do conhecimento. Isto não quer dizer apologia ao improvisado inconsequente, do descuido ou ao *laissez-faire*

ingênuo. Ao contrário, esta abertura exige – sob pena de não se constituir como encontro possível – uma formação sólida, humanística e consistente, um grande e amplo repertório consistente de alternativas experimentais, conhecimento interdisciplinar, fôlego epistemológico, capacidade de diálogo, uma escuta atenta e sensível, uma preparação constante que servirá de bússola (*agulha de marear*), na navegação epistemológica no mar desconhecido, que é sempre o encontro com o Outro.

Encontro absolutamente imprevisível, incontrolável, contingente, radical em seu caráter fortuito. Daí sua recusa a modelos prontos e acabados. Toda e qualquer didática ou metodologia pedagógica sucumbe diante do imperativo do presente e das pessoas concretas em sua imprevisibilidade.

A *philia* em plena imprevisibilidade é o movente básico do educador (elemento confuso e angustiante para o “*professor*”) – buscador de mestria – para que se torne, no encontro fortuito com o aprendiz, aquele que contribui para a construção de sua personalidade com o testemunho de um itinerário percorrido. Diz Georges Gusdorf (1987) que “*o professor expõe a matéria e se expõe*”. Não há como contornar o fato inelutável do educador como referência para as pessoas em seu entorno, quando assume a fala, assume o centro da sala de aula, assume seu papel no seio do coletivo. Estarão todos à procura silenciosa de alternativas no comportamento, na atitude, na forma de organizar o conhecimento, no jeito de administrar os conflitos, nos silêncios e hesitações, nas provocações e reflexões daquele educador. Seu mais alto ensinamento é ele próprio e sua construção peremptória, transitória, frágil e frágua. Esta é a condição do *didaskalos* (o *mestre*) em sua própria *didaskalia*. Por isso, podemos dizer do ato educativo como a construção artesã de uma *obra de arte* – ou mais, rigorosamente, *arte em obra*, sempre em relação.

Disso não se pode concluir uma “*inflação do ego*”, com toda a arrogância dos narcisismos magistrais, mas a responsabilidade e o desafio de tentar a coerência entre aquilo que se “*professa*” no discurso com as atitudes e a forma de ser. Tentar sair da fácil e ilusória esquizofrenia reinante no magistério – dizer uma coisa e fazer outra completamente diferente. Daí nossas patologias.

Esta concepção *artesanal* de educação, pois que é uma arte feita com as mãos (*Quíron*), no espaço da intimidade e no tempo construído do manejo, tentativa e erro, sem os arroubos pirotécnicos do espetáculo (no mau sentido do termo). Mas, na contemplação ativa fabril e operária de quem tece, entretece, constrói, amarra, cinge... entretecendo, tecendo, ***intersendo***, como diria a monja Coen sensei (2010), inspirada por um monge vietnamita: “*Sinto o contentamento de ser, intersendo. Sinto da vida todas as alegrias e com os rios fluindo, fluo e me rio. Não há um inimigo. Não se iludam, não há. Nenhum país. Nenhuma pessoa. Seria tão fácil, tão simples dizer foi ela, foi ele. Tão cômodo poder apontar para fora e gritar: assassino, corrupto, ladrão... Escapando das suas responsabilidades de habitante grupal. Não se iluda dizendo ser bom e o outro mau. Perceba que somos o bem e o mal; a luz e a sombra em todo seu potencial. Fazemos escolhas.*”

Intersendo, pois que, no fluxo dinâmico do encontro, nossos seres se mesclam, dialogam, articulam-se nas diferenças, até que se troque de lugar e voz, abandonando a autoridade emprestada de tagarelices. Aproximando-se da vivência do arquétipo do *mestre-aprendiz*, *intersendo* cada qual no outro, se aprende ao ensinar e se ensina ao aprender, desconstruindo a visão ingênua dos processos de ensino e aprendizagem como momentos estanques e possivelmente “*planejáveis*”. Aquele que aprende ao ensinar e ensina ao aprender – ou, num arroubo neologístico para acentuar seu caráter complexo (“*daquilo que é tecido junto*”), diríamos de uma “*ensinagem*”: simultaneidade dos processos de pretensão ensino e de significativa aprendizagem. Educação artesã, no sentido ancestral do termo: *uma arte sã... de muito boa saúde... e simples*.

Neste encontro fortuito e incontrolável, contingente e imprevisível, a ressonância que se estabelece entre as duas pessoas possibilita a remediação entre as várias dimensões da existência e a busca de centramento no percurso de ser eu-mesmo (*Selbst*). Impossível estabelecer modelos, didáticas ou metodologias, quando percebemos o caráter radical desta possibilidade, que foge a todas as tentativas de controle, produtividade, manuais didáticos, eficácia técnica, enquadramentos estatísticos, domínios em termos de políticas públicas ou gestão educacional.

Neste sentido, procura-se entender o fenômeno bioantropológico do “cuidado”. Deixando de lado as concepções assistencialistas ou puramente terapêuticas, muito em voga na área de saúde, lembremos que o cuidado é o processo de materialização em ações e atitudes do mesmo movente de que falávamos anteriormente, a *philia*. Esta paixão ou amizade pela alteridade não desconhece o outro movente de que nos alerta o filósofo grego, Epicuro (século III a.C.) – em contraponto a uma *philia* sempre há também a ação de *neikós* (ódio ou discórdia). Ambos formam um campo de forças antagônicas que movimentam o humano e o Sagrado. É precisamente deste campo de forças que podemos escapar ao *fatum* (destino ou fatalidade) com a noção, também epicurista, de *clinamen* (o desvio). É a possibilidade do imprevisto e da criação (*poiésis*) que emerge da tensão entre os polos antagônicos e complementares em movimento.

Este drama, que constitui a necessidade do cuidado e o desprendimento de quem cuida (oscilação entre a *philia* e *neikós*), perpassa o caráter sagrado de seu ofício, tanto no âmbito da saúde como no âmbito da educação. Lembrando o poeta mineiro do *Clube da Esquina*, Beto Guedes, em seu clássico “Amor de Índio” (1978): “*tudo o que move é sagrado e remove as montanhas com todo o cuidado, meu amor...*”

Mas é preciso advertir sobre o caráter mais sagrado da dimensão da “religiosidade”, condição de possibilidade de realização, busca e contato com o Sagrado, sem, necessariamente, estar vinculado a um *corpus* institucionalizado como *religião* (igreja ou seita com suas lógicas organizacionais que pressupõem dogmas, doutrinas, submissões, hierarquia, conversões, disputa de poder, dominação sociopolítica). O exercício desta religiosidade se expressa, sobretudo, na sacralidade que a vida passa a ter e no caráter não-natural que a natureza assume – perceber o trágico e maravilhoso do milagre da vida acontecendo, a todo o momento, em seu movimento dinâmico de nascimento, morte e transformação. E, portanto, nos autopercebemos pertencentes no mesmo ciclo.

Quando a pessoa se instala neste espaço-tempo sagrado, sua visão e ação comungantes se estruturam na religação dos saberes, na reunião das pessoas em comunidade, na remediação das relações existenciais. “Religiosidade” como condição de possibilidade de vivência do Sagrado, nos vários itinerários de formação e autoformação humana (pelas artes, pelo cinema e pela literatura, por exemplo). Tal condição de probabilidade *pode* ocorrer, inclusive, na escola e nas igrejas, locais onde esta vivência formativa tem se tornado cada vez mais rara. Com exceção de alguns e honrosos encontros felizes e silenciosos, em que um buscador ou buscadora de maestria, com a graça¹² e o trágico do acaso, a ressonância e a escolha, dialoga e troca de lugar, incessantemente e imprevisivelmente, com um ou uma aprendiz. Como diria o escritor moçambicano, Mia Couto, quando percebemos a sacralidade da vida, o mundo se torna um altar. No entanto, lembremos a observação de Giordano Bruno, em *Spaccio della bestia trionfante* (século XIV):

Os Deuses deram ao homem o intelecto e as mãos, e o fizeram à sua semelhança, concedendo-lhe uma faculdade superior à dos animais (...) por isso determinou a

providência que ele estivesse ocupado na ação pela mão e na contemplação pelo intelecto, de modo que não contemple sem ação e nem obre sem contemplação.

Aqui temos a importância ímpar da materialização dos itinerários em uma obra que revele a obra percorrida e construída na relação. Se “*dar forma é formar-se*”, como nos alerta a querida ceramista e antropóloga, Sirlene Giannotti (2008), em conformidade com Giordano Bruno, então podemos dizer que a *poiésis* (criação) – e, sobretudo, através da arte – é a forma privilegiada de *sair* do círculo hermenêutico, na troca incessante de sentidos (entre captar e constituir sentidos).

É a percepção do Outro, em seu tempo próprio, que me exige uma *presença* e uma *criação* como resposta. Pois que nessa hermenêutica (busca de sentidos) como jornada interpretativa, a *persona* é o início, o meio e o fim da jornada, e suscita um engajamento existencial. Este sentido é vivenciável, mas, dificilmente, dizível. Paradoxalmente, o *anthropos*, ao realizar-se, realiza o *theos*, que o engendra no ato de criar, de educar e de cuidar.

Diria Gilbert Durand (1989), em sua obra “*Belas Artes e Arquétipos*”, que:

Há um reconhecimento natural do *homo religiosus*. Não uma redução à “Internacional Deísta” da religião formal dos racionalistas e seus concordatários da Enciclopédia, mas relacionado a uma certa “Internacional Pietista” de que falava Gusdorf e de que Corbin sozinho foi tantas vezes a ligação [...] o arquétipo da re-ligação, isto é da relação natural ao sagrado, está refugiado, pois se desenvolveu no seio do santuário da Arte.

A arte é o refúgio de constituição do humano em tempos de barbárie globalizada. É no âmbito antropológico das artes que percebemos sua intrínseca ligação com a dimensão de religiosidade – epifania de uma obra que se realiza, mas que não se realiza totalmente, já que o princípio de inacabamento é incontornável. Diz muito da obra, do processo e da própria pessoa, mas o silêncio permanece sobre o indizível. Como diria Lyotard, experiência do sublime em que se presentifica algo que é impresentificável.

Este trânsito entre dois mundos distintos, assim como o Hades e o mundo dos vivos, de que Esculápio foi o condutor em seu cuidado pela saúde – experiência hermesiana do ato educativo que constitui o arquétipo do mestre-aprendiz como *philia* e como gratidão; a arte e seu processo criativo (*poiético*) –, transita entre a potencialidade da forma e a insistência mítica do símbolo.

O processo criativo proporcionado pela abertura existencial das linguagens artísticas e o fenômeno estético, durante o percurso (auto)formativo das pessoas (inclusive na escola ocidental), prepara e possibilita uma “*iniciação*”, no seu sentido mítico-ritual, de busca de sentidos para a própria existência e construção de uma identidade pessoal-coletiva.

Paradoxo supremo e misterioso, esta iniciação foge ao superficial pertencimento à coletividade comunitária em que o indivíduo pode se dissolver no tecido coletivo. O desafio é o combate pela personalização na sua realização humano-divina, no compromisso cósmico-social posto por “*memória, amor e criação*”: “*as grandes forças, que combatem pela pessoa neste mundo, são as forças da memória, do amor e da criação.*” (BERDYAEV, 1936, p. 203).

Tríplice paradoxo, constituído pelo movente principal (*philia*) como amor; pelo exercício da memória como diálogo intenso, com a ancestralidade e a tradição a que se pertence (*arqueofilia*); e a *poiésis* como exercício da criação e emergência do novo. As três forças que permeiam a construção da pessoa

são antagônicas, mas, ao mesmo tempo, complementares e simultâneas. Somente através da *philia* é que se pode ser fiel à tradição com a emergência do novo (criação), pois, como diz Gilbert Durand (1989): “a obra de arte assim como a arte de amar são animadas, uma e outra, por esse mesmo *Eros*”.

Neste aspecto, podemos entender a arte como três formas de constituição e relação com o mundo:

- **Arte como construção do mundo:** como processo de formação e autoformação (*bildung*¹³), que exige uma *poiésis* (criação), e, portanto, na perspectiva epistemológica de que a arte é, simultaneamente, construção de conhecimento e área de conhecimento;
- **Arte como apropriação do mundo:** como processo estético e hermenêutico (*aisthesis*) de leitura do mundo, contemplação e busca de sentido (hermenêutica); de maneira inversa das superabundâncias de imagens e sons que – ao invés de proporcionar uma *estesia* –, na realidade, *anestesiaram* a sensibilidade;
- **Arte como sentimento do mundo:** como processo *simpático* (*syn* + *pathós* = reunir-se ou compartilhar com o sofrimento do Outro), e, portanto, como cuidado, se revela *pharmakon*: remediação terapêutica pela perlaboração dos sentidos, diálogo com a ancestralidade e exercício da sensorialidade e da sensualidade.

São três possibilidades inerentes à presença das artes que reforçam sua constituição como *pharmakon* na remediação de nossas dimensões existenciais, na busca de equilíbrio entre a plenitude do bem-estar e o desgaste físico e emocional de nossas patologias, e que atestam o caráter sagrado do cuidado. Nosso filósofo russo, anarquista religioso, Nikolay Berdyaev (1933), nos lembra, em *Espírito e Liberdade*:

Mas os mistérios da vida divina não podem se exprimir senão pela linguagem interior da experiência espiritual, por uma linguagem de vida e não aquela da natureza objetiva da razão. Veremos, então, que a linguagem da experiência espiritual é inevitavelmente simbólica, que é sempre uma questão de **acontecimentos**, de **encontros**, de **destinação**.

Mais uma vez, o caráter imprevisível e trágico (no sentido de aceitação da vida) deste encontro. Acontecimento que nos lembra nossa destinação: sermos nós próprios – lição, herança e dívida última que temos com nossa ancestralidade.

O caráter crepuscular (Ferreira-Santos, 2005) do ato educativo, das artes e do cuidado na saúde, em sua natureza fratriarcal, aponta para uma *gnose matutina* – *pharmakón* autêntico de uma educação de sensibilidade nas remediações, todas em sua religiosidade – *religare et relegere* – religação e releitura do mundo:

O combate pela Alma do Mundo nos convoca desde logo à luta pela significação contra os iconoclastos. A gnose matutina que a inspira é uma oposição radical, tanto à unidimensionalidade cientificista como à unidimensionalidade teológica que é o fanatismo. (DURAND, 1995, p. 109-110).

Esta gnose matutina é o autoconhecimento através do conhecimento da aurora do mundo, quando no interior do mundo diviso meu mundo interior. Intelecção amorosa, que privilegia o canto assim como o silêncio. Quando Deus ainda está fazendo mais coisas e a pedra pode voar, mesmo sem asas. Doce *pharmakon*.

“Canto Verde”

Oigo tu canto verde que me viene desde lejos
Tú pequeña boca en canciones medievales
Que llenan el espacio, cruzan cerros y valles
Oigo tu alma entre los blancos dientes y lengua
Risueña, atenta, melena de corta cabellera
Renacentista mirada de marrón
Como los cellos, las violas, las gambas
Que le acompañan invisibles en tu mañana
Así como en el atardecer de tu corazón
Acción y reposo, tensión y placer
Nerviosas sonrisas en cada fermata

Cuidado con las faenas del canto
Mientras mis oídos siguen en espanto
Lo que veo con el espíritu hambriento
El lamento barroco dolido
Que contigo farfallo llamándote
Oigo tu canto verde de tantos sentidos
Y puedo sentir que nuestros caminos
De tan largos están separados
Todavía, se cruzan en cantigas...

Mi buena amiga,
hermana de mis días y noches,
La vida se nos encanta
Cuando se canta la vida.

Marcos Ferreira-Santos, abril de 1998

Notas

- 1 PEREIRA, Maria Amélia (Dir.). *Brincando com os elementos*. Casa Redonda Centro de Estudos, vídeo 20 min., Cotia, SP 2000.
- 2 Aspectos mencionados na conferência proferida pelo autor na abertura do 1.º *Seminário Nacional Espiritualidade no Século XXI: educação, saúde e arte*, Fundação Mokiti Okada, São Paulo, nov. 2010.
- 3 Utilizo a forma ortográfica arcaica de **mytho**, a partir do grego **mythós** (*μῦθος*): “aquilo que se relata”, para sinalizar a diferença da concepção aqui adotada, como narrativa dinâmica de imagens e símbolos que orientam a ação na articulação do passado (*arché*) e do presente em direção ao devir (*télos*), isto é, num *pro-jectum* existencial a ser vivido (ELIADE, 1972, p. 11-22 e GUSDORF, 1953, p. 246 e ss). A arqueo-memória da humanidade se atualiza no cotidiano da pessoa e lhe abre outras possibilidades e modos de ser, ao mesmo tempo em que lhe permite um contato

- com a dimensão do Sagrado, realizando-se e realizando-o. Portanto, o sentido mais difundido de “mito” como algo ilusório, fantasioso, falacioso, resultado de uma “má” consciência das coisas e das “leis” científicas, aqui é descartado. Daí a importância também das metáforas, como *metaphors*, um além-sentido que impregna a imagem e explode a sua semântica justamente pela “*elisão do verbo ser*” (FERREIRA-SANTOS, 1998).
- 4 Expressão de Jürgen Habermas, tentando demonstrar (parcialmente) o paradoxo entre as preocupações revolucionárias de Benjamin e as suas “*rememorações*” (*Eingedenken*) apaixonadas do passado, de todas as aspirações libertárias ainda por redimir. Para um contraponto desta visão vide KONDER, Leandro. Walter Benjamin: Um Revolucionário Conservador? São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Cultura, 22 set. 1990.
 - 5 Para estas noções diferenciadas das tradicionais *dedução* e *indução*, com base na noção de **aprendizagem significativa**, veja-se AUSUBEL; NOVAK (1980), *Psicologia educacional*. Rio de Janeiro: Interamericana, 1980.
 - 6 Que, por sua vez, herda tal percepção das leituras védicas de Arthur Schopenhauer.
 - 7 HERRIGEL In: *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*. apud GUSDORF, 1987, p. 49.
 - 8 Referência à obra do poeta libanês Gibran Khalil Gibran, *A Música – As Procissões* (1919). Rio de Janeiro: ACIGI, 1978.
 - 9 Será pai também de *Panacéia* (remédio para todos os males), irmã rival de Hygia, e de *Telésforo* (condutor a bons termos, é o que conduz a cura, deus telúrico da convalescença), sempre aparece na iconografia de Esculápio, como o pequeno filho a seu lado. Durante a Idade Média será sincretizado na vertente católica com os irmãos médicos, São Cosme e Damião, tentando-se minimizar sua matriz pagã.
 - 10 Quíron será o radical grego para “*mãos*”: daí a quiropraxia (terapia com manobras manuais), quirologia (estudo das mãos), quiromancia (leitura das mãos) e *quirurgia*, que aportuguesado, nos dá o étimo *cirurgia* (operar com as mãos).
 - 11 Curiosamente, Hipócrates (460–377 a.C.), pai da medicina, era adepto de Esculápio e em seu famoso juramento médico, a preocupação com a educação é ressaltada como *pharmakon*: “*Eu juro, por Apolo, médico, por Asclépio, Hygia e Panacéia e por todos os deuses e deusas (...) estimar, tanto quanto a meus pais, aquele que me ensinou esta arte; (...) ter seus filhos por meus próprios irmãos; ensinar-lhes esta arte, se eles tiverem necessidade de aprendê-la (...) fazer participar dos preceitos, das lições e de todo o resto do ensino, meus filhos, os de meu mestre e os discípulos inscritos (...) Conservarei imaculada minha vida e minha arte. (...) Em toda a casa, aí entrarei para o bem dos doentes*”.
 - 12 Clarice Lispector enfatizava a sua noção de Sagrado “*como um estado de Graça*” e, portanto, decorrente de um *encontro*.
 - 13 O termo em alemão *Bildung*, ainda que muito vinculado aos processos racionalizados de formação; nos reserva ainda a compreensão heurística de “*dar uma forma*” (*Bild*), de maneira contínua, como gerúndio; ou ainda, como sucessão de quadros que se põe em movimento (cinemática dos quadros estáticos que o transformam em movimento como cinema). Neste sentido, a compreensão de que se trata de um dinâmico processo de formação e de auto-formação, na perspectiva que vimos discutindo da “*jornada interpretativa*” (FERREIRA-SANTOS, 2005).

Referências

- ALEXANDRIAN, Sarane. *O surrealismo*. São Paulo: Verbo/Edusp, 1976.
- AMOROSINO, Cristiane. *A pessoa portadora de surdez através de uma visão musicoterapêutica: relato de caso*. Ribeirão Preto: Unaerp, 1998. (Projeto de pesquisa).
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *A ideia de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- BERDYAEV, N. A. *Esprit et Liberté: essay de Philosophie Chrétienne*. Paris: Éditions Je Sers, 1933.
- BERDYAEV, N. A. *Cinq Meditations sur l'Existence*. Paris: Fernand Aubier, Éditions Montaigne, 1936.
- BRITO, Ronaldo (1980). O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo. In: *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. (Caderno de Textos I).
- BÜRGER, Peter. O declínio da era moderna. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n 20, mar. 1988.
- CASSIRER, Ernt. *La Philosophie des Fomes Symboliques*. Paris: Éditions de Minuit, 1973. 3 v.
- CASTORIADIS, Cornelius. O dizível e o indizível: homenagem a Maurice Merleau-Ponty. In: *As encruzilhadas labirinto*. v. I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- COELHO, Teixeira. Cultura do fim do século é máquina solteira. São Paulo: *O Estado de São Paulo*, Suplemento Cultura, 1 jan. 1994.
- COEN, Monja. *Caminheiros: Buda foi ao inferno. Os demônios ao Nirvana...* In: FERREIRA-SANTOS, Marcos; GOMES, Eunice Simões Lins (Org.). *Educação & religiosidade: imaginários da diferença*. João Pessoa: Ed. da UFPB, 2010.
- DAMISCH, H. Artes e artista (verbetes). In: *Enciclopédia Inaudi*. v. 3. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- DEBRAY, Régis. *Cours de Médiologie Général*. Paris: Gallimard, 1991.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

DURAND, Gilbert. *A fé do sapateiro*. Brasília: Ed. da UnB, 1995.

_____. *Beaux-Arts et Archétypes: La religion de l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

_____. *Las Estructuras Antropológicas del Imaginario: Introducción a la Arquetipología General*. Madrid: Taurus Ediciones, 1981. (Há tradução brasileira pela Ed. Martins Fontes, 1997).

ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ELIADE, Mircea. *A provação do labirinto*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

_____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993

ESPÍNDOLA, Luz Marina. *O vestido azul: educação e música na infância – ressonâncias antropológicas*. Dissertação (Mestrado)–Universidade de São Paulo, São Paulo: FEUSP, 2010.

FAVARETTO, Celso. Pós-Moderno na Educação?. *Rev. da Faculdade de Educação*, v. 17 (1/1), p. 121-127, jan./dez. 1991.

FERREIRA-SANTOS, Marcos. **Cantiga leiga para um rio seco: mito e educação**. *Aprendizagem e Escola, Suplemento Pedagógico APASE*, ano IX, n. 23, São Paulo, abr. 2008, p. 5-8.

_____. *Crepusculario: conferências sobre mito-hermenêutica & educação em euskadi*. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2005.

_____. Mitohermenêutica de la creación: arte, proceso identitário y ancestralidad. In: FERNÁNDEZ-CAO, Marián López. (Org.). *Creación y Posibilidad, Aplicaciones del arte en la integración social*. Madrid: Fundamentos, 2006. p. 197-242.

_____. *O olho e a mão: educação e produção simbólica na compreensão mitodológica da sala de aula*. São Paulo: Instituto Butantan, texto-base do curso “Alternativas Mitodológicas em Sala de Aula”, 6. Delegacia de Ensino e Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Jahu, 1997.

_____. O sagrado e a religiosidade na educação: caminhando com Nikolay Berdyaev. In: FERREIRA-SANTOS, Marcos; GOMES, Eunice Simões Lins (Org.). *Educação & religiosidade: imaginários da diferença*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2010.

_____. *Práticas crepusculares: mytho, ciência & educação no Instituto Butantan – um estudo de caso em antropologia filosófica*. Tese (Doutorado)–Universidade de São Paulo, FEUSP, São Paulo, 2 v. ilustr., 1998.

FREITAG, Bárbara. *A teoria crítica: ontem e hoje*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

FREUD, Sigmund. *Observações sobre o amor transferencial: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise III – 1915*. Rio de Janeiro: Imago, 1974a. (Edição standard, v. 12).

_____. *Recordar, repetir e elaborar: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II) – 1914*. Rio de Janeiro: Imago, 1974b. (Edição Standard, v. 12).

FREUD, Sigmund; BREUER. *Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: comunicação preliminar – 1893*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Edição standard, v. 2).

GIANNOTTI, Sirlene (2008). *Dar forma é formar-se: processos criativos da arte para a infância*. São Paulo: FEUSP, dissertação de mestrado.

GRASSI, Sonia Maria. *A ação terapêutica em oficinas de criatividade sob o enfoque analítico junguiano*. Dissertação (Mestrado)–Universidade São Marcos, 2 v., São Paulo, 1997.

GUSDORF, Georges (1953). *Mythe et Métaphysique*. Paris: Flammarion Éditeur.

_____. *Professores para quê?*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

HEGEL, G. W. F. *Estética: o belo artístico ou o ideal*. 3. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

_____. *Walter Benjamin: um revolucionário conservador?*. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Cultura, 22 set. 1990.

AFOSSÉ, Francis. *Esquisse de Biographie Intellectuelle*. *Planète Plus*, 17, 11, p. 27, Paris, set. 1970.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J-B. *Vocabulário da psicanálise*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LEBRUN, Gérard. *A mutação da obra de arte*. In: *Arte e filosofia*. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1983, p. 30-31.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

_____. *Reécrire la Modernité*. In: *L'inhumain*. Paris: Galilée, 1988.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

MAGEE, Bryan. *As ideias de Popper*. São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento e Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

MARTON, Scarlett. O eterno retorno do mesmo: tese cosmológica ou imperativo ético?. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ética*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Companhia das Letras, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. São Paulo: Abril Cultural, 1975a. (Os Pensadores).

_____. *Fenomenologia da linguagem*. São Paulo: Abril Cultural, 1975b. (Os Pensadores).

_____. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

_____. *O homem e a comunicação: a prosa do mundo*. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.

_____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Abril Cultural, 1975c. (Os Pensadores).

_____. *O visível e o invisível*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MORIN, Edgar. A Ciência Está Perdendo a Razão?. São Paulo: *Jornal da Tarde*, Caderno de Sábado, p. 3, 5 dez. 1992.

_____. *La Méthode I: La Nature de la Nature*. Paris: Editions du Seuil, 1977.

_____. *O enigma do homem: para uma nova antropologia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

MOUNIER, Emmanuel. *Introdução aos existencialismos*. Lisboa/São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1963.

_____. *O personalismo*. 2. ed. Lisboa/São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1964.

_____. *Traité du Caractère*. Paris: Esprit, Éditions du Seuil, 1947.

PAULA CARVALHO, José Carlos. *A educação fática: construção, vieses e projetividade*. São Paulo: FEUSP, digit, 1995.

_____. *Antropologia das organizações e educação: um ensaio holonômico*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1975.

PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. *Surrealismo: rupturas expressivas*. São Paulo: Atual, 1986.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A pintura crítica de Mark Tansey. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, caderno Mais!, 22 jan. 1995.

PESSANHA, J. Américo Motta. As delícias do jardim. In: NOVAES, Adauto (Org). *Ética*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Companhia das Letras, 1992.

POPPER, Sir Karl R. *Em busca de um mundo melhor*. 2. ed. rev. ampl. Lisboa: Editorial Fragmentos, 1989.

Ricoeur, Paul. *Interpretação e ideologias* (Org. Hilton Japiassú). 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

SANCHEZ TEIXEIRA, Maria Cecília. *Antropologia, cotidiano e educação*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. *Imaginário, cultura e educação: um estudo socioantropológico de alunos de escolas de 1.º grau*. Tese de Livre-Docência. São Paulo: FEUSP, 1994.

SANTAELLA, Lúcia. Palavra, imagem & enigmas. In: “Dossiê Palavra/Imagem”, *Revista USP*, São Paulo: CCS/USP, n. 16, dez./jan./fev. 1993.

_____. Por uma classificação da linguagem visual. *Face Revista de Semiótica e Comunicação*, São Paulo: Educ, v. 2, n. 1, jan./jun., 1989.

SERRES, Michel. *Filosofia mestiça: le tiers-instruit*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SEVERINO, Antonio Joaquim. A contribuição do pensamento de Mounier à reflexão antropológica contemporânea. Rio de Janeiro: *Revista Filosófica Brasileira*, v.V, n. 1, p. 25-30, jun. 1992.

_____. *Pessoa e existência: iniciação ao personalismo de Emmanuel Mounier*. São Paulo: Cortez, 1983.

SPERB, Cláudia; FERREIRA-SANTOS, Marcos. A serpente no imaginário infantil: arte & ciência na produção artística de crianças. Jacareí: *II Encontro Latinoamericano de Arte Infantil*, 1998.

VYGOTSKY, Lev S. *Pensamento e linguagem*. 3. reimpr. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *Psychology of Art* (1925). Cambridge: The MIT Press, 1971.

Prof. Dr. Marcos Ferreira-Santos

Professor de mitologia comparada e livre-docente da Faculdade de Educação da Universidade e São Paulo; folklorista e arte-educador, coordenador do *Lab_Arte – laboratório experimental de arte-educação e cultura*; e coordenador da parte brasileira do *Grupo interdisciplinar cultura, imaginario y creación artística* (Universidad Autónoma de Madrid).

Recebido em 17 de dezembro de 2010

Aprovado em 12 de janeiro de 2011