

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

RODRIGO GONÇALVES DOS SANTOS

PERCEBER O (IN)VISÍVEL

O CORPO DESENHANDO UMA TRAJETÓRIA EXISTENCIAL NO
ESPAÇO E NO OBJETO

FLORIANÓPOLIS

2011

RODRIGO GONÇALVES DOS SANTOS

PERCEBER O (IN)VISÍVEL

O CORPO DESENHANDO UMA TRAJETÓRIA EXISTENCIAL NO
ESPAÇO E NO OBJETO

Tese apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em
Educação da Universidade
Federal de Santa Catarina como
requisito parcial para obtenção
do título de Doutor em
Educação sob orientação da
Prof.^a Dr.^a Ida Mara Freire.

FLORIANÓPOLIS

2011

*E num dia descobrimos que estávamos
grávidos. E nessa gestação, pai, mãe, filho (e
tese) eram gestados...*

*E num outro dia nascemos todos: pai, mãe,
filho (e tese)...*

*E hoje crescemos todos: pai, mãe, filho e
tese.*

À Célia e Caetano.

AGRADEÇO

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina; à Universidade Federal de Santa Catarina e ao Programa de Pós-Graduação em Educação, pela oportunidade do doutoramento.

À professora Ida Mara Freire, pelo acolhimento, pelos inúmeros sorrisos belos e encorajadores, pelos ensinamentos e pelas maravilhosas lições de como existir em espaços áridos semeando-os com poesia e arte antes que seja tarde.

Aos professores que compuseram a banca de qualificação, pelos olhares em cada linha do texto, pela leitura atenta, pelas sugestões valiosas, pelas indagações que apontaram um rumo.

Aos meus pais, Gilberto e Laureci, pela oportunidade de vir ao mundo e experienciá-lo.

À Célia, minha leitora primeira, um afago especial e uma gratidão maior que extrapola esta nossa existência. Amo-te.

Ao Caetano por seu olhar revelador de um porvir misterioso e rejuvenescedor.

À uma Energia Invisível: há todo um universo que supomos não ver e que regula nossa harmonia, nosso equilíbrio e nosso existir. Percebo-a e quero um dia saber descrevê-la.

RESUMO

SANTOS, Rodrigo Gonçalves dos. *Perceber o (in)visível: o corpo desenhando uma trajetória existencial no espaço e no objeto*. 2011. Tese (Doutorado) Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

O principal fio condutor desta tese é indagar o que vemos. Num aprofundamento desta indagação, o trabalho solicita lançar um olhar mais aguçado para as coisas, procurando vê-las além delas mesmas. Neste movimento, uma atitude fenomenológica estrutura o universo da pesquisa e, a partir desta opção teórica, ensaiam-se possibilidades de compreender um ver e um não-ver. Se vemos, o que estamos vendo? Se não vemos, o que não vemos? Estudou-se temas caros à fenomenologia extraindo deles noções acerca do corpo, espaço, objeto, percepção, ver e não-ver. Textos clássicos de Merleau-Ponty foram estudados e, assim, este trabalho de pesquisa segue calcado na descrição fenomenológica. A escritura revela um corpo, desenha uma trajetória a cada página. Histórias são contadas e confrontadas com memórias. Em determinado momento, vê-se que seria fundamental ativar os vividos para estes ecoarem no outro e fazê-lo despertar em seu corpo aquilo que também despertou no meu. As teorias estudadas foram tomando forma e desencadearam textos paralelos entre si os quais ousadamente se tocam e pontuam momentos distintos no trabalho: ora de pura fruição, ora de questionamentos, ora de reflexões acerca de nossa atitude em relação ao mundo. O convite da tese é que percebamos o (in)visível por meio de uma trajetória de pesquisa que evidencia um corpo desenhando o entendimento de sua própria percepção acerca daquilo que se revela no mundo e que, um dia, este mesmo corpo, supôs saber ver. E, por fim, a indagação principal retorna: o que vemos?

Palavras-chave: corpo-espaço-objeto, fenomenologia, percepção, ver e não-ver, educação estética, poética.

ABSTRACT

SANTOS, Rodrigo Gonçalves dos. *Perceiving the (in)visible: the body drawing an existential trajectory in space and object*. 2011. Thesis (Ph.D.) Postgraduate Program in Education, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

The main thrust of this thesis is to inquire what we see. In a deepening of this inquiry, the work requests a sharper look at things, see them looking beyond themselves. In this movement, a phenomenological attitude structures the universe of research, from this theoretical option; attempt to understand the possibilities of a to see and a not-to-see. If we see what do we see? If you do not see, what do not we see? We studied notions about the body, space, object, perception, to see and not-to-see. Classic texts of Merleau-Ponty were studied, and thus this research is based in phenomenological description. Scripture reveals a body draw a trajectory to each page. Stories are told and confronted with memories. At one point, we see that would be essential activate experienced in the other and make the other wake up in your body what it also awakened in my body. The invite of the thesis is that how we can perceive the (in)visible through a trajectory of study that shows an understanding of the body by drawing their own perception about what is revealed in the world and that one day this same body, supposed to know see. And finally, the main question returns: what do we see?

Key-words: body-space-object, phenomenology, perception, to see and not-to-see, education, aesthetics, poetics.

Tudo isto para que Marco Polo pudesse explicar ou imaginar explicar ou ser imaginado explicando ou finalmente conseguir explicar a si mesmo que aquilo que ele procurava estava diante de si e, mesmo que se tratasse do passado, era um passado que mudava à medida que ele prosseguia a sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, não o passado recente ao qual cada dia que passa acrescenta um dia, mas um passado mais remoto. Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos.

SUMÁRIO

UM PRÉ-TEXTO	P. 01
E SE A INDAGAÇÃO FOR SOBRE O MÉTODO?	P. 19
O (IN)VISÍVEL OU DAS RELIGIÕES DE ISAURA À VIDA FELIZ DE ZENÓBIA	P. 25
CORPO OU DO LAGO ESPELHADO DE VALDRADA	P. 45
ESPAÇO OU DOS TAPUMES E NOITES ESTRELADAS DE TECLA AOS INVÓLUCROS SIMBÓLICOS DE TAMARA	P. 61
OBJETO OU DE PERÍNZIA A ÂNDRIA (RE)VISITANDO AS MUDANÇAS DO CÉU	P. 83
PERCEPÇÃO OU DAS AUSÊNCIAS DOS HABITANTES DE BAUCI	P. 109
UM ENCONTRO FORTUITO: CORPO-ESPAÇO-OBJETO OU DO APROVEITAR A VIDA NAS VIDAS DE EUSÁPIA	P. 123
VER E NÃO-VER OU DOS DOIS DESERTOS DE DESPINA	P. 147
UM PÓS-TEXTO	P. 165
REFERÊNCIAS	P. 173

UM PRÉ-TEXTO



Poética. Talvez essa palavra possa trazer um pouco o significado da trajetória deste trabalho. O curioso é que precisei desaprender o que presumia ter aprendido e reaprender o que desaprendi ressemantizando posições cristalizadas. Tracei um rumo para esta pesquisa em um projeto de tese. Daquele projeto pouca coisa restou. Outros horizontes foram vislumbrados. Apenas o *perceber o (in)visível* permaneceu.

Ingressei no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina um pouco assustado. Estava vindo de uma área técnica e objetiva na qual para tudo tinha-se uma solução. Problematizava muito pouco as situações. Percebi que as discussões que emergiam nas aulas e seminários na área da Educação traziam visões que problematizavam a fundo o que para mim não precisava ser tão problematizado. Isto demonstrou o quanto eu era imaturo... Demorei um ano para entender o terreno em que havia entrado. Os textos me eram difíceis! Alguns eu lia em voz alta para entender melhor e quando chegava na aula o professor discutia-o e me mostrava o quão pouco eu tinha absorvido do texto.

No segundo ano enfrentei melhor os autores. Defrontei-me com teorias pós-modernas, estruturalistas, escolas de pensamentos contundentes... Não precisava mais ler em voz alta. Embarcava nos textos e o que eu entendia, eu entendia, e o que não entendia eu deixaria para depois. Tentava conviver com tudo isto da melhor maneira.

Então compreendi que havia teorias que contextualizavam cientificamente o que eu fazia. Foi uma descoberta que me acenou um outro olhar sobre a própria ciência e sobre a academia com a qual eu brigava em alguns momentos. Meus pensamentos tinham um cunho fenomenológico. Hoje afirmo isto com muito cuidado. Não é um rótulo que quero reivindicar. É apenas um auto-conhecimento dentro do mundo acadêmico no qual eu habito.

Confortei-me, assim, neste recorte científico. É na fenomenologia que busco um alicerce às minhas práticas acadêmicas. E foi, desta maneira, que caminhei por um doutoramento em Educação. E neste processo de doutoramento, reencontros foram frequentes. Reencontrei-me com uma noção de corpo que havia deixado lá na minha graduação em Arquitetura. Entendi melhor que corpo era este o qual eu defendia enquanto graduando e que havia deixado adormecer (o corpo e o graduando). Reencontrei-me, ainda, com autores como Merleau-Ponty, Bachelard e Derrida os quais em momentos de crises profissionais e buscas de fundamentos teóricos em meus projetos eu consultava. Pessoas também foram reencontradas. Maneiras de escrever se efetivaram nesses reencontros. Sem notar, eu estava desenhando uma trajetória em meu doutorado que passava pelo meu corpo reativando minhas memórias. Como evitar que isso não venha à tona? Impossível. Logo, o texto que o leitor folheia está embebido nesta trajetória, na trajetória existencial desenhada por um corpo.

Embriaguei-me na poesia e fiz deste ato o meu gesto. Tomei a liberdade de experienciar na escrita conversas com uma teoria que me fascinou. Busquei na forma da escrita algo que desejava que coexistisse com outros textos. Em alguns

momentos posso ter me perdido, e já aqui peço desculpas. Mas não me arrependo pelas minhas escolhas. Se não fosse desta maneira não valeria a pena ter feito o doutorado. Assumo todas estas páginas escritas num desejo-de-pesquisar.

Inevitavelmente, pesquisar remete-me ao ato de ler. Ler me faz lembrar de meu encantamento por bibliotecas... Parecem templos... Perto de onde eu morava existia uma belíssima biblioteca, e há tempos eu a visitava. Milhares de livros nas estantes, cada uma com meticulosa classificação a qual parecia um mapa de tão bem esclarecedora. Nunca me perdi ao tentar encontrar algum livro. Na realidade, me perdia em meio aos autores dos livros e me detinha em suas histórias de vida, suas fotografias. Nunca fui habituado a ler biografias, mas os prefácios dos livros, esses sim me prendiam atenção. Saber como os livros foram feitos, as situações em que foram escritos, os contextos das escritas... Às vezes tirava as tardes apenas para ler os prefácios. Até hoje não me arrependo. Em cada prefácio eu me construía também e (por que não?) sentia em minha pele as circunstâncias que conduziam as escritas daquilo que estava lendo.

As minhas visitas àquela biblioteca eram, para mim, quase um culto diário. Ia de bicicleta. Pedalando eu já preparava meu corpo para assimilar as histórias e teorias que iria encontrar. Por vezes eu já ia com livros pré-escolhidos e era só encontrá-los nas estantes. Por outras vezes eu deixava ao acaso e passeando entre as estantes sacava um livro e me colocava a lê-lo.

Certa tarde, após deixar minha bicicleta devidamente segura em frente à biblioteca, segui a uma estante que até então me havia passado despercebida. Nela existiam livros velhos com capas duras, alguns parecendo cadernos de anotações ou diários. Um me chamou atenção. Sua capa era dura e tinha uma sobrecapa branca com bonitos desenhos florais em baixo relevo. Também em baixo relevo lia-se *A percepção de Outrem e o Diálogo* em letras ornadas entrelaçando-se com os motivos florais. A sobrecapa estava em alguns pontos grudada à capa e se tentássemos tirá-la,

rasgava-se um pouco de uma e um pouco da outra. Lembrei-me de uma história sobre a túnica de Nessus a qual aderira ao corpo de quem a usasse arrancando-lhe a pele caso se tentasse tirá-la.

Pus-me a ler o livro, obviamente pelo prefácio. O prefácio era uma advertência. Ou melhor, o livro nem livro era. O prefácio-advertência advertia-me que eu estaria lendo um diário, e que neste diário eu mergulharia numa íntima relação acerca da percepção de outrem e do diálogo. Fui invadido por uma curiosidade e prossegui a leitura. Um diário é algo que me desperta indagações sobre a existência humana. Como um diário tem a capacidade de se comunicar conosco? Que histórias se escondem na história descrita pelo diário? A ideia de ler o diário de outrem excitou-me porque eu também tenho um diário. E se alguém o encontrasse leria nele partes de minha trajetória de vida.

Voltando ao prefácio-advertência, descobri que o diário era de um Escritor e Filósofo nascido em 14 de março de 1908 em Rochefort e morto em 4 de maio de 1961 em Paris. Este escritor foi líder do pensamento fenomenológico na França, e o diário que estava lendo possuía partes de anotações que transitaram em vários de seus livros e escritos de maior repercussão. Ainda como advertência, era-me lembrado que o diário ficou inacabado e muitas páginas possuíam lacunas, rasuras, palavras e frases ilegíveis. Logo pensei: tal como é nossa vida em alguns momentos. O prefácio-advertência não foi escrito pelo autor do diário. Na realidade, o diário, propositalmente, não tinha as primeiras páginas escritas e quem o encontrou, após a morte de seu autor, escreveu o prefácio o qual além de ser uma advertência era também um belíssimo epítáfio:

[Diário do Escritor e Filósofo, Advertência ao leitor]

É talvez um risco, pensamos, entregar a público um manuscrito posto de lado por seu autor, mas quanto mais pesada seria a

decisão de relegá-lo à mala de onde os seus o haviam tirado, quando nele encontramos um maior poder de compreensão da obra do filósofo e de interrogar o que ele nos dá a pensar¹.

Nas páginas seguintes do Diário do Escritor e Filósofo deparei-me com a situação que eu estava vivenciando. Estranha coincidência que me tocou e me lembrou as experiências que estavam sendo vividas por mim e que pareciam terem sido vividas também pelo Escritor e Filósofo autor do diário. Destaco que a primeira coincidência foi que eu também deixei as primeiras páginas de meu diário em branco. Sempre tenho dificuldades de começar um caderno, ou neste caso um diário, escrevendo na primeira página. Sempre deixo uma “folga” de três páginas. Nunca soube explicar o porquê disso. Lendo o Diário do Escritor e Filósofo percebi que as páginas que deixei em branco serão futuramente meu epitáfio literário... Em meu diário, o qual chamo de Diário de Bordo, venho registrando uma experiência que assinala a percepção de outrem e um possível diálogo. Em meu Diário de Bordo tento colocar por meio de descrições somadas às minhas reflexões uma experiência realizada com pessoas com cegueira... Busco, assim, traçar paralelos entre o estudado e as minhas vivências junto àqueles que incitam a constante indagação que me acompanha há tempos: *o que estou vendo?* Confesso que não é uma tarefa fácil! Estamos acostumados a sermos indiferentes perante à diversidade... Nesta experiência deparei-me com corpos diferentes, com percepções diferentes das que eu tenho. Tive contato com *um outro* muito diferente de mim.

É por meio deste contato com um outro que meu trabalho se inicia. Assim, inicio pelo início por mais que ele pareça ser o fim. Eis um texto. Um texto que se centra na angústia do olhar, da percepção. Traz consigo – num incidente, talvez – o

¹ Advertência de Claude Lefort à edição de O homem e a comunicação: a prosa do mundo de Merleau-Ponty (1974, p.14).

(in)visível. Não se trata de um texto que fala de pessoas com cegueira. Se há um lugar de onde se ouve este texto, este lugar é o “entre”. Logo, o texto está “entre” as pessoas com cegueira e pessoas sem cegueira². E o que emerge disto? Uma obra aberta... Opto por já de início situar este texto como uma obra aberta. Aberta para possibilidades de interpretações. Aberta para finalizar ciclos na mente de quem o lê. Aberta para convites de reflexões. É uma escritura que procura vir com seriedade e rigor científico envoltos na plasticidade das palavras, no rearranjo de frases, no entrelaçamento de letras. Talvez, um desenrolar de ideias que pairavam soltas e que decidiram tomar forma num texto. Será que elas encontrariam um lugar para serem lidas? Pode ser o início de uma tentativa...

Decidi encarar a ciência sobre outro prisma, e encontrei um respaldo em Maurice Merleau-Ponty³. Assim como o autor, não quero polemizar e impor uma maneira de pensar um objeto de pesquisa. Gostaria de tentar coexistir com a ciência

² Opto em utilizar com mais frequência o termo “pessoa com cegueira”. Tal termo revela uma condição não-visual de alguém o qual é um potencial interlocutor, um outro que evidencia uma alteridade propriamente dita, extrapolando a denominação de um indivíduo privado da vista. Os termos “cego” e “não-cego” aparecem em alguns momentos do texto, mas ressalto que não os assumo focando um organismo deficiente, mas assumo “cego” e “não-cego” como sinônimo de “pessoas com cegueira”. Alerto, assim, que a ênfase de meu trabalho é a experiência do ver e do não-ver, procurando desconstruir os aspectos pejorativos vinculados à experiência com a cegueira.

³ Maurice Merleau-Ponty (1908 - 1961) foi filósofo e líder do pensamento fenomenológico na França. Estudou na École Normale Supérieure de Paris, graduando-se em filosofia em 1931. Lecionou em vários liceus antes da Segunda Guerra, durante a qual serviu como oficial do exército francês. Em 1945 foi nomeado professor de filosofia da Universidade de Lyon. Em 1949 lecionou na Universidade de Paris I (Panthéon-Sorbonne) e em 1952 ganhou a cadeira de filosofia no Collège de France. De 1945 a 1952 foi co-editor (com Jean-Paul Sartre) da revista Les Temps Modernes. Suas obras mais importantes de filosofia foram de cunho psicológico: A estrutura do comportamento (1942) e Fenomenologia da percepção (1945). Apesar de grandemente influenciado pela obra de Edmund Husserl, Merleau-Ponty rejeitou sua teoria do conhecimento intencional, fundamentando sua própria teoria no comportamento corporal e na percepção. Sustentava que é necessário considerar o organismo como um todo para se descobrir o que se seguirá a um dado conjunto de estímulos. Para Merleau-Ponty, quando o ser humano se depara com algo que se apresenta diante de sua consciência ele primeiro nota e percebe esse objeto em total harmonia com a sua forma a partir de sua consciência perceptiva. Após perceber o objeto, este entra em sua consciência e passa a ser um fenômeno. Com a intenção de percebê-lo, o ser humano intui algo sobre ele, imagina-o em toda sua plenitude, e será capaz de descrever o que ele realmente é. Dessa forma, o conhecimento do fenômeno é gerado em torno do próprio fenômeno. Merleau-Ponty considera o ser humano como o centro da discussão sobre o conhecimento o qual nasce e faz-se sensível em sua corporeidade.

que por vezes se apresenta com uma supremacia objetiva a todos nós. Não quero assumir, nas palavras de Merleau-Ponty (2004), um pensamento de sobrevôo como um pensamento do objeto em geral. Tenho a pretensão de que meu texto

torne a se colocar num “há” prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhando tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 14)

Percebo que se uma ciência se torna meramente objetiva ela se perde na positividade. Não gostaria que isto acontecesse novamente. Digo novamente pois em pesquisas anteriores essa foi minha angústia científica: a de fechar conceitos, encerrar discussões pela excessiva objetividade. Foi com Edmund Husserl⁴ que percebi que temos a verdade

⁴ Edmund Husserl (1859 - 1938) foi matemático e filósofo alemão, conhecido como o fundador da fenomenologia. Aluno de Franz Brentano e Carl Stumpf, Husserl influenciou Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty e Jacques Derrida, entre outros. Husserl estudou inicialmente matemática nas universidades de Leipzig (1876) e Berlin (1878). Em 1881, vai a Viena para estudar e conclui seu doutorado em 1883, apresentando a tese *Beiträge zur Variationsrechnung* (Contribuições ao cálculo das variações). Em 1884, começa estudar as lições de filosofia de Franz Brentano na Universidade de Viena. Brentano tanto impressionou Husserl que ele pretende então dedicar sua vida à filosofia. Em 1886 Husserl vai à Universidade de Halle, recomendado por Brentano. Lá Husserl escreve *Über den Begriff der Zahl* (Sobre o Conceito do Número, em 1887) cujos arquivos fornecerão as bases de sua primeira obra importante, *Philosophie der Arithmetik* (Filosofia da Aritmética, em 1891). Nessas primeiras pesquisas, Husserl tenta combinar matemática com a filosofia empírica pela qual tinha sido iniciado em Viena. Seu objetivo central era de contribuir no fornecimento de fundações sólidas para a ciência matemática. Husserl desenvolve a distinção entre as noções de apresentações próprias e impróprias. Temos uma apresentação própria quando o objeto está atualmente presente (no campo de vista, contexto ou intuição), e imprópria (ou simbólica, como também é referida), se podemos indicá-lo somente através de signos e símbolos. Husserl herda de Brentano a noção de intencionalidade, a qual define a forma essencial dos processos mentais, onde a principal característica da consciência é de ser sempre intencional. Para Husserl, a consciência sempre é consciência de alguma coisa: a análise intencional e descritiva da consciência definirá as relações essenciais entre atos mentais e mundo externo. Alguns anos após a publicação de sua principal obra, *Logische Untersuchungen* (Investigações Lógicas, de 1900-1901), Husserl elaborou alguns conceitos-chave que o levaram a afirmar que para estudar a estrutura da consciência seria necessário distinguir entre o ato de consciência e o fenômeno ao qual ele é dirigido (o objeto-em-si, transcendente à consciência). O conhecimento das essências seria possível apenas se “colocamos entre parênteses” todos os pressupostos relativos à existência de um mundo externo.

das coisas, mas não temos a verdade de nossa posse das coisas. Com isto reparo que as verdades científicas ficam a flutuar, ficam despossuídas, parecem não ser a verdade de ninguém. Com Merleau-Ponty e Husserl decidi que para ser totalmente científico, eu precisaria investigar as atividades estruturais subjetivas que operam na ciência. Este movimento exige algo mais complexo do que continuar seguindo fazeres formais enclausurados num estado sólido. A exigência aqui é de entender estados fluidos, líquidos, gasosos... Estes estados podem parecer sem escrúpulos, por vezes heréticos. Mas a heresia científica desperta minha curiosidade e soa-me como um desafio.

A heresia científica a que me refiro talvez precise ficar bem esclarecida neste *Pré-texto*. O que chamo de heresia é o ato de (re)aproximar do âmbito científico a possibilidade de investir numa fenda epistemológica, saindo de estruturas objetivas dominantes nas ciências e entrar numa **nova instância reflexiva, a fenomenológica**, a qual, de acordo com Sokolowski (2004), faz justiça às intencionalidades que exercemos, mas não tematizamos, em nossos esforços científicos anteriores. Meu texto, assim, procura vir com um modo ontológico de redução, no qual a fenomenologia é tida como uma ciência e um rigoroso e explícito empreendimento de autoconsciência. A fenomenologia parece-me, de fato, uma ciência mais concreta do que qualquer das investigações parciais. Sokolowski (2004) comenta que a ciência da fenomenologia complementa e completa outras ciências particulares, enquanto retém a elas e à sua validade, de modo que, bastante paradoxalmente, a fenomenologia é a mais concreta das ciências. Logo, a fenomenologia mostra como a ciência mesma é um tipo de manifestação, e conseqüentemente mostra a ingenuidade do objetivismo, ingenuidade por afirmar que o ser é indiferente à manifestação.

No entanto, Merleau-Ponty (1994) nos alerta que ainda não sabemos nada sobre o mundo e o espaço objetivos! Vejo que para aguçarmos nossa sapiência (adormecida) sobre o mundo e o espaço objetivos precisamos descrever o fenômeno

do mundo. Merleau-Ponty (1994) solicita-nos descrever o nascimento do mundo para nós num campo onde cada percepção torna a nos colocar, onde ainda estamos sós, onde os outros só aparecerão mais tarde, onde o saber e, particularmente, a ciência ainda não reduziram e nivelaram a perspectiva individual. É por meio desta perspectiva individual que devemos ter acesso ao mundo, portanto, em primeiro lugar, é preciso descrevê-la.

Munido deste proceder (científico) investigo sobre a percepção daquilo que supomos ver. Descrevo um *olhar* deslocando-se num espaço-tempo, gerando momentos transversais no campo de meu trabalho. Descrevo o que estamos vendo, o que poderíamos ver, o que não vemos. Desloco percepções. Transpasso histórias procurando gerar uma narrativa visual sem imagens, ou melhor, com muitas imagens que (ainda) não são vistas, mas que estão procurando um território para coexistirem “entre” elas próprias e “entre” mim.

Mas a coexistência, que com efeito define o espaço, não é alheia ao tempo, ela é a pertença de dois fenômenos à mesma vaga temporal. Quanto à relação entre o objeto percebido e minha percepção, ela não os liga no espaço e fora do tempo: eles são contemporâneos. (...) A percepção me dá um “campo de presença” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 358).

É por esta razão que meu texto **exige** uma escritura. Uma escritura que é uma espécie de laboratório.

Jacques Derrida⁵ coloca que “o tempo da escritura já não segue a linha dos presentes modificados. O futuro não é um presente futuro, ontem não é um presente passado” (DERRIDA, 2009, p. 434). Assim, meu texto não é linear, bem como seu processo de escritura. Início e fim mesclam-se. Deslocam-se.

Neste sentido, coloco transversalmente em meu texto descrições de *As cidades invisíveis* de Italo Calvino⁶, por serem tais cidades aquelas que traduzem lugares os quais descrevem o inesgotável existir humano. É uma licença que tomo para acionar potências latentes do ser no mundo... E por que cidades? O leitor perceberá que meus estudos giram em torno do corpo, do espaço e do objeto. Assim, tomo emprestado de Italo Calvino as cidades invisíveis por entender que a cidade é um espaço no qual corpo e objeto se situam e interagem. A cidade pode ser considerada um espaço configurado por

⁵ Jacques Derrida (1930 - 2004) foi um pensador e escritor francês conhecido principalmente como criador da desconstrução. Seu trabalho é frequentemente associado com o pós-estruturalismo e o pós-modernismo e teve um profundo impacto sobre a teoria da literatura e os estudos literários de um modo geral. De 1960 a 1964 ele deu aulas na Sorbonne (Paris) e em 1965 foi chamado para dar aulas na École Normale Supérieure, ocupando o cargo de diretor de pesquisas, junto com Louis Althusser, sendo professor desta escola até 1984. Desde a saída da École Supérieure e até seu falecimento, Derrida foi diretor da École des Hautes Études en Science Sociales, de Paris. Desde 1986 ele era professor de humanidades na Universidade da Califórnia (câmpus de Irvine), onde era também diretor do arquivo de manuscritos. Um dos seus postulados mais polêmicos e originais é conhecido como desconstrutivismo. Em seus textos Derrida desenha uma realidade estrutural movediça, isto é, que não requer garantias metafísicas ou critérios fixos para impor-se como realidade, que permanece paradoxalmente insubordinada à tentativa de sua apreensão pelo pensamento, enquanto se estende para este próprio pensamento. Este "ser e não ser" das coisas implica num processo permanente de atravessamentos e mudanças chamado de desconstrução. Nesse ponto, a tarefa da filosofia seria anunciar possibilidades. Se isso não ocorrer, teremos o contrário, ou seja, a perpetuação do desenvolvimento tecnocientífico a serviço da dominação e da homogeneização dos indivíduos. Para Derrida, a teoria da desconstrução consiste em desfazer o texto a partir do modo como este foi organizado originalmente para que, assim, sejam revelados seus significados ocultos. Para alguns, a desconstrução pode sugerir uma destruição, mas trata-se do oposto, pois ela busca encorajar a pluralidade de discursos, legitimando a não existência de uma única verdade ou interpretação, com um caráter de disseminação de possíveis e novas verdades.

⁶ Italo Calvino (1923 - 1985) foi um dos mais importantes escritores italianos do século XX. Formado em Letras, sua primeira obra foi *Il sentiero dei nidi di ragno* (A trilha dos ninhos de aranha), publicada em 1947. Uma de suas obras mais conhecidas é *Le città invisibili* (As cidades invisíveis), de 1972, tendo como personagens Marco Polo e Kublai Khan. Nesta obra, o autor apresenta cidades que podem ser consideradas um símbolo complexo e inesgotável da existência humana, trazendo uma visão geométrica e racional do espaço urbano com uma linguagem intensamente subjetiva e reflexiva. As diversas cidades com nomes femininos são descritas por sua essência e indagações pertinentes às várias funções urbanas para a existência humana.

casas. Assumo, então, que a cidade é um espaço externo onde a movimentação das casas e suas dinâmicas construtivas e seus habitares moldam sua composição. A casa é outro espaço, desta vez interno, onde o sujeito relaciona-se consigo mesmo na intimidade do seu modo de habitar. Trago de Gaston Bachelard⁷ (1993) a ideia que na nossa existência, a casa afasta contingências e que sem ela seríamos seres dispersos. A casa nos mantém através das tempestades do céu e da vida. A casa é corpo e é alma, sendo o primeiro mundo do ser humano. Antes de sermos “jogados no mundo” somos colocados no berço da casa. A vida começa protegida e agasalhada no regaço da casa. Logo, o corpo é a casa da memória. Existe um corpo-casa que configura uma cidade invisível a qual, por sua vez, revela um desenho de uma existência humana. Cabe a nós deixar que estas cidades de corpos-casas se deixem enunciar para conseguirmos enunciarmos nossa própria existência. É um compromisso que assumo junto com Derrida (2009). Por meio destas transversalidades textuais trago uma escritura de origem, escritura descrevendo a origem, assinalando os sinais do seu desaparecimento, escritura apaixonada pela origem.

A escritura, paixão da origem, deve entender-se também pela via do genitivo. É a própria origem que é apaixonada, passiva e suscetível de ser escrita. O que quer dizer inscrita. A inscrição da origem é sem dúvida o seu ser-escrito, mas é também o seu ser-inscrito num sistema do qual não passa de um lugar e de uma função (DERRIDA, 2009, p. 429).

⁷ Gaston Bachelard (1884 - 1962) foi filósofo e poeta francês que estudou as ciências e a filosofia. Seu pensamento está focado principalmente em questões referentes à filosofia da ciência. Bachelard pretendia formar-se engenheiro até que a Primeira Guerra Mundial eclodiu e impossibilitou-lhe a conclusão deste projeto. Passa a lecionar no curso secundário as matérias de física e química. Aos 35 anos inicia os estudos de filosofia, a qual também passa a lecionar. Suas primeiras teses foram publicadas em 1928. Seu nome passa a se projetar e é convidado, em 1930, a lecionar na Faculdade de Dijon. Mais tarde, em 1940, vai para a Sorbonne, onde passa a lecionar cursos que são muito disputados pelos alunos devido ao espírito livre, original e profundo deste filósofo que, antes de tudo, sempre foi um professor. Bachelard ingressa em 1955 na Academia das Ciências Morais e Políticas da França e, em 1961, é laureado com o Grande Prêmio Nacional de Letras.

Pode ser uma escritura que excita. É uma excitação nos moldes de Merleau-Ponty (1994), a qual é apreendida e reorganizada por funções transversais que a fazem assemelhar-se à percepção que ela vai suscitar. E fica claro, mais uma vez, o porquê da escolha pela descrição fenomenológica como fio condutor de minha escritura. “Essa forma que se desenha no sistema nervoso, esse desdobramento de uma estrutura, não posso representá-los como uma série de processos em terceira pessoa, transmissão de movimento ou determinação de uma variável por outra” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 114).

Entendo, ainda, que este texto espacializado por esta escritura pode ser traduzido por uma filosofia reflexionante. Destarte, parto do princípio de que, se uma percepção deve poder ser minha, é preciso que, de agora em diante, seja uma de minhas representações. É o que Merleau-Ponty (2007) indica ao comentar que devemos ser como pensamento, efetuando a ligação dos aspectos sob os quais o objeto se apresenta com sua síntese num objeto.

A reflexão, o retorno ao interior, não modificaria a percepção, visto que se limitaria a liberar o que desde logo constituía o conjunto de seus membros ou a juntura, e que a coisa percebida, se não é nada, é o conjunto das operações de ligação que a reflexão enumera e explicita (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 51).

É pela reflexão que o *eu* perdido em suas percepções se reencontra, reencontrando-as como pensamentos. Interrogo: Há preexistência do mundo diante de nossa percepção? Existem aspectos do mundo percebidos pelo outro diante da percepção que terei mais tarde de meu mundo e do mundo dos homens que vão nascer? Todos esses “mundos” constituem um mundo único no sentido em que as coisas e o mundo são objetos de pensamento com suas propriedades intrínsecas? É tomando emprestado a estrutura do mundo que se constrói para nós o universo da verdade e do pensamento?

Minha abordagem durante todo este texto acolhe a possibilidade de um corpo do outro que vejo, assim como suas palavras que ouço, serem dados a mim como imediatamente presentes em um campo. Desta forma, me presentifico à sua maneira aquilo a que nunca estarei presente, que me será sempre invisível, de que nunca serei testemunha direta, uma ausência, portanto. Será que isto predestina o outro a ser espelho de mim mesmo assim como eu sou o espelho dele? O outro – aquele que me lê (texto, escritura e autor) – me faz com que eu mesmo tenha, de alguém ou de mim, uma única imagem, na qual eu e o outro estejamos implicados, “que minha consciência de mim mesmo e o meu mito do outro sejam não duas contraditórias, mas o avesso um da outra” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 86): quem me lê e quem é lido?

A minha relação com o olhar do outro, esse olhar que lê meu texto, espacializa-se por meu próprio texto. Quero despertar no outro aquilo que é despertado em mim quando escrevo. O olhar de um outro sobre as coisas que faço reclama o que lhe é devido.

O olhar de outro sobre as coisas é uma segunda abertura. (...), é a possibilidade de uma distância entre o nada que sou e o ser. (...), o outro, enquanto não me fala, permanece um habitante de meu mundo, mas me lembra (...) que este anônimo não monta o espetáculo para si mesmo, que o monta para um X, para todos aqueles que presuntivamente quisessem tomar parte nele (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 65).

Com Merleau-Ponty (2007) pergunto: que aconteceria se eu contasse, não somente com minhas visões de mim mesmo, mas também com as que outrem teria de si e de mim? Assumo meu texto como se fosse o meu corpo no sentido merleau-pontyano. É um texto-corpo encenador de minha percepção, destruindo a ilusão de uma coincidência de minha percepção com as próprias coisas. Alerto que não é inteiramente meu texto-corpo que percebe. Entendo que meu texto-corpo pode impedir-me de perceber, mas não posso perceber sem sua

permissão. No momento em que a percepção surge, meu texto-corpo se apaga diante dela, e nunca ela o apanha no ato de perceber. Por sua vez,

esta reflexão do corpo sobre si mesmo sempre aborta no último momento: no momento em que sinto minha mão esquerda com a direita, correspondentemente paro de tocar minha mão direita com a esquerda. (...) **a percepção não nasce em qualquer lugar, mas emerge no recesso de um corpo.** (MERLEAU-PONTY, 2007, p.20-21) [grifo meu].

Desloco mais uma vez... Na minha escritura aparece transversalmente outra escritura. Descrevo uma experiência de um *olhar o corpo do outro* para entender os termos que a escritura (oficial) apresenta. Poderia ser apenas uma história de uma vivência acerca do corpo-espaço-objeto de um outro que é, segundo Sacks (2007) *vidente de corpo inteiro*. Esta vivência é transversal assim como são as cidades invisíveis. Semelhanças entre elas podem ser traçadas, mas as deixo para o leitor fazê-las, pois como já disse, este texto é uma obra aberta justamente para estas licenças poéticas. Por que faço isto? Por que rompo com uma (pseudo)linearidade que é confortável aos olhos preguiçosos de um leitor desavisado? É a incontinência de uma escritura... É um texto-corpo que implora por tais experiências de leitura. É a possibilidade de uma repetição, de uma morte, de uma origem que não reedita o texto, apenas o faz coexistir a cada manusear, a cada leitura.

A morte está na aurora porque tudo começou pela repetição. Logo que o centro ou a origem começaram por se repetir, por se redobrar, o duplo não se acrescentava apenas ao simples. Dividia-o e fornecia-o. Havia imediatamente uma dupla origem mais a sua repetição. Três é o primeiro número da repetição. O último também, pois o abismo da representação permanece sempre dominado pelo seu ritmo, ao

infinito. Sem dúvida, o infinito não é uno nem nulo, nem inumerável. É de essência ternária (DERRIDA, 2009, p. 434).

Reformulo, então, minhas primeiras palavras deste *Pré-texto*. Eis, não um texto, mas três textos. São três textos que se entrelaçam, coexistem, mostram-se e escondem-se, solicitam leituras. Um deles (o oficial?) é o mais incorporado, de maior visibilidade. Trata de termos pertinentes à fenomenologia e deslocados para interesses (escusos?) de quem articula a feitura da escritura. Trato, assim, de (in)visível, corpo, espaço, objeto, percepção, ver e não-ver. Neste texto recortes são costurados, espaços são habitados, relações intermediadas, conversas afinadas, criações discutidas... Perdi-me e encontrei-me neste emaranhado de reflexões no oceano da descrição fenomenológica.

Um outro texto é o que descreve *As cidades invisíveis* de Italo Calvino. É um texto de beleza poética, deixado sugestivamente ao longo do caminho do texto mais incorporado para gerar pausas, devaneios... São centros de devaneio... São como pedras entalhadas cuidadosamente em forma de bancos para descansar um viajante exausto pela leitura. Ali, naquele descanso, as reflexões surgem e voam como as sementes de uma flor de dente de leão sopradas pelo vento, migrando por todo a escritura do texto. Estas sementes-reflexões, emprestam-se, assim, e dão nomes aos títulos de cada capítulo do texto.

E um outro texto aparece na tentativa de articular tudo o que solidamente apresenta-se nos demais textos. É um texto que revela a descoberta de um diário e seu entrelaçamento com um outro diário, descrevendo uma trajetória existencial por meio de uma experiência realizada com pessoas com cegueira. A intenção é deixá-lo pairando no ar, aparecendo e desaparecendo oportunamente em pontos da escritura oficial. Ele poderá ser notado por sua situação de quase-ser, por sua intromissão... Nesta tentativa ele corre o risco de desmanchar-se, de parecer inacabado... Esta é a sua contribuição: sua intromissão e seu inacabamento renovam a leitura, trazem a repetição do centro ou da origem, fazem todo o texto e toda a

leitura se dobrar. O leitor já deve ter percebido que neste *Um Pré-texto*, o terceiro texto que revela a descoberta do Diário do Escritor e Filósofo já apareceu. No entanto, gostaria de esclarecer ao leitor que o Diário do Escritor e Filósofo nunca existiu. Na realidade, as frases que aparecem e que são atribuídas a tal diário são frases do livro *O homem e a comunicação: a prosa do mundo* de Merleau-Ponty (1974), e são devidamente identificadas de onde foram extraídas em notas de rodapé. São frases que resultaram da leitura do texto merleau-pontyano e trouxeram um significado maior à minha própria experiência com o outro. Transformá-las em um diário foi uma licença poética que tomei para articulá-las com o meu Diário de Bordo, o qual realmente existiu e serviu de instrumento para registrar parte de meus vividos com as pessoas com cegueira. Criar um diário fictício contracenando com um diário não-fictício, foi uma ideia de traçar relações entre o estudado e o experienciado diluindo fronteiras. Escrevo, assim, uma história ficcional para poder deixar uma experiência narrar-se e, desta maneira, proporcionar outros olhares e leituras.

E para que tudo isto? Como já disse no início, para investigar a percepção daquilo que supomos ver. Se realmente vemos, o que vemos? Se realmente não vemos, o que não vemos? A cegueira não é escuridão. A cegueira também não é invisibilidade. O que é a cegueira? É uma experiência perceptiva? Estas perguntas, nem sei se as respondo... No início de tudo (e no fim também) queria investigar a cegueira. Ledo engano! Acho que o verdadeiro cego era eu ao querer investigar uma das milhares maneiras de habitar um mundo. Será que esta maneira de habitar o mundo permite que eu também habite o mundo à minha maneira? Eis o desafio maior. E do que escrevo, então? Sobre tudo isto... Sobre existir, sobre perceber como existir, sobre ver e não-ver como existir, sobre entrelaçamentos de existires, sobre encontros fortuitos num existir...

**E SE A INDAGAÇÃO FOR SOBRE O
MÉTODO?**



O principal fio condutor desta pesquisa é indagar o que vemos. Para se aprofundar nesta indagação, é inevitável um olhar mais aguçado para as coisas, vê-las realmente como elas são. Neste movimento, uma atitude fenomenológica estrutura o universo da pesquisa, e, a partir desta opção teórica, ensaiam-se possibilidades de compreender um ver e um não-ver. Se vemos, o que estamos vendo? Se não vemos, o que não vemos?

Compreender a percepção a partir de Merleau-Ponty foi essencial para o desenvolvimento de um marco teórico. Este é o lugar de onde as reflexões da escritura partem. É uma percepção primordial que evoco, uma volta às coisas-mesmas, um ver sem juízos de valor, um movimento pré-reflexivo que situa uma ação de descrever aquilo que estamos vendo.

Estudou-se temas caros à fenomenologia extraindo deles noções acerca do corpo, espaço, objeto, percepção, ver e não-ver. Textos clássicos de Merleau-Ponty foram estudados, além de uma aproximação das teorias de Jacques Derrida sobre escritura e desconstrução. O trabalho, assim, segue calcado na descrição fenomenológica. A escritura revela um corpo, desenha uma trajetória a cada página. Histórias são contadas e confrontadas com memórias. Em determinado momento, vê-se

que seria fundamental ativar os vividos para estes ecoarem no outro e fazê-lo despertar em seu corpo aquilo que também despertou no meu. As teorias estudadas foram tomando forma e desencadearam textos paralelos entre si os quais ousadamente se tocam e pontuam momentos distintos no trabalho: ora de pura fruição, ora de questionamentos, ora de reflexões acerca de nossa atitude em relação ao mundo. Mas, em nenhum momento fugiu-se daquilo que realmente se revela à nós. Foi a descrição fenomenológica que trouxe indagações sobre o (in)visível.

O trabalho não tem a pretensão de provar nada, tampouco de esgotar-se em si mesmo. O trabalho se mostra àquele que o lê. Reflete uma autoria e procura acionar por meio dos vividos de quem o escreve os vividos de quem o lê. Nesta troca, nesta percepção de outrem, estabelece-se um diálogo e as possibilidades de migração do que a pesquisa descreve para outros campos e áreas de estudo. Eis o destino de um trabalho de pesquisa, eis a única pretensão aqui estabelecida: que as linhas aqui escritas alcem vãos e contagem o ser humano engajado no mundo.

E, num corpo temporariamente cansado pela trajetória de um pesquisar, dores aparecem. Dores que devem ser vistas além delas mesmas. Dores que acenam uma despedida, um abandono, um inacabamento. A pesquisa precisa ter uma pausa, ser (re)escrita, lida, comentada, refutada, precisa criar sua própria vida...

A pesquisa estará viva se for lida... E que sejam feitas as leituras! E que mais indagações surjam!

Para um texto estar vivo ele precisa ser desconstruído pelo olhar atento de quem o lê. A minha submissão, ou melhor a submissão desta pesquisa, é esta: a de ser um elo entre aquilo que supus ver (ou não-ver) com o que um outro supõe também ver (ou não-ver).

E desta maneira ela foi feita. Descrevo para poder indagar. Indago para situar-me no mundo. Percebo-me

percebendo. Procuro estabelecer diálogos em meu íntimo e no íntimo de quem lê o trabalho.

Aqui fica a pesquisa. Lá vai o pesquisador. Retornos são (im)previstos.

O (IN)VISÍVEL

OU DAS RELIÇÕES DE ISAURA À VIDA FELIZ DE ZENÓBIA

Presume-se que Isaura, cidade dos mil poços, esteja situada em cima de um profundo lago subterrâneo. A cidade se estendeu exclusivamente até os lugares em que os habitantes conseguiram extrair água escavando na terra longos buracos verticais: o seu perímetro verdejante reproduz o das margens escuras do lago submerso, uma paisagem invisível condiciona a paisagem visível, tudo o que se move à luz do sol é impelido pelas ondas enclausuradas que quebram sob o céu calcário das rochas.

Em consequência disso, Isaura apresenta duas religiões diferentes. Os deuses da cidade, segundo alguns, vivem nas profundidades, no lago negro que nutre as veias subterrâneas.

Segundo outros, os deuses vivem nos baldes que, erguidos pelas cordas, surgem nos parapeitos dos poços, nas roldanas que giram, nos alcatruzes das noras, nas alavancas das bombas, nas pás dos moinhos de vento que puxam a água das escavações, nas torres de andaimes que sustentam a perfuração das sondas, nos reservatórios suspensos por andas no alto dos edifícios, nos estreitos arcos dos aquedutos, em todas as colunas de água, tubos verticais, tranquetas, registros, até alcançar os cataventos acima dos andaimes de Isaura, cidade que se move para o alto.

(ITALO CALVINO, 1990, p. 24)

Minhas avós trabalhavam com costura. Quando criança, por vezes, eu passava algumas tardes ora com uma, ora com outra, e observava a habilidade de um costurar fascinando meus olhos infantis. Uma avó utilizava uma máquina de costura a pedal, antiga, muito bonita e bem preservada. A agilidade com que ela pisava naquele pedal realizando um vai-e-vem ritmado com um barulho de agulha costurando fazia-me tecer viagens naqueles retalhos... Àqueles retalhos minha avó emprestava um pouco de sua vida e criava colchas maravilhosas, geometricamente arranjadas, com coloridos vibrantes e equilibrados, um verdadeiro quadro de retalhos. Por fim, ela costurava um fundo liso, fechando uma criação intuitiva... Lembro-me que ela não escrevia *colcha* em suas anotações de pedidos... Ela escrevia *corcha* com uma letra muito bem desenhada tais como suas colchas. A mim me incomodava a escrita errada. Uma vez comentei com minha mãe e ela me pediu para não comentar nada, sequer rir daquele erro ortográfico. Hoje quando olho outras colchas de retalho (as que ela fazia não sobraram, ou pelo menos não “comprei” nenhuma...) lembro-me de cada *corcha* que presenciei nascer em sua máquina de costura.

Minha outra vó também utilizava retalhos em suas costuras. No entanto, diferente daquela avó, esta costurava

sem máquina de costura. Fazia todas suas criações a mão. Sua especialidade eram bonecas, as quais ela nunca me deixou brincar: “isso não é coisa de menino, rapaz!”. Às vezes ela fazia umas colchas, mas tais colchas tinham uma diferença que não sei precisar qual era. Mas eu gostava mesmo era de suas bonecas, e via nelas a graciosidade de um fazer preocupado com a vida da própria boneca. Minha mãe chamava estas bonecas de bruxas, mas eu as achava lindas, e não havia nada de bruxa nelas. Lembravam-me a boneca Emília de Monteiro Lobato, tanto que eu sempre as chamava de Emília. A Emília Um, Emília Dois... Uma vez ela fez um sapo com olhos de pérolas que haviam caído de um colar, um cabelo de linhas vermelhas finas, e o recheou com arroz cru. “Para não ficar úmido”, dizia ela. Este sapo ela me deu e, confesso, não vi a mesma beleza que via nas bonecas, mas vi nele um mar de possibilidades na sua tez de tecido preto com bolinhas brancas. Nunca dei um nome a ele, e ele era feito de poucos retalhos por ser pequeno...

Mas o que eu apreciava mesmo eram os retalhos! Variados tamanhos, variados tons, variadas texturas, variados cheiros... Aquilo era um mundo para mim... O barulho da tesoura cortando-os revelavam-me o barulho da criação. Se criar possui um som, seu som é de uma tesoura afiada cortando tecidos.

Desloco-me. Empunho uma tesoura. Corto meus tecidos. Tecidos de pesquisares. Neste exato momento, olho para minha caixa de retalhos. O que vejo nela? Retalhos variados, alguns pequenos, outros muito antigos cheirando a mofo, outros grandes e duros (como se estivessem engomados). Cada um com uma textura. Cada um pedindo para ser cortado... Este cortar me deixa apreensivo, pois significa que devo criar. E então? Seguro firme a tesoura e dou o primeiro corte... Deslizo a tesoura. Relembro minhas avós. Assumo meus retalhos. Meu primeiro retalho: entender minha pesquisa, delinear minha escritura...

Tal como Merleau-Ponty (2007) esperei que a “ciência” (que até então eu presumia conhecer), encarada com um único

conhecimento rigoroso, viesse me explicar qual seria o meu pesquisar. Entendia que o verdadeiro era o *objetivo* e quis determiná-lo mensurando-o, utilizando para tal empreendimento *operações autorizadas* que me cercassem variáveis trazendo uma (pseudo)ordem dos fatos, ordem e variáveis já previamente definidas por mim. Estava enganado? Creio que não. Era um território que eu já conhecia, já havia experimentado em outros pesquisar. Almejava um novo pesquisar... Queria eu mexer em meus retalhos, costurá-los com a agulha e a máquina de minhas avós. Desejava ver e tocar o (in)visível... Isto a ciência permitiria?

Eu percebia ao revirar minha caixa de retalhos científicos um “curioso” falar acerca da ciência:

Tais determinações nada devem a nosso *contacto* com as coisas: exprimem um esforço de aproximação que não teria sentido algum em relação à vivência, já que esta deve ser tomada tal qual, não podendo ser considerada “em si mesma”. Assim, a ciência começou excluindo todos os predicados atribuídos às coisas por nosso encontro com elas. A exclusão, aliás, é apenas provisória: quando aprender a investi-lo, a ciência reintroduzirá a pouco e pouco o que de início afastou como subjetivo; mas integrá-lo-á como caso particular das relações e dos objetos que definem o mundo para ela (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 25).

Assim, encorajei-me e decidi não excluir predicados, lançando olhares sobre a vivência e o subjetivo. Não queria exorcizar a “introspecção”. Acredito ser possível reencontrar a clareza sem este exorcismo.

Logo, dou menor importância à razões que impedissem de tratar a percepção como uma *operação do sujeito*, tal como nos sugere Merleau-Ponty em *O visível e o invisível*. Trago à tona reflexões que clarifiquem a tarefa de compreender em que sentido o que não é natureza forma um “mundo” e, antes

de tudo, o que é um mundo; e, ainda, se há mundo, quais podem ser as relações entre o mundo visível e o mundo invisível.

Esse trabalho, por mais difícil que seja, é indispensável para sairmos da confusão em que nos deixa a filosofia dos cientistas. Não pode ser inteiramente realizado por eles, porquanto o pensamento científico move-se no mundo e o pressupõe em vez de tomá-lo por tema. Mas esse trabalho não é estranho à ciência, não nos instala fora do mundo (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 37).

Encaro, assim, que os estímulos da percepção são a causas do mundo percebido. Enfatizo, no entanto, que são estes estímulos que revelam tais causas ou as desencadeiam. E o mais importante assinalo agora: não falo aqui que se pode perceber sem corpo mas que é necessário reexaminar a definição de corpo como puro objeto para se compreender como pode ser nosso vínculo vivo com a natureza. Não quero apenas me estabelecer num universo de essências. Simplesmente peço que seja reconsiderado uma distinção da essência e das condições de existência, podendo, desta maneira, reportar-me à experiência do mundo que precede minha própria existência. Empunhando a tesoura ao cortar meus retalhos acadêmicos e científicos quero estar onde aquele que questiona é, ele próprio, posto em causa pela questão.

É fundamental que haja reflexão! Retalhos soltos não configuram uma criação. Tal minhas avós, coloco-me a costurar com a linha da reflexão os retalhos que ora recorto. Neste costurar, vejo que além do próprio mundo, daquilo que somente é “em nós”, do ser em si e do ser para nós, abre-se uma terceira dimensão onde desaparece discordâncias. O que vejo, então? Noto que perceber e imaginar nada mais são do que duas maneiras de *pensar* e é possível descrever esse pensamento, mostrar que é feito uma correlação rigorosa entre minha exploração do mundo e as respostas sensoriais que suscita. Reparo ainda que

percebemos a própria coisa, já que a coisa nada mais é do que aquilo que vemos, não, porém, pelo poder oculto de nossos olhos: eles não são mais sujeitos da visão, passaram para o número das coisas vistas, e o que chamamos visão faz parte da potência de pensar que atesta que esta aparência respondeu, segundo uma regra, aos movimentos dos olhos (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 39).

Com o volume maior de retalhos à minha frente ponho-me a refletir. Juntamente com o primeiro retalho onde pretendia entender minha pesquisa e delinear minha escritura, somo outro retalho... Retalho mofado, mas de uma cor e textura fabulosas. Pergunto, por que está mofado? Vejo que eu o havia guardado muito no fundo de minha caixa de retalhos científicos e por poucas vezes o manuseava... Sua procedência? Não sei. Apenas sei que com ele vem um dogma no qual guarda tudo da fé perceptiva: a convicção de que há qualquer coisa, que há o mundo, a ideia de verdade, a ideia verdadeira dada. São convicções que me prejudicam algumas vezes de ver o (in)visível. De entender aquilo que me é (in)visível. Mas, felizmente, vejo ao manusear este mofado retalho, que seu desagradável odor cede lugar a outro cheiro... Parece que o mofo não era bem *um mofo*, e veio ao meu olfato o cheiro da infância! Este era um retalho que herdei de minhas avós, e que Merleau-Ponty explicou-me em suas palavras:

A existência bruta e prévia do mundo que acreditava encontrar já ali, abrindo os olhos, é apenas o símbolo de um ser que é para si logo que é, porque todo o seu ser é aparecer e, portanto, aparece-se – e que se chama espírito (MERLEAU-PONTY, 2007, p.39).

E vou montando minha colcha (ou seria minha *corcha*?) cuidadosamente. Refletindo a cada corte. Observando cada costura. Escolhendo a melhor linha. Substituindo agulhas... Entregando-me a esta criação minuciosa, vejo que vou me

liberando de falsos problemas suscitados por experiências bastardas e impensáveis. Vou compreendendo o que Merleau-Ponty (2007) diz ao se referir da simples transposição do sujeito encarnado em sujeito transcendental, e da realidade do mundo em idealidade. É o próprio Merleau-Ponty que vai me sugerindo atingir o mundo e o mesmo mundo, observando que este mundo é todo para cada um de nós, sem divisão, nem perda, porque é o *que* pensamos perceber. O mundo é o objeto indiviso de todos os nossos pensamentos e sua unidade, não sendo unidade numérica, não vem a ser a unidade específica.

E, inesperadamente, encontro um pequeno retalho com algo escrito nele (parecia a letra bem desenhada de minha avó). Era uma anotação de uma leitura. O retalho brindava-me com as seguintes palavras:

Eu, que estou no mundo, de quem aprenderia o que é estar no mundo se não de mim mesmo, e como poderia dizer que estou no mundo se não o soubesse? (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 41)

Obriguei-me a fazer uma pausa. Mentalizei a colcha de retalhos que estaria fazendo. Não consegui ver a totalidade de minha colcha de retalhos. Deparei, assim, com o inacabamento... Assustei-me!

Lembrei-me que se existe um segredo do mundo ele deve estar contido em um contato com ele. Merleau-Ponty (2007, p. 41) afirma que “de tudo o que vivo, enquanto o vivo, tenho diante de mim o sentido, sem o que não o viveria e não posso procurar nenhuma luz, concernente ao mundo a não ser interrogando, explicando minha frequência do mundo, compreendendo-a de dentro”. Aprofundo-me nesta ideia e entendo que para assimilar o que seja ver e sentir, devo parar de acompanhar o ver e o sentir no visível e no sensível, pois é daí que ambos se lançam. Neste lançamento, o ver e o sentir circunscrevem algo que vai além deles mesmos, um domínio que não ocupam e a partir do qual se tornam compreensíveis segundo seu sentido e sua essência.

Começo a visualizar a paisagem invisível que condiciona a paisagem visível da cidade de Isaura descrita por Italo Calvino em seu livro *As cidades invisíveis*. Quão intrigante é tal condição de condicionar estas paisagens! O que ousou deixar ser verbalizado de minhas reflexões seria justamente aquilo que Merleau-Ponty nos fala:

Tendo, pois, aprendido pela experiência perceptiva o que é “ver bem” a coisa, e que é preciso e possível, para o conseguirmos, dela nos aproximarmos, sendo os novos dados assim adquiridos determinações da própria coisa, transportamos para o interior essa certeza, recorremos à ficção de um “homenzinho dentro do homem”, e assim chegamos a pensar que refletir sobre a percepção é, permanecendo a coisa percebida e a percepção o que eram, desvendar o verdadeiro sujeito que as habita e que sempre as habitou (MERLEAU-PONTY, 2007, p.46).

E, assim, tais paisagens de Isaura, bem como as opiniões acerca das duas religiões de Isaura e dos lugares dos deuses em cada uma destas religiões, demonstram como cada percepção é mutável e somente provável, não passando de uma *opinião*. Mas, paradoxalmente, cada percepção, mesmo sendo “falsa”, demonstra a pertencença de cada experiência ao mesmo mundo, seu poder igual de manifestá-lo, a título de *possibilidades do mesmo mundo*. A possibilidade de substituição de cada percepção por uma nova percepção revela uma forma de desautorização das coisas, indica que cada percepção é uma aproximação, ilusão, pensamento.

Meço a colcha que estou costurando, e ao vê-la ainda incabada, um turbilhão de pensamentos são acionados. Os deuses que vivem nos baldes de Isaura sorriem-me e vejo mais calmamente a possível *corcha* (ou colcha?) quase (in)acabada. Assim como Merleau-Ponty (2007), também afirmo que **o espírito é o que pensa e o mundo é o que é pensado**. Não posso conceber nem a imbricação de um no

outro, nem a confusão de um com o outro. Tampouco concebo a passagem de um para o outro ou mesmo o contato entre eles. E é justo neste momento que me é revelado um pensamento que clarifica esta questão. Neste acesso, longe de descobrir enfim o que sou desde sempre, há uma motivação que se dá pelo entrelaçamento de minha vida com as outras vidas. Ou melhor dizendo, um entrelaçamento de meu corpo com as coisas visíveis. A mesma motivação se dá também pela confrontação de meu campo perceptivo com o de outros e pela mistura de minha duração com as outras durações⁸.

O (in)visível me ronda... Está sempre ali... (Re)vejo-o e sinto-o em todos os meus sentidos. Sei que o mundo é o que *nós vemos*, mas precisamos urgentemente aprender a *ver o mundo*. Precisamos o quanto antes nos igualarmos a esta *visão* pelo saber. Assim, tomaremos posse desta *visão* e começaremos a introspectar melhor as indagações de Merleau-Ponty (2007): o que é *nós*? O que é *ver*? Parece-me que desta forma estaríamos agindo como se nada soubéssemos, como se ainda tivéssemos muito o que aprender.

Movo-me na atitude fenomenológica, o que me torna uma espécie de observador imparcial de cenas que passam a minha frente, transformo-me num espectador de um jogo. Ao me tornar um espectador não sou mais simplesmente

⁸ Merleau-Ponty nas notas de *O visível e o invisível* articula uma relação entre carne e espírito. Segundo seu pensamento, o espírito é um outro lado do corpo, ou seja, o corpo enquanto possui este outro lado não é descritível em termos objetivos. O outro lado do corpo (o espírito) é verdadeiramente o outro lado do corpo transbordando nele estando escondido nele. Também, o espírito tem necessidade do corpo, ancora-se nele. Merleau-Ponty aponta que há um corpo do espírito e um espírito do corpo resultando em um quiasma entre os dois. Este outro lado não é para ser compreendido, é ele que compreende. O espírito é, assim, a razão que pensa o mundo o qual é objeto de conhecimento. Pascal Dupond ao escrever *Vocabulário de Merleau-Ponty* (2010) esclarece que tal noção merleau-pontyana mostra-nos uma matéria comum do corpo vidente e do mundo visível os quais são pensados inseparáveis e nascem um do outro sendo estes a abertura do mundo. Ainda para Dupond (2010), o espírito em Merleau-Ponty designa um poder de criação de sentido que já age na natureza (sem nunca dela se destacar) no momento em que a percepção faz o tempo natural virar tempo histórico. A noção de espírito, assim, é impregnada com as noções de natureza ou de corpo. Enquanto a natureza designa, no homem, a existência como dada a si mesma pelo nascimento e indica, assim, um pólo de passividade ou de sono, o espírito designa um produtividade, uma criação de sentido, uma liberdade pela qual a existência se transcende e se inventa a si própria.

participante no mundo. Com esta atitude contemplo o que é ser um participante no mundo e nas suas manifestações. No entanto, estou consciente de que as intencionalidades que contemplo – as convicções, dúvidas, suspeições, certezas e percepções que examino e descrevo – ainda são minhas intenções. Eu não as perco; somente as contemplo. Tais intenções permanecem exatamente como eram, e seus objetos permanecem exatamente como estavam. Continuando existindo com as mesmas correlações entre intenções e objetos ainda em vigor. Curiosamente, as mantemos todas apenas como são, eu as “congelou”.

Nesta atitude fenomenológica prezo pela descrição como a linha deste costurar e pesquisar. E é com esta linha costurando retalhos de pesquisares que minha escritura se encontra à vontade, alça vãos, espacializa-se com cientificidade. É aqui que me encontro, converso com teorias e coso meu pesquisar assumindo e passeando entre-lacunas, deslocando-me entre-fissuras epistemológicas e possibilidades de criação. Primo por vivências, pelo outro, por aquilo que o outro vê e que eu não vejo – o (in)visível – e que está ali para ser (des)coberto.

Pergunto juntamente com Merleau-Ponty (2007) como nomear, como descrever esta *vivência de outrem*, tal como a vejo de meu lugar. A resposta emerge envolta em névoas, mostrando-me que

em algum lugar atrás desses olhos, atrás desses gestos, ou melhor, diante deles, ou ainda em torno deles, vindo de não sei que fundo falso do espaço, outro mundo privado transparece através do tecido do meu, e por um momento é nele que vivo, sou apenas aquele que responde à interpelação que me é feita (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 22).

Estou convencido que este outro que me invade é todo feito de minha substância. Vejo *suas cores*, sinto *sua dor*, vivo *seu mundo* precisamente enquanto *seus* a partir das cores que

eu vejo, das dores que eu tive, do mundo em que eu vivo. Uma súbita felicidade cúmplice se apodera de mim: aliviado percebo que meu mundo privado deixou de ser apenas meu. Um outro o maneja tornando-o uma dimensão de uma vida generalizada a qual se enxertou na minha.

E qual seria, assim, meu ponto de apoio da verdade? Seria a certeza injustificável de um mundo sensível comum a todos nós? Comporto-me como uma criança que percebe antes de pensar, que começa a colocar seus sonhos nas coisas, seus pensamentos nos outros, formando com eles um bloco de vida comum? À estas interrogações apenas insinuo que o mundo sensível é “mais antigo” que o universo do pensamento. O mundo sensível é visível e relativamente contínuo, e o universo do pensamento é invisível e lacunar. Isto me aponta que, num primeiro momento, o universo do pensamento não constitui um todo, e só se tem a sua verdade com a condição de apoiar-se nas estruturas canônicas do outro. Então, será que nossas certezas naturais repousam, no que respeita ao espírito e à verdade, sobre a primeira camada do mundo sensível, e que nossa segurança de estar na verdade e estar no mundo é uma só?

Ampliando a ideia de que o universo do pensamento é invisível e lacunar, indago sobre o sonho. O sonho não é *observável* e, quando examinado, é quase só lacunas... Merleau-Ponty (2007) destaca que isto, efetivamente, não liquida o problema de nosso acesso ao mundo, ao contrário, inicia este acesso, pois nos incita a saber como podemos ter a ilusão de ver o que não vemos e como os farrapos do sonho podem, diante do sonhador, ter o mesmo valor do tecido encerrado do mundo verdadeiro. Vem, assim, uma inconsciência de não ter observado podendo substituir a consciência de ter observado.

Visualizo a cidade de Zenóbia descrita em *As cidades invisíveis* de Italo Calvino. Presto muita atenção que qualquer habitante ao descrever uma vida feliz sempre imagina uma cidade como Zenóbia...

Agora contarei o que a cidade de Zenóbia tem de extraordinário: embora situada em terreno seco, ergue-se sobre altíssimas palafitas, e as casas são de bambu e de zinco, com muitos bailéus e balcões, postos em diferentes alturas, com andas que superam umas das outras, ligadas por escadas de madeira e passarelas suspensas, transpostas por belvederes cobertos por alpendres cônicos, caixas de reservatórios de água, cata-ventos, desdobrando roldanas, linhas e guindastes.

Não se sabe qual necessidade ou mandamento ou desejo induziu os fundadores de Zenóbia a dar essa forma à cidade, portanto não se sabe se este foi satisfeito pela cidade tal como é atualmente, desenvolvida, talvez, por meio de superposições do indecifrável projeto inicial. Mas o que se sabe com certeza é que, quando se pede a um habitante de Zenóbia que descreva uma vida feliz, ele sempre imagina uma cidade como Zenóbia, com suas palafitas e escadas suspensas, talvez uma Zenóbia totalmente diferente, desfraldando estandartes e nistros, mas sempre construída a partir de uma combinação de elementos do modelo inicial.

Dito isto, é inútil determinar se Zenóbia deva ser classificada entre as cidades felizes ou infelizes. Não faz sentido dividir as cidades nessas duas categorias, mas em outras duas: aquelas que continuam ao longo dos anos e das mutações a dar forma aos desejos e aquelas em que os desejos conseguem cancelar a cidade ou são por esta cancelados.

... e Zenóbia me traz a lembrança do olhar do outro. São olhares de outros que localizam a (in)visibilidade de uma vida feliz numa (outra) Zenóbia. Aqui, destaco que não é de um ponto do espaço que parte o olhar do outro. “O outro nasce a meu lado, por uma espécie de broto ou de desdobramento” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 65). Em Zenóbia, nem eu mesmo e nem os outros, teríamos em comum um mundo que fosse numericamente o mesmo. Em Zenóbia, poderíamos apenas reunir-nos na significação comum de nossos pensamentos, pensamentos estes de uma vida feliz na cidade (in)visível de Zenóbia.

O olhar do outro – e é nisso que ele me traz algo de novo – envolve-me por inteiro, ser e nada. Isso é o que, na relação com outro, não depende de nenhuma possibilidade interior, o que obriga a dizer que ela é um fato puro. (...) É preciso, pois, que alguma coisa no olhar do outro o assinale para mim como olhar de outro, sem que o sentido do olhar do outro se esgote na queimadura que deixa no meu corpo olhado por ele. É preciso que alguma coisa me ensine que estou inteiramente enredado, ser e nada, nessa percepção que toma posse de mim e que o outro me percebe alma e corpo (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 77).

Suspendo meu coser-pesquisar? Minha colcha (*corcha*?) encontra-se (in)acabada? Utilizei todos meus retalhos científicos? O olhar do outro sobre minha colcha revela algo (in)visível que se enreda em meu corpo e espacializa-se numa escritura conduzida por uma linha revelando pontos bem firmes e consistentes traduzindo uma criação sem lacunas, pontos-sem-nó, fios soltos?

Deixo a colcha ao vento e vejo que movimentos ele gentilmente irá sugerir ela fazer...

[Diário do Escritor e Filósofo, 13.08.74]

As configurações de nosso mundo são todas mudadas porque uma dentre elas foi arrancada à sua simples existência para representar todas as outras e se tornar chave ou estilo deste mundo, meio geral de interpretá-lo. Não notamos o suficiente que outrem nunca se apresenta de face. Mesmo quando, no auge da discussão, eu enfrento o adversário, não é nesse rosto violento, ameaçador, não é nem mesmo nessa voz que vem para mim através do espaço que se encontra verdadeiramente a intenção que me atinge. O adversário jamais é totalmente localizado: sua voz, sua gesticulação, seus tiques, não passam de efeitos, uma espécie de encenação, uma cerimônia⁹.

Afinal, que face tem o outrem? Por que esta nunca se apresenta? A ira de quem me agride, ira esta que vejo, efetivamente não existe? É uma cerimônia? Então o que vejo quando a ira se apodera de meu adversário o qual é meu outrem? Na mesa da biblioteca, com o Diário do Escritor e Filósofo em mãos, refleti. Retirei de minha bolsa o meu Diário de Bordo e, inevitavelmente, coloquei-o ao lado do Diário do Escritor e Filósofo. Abri uma página de cada diário e olhei-as. Ali vi em cada página uma escrita que revelava um corpo. Fiz um gesto de colocá-las exatamente no mesmo alinhamento, fazendo com que uma parecesse a continuidade da outra. Diferenciavam-se as letras e a cor das páginas, mas a essência que dali exalava pareciam afins. Abandonei este gesto e disse comigo mesmo: “Imagina! Quanta prepotência a minha!

⁹ A percepção de outrem e o diálogo (p. 140-141) In: MERLEAU-PONTY, Maurice. O homem e a comunicação: a prosa do mundo: Rio de Janeiro, Edições Bloch, 1974.

Comparar-me com o Escritor e Filósofo!” Mas o gesto teimou em se repetir, e pus-me a ler os dois Diários como se fossem um só.

No cerne de meu Diário de Bordo habitam as descrições das aulas de *yoga*¹⁰, as quais sou instrutor, para uma turma composta em média por seis alunos. Dentre estes, apenas dois têm baixa visão e os demais são totalmente cegos¹¹. As aulas consistem na execução de posturas psicofísicas próprias do *yoga*. Em uma aula para não-cegos as posturas são realizadas pelos alunos por meio de imitações dos movimentos feitos pelo instrutor. Não há maiores problemas, pois ao se ter dúvida é só olhar o instrutor e imitar a postura que ele está fazendo. E para pessoas com cegueira? Como eles imitariam movimentos que não conseguiriam ver? Isto me desafiou e me desafia... Decidi partir para uma investigação corporal que me poria em contágio com este invisível tão amedrontador que é conduzir uma prática corporal de pessoas que não vêem. Ainda, excitei-

¹⁰ *Yoga* se refere à uma tradicional disciplina física e mental originária da Índia. A palavra *yoga* deriva da raiz sânscrita *yuj*, que significa “atar, reunir, religar”. Significa também união ou comunhão da alma individual com o princípio supremo, um processo de voltar-se para dentro, de sair da dualidade em busca da unidade, diminuindo o espaço entre um *eu superior* e um *eu inferior*. Na Índia, o *yoga* está nas tradições há mais de 6.500 anos a.C. as quais o definem como um caminho que se abre diante de nós na busca de nossa verdadeira natureza. Sua origem histórica pode ser verificada em escrituras antigas como *Yoga Sutra*, *Bhagavad Gita*, *Katha Upanishad* e na tradição védica (*Rig Veda*, *Sama Veda*, *Atharva Veda* e *Yajur Veda*), sendo também um dos seis sistemas ortodoxos da filosofia hindu. Tais definições podem soar estranhas a nós, ocidentais. *Yoga* é uma ciência e filosofia do oriente que tentamos assimilar com nossos valores ocidentais os quais, às vezes, reduzem o *yoga* como religião ou algo místico, ou, ainda, apenas a uma prática de posturas físicas. Ao pensarmos em *yoga* nos vem à cabeça apenas as posturas (*asanas*) que são executadas e o alongamento intenso que elas podem proporcionar ao corpo do praticante. Na realidade, uma prática de *yoga* atua na mente e no corpo por meio do equilíbrio dos centros de energia (*chakras*) localizados ao longo de nosso corpo sutil e que estão ligados cada um a uma glândula de nosso corpo físico. Assim, os benefícios do *yoga* estão associados à saúde física e mental, sendo recomendado até mesmo em tratamentos médicos. O *yoga* mostra-nos que somos mais do que um corpo e que devemos ter consciência disto.

¹¹ No âmbito deste trabalho, vi o potencial do *yoga* em revelar o invisível... No entanto, as aulas de *yoga* não surgiram para realizar este trabalho de doutorado, elas já aconteciam antes dele. As aulas de *yoga* são ministradas em uma instituição em Florianópolis (SC) que trabalha com a inclusão da pessoa cega e com baixa visão contribuindo para sua efetiva participação na sociedade. Trabalhar com *yoga* nesta instituição surgiu por meio de um trabalho voluntário desenvolvido por mim objetivando levar os benefícios desta atividade milenar às pessoas cegas e não-cegas. Desta maneira, decidi incluir estas vivências das aulas de *yoga* em meu trabalho de doutorado pois as mesmas alimentaram bastante minhas indagações de pesquisa. O hábito de anotar meus vividos com as pessoas com cegueira em um diário trouxe uma possibilidade de estudar meus vividos e ver como eles poderiam ser explorados na escrita, traçando relações entre a fenomenologia e meu recorte de pesquisa.

me pela possibilidade da descrição das posturas. Pensei comigo: eis aqui um exercício para saber até que ponto me situo num universo de descrição o qual me remeteria às coisas mesmas. Mudaria, assim, um referencial visual tão corriqueiro para acionar em mim um referencial não-visual. Este sim, cheio de mistérios, os quais trariam de volta meus vividos para tocar os vividos daqueles que estariam fazendo *yoga* comigo. Decidi experimentar.

DIÁRIO DE BORDO, 13.08.10

*Simples. Mais simples que pensei. Mas ao ser simples foi extremamente complexo. (...) Conversamos durante uns quarenta minutos. Estavam todos super receptivos e me senti à vontade com eles. (...) Por vários momentos me esqueci que eu estava com pessoas com cegueira e não reparei na suposta "deficiência". Vi que eles vêem! A consciência corporal deles supriu minhas expectativas e constatei que alinhamento (verticalidade) não é o forte de quem é totalmente cego. (...) Fiz poucas posturas com eles. Trabalhei bastante a respiração e acho que este é o caminho. Ensinei a postura *padmasana* (flor de lótus) e o *anjali mudra* (gesto da prece). No fim da aula pedi para que repetissem e vi que todos memorizaram a postura e o *mudra*. Reparei que feito uma vez o corpo deles memoriza a postura, não necessitando de correções e ajustes.*

Eu me esquecer que estava entre pessoas com cegueira foi minha primeira surpresa. Ora, o que isto significava? Será que eu estava realmente me esquecendo ou que apenas me defendia da diferença por meio de uma indiferença minha? Às vezes penso que este esquecer poderia ser um mecanismo de defesa... Depois aos poucos e em outras aulas fui vendo que não era "defesa" nem "indiferença". Eu percebia que em cada encontro, parecia que era acionado em mim um cego que nunca fui. Seria isto um desejo de ser aquilo que não sou? Ou seria isto justamente o contágio ao qual tanto me preparei em

minhas leituras e estudos? O fato de me esquecer que eram pessoas com cegueira não me incomoda, pelo contrário me deixa muito à vontade.

[Diário do Escritor e Filósofo, 20.08.74]

O corpo de outrem está na minha frente – mas, quanto a ele, leva uma singular existência: entre eu que penso e esse corpo, ou sobretudo perto de mim, ao meu lado, ele é como uma réplica de mim mesmo, um duplo errante, obseda o que me cerca mais do que aí aparece, é a resposta inopinada que recebo de alhures, como se por milagre as coisas se pusessem a dizer meus pensamentos, é sempre para mim que seriam pensantes e falantes, já que são coisas e que eu sou eu. Outrem aos meus olhos, fica então sempre à margem do que vejo e escuto, está ao meu lado, do meu lado ou atrás de mim, não está nesse lugar que meu olhar esmaga e esvazia de todo interior. Todo outro é um outro eu mesmo¹².

O Escritor e Filósofo trazia-me em seu diário uma explicação àquilo que eu fazia e ainda faço. Talvez aí resida a semelhança possível entre os dois Diários. Nas aulas de *yoga* que descrevo no Diário de Bordo, a minha tentativa é um empréstimo de meu corpo a outrem. Seria isto possível? Eu queria que o outrem apenas sentisse meus músculos e a totalidade de meu corpo para, então, repetir, imitar-me. Desejaria, por meio deste empréstimo, que o corpo de outrem fosse uma réplica de mim mesmo? Esta réplica se situaria às margens do que vejo e escuto uma vez que esta réplica (não) sou eu?

¹² A percepção de outrem e o diálogo (p. 141-142) In: MERLEAU-PONTY, Maurice. O homem e a comunicação: a prosa do mundo: Rio de Janeiro, Edições Bloch, 1974.

CORPO

OU DO LAGO ESPELHADO DE VALDRADA

Os antigos construíram Valdrada à beira de um lago com casas repletas de varandas sobrepostas e com ruas suspensas sobre a água desembocando em parapeitos balaustrados. Deste modo, o viajante ao chegar depara-se com duas cidades: uma perpendicular sobre o lago e a outra refletida de cabeça para baixo. Nada existe e nada acontece na primeira Valdrada sem que se repita na segunda, porque a cidade foi construída de tal modo que cada um de seus pontos fosse refletido por seu espelho, e a Valdrada na água contém não somente todas as acanaladuras e relevos das fachadas que se elevam sobre o lago, mas também o interior das salas com os tetos e os pavimentos, a perspectiva dos corredores, os espelhos dos armários.

Os habitantes de Valdrada sabem que todos os seus atos são simultaneamente aquele ato e a sua imagem especular, que possui a especial dignidade das imagens, e essa consciência impede-os de abandonar-se ao acaso e ao esquecimento mesmo que por um único instante.

Quando os amantes com os corpos nus rolam pele contra pele à procura da posição mais prazerosa ou quando os assassinos enfiam a faca nas veias escuras do pescoço e quanto mais a lâmina desliza entre os tendões mais o sangue escorre, o que importa não é tanto o acasalamento ou o degolamento mas o acasalamento e o degolamento de suas imagens límpidas e frias no espelho.

Às vezes o espelho aumenta o valor das coisas, às vezes anula. Nem tudo o que parece valer acima do espelho resiste a si próprio refletido no espelho. As duas cidades gêmeas não são iguais, porque nada do que acontece em Valdrada é simétrico: para cada face ou gesto, há uma face ou gesto correspondente invertido ponto por ponto no espelho. As duas Valdradas vivem uma para a outra, olhando-se nos olhos continuamente, mas sem se amar.

Quando estava na primeira série do ensino fundamental eu pensava que a sala de aula era um espaço enorme. Realmente era enorme... Fileiras e mais fileiras de carteiras escolares (destas de estilo universitário onde apenas colocamos o caderno em um "braço" da cadeira) e um quadro negro à frente ocupando toda a parede frontal da sala. A professora com seu guarda-pó branco ensinando-nos... Passava naquela sala todas as minhas manhãs. O que mais me chamava atenção eram os cartazes do tamanho de uma folha ofício colados em uma parede da sala de aula com desenhos de objetos ou animais entrelaçados com letras. Por exemplo, a letra "a" era desenhada e dela aparecia emaranhada entre o desenho cursivo da letra uma abelha com anteninhas, um abdômen amarelo com listras pretas, perninhas, asas e um rosto com um sorriso humanizado. E assim era para todas as letras: do "b" emaranhava-se um bolo, do "i" emaranhava-se um índio, do "d" emaranhava-se um dedo... O que me chamava atenção era o cuidado nos desenhos e como os mesmos eram figurativos. Sempre havia sorrisos, cores vivas, alegria em cada personagem emaranhado com sua letra de origem. Confesso agora que a associação "a" com abelha me era forçada pois o que me seduzia mesmo eram o sorriso e as asas da abelhinha desenhada se "abraçando" numa volúpia (não muito infantil) com uma letra "a" cheia de curvas. Até hoje não entendo muito bem por que as letras que se emaranhavam com os seus personagens eram sempre as cursivas minúsculas,

e por que as letras cursivas maiúsculas eram marginalizadas, apresentadas em segundo plano. Particularmente eu achava mais elegante e muito mais bonitas plasticamente as letras cursivas maiúsculas... Quando criança eu brincava em escrever tudo com letra maiúscula pois adorava as curvas que elas sugeriam, lembravam-me uma dança, corpos se enozando... Todo dia uma letra emaranhada com seu personagem era-nos apresentada e a associação forçada em nossa corpo. Sentia que cada letra era tatuada em meu corpo pois era fundamental que eu não a esquecesse: a base de minha língua falada e escrita estava sendo apresentada a mim sem muitas formalidades.

No decorrer destas apresentações diárias sistemáticas houve um dia que fui ao oftalmologista e ele num procedimento médico dilatou minhas pupilas e colocou em meu olho esquerdo um tampão feito com um plástico autoadesivo. O intuito deste tampão era fazer com que eu usasse mais meu olho direito o qual havia sido diagnosticado de “cansado”. Assim, eu deveria usar tal tampão durante uma semana. Aquele tampão perturbava meu corpo como um todo e não apenas o meu olho esquerdo. Parecia que todo o meu lado esquerdo estava com um tampão e sentia que meu caminhar “pendia” para o lado direito. A visão ficava confusa e com uma tarja preta sempre irritando-me pois o meu olho “cansado” dava sinais de fadiga. Tudo isto somava-se a dilatação de minhas pupilas, as quais ficaram dilatadas por mais três dias (e ainda ficam até hoje quando vou ao oftalmologista e ele repete este procedimento de dilatar as pupilas).

No dia seguinte a este empreendimento oftalmológico fui à aula... Senti-me um estranho e aquele espaço da sala de aula com os cartazes ilustrando o emaranhado voluptuoso de letras e personagens transformou-se um cenário de terror. A professora estava nos apresentando a letra “l” e seu respectivo lobo emaranhado. Eu não enxergava nada daquilo que ela estava mostrando. Esta incapacidade me deixou em pânico. A tarja preta em meu olho direito evidenciava meu cansaço óptico e meu olho esquerdo queria saltar de dentro do tampão. Resultado: pus-me a chorar. Era um choro de protesto por não

poder mais ver e experienciar o baile das letras com seus personagens. Era uma comunicação de meu corpo mostrando que algo mudara a maneira tranquila dele travar contato com o mundo.

Maurice Merleau-Ponty em seu livro *Fenomenologia da percepção* tem como tarefa principal investigar a experiência perceptiva como base das relações entre ser humano e mundo. As pessoas acreditam estar em contato direto com o mundo tal como ele é, e Merleau-Ponty (1994), assim, guarda uma prioridade da experiência perceptiva fornecendo uma análise que comprove a legitimidade desta crença.

Minha experiência com as letras e meu olho esquerdo tapado pode ser enquadrado no que Merleau-Ponty chama de experiência ingênua do mundo, a qual é aquela que simplesmente se está engajado na situação vivida sem questionamentos ou reflexões em relação à natureza. As pessoas creem aqui se relacionarem com as próprias coisas. O corpo é justamente o meio pelo qual as coisas podem ser conhecidas assim como são. É nesta ótica que surge uma base da consciência na qual é necessário referir-se aos parâmetros da organização fenomênica para tornar compreensível a ação dos elementos causais sobre a percepção. É necessário, ainda, supor um processo de organização do campo fenomenal inerente à atividade perceptiva.

Entendo que todos os fenômenos percebidos são considerados resultantes de uma atividade intelectual voltada ao conhecimento. Tal afirmação é evidenciada em Merleau-Ponty e estudada por Ferraz (2008), o qual afirma que enquanto as coisas podem aparecer sob diversos pontos de vista, o corpo é vivido sempre de uma mesma perspectiva. Mais do que um objeto para a consciência, o corpo é a base para a consciência, a base da qual ela emerge. É por meio da história desta base corporal que a amplitude das funções cognitivas disponíveis ao sujeito é delimitada.

Aqui eu (re)penso a redução fenomenológica (de Husserl). Não seria a redução fenomenológica um entrelaçamento do conhecimento do mundo transcendente (o mundo que excede o que se manifesta para nós) para priorizar

os conteúdos da experiência vivida? Guarda-se, desta maneira, a prioridade da experiência perceptivo-motora no que concerne ao esclarecimento do contato primordial ente ser humano e mundo?

Procuo pensar num corpo-sujeito. No emaranhado das letras e seus personagens que vieram à tona nesta minha lembrança de infância, qual seria a atitude fenomenologicamente correta para explorar a experiência imediata do corpo? Como possível resposta, penso que a experiência imediata do corpo não deve ser tomada nem como efeito de uma causalidade empírica linear, nem como um produto da atividade de um sujeito voltado ao conhecimento. Há um corpo fenomenal, um corpo que é um agente ativo na produção da experiência (FERRAZ, 2008). Este corpo volta-se para os estímulos objetivos e os reveste de um sentido prático elaborando uma situação significativa. Isto não é confundir as coisas que se apresentam com representações subjetivas. Elas repousam em si mesmas e funcionam como pólos de atração para as intencionalidades corporais como motivadoras destas. O poder exploratório do corpo é considerado uma função pré-subjetiva, uma corrente de atividade anônima diferente das estruturas do pensamento.¹³

Deliciosamente vejo a possibilidade de se pensar em um estilo de experiência... O que isto quer dizer? Podemos apontar em direção à ideia de que o contato do corpo com o mundo instaura uma pré-história, no sentido de estabelecer padrões da discriminação de dados e de reações diante destes

¹³ Compartilho da noção de corpo que Merleau-Ponty aponta em *Fenomenologia da Percepção*. A noção de corpo pode ser clarificada pela ideia de um corpo fenomênico. Trata-se de nosso próprio corpo tal como o experimentamos, de dentro, um corpo que se ergue em direção ao mundo. É o corpo considerado com particularmente nosso, ou seja, quando importa saber sobre o corpo de quem estamos falando. Assim, não posso encarar meu próprio corpo de maneira distanciada e puramente objetiva e na terceira pessoa, como se fosse apenas um exemplo de corpo humano. É meu corpo, aquele por meio do qual meus pensamentos e sentimentos entram em contato com os objetos. É assim que um mundo existe para mim: um corpo em primeira pessoa, o sujeito da experiência. Não faço contato com o mundo apenas pensando sobre ele. Eu experimento o mundo com os sentidos, agindo sobre ele por meio da mais sofisticada tecnologia até os movimentos mais primitivos, tendo sobre eles sentimentos que me dá uma gama de complexidade e sutileza. O corpo é um sensível entre os sensíveis, é aquele no qual se faz uma inscrição de todos os outros, é uma coisa entre as coisas, um sensível que é dimensional por si próprio.

sobre os quais se desenrolam os dramas pessoais. O corpo é sempre um corpo habitual e não vive apenas o instante presente: ele retém o passado e molda preferências e recorrências com as quais se insere em seu ambiente. As atitudes do corpo se sedimentam como padrões típicos quase impessoais os quais chegam a suplantar a vontade atual. Como assim? Se me detiver ainda o caso do emaranhado de letras e personagens e do tampão em meu olho esquerdo que protagonizaram meu aprendizado da língua, confesso que toda vez que vejo as páginas de um caderno infantil ou de uma cartilha de alfabetização, meu corpo dá sinais daquele choro de protesto. Meu corpo revive cada sensação daquele momento. Impressiona-me, inclusive, como aquelas sensações de angústia e agonia visual-perceptiva dificultam a escrita deste capítulo. Abrindo um parênteses, digo que este capítulo *Corpo* vem trazendo ao meu corpo um sentimento de preocupação infantil em cada poro de um corpo já adulto. Fechando o parênteses o que vejo? Vejo um campo de possibilidades! Estas atitudes típicas do corpo circunscreve uma gama de disposições sobre as quais os projetos pessoais podem ser realizados. Por exemplo: uma pessoa tímida pode perder oportunidades na vida, mas se ela mudar esta atitude geral de inserção no mundo, ela poderá aproveitar melhor as oportunidades que surgirem.

Aprofundando esta ideia, arrisco-me a colocar que a existência da possibilidade de transformação de atitudes indica a possibilidade de um corpo virtual, ou seja, um campo de possibilidades na qual se antevê novas linhas de experiências, podendo-se lançar em situações abstratas e atuar de maneira independente das exigências cotidianas. Como sede de hábitos o corpo dirige-se para situações concretas e reitera um modo de enfrentá-las. Como matriz de atitudes virtuais, ele volta-se para o ambiente que ele mesmo constrói.

As habilidades intencionais do corpo não se limitam a agir sobre o que é dado efetivamente num momento. Envolvem o passado e as possibilidades futuras. Tais habilidades recobrem tudo o que potencialmente pode se manifestar em uma experiência.

Consigo notar, logo, que cada experiência particular implica uma atualização parcial do repertório de atitudes perceptivos-motoras pelas quais o corpo se dirige ao mundo. Quando a totalidade deste repertório é considerada, delimita-se a amplitude das experiências significativas (todas as possibilidades por meio das quais algo pode se manifestar em uma experiência são esgotadas).

Merleau-Ponty (1994) atribui uma função central ao corpo: ele é o portador das condições transcendentais, das condições subjetivas que tornam a experiência possível. O corpo só pode tocar ou ver porque tem órgãos sensíveis, maciços. Seu caráter ativo depende de sua base sensível passiva. Há uma camada geral de sensibilidade da qual corpo e coisas participam. Além de participar da ordem passiva das coisas, o corpo também é ativo, explorador, volta-se sobre o mundo e quer conhecê-lo. O corpo é um ente sensível que se volta sobre outros entes sensíveis. Há casos em que o corpo se engana, mas as ilusões sensíveis sempre se revelam como tais diante de uma nova percepção, aparecendo, então, como verdadeira. Assim, a percepção garante ao menos um acesso indeterminado ao mundo, uma certeza de que há algo, embora a discriminação particular deste algo possa falhar.

A experiência não se delimita apenas por meio da amplitude intencional dos sistemas corporais. Ela só é possível porque as coisas são sensíveis e há uma dimensão carnal no mundo, na qual o corpo está envolvido.

Consigo perceber relações entre minhas experiências infantis do primeiro ano do ensino fundamental com as noções que a fenomenologia pode nos apresentar. Pelo corpo passam as sensações e nele ficam acumuladas. São acionadas em momentos distintos e sempre realimentadas por novas sensações. A carne da qual fazemos parte permeia-nos... Todos nós estamos imersos no mundo e temos cumplicidades.

A partir do momento que vou me envolvendo mais em noções acerca do corpo caminho ao encontro de Merleau-Ponty... Em *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty deixa-me muito claro questões que permeiam o corpo, explicam um corpo além de um corpo, da percepção deste

corpo... Traço uma relação entre minha experiência descrita no início deste capítulo com a ideia da excitação ser apreendida e reorganizada por funções transversais que a fazem assemelhar-se à percepção que ela vai suscitar. Merleau-Ponty (1994) mostra-me que a maneira como essa excitação é apreendida e reorganizada, a forma com que a mesma se desenha no sistema nervoso (esse desdobramento de uma estrutura) não pode ser representado como uma série de processos em terceira pessoa. Fica-me legível que não posso ter desse desdobramento de uma estrutura um conhecimento distante.

Se adivinho aquilo que ela pode ser, é abandonado ali o corpo objeto, “parte extra partes”, e reportando-me ao corpo do qual tenho a experiência atual, por exemplo à maneira pela qual minha mão enreda o objeto que ela toca antecipando-se aos estímulos e desenhando ela mesma a forma que vou perceber. Só posso compreender a função do corpo vivo realizando-a eu mesmo e na medida que sou um corpo que se levanta em direção ao mundo (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 114).

É justamente neste momento que chega até mim a noção de *ser no mundo* tão bem articulada por Merleau-Ponty (1994) e que me faz lançar um novo olhar a toda minha experiência de perceber as letras emaranhadas com personagens e da frustração de não conseguir ver (ou perceber) o lobo emaranhado com a letra “l” por estar com meu olho esquerdo tampado. Juntamente com Merleau-Ponty (1994) vejo que ao se afirmar que um animal *existe*, que ele *tem* um mundo ou que ele *é para* um mundo, não se quer dizer que ele tenha percepção ou consciência objetiva desse mundo. A noção de *ser no mundo* pode ser pensada como algo que aponte uma “atenção à vida”. A atenção à vida é a consciência que tomamos de “movimentos nascentes” em nosso corpo. Ao esboçarmos ou realizarmos movimentos reflexos estamos ainda apenas realizando processos objetivos dos quais nossa consciência pode constatar o desenrolar e os resultados, sem, no entanto, estar neles engajada. Os reflexos, na realidade,

nunca são processos cegos pois eles se ajustam a um sentido da situação exprimindo nossa orientação para um meio de comportamento tanto quanto a ação do meio geográfico sobre nós. Merleau-Ponty (1994) ainda nos aponta que o reflexo não resulta de estímulos objetivos. O reflexo se volta para os estímulos objetivos, investe-os de um sentido que eles não receberam um a um e como agentes físicos, que eles têm apenas enquanto situação.

O reflexo, enquanto se abre ao sentido de uma situação, e a percepção, enquanto não põe primeiramente um objeto de conhecimento e enquanto é uma intenção de nosso ser total, são modalidades de uma visão pré-objetiva que é aquilo que chamamos de ser no mundo (MERLEAU-PONTY, 1994, p.118-119).

Compreendi, ainda, que o meu choro infantil perante a incapacidade de entender o emaranhado do “I” com o lobo pontua aquilo que em nós recusa a mutilação e a deficiência... É Merleau-Ponty (1994) que me esclarece pelo viés fenomenológico que esta recusa é um Eu engajado em um certo mundo físico e inter-humano. Este Eu continua a estender-se para seu mundo a despeito de deficiências ou de amputações, e que, em momentos como o que passei no episódio da sala de aula do meu primeiro ano do ensino fundamental, não as reconhece. Logo, ao recusar a deficiência mostro apenas o avesso de minha inerência a um mundo, a negação implícita daquilo que se opõe ao movimento natural que me lança às minhas tarefas, às minhas preocupações, à minha situação, aos meus horizontes familiares. Para Merleau-Ponty (1994, p.122), “o corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles”.

Tenho um lapso de reflexão e fico a pensar no sujeito engajado no mundo... Quem ou que seria este sujeito, este engajamento? Como se dá este engajamento? Parece-me difícil encontrar respostas e paio no ar observando possíveis desenhos de letras emaranhadas com personagens... Talvez

este seja o engajamento? Será que nesta dança de letras emaranhadas que eram frequentes na sala de aula de meu primeiro ano escolar esteja o sentido de um engajamento de um sujeito? Interrogações sobrevoam minha mente e tento mergulhar em mais leituras, correndo o risco de afogar-me cada vez mais... Neste exato momento olho uma fotografia de Merleau-Ponty e recordo-me de suas palavras ao descrever, em seu livro *Fenomenologia da percepção*, a experiência da amputação de um braço em um indivíduo. Lembro-me que aquelas palavras ecoaram (e ainda ecoam) muito em meus pensamentos...

No momento mesmo em que meu mundo costumeiro suscita em mim intenções habituais, não posso mais, se sou amputado, juntar-me efetivamente a ele, **os objetos manejáveis, justamente enquanto se apresentam como manejáveis, interrogam uma mão que não tenho mais. Assim, no conjunto de meu corpo se delimitam regiões de silêncio.** Portanto, o doente sabe de sua perda justamente enquanto a ignora, e ele a ignora justamente enquanto a conhece. Esse paradoxo é o de todo ser no mundo: dirigindo-me para um mundo, esmago minhas intenções práticas em objetos que finalmente me aparecem como anteriores e exteriores a elas, e que todavia só existem para mim enquanto suscitam pensamentos e vontades em mim (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 122) [grifos meus]

... e detenho-me me deixando levar por essa reflexão... Interrogar uma mão que não tenho mais... Interrogar um olho que não tenho mais... Foi isto que a situação por que passei quando criança naquela sala de aula com os cartazes de letras e personagens emaranhados nelas me suscitou. Aquele “1” e seu lobo emaranhado interrogaram meu olho que (momentaneamente) não podia olhar. Diante da situação de interrogação o que fiz (faço)? Ponho-me a chorar um choro que justamente retorna à interrogação outra interrogação: como posso perceber objetos enquanto manejáveis, embora não

possa mais manejá-los? Com meu choro, respondi (respondo) ser necessário que o manejável tenha deixado de ser aquilo que se pode manejar. Naquele momento percebi (percebo) que o “1” e o “lobo emaranhado”, deixaram (deixam) de ser um *manejável para mim* e tornaram-se (tornam-se) como que um *manejável em si*. Constatei (constato) ser preciso que meu corpo pode ser apreendido não apenas em uma experiência instantânea, singular, plena... Intrigantemente, vi (vejo) que meu corpo pode ser apreendido sob um aspecto de generalidade e como um ser impessoal.

DIÁRIO DE BORDO, 20.08.10

Desafiante. Hoje foi um desafio trabalhar com as pessoas com cegueira. Iniciei com todos sentados em *padmasana* e observando a respiração. D. Terezinha “começou” a se sentir mal, sentiu-se tonta. Acreditei que era por causa do contato mais íntimo consigo mesma. Ajudei-a e fui adiante. Círculos com a cabeça, mergulho à frente. Todos muito bem, inclusive D. Terezinha (que havia melhorado). Pedi para que ficassem em quatro apoios distribuindo o peso do corpo sobre a palma das mão e joelhos, e foi aí que percebi como é difícil a percepção corporal. Os que têm baixa visão não tiveram dificuldades pois eles conseguiam ver algo que os auxiliava na execução do movimento. Já os que são cegos não têm a referência corporal... Fiz a postura sobre quatro apoios e pedi para que apalpassem meu corpo, o que ajudou um pouco. (...) solicitei outras posturas nas quais as referências eram uma parte do próprio corpo deles. Perfeito! (...) Comecei a ver que o corpo deles precisa ter uma referência interna e não externa. (...) Ao fim da aula, D. Terezinha chorou e começou a desabafar falando coisas desconexas para mim, as quais passavam por sua situação de ter ficado cega (ela perdeu a visão em um olho por causa de catarata e o outro olho vê muito pouco). Acolhi.

*Ví que liberei sentimentos enclausurados.
Tranquilizei-a e nos despedimos.*

A complexidade maior não é a cegueira. O desafio está para além da cegueira. Passa por um aceiteamento de si mesmo, um olhar isento de preconceito. Este aceiteamento e este olhar são daquele que vê e também de quem não vê. O fato de apalparem meu corpo trouxe a mim uma outra consciência corporal. Que corpo eu tenho? Como ele pode ser percebido? O toque de outrem em meu corpo é invasivo para mim? Compreendi que sempre tocamos quem não vê para conduzi-lo. Por vezes, sem muitos cuidados, pegamos em seu braço, forçamos passagens entre obstáculos. Como ele se sente? Será que ele não se sente vulnerável? Senti-me vulnerável ao ser tocado por quem não vê, mesmo sabendo que aquilo ajudaria na execução de um movimento. O que era esta vulnerabilidade? Talvez o choro de D. Terezinha mostrou-me esta vulnerabilidade. Por frações de segundos senti o que é a diferença e como aquele que é diferente se sente. Na aula de *yoga* eu sou o diferente! Apenas eu enxergo! Ao ter meu corpo tocado, eu estava sendo investigado por um *outro olhar*. As mãos desvendavam sobre meu corpo um universo visual para aquele que vive num universo não-visual. Formas de habitar o mundo estavam sendo demonstradas a mim por meio daquelas mãos que tateavam a postura que eu estava executando. Senti o peso daqueles *olhares*. Senti-me sendo meticulosamente *olhado*, percebi como as mãos *escaneavam* meu corpo para uma posterior narrativa interior: “*ah, os joelhos dele estavam assim, então eu devo dobrar os meus joelhos para ficar parecido. Hum, as costas dele estavam bem retinhas, então é assim que devo fazer com as minhas.*” No entanto, o choro de D. Terezinha foi meu choro também... Seu choro foi visível, o meu foi invisível. Revelamos e expressamos nossa condição de habitar um mundo, de enunciá-lo, de pronunciá-lo. Será que naquele choro cúmplice acionamos vividos um no outro? Será que ali trocamos experiências? Será que naquelas lágrimas não estávamos vendo que por mais plurais que pareçamos ser, somos singulares em nós mesmos?

ESPAÇO

OU DOS TAPUMES E NOITES ESTRELADAS DE TECLA AOS
INVÓLUCROS SIMBÓLICOS DE TAMARA

Quando se chega a Tecla, pouco se vê da cidade, escondida atrás dos tapumes, das defesas de pano, dos andaimes, das armaduras metálicas, das pontes de madeira suspensas por cabos ou apoiadas em cavaletes, das escadas de corda, dos fardos de juta. À pergunta: Por que a construção de Tecla prolonga-se por tanto tempo?, os habitantes, sem deixar de içar baldes, de baixar cabos de ferro, de mover longos pincéis para cima e para baixo, respondem:

– Para que não comece a destruição. – E, questionados se temem que após a retirada dos andaimes a cidade comece a desmoronar e a despedaçar-se, acrescentam rapidamente, sussurrando: – Não só a cidade.

Se, insatisfeito com as respostas, alguém espia através dos cercados, vê guindastes que erguem outros guindastes, armações que revestem outras armações, traves que escoram outras traves.

– Qual é o sentido de tanta construção? – pergunta. – Qual é o objetivo de uma cidade em construção senão uma cidade? Onde está o plano que vocês seguem, o projeto?

– Mostraremos assim que terminar a jornada de trabalho; agora não podemos ser interrompidos – respondem.

O trabalho cessa ao pôr-do-sol. A noite cai sobre os canteiros de obras. É uma noite estrelada.

– Eis o projeto – dizem.

(ITALO CALVINO, 1990, p.117)

O espaço me fascina. Desde que me perco em minhas lembranças e (re)visito meus vividos reparo que o espaço está lá. Primeiramente, é a dimensão mais caseira que possa um espaço ser: o espaço da casa, espaço doméstico, e, mais precisamente, o espaço de um quarto. Quando pequeno me recordo de um quarto enorme com piso de assoalho de madeira e uma janela voltada para um terreno que ao fundo tinha um córrego (o qual mais tarde descobri ser uma vala formada pelas águas que desciam do morro) e um abacateiro gigantesco. Minha escrivanhinha ficava em baixo desta janela e ali eu desenhava e coloria um mundo infantil cheio de formas, cores, cheiros e texturas. Modelava minha imaginação com massa de modelar e com ela experimentava heróis e toda a ficção que uma infância solicita. Este quarto – este espaço – era um mundo, ou uma parte do mundo que era o meu mundo. Minha cama ficava encostada em uma parede e um guarda-roupa com portas de correr de vidro ficava encostado em outra parede. Em uma terceira parede havia meu terror de infância: um amontoado de tecidos que compunham um estúdio fotográfico de meu pai. Ali minha imaginação fértil alimentava monstros horríveis de cor escura se movimentando principalmente à noite. O arranjo espacial daqueles tecidos sobre aquela terceira parede formavam um palco para o desfile fantasmagórico destes monstros e personagens assustadores. Eram noites de verdadeiro pânico

fomentados pela escuridão e um não-ver infantil peculiar de uma criança que tinha o espaço como protagonista de suas brincadeiras. Aquele estúdio fotográfico para meu corpo-infantil era enorme, quase a metade de meu quarto. Depois vim saber que eram poucos centímetros configurando um corredor que apenas entrava meu pai. Mas o que me confortava mesmo era o assoalho de madeira e a janela que se abria para este córrego-vala. Ali eu sentia o tão grande era aquele quarto.

Fisicamente, provavelmente, esta casa não existe mais hoje. Sei que esta casa e meu quarto apenas existem em meus vividos, naquilo que experienciei. Robert Sokolowski¹⁴ (2004) nos fala que a memória e a recordação estão ligadas à percepção antiga de algo, uma vez que o que guardamos como memórias não são imagens das coisas que percebemos, e sim nós guardamos as próprias percepções antigas evocando-as quando recordamos. Assim, lembramos os objetos como foram dados naquele momento. Minha antiga casa e meu quarto de infância (re)aparecem para mim justamente da maneira como eles foram dados naquele momento de minha existência. É ainda em Sokolowski (2004) que entendo o processo de meus vividos virem à tona num esquema de presença e ausência, na qual uma acentua a outra. Sei que o quarto e toda sua configuração espacial estão ausentes agora, mas esta ausência marca a presença deste espaço em minha memória. E a cada momento que relembro o pequeno (embora grande) quarto, por mais que ele esteja ausente, sua presença vem forte, (re)marcando as marcas que estão arquivadas em meu corpo. Sinto o torpor do medo, a alegria da janela aberta, a textura do assoalho de madeira. Cada uma destas lembranças são novas e reinventadas a cada momento que eu as consulto. É assim que meu quarto de infância, um espaço generoso e de acolhimento por natureza, (re)aparece marcando seu ineditismo na parede de minha memória. Numa pausa, podemos constatar que

¹⁴ Robert Sokolowski é professor de Filosofia da Catholic University of America.

O passado vem à vida novamente, junto com as coisas nele, mas vem à vida com um tipo especial de ausência, uma que não podemos superar indo para nenhum lugar, como podemos superar as ausências dos outros lados da mesa movendo-nos para outra parte da sala e olhando desde lá (SOKOŁOWSKI, 2004, p.77).

Retorno a minha frase inicial “o espaço me fascina”. Não sei muito bem quando foi, mas posso afirmar que em meus devaneios infantis e nas incursões na escola, sempre me interessava pela dinâmica espacial, sem mesmo saber que tal dinâmica existia. Em muitos momentos ia afirmando uma noção de espaço a qual lanço novos olhares ressemantizados a cada momento de minha trajetória. Lembro-me de medir as coisas com meu corpo: um palmo disto, um braço daquilo, dois dedos daquele lá, um punhado disso aqui... Até mesmo num exercício de escrita eu deixava o espaço de um dedo à frente da linha que inicia um novo parágrafo. Era meu corpo dando sinais que ele faz parte do mundo e não é apenas um mero suporte existencial. Criei assim minhas referências dimensionais partindo de meu próprio corpo. E as brincadeiras continuavam, cada vez mais incrementando este sistema de referências dimensionais sabiamente conduzidas pelo meu corpo. “Fique cinco passos longe de mim para começarmos a brincadeira de pega-pega!” ou “A alturinha só vale como barra se for da altura da metade da minha canela” eram proposições frequentes no mundo das brincadeiras e parlendas infantis.

Estas brincadeiras e parlendas foram mudando... Hoje sou arquiteto e meu fascínio pelo espaço tem outra dimensão. Proponho espaços para corpos conviverem. Analiso espaços observando como os corpos se movem e se apropriam destes mesmos espaços. Leio nestes corpos as percepções espaciais. É ainda em Sokolowski (2004) que busco clarificar a noção de recordação e percepção. O autor coloca-nos que a percepção apresenta um objeto diretamente para nós, e esse objeto é sempre dado numa mistura de presenças e ausências. Em virtude desta dinâmica que mistura presença e ausência

trazendo-nos multiplicidade de manifestações, um e o mesmo objeto continua a manifestar a si mesmo para nós. O espaço acaba se tornando um e o mesmo para cada corpo que ali desenha sua trajetória.

Meu corpo-de-arquiteto desenha uma trajetória num *foyer* de um teatro. Este meu corpo-de-arquiteto especula com o olhar cada milímetro e depois o experencia com cada parte do corpo aquele espaço. Vou a cada canto, vejo cada pormenor se revelando. Este *foyer* se revela para mim. Este *foyer* dá-se a oportunidade de ser enunciado por meu corpo-de-arquiteto. Agora, um ator desenha outra trajetória neste mesmo *foyer*. Não é melhor ou pior que a minha trajetória. É apenas a trajetória do corpo-de-ator a qual dá a oportunidade do mesmo *foyer* ser enunciado no mundo. Pode até ser que em alguns momentos nossos enunciados, nossas trajetórias desenhadas, se toquem, se entrelacem, mas mesmo assim são duas distintas enunciações de um e do mesmo *foyer*.

É neste toque de trajetórias, nesta zona litorânea onde o mar da percepção toca as areias da praia do existir que arrisco colocar meu corpo(-de-arquiteto). É um risco o qual assumo. É uma escolha... Tento assumir a posição de estar nas margens e observar o rio e seu percurso, numa atitude transcendental. É aqui que quero estar e colocar (alguns) aspectos entre parênteses para a partir dali, das margens do rio da existência, realizar indagações de um e do mesmo rio...

Novamente retorno: o espaço me fascina. Mas que espaço é este? Sempre me pergunto exatamente isto... Para um arquiteto, seu trabalho é arquitetura, é projetar espaços... Mas acontece que não sou apenas um arquiteto... Sou também um professor... Arrisco-me dizer que sou um arquiteto-professor. Provavelmente este seria meu trabalho: arquitetar e professorar. São duas margens pelas quais observo, e é nelas que paro tudo e (re)penso, (re)vejo, (re)lembro e (re)escrevo. Não quero que esta escritura seja autobiográfica, desejo apenas que esta escritura seja autoral. Quero que ao ser lido este escrito ative no leitor um corpo latente que proporcione desenhar trajetórias num espaço porvir. Meu trabalho é desenhar espaços e ensinar possíveis trajetórias que podem

ser desenhadas nos espaços que desenho. Sempre assumi um papel de desenhador. Ao arquitetar e professorar enfatizo o poder do desenho. Desenho para corpos e em corpos... Corpos que, por sua vez, desenharam nos desenhos que fiz para eles. Ao ler Sokolowski (2004), constato que na fenomenologia, o espaço pode ser categorialmente enunciado por muitas pessoas e não apenas por mim, podendo ser pensado e compreendido sob muitos modos. O espaço, assim, também acaba sendo conhecido por outras pessoas sob outras formas de descrição e conhecimento. Sokolowski (2004) alerta-me que não sou apto a formular todos os modos pelos quais um espaço pode ser conhecido, pois qualquer conhecimento que temos é determinado e pode ser limitado. É a partir do autor que reparo a riqueza deste cruzamento de possibilidades de desenhos:

A mistura de real e de potencial é elevada quando outros perceptores entram em cena. Se outros estão presentes, então constatamos que quando vemos o objeto desse lado os outros atualmente vêem-no de algum outro ângulo que poderíamos possuir se nos movêssemos para onde eles estão. O que é potencial para nós é real para eles (SOKOLOWSKI, 2004, p. 164).

Assim, o espaço e as possibilidades de desenhos transcendem a nós próprios. O espaço ou o desenho que fiz (projetei) não é só o que vejo ou que poderia ver, mas é o que todos os envolvidos neste espaço/desenho podem ver. A intersubjetividade espacializa-se nesta gama de possibilidades.

É por este viés que reflito acerca dos diversos espaços que nos circundam. O espaço doméstico, o de nossa casa, é o mais comum e onde podemos nos deter por mais tempo. Minha principal indagação vem ao encontro da mutabilidade deste espaço doméstico. Sempre modificamos algo em nossa casa. É no livro *A poética do espaço* de Gaston Bachelard que percebo o quanto a casa é prenhe de efemeridades poéticas. É no âmbito doméstico que o espaço assume e reassume papéis, é (re)desenhado por corpos e trajetórias corporais são traçadas.

É muito pretensioso ao arquiteto desenhar esses pormenores poéticos. Parece-me que, objetivamente, ao arquiteto cabe apenas a estrutura física do espaço; e não-objetivamente, ao arquiteto cabe desenhar as possíveis possibilidades que desencadearão os desenhos das trajetórias corporais no espaço. É nesta ação não-objetiva que entra os vividos de quem desenha/projeta, e, em meu caso, em meus vividos cruzam-se o arquiteto e o professor, fundindo-se na figura de arquiteto-professor. Em Bachelard (1993) constato que espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e reflexão do geômetra. Assim, o espaço é um espaço vivido. Ressalto que é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Logo, o que experienciei com meu corpo serve como alicerce, como ponto de partida para se criar a possibilidade de outro corpo experimentar.

“O desenho deve portanto resultar da cor, se quisermos que o mundo seja mostrado em sua espessura, pois ele é uma massa sem lacunas, um organismo de cores, através das quais a fuga da perspectiva, os contornos, as retas e as curvas se instalam como linhas de força; o limite do espaço se constitui vibrando. (...) Na percepção primordial, as distinções do tato e da visão são desconhecidas. É a ciência do corpo humano que nos ensina, posteriormente, a distinguir nossos sentidos. A **coisa vivida** não é reconhecida ou construída a partir dos dados dos sentidos, mas se oferece desde o início como o **centro de onde estes se irradiam** (MERLEAU-PONTY, 2004, p.130) [grifos meus].

Tendo isto em mente posso retomar a memória de meu quarto com a janela que se abria para o córrego-vala e com assoalho de madeira. Aquela situação espacial é uma das primeiras que me vem à tona quando me pego a desenhar um novo espaço. A preferência pela madeira e por janelas amplas ficaram marcadas em meu corpo desde que foram experienciadas em minha infância e procuro ressemantizar

aquele espaço em cada espaço que desenho. Bachelard (1993, p. 24) situa esta preferência quando se refere que é preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com nossas dialéticas de vida, as quais geram nossas raízes cotidianas num “canto do mundo”. Ora, a casa é nosso “canto do mundo”, nosso primeiro universo, e uma vez vista intimamente ela mostra-se humildemente bela em uma primitividade que pertence a todos os quais aceitarem sonhar. No entanto, procuro ensinar em um novo desenho como transpor o medo daquele canto escuro que fora o estúdio fotográfico de meu pai. É a volta daquele espaço de infância com uma nova roupagem e o convite a outras pessoas desenharem com seus corpos suas trajetórias e me mostrarem formas de vir-a-ser, fazendo com que, desta maneira, posso manter vivo em mim cada experiência por que passou meu corpo. Ressalto aqui que o corpo se desloca de uma experiência para outra experiência, somando experiências e marcando trajetórias existenciais.

Muitas indagações povoam minha mente quando penso desta maneira e ao tentar respondê-las o cansaço toma conta... Enfim, como posso ativar com meus vividos os vividos de outrem? Como posso incorporar os desenhos do outro no meu desenho? Que respostas o outro me dá ao desenhar com seu corpo uma trajetória existencial no espaço desenhado por mim?

Por vezes observo esta série de indagações e deixo outras indagações virem ao ponto de que apenas torno-me espectador de meus pensamentos. Na tentativa de achar respostas vejo que todos os caminhos apontam para os sentidos mais viscerais de um corpo... Mais uma vez apóio-me nas margens e observo o rio e vejo aí uma possibilidade de tecer caminhos... É justamente deste lugar que desenvolvo juntamente com Sokolowski (2004) uma possibilidade (nova) de olhar (e compreender) o espaço. Ao abraçarmos alguém, o que está acontecendo? Nós damos o abraço ou recebemos o abraço? Sokolowski (2004) nos coloca a noção de reversibilidade ao experenciar o corpo, ilustrando tal noção concentrando-se no sentido do tato. É pelo tato que temos nossa posição no espaço, a resistência à ação da gravidade, a

pressão da cadeira ou do chão, enfim, é pelo tato que estabelecemos nossa corporalidade. O autor ainda contempla que “toda nossa visão, audição e paladar tomam lugar dentro do espaço do corpo, e nossas memórias são armazenadas lá também” (SOKOLOWSKI, 2004, p. 136). Assim, todas as atividades do ser humano acontecem dentro do espaço assinalado pelo topo da cabeça à sola dos pés, nossa frente e costas, nossos lados direito e esquerdo e nossos braços. Logo, é com todo o meu corpo que experencio o espaço e não apenas com um sentido deste corpo. Percebo que Sokolowski (2004) ainda contempla a relação espaço-corpo quando argumenta que o corpo move-se através do espaço do mundo, e ao mover-se no espaço pontos (ou relações) são estabelecidos.

É neste momento que penso em como os espaços estão por serem acabados, estão inacabados. Tal como a cidade de Tecla belamente descrita por Italo Calvino em seu livro *As cidades invisíveis*, acredito que cada espaço por que passamos tem como plano, como projeto, o desenho mutante das estrelas, onde nascem e morrem milhares delas todos os dias (ou noites?). Acredito que é difícil finalizar um espaço enclausurando-o num desenho final de relacionamentos, possibilidades e trajetórias... Desde o espaço doméstico de uma casa até a complexidade urbana de uma cidade pode-se ver o inacabamento. Identifico aí neste inacabamento a zona litorânea que quero estar para observar, para pôr entre parênteses, para realizar minha leitura fenomenológica.

Desvela-se perante meus vários sentidos possibilidades e convites de diversos pesquisadores... Novos (ou velhos) ares de pesquisar aquilo que sempre pesquisei mas poucas vezes o observei da outra margem do rio.

Iñaki Ábalos¹⁵ no texto *Picasso em férias: a casa fenomenológica* de seu livro *A boa-vida: visita guiada às casas*

¹⁵ Iñaki Ábalos estudou Arquitetura em Madri (ETSAM, 1978), onde vive e trabalha. Além de autor de diversos livros é, junto a Juan Herreros, sócio-fundador de Ábalos & Herreros e de Exit LMI. Sua obra construída foi amplamente coligida pelos meios especializados, em três monografias (Catálogos de Arquitectura Contemporânea, Áreas de Impunidade e Reciclando Madrid).

da modernidade me faz pensar a respeito desta constelação como o projeto, como o planejamento de ações, um norteador da apropriação do espaço... Ábalos (2003) ressalta que o olhar fenomenológico não carrega consigo uma consistência temporal, mas uma intensidade do vínculo pessoal com o espaço como fenômeno do sentido (tanto emocional quanto intelectual). O sujeito protagonista seria, assim, um indivíduo diante de si mesmo e do mundo, um corpo sensível constituído através de sua experiência, vinculado, por meio da intenção, ao mundo e às coisas. Com isto, percebo que o tempo fenomenológico é um tempo lento e em suspensão, colocado entre parênteses, tornando-o também autoral e personalizado. É um tempo à margem de qualquer velocidade impulsionada quer pela nostalgia do passado ou pela incerteza do futuro.

Reparo, ainda, que em Merleau-Ponty a intensificação da experiência e a suspensão do tempo são relevantes; assim como em Bachelard tudo será ativação da lembrança e do sonho. Sugiro pensarmos o espaço fenomenológico com a técnica do devaneio (Bachelard) a qual nos remete à infância e à casa natal onde a relação entre o eu e o mundo, segundo Ábalos (2003), ainda não foi deteriorada pela imposição de um modelo racional.

Assim, o sujeito que constitui e polariza a casa fenomenológica é um indivíduo cuja experiência do espaço provém tanto das lembranças e memórias do passado, quanto das experiências sensoriais do presente: o seu passado não é um passado transcendente, relacionado à linhagem, mas um passado imanente e individual, relacionado à infância e à dupla ação do segredo e da descoberta. O sujeito fenomenológico será o menino escondido em cada um de nós, desfrutando do prazer proporcionado por férias prolongadas nessa imaginária casa natal, em que a convivência com muitos facilita a multiplicação e, conseqüentemente, a dissolução das hierarquias familiares cotidianas (ÁBALOS, 2003, p. 96).

É interessante destacar que Bachelard (1993) ressalta que a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. É por meio dos sonhos que as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros de dias antigos. Logo, quando, na nova casa, as lembranças das antigas moradas retornam, somos transportados a um país no qual vivemos fixações de felicidade. Desta maneira, somos reconfortados ao reviver lembranças de proteção. Bachelard (1993) ainda destaca que lembranças do mundo exterior não têm a mesma tonalidade das lembranças da casa, e, ao evocarmos as lembranças da casa adicionamos valores de sonho. No espaço de meu quarto de infância onde havia minha escrivaninha posicionada sob a janela que se abria para o córrego-vala, o guarda roupa com portas de vidro, minha cama e o aterrorizante estúdio fotográfico de meu pai feito com tecidos num canto escuro, observo a irracionalidade poética de um sujeito ocupar um espaço... O espaço fenomenológico constrói sua ideia através da excitação do ar, de uma ativação completa de sua inércia. O espaço deixa de ser compreendido como uma extensão neutra e transforma-se em um ente habitado por estímulos e reações e do nosso corpo entre eles. Desta maneira, qualquer objetividade é anulada, favorecendo uma presença protagonista polarizada pela revelação dos fenômenos físicos em interação com a própria subjetividade. O espaço passa a ser um contínuo umbral, uma transição na qual se regularizam os intercâmbios e se organiza a complexidade labiríntica.

Observando este meu quarto de infância que paira em minha memória, reparo o quanto havia nele momentos de especial esplendor fenomenológico, desde a luminosidade que adentrava por aquela janela até o momento de total escuridão que ressuscitava os monstros do estúdio fotográfico. Eram momentos ligados aos fenômenos relevantes em cada caso, buscando a máxima intensificação da experiência por meio de seus esquemas desdobráveis e labirínticos. Cada um destes momentos mostram como o espaço fenomenológico (ou a casa fenomenológica?) e eu como habitante mantemos uma relação de extremo comprometimento ativo com o meio físico.

Espreguiçando-me sobre a cadeira para dar uma pausa às minhas reflexões e observando mais criteriosamente as imagens formadas em minha mente de meu quarto de infância, mergulho com mais profundidade nas palavras de Merleau-Ponty (1994). Sempre tentei imaginar o que Merleau-Ponty diria acerca do espaço e o quanto suas palavras acrescentariam naquilo que experienciei quando criança e experencio agora ao escrever... O autor não me surpreende (pois já imaginava o que ouviria ao escutá-lo), ele simplesmente me faz demorar ainda mais em meus devaneios a respeito do espaço... Prontifiquei-me, inevitavelmente, à uma escuta atenta de Merleau-Ponty. Percebi que Merleau-Ponty (1994) situa o espaço não como um ambiente (real ou lógico) no qual as coisas se tornam possíveis. Em vez de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, o autor nos recomenda pensá-lo como a potência universal de suas conexões.

Portanto, ou eu não reflito, vivo nas coisas e considero vagamente o espaço ora como o ambiente das coisas, ora como seu atributo comum, ou então eu reflito, retomo o espaço em sua fonte, penso atualmente as relações que estão sob essa palavra, e percebo então que elas só vivem por um sujeito que as trace e as suporte, passo do espaço espacializado ao espaço espacializante (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 328).

Assim, ouvindo Merleau-Ponty vejo a facilidade em mostrar que uma direção só pode existir para o sujeito que a traça, bem como um espírito constituinte pode traçar todas as direções no espaço.

Timidamente aceito o convite de Merleau-Ponty (1994, p. 334) para investigar a experiência do espaço para além da distinção entre a forma e o conteúdo. Digo timidamente pois sei ser justamente aqui que me deparo com a experiência espacial que tanto me desperta uma curiosidade científica. Experiência espacial e curiosidade científica que se entrelaçam com a minha trajetória existencial, uma vez que,

como já disse anteriormente, o espaço me fascina... Merleau-Ponty polidamente me intimida ao colocar-me que o “alto” e o “baixo” são simples nomes para designar uma orientação em si dos conteúdos sensoriais. Intimida o arquiteto (que sou) que manipula estes “simples nomes” para configurar espaços para as pessoas desenharem suas trajetórias com seus corpos... Intimida (ou coloca em perspectiva?) uma formação calcada num objetivismo. O conforto à intimidação vem do próprio Merleau-Ponty:

Assim como o alto e o baixo, a direita e a esquerda não são dados ao sujeito com os conteúdos percebidos e são constituídos a cada momento com um nível espacial em relação ao qual as coisas se situam, da mesma maneira a profundidade e a grandeza advêm às coisas pelo fato de que elas se situam em relação a um nível das distâncias e das grandezas que define o longe e o perto, o grande e o pequeno, anteriormente a qualquer objeto-referência. Quando dizemos que um objeto é gigantesco ou minúsculo, que ele está distante ou próximo, frequentemente é sem nenhuma comparação, mesmo implícita, com algum outro objeto ou mesmo com a grandeza e a posição objetiva de nosso próprio corpo, é apenas em relação a um certo ‘alcance’ de **nossos gestos**, a um certo ‘poder’ do corpo fenomenal sobre sua circunvizinhança. Se não quiséssemos reconhecer este enraizamento das grandezas e das distâncias, seríamos reenviados de um objeto referência a outro, sem compreender nunca como pode haver aqui distâncias ou grandezas para nós. (...) Assim, a profundidade não pode ser compreendida como pensamento de um sujeito acósmico, mas como possibilidade de um **sujeito engajado**. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 359-360) [grifos meus]

Ao ouvir estas palavras de Merleau-Ponty tranquilizei-me, pois afinal de contas, começo a lançar um novo olhar ao

que me fascina (o espaço). Entendo que enquanto massa de dados táteis, labirínticos, cinestésicos, nosso corpo não tem mais orientação definida do que outros conteúdos. Esta orientação nos chega do nível geral da experiência, pois, por exemplo, se me concentrar apenas no campo visual tal concentração pode impor uma orientação que não é a do corpo. Sinto, desta maneira, um entrelaçamento do corpo com o espaço. O poder de mudar de nível e de compreender o espaço vem com a “posse” de um corpo, assim como a “posse” da voz traz consigo o poder de mudar de tom. “O campo perceptivo se apruma e, no final da experiência, eu o identifico sem conceito, porque coloco ali, por assim dizer, meu centro de gravidade” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 338).

Lanço-me sem muitos pudores às relações orgânicas entre o sujeito e o espaço, sabendo que pode ser nesse poder do sujeito sobre seu mundo a origem do espaço. Neste lançamento, a princípio em queda livre, sou amparado num outro entrelaçamento. Neste novo entrelaçamento, o do espaço com a percepção, reparo que, em geral, o espaço e a percepção indicam no interior do sujeito o fato de seu nascimento – a contribuição perpétua de sua corporeidade – ser uma comunicação com o mundo mais velha que o pensamento. Ainda engajado no entendimento das relações orgânicas entre sujeito e espaço, percebo que os signos, de acordo com Merleau-Ponty (1994, p. 346) os quais hipoteticamente deveriam nos introduzir na experiência do espaço só podem significar o espaço se tais signos já são apreendidos nele e se o espaço já é conhecido. Assinala-se, desta maneira, que a percepção é a iniciação ao mundo e que não podemos colocar nela as relações objetivas que em seu nível ainda não estão constituídas.

Como derradeira pausa a este capítulo, remeto-me novamente a Italo Calvino (1990) e perco-me um pouco na cidade de Tamara...

Caminha-se por vários dias entre árvores e pedras. Raramente o olhar se fixa numa coisa, e, quando isso acontece, ela é reconhecida pelo símbolo de alguma outra coisa: a pegada na areia indica a passagem de um tigre; o pântano anuncia uma veia de água; a flor do hibisco, o fim do inverno. O resto é mudo e intercambiável – árvores e pedras são apenas aquilo que são.

Finalmente, a viagem conduz à cidade de Tamara. Penetra-se por ruas cheias de placas que pendem das paredes. Os olhos não vêem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas: o torquês indica a casa do tira-dentes; o jarro, a taberna; as alabardas, o corpo de guarda; a balança, a quitanda. Estátuas e escudos reproduzem imagens de leões delfins torres estrelas: símbolo de que alguma coisa – sabe-se lá o quê – tem como um símbolo um leão ou delfim ou torre ou estrela. Outros símbolos advertem aquilo que é proibido em algum lugar – entrar na viela com carroças, urinar atrás do quiosque, pescar com vara na ponte – e aquilo que é permitido – dar de beber às zebras, jogar bocha, incinerar o cadáver dos parentes. Na porta dos templos, vêem-se as estátuas dos deuses, cada qual representado com seus atributos: a cornucópia, a ampulheta, a medusa, pelos quais os fiéis podem reconhecê-los e dirigir-lhes a oração adequada. Se um edifício não contém nenhuma insígnia ou figura, a sua forma e o lugar que ocupa na organização da cidade bastam para indicar a sua função: o palácio real, a prisão, a casa da moeda, a escola pitagórica, o bordel. Mesmo as mercadorias que os vendedores expõem em suas bancas valem não por si próprias mas como símbolos de outras coisas: a tira bordada para a testa significa elegância; a liteira dourada, poder; os volumes de Averróis, sabedoria; a pulseira para o tornozelo, voluptuosidade. O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes.

Como é realmente a cidade sob esse carregado invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde, ao se sair de Tamara é impossível saber. Do lado de fora, a terra estende-se vazia até o horizonte, abre-se o céu onde correm as nuvens. Nas formas que o acaso e o vento dão às nuvens, o homem se propõe a reconhecer figuras: veleiro, mão, elefante...

... e, reencontrando-me após a visita à cidade de Tamara, demoro-me nos detalhes, tento experienciá-los, tento apreender numa totalidade (será possível?) o espaço de Tamara. Reparo que isto gera movimentos em meu corpo... Um corpo que tenta desenhar trajetórias no espaço de Tamara... Sinto que para ter a experiência da estrutura do espaço da cidade de Tamara não posso recebê-la passivamente. Tenho que vivê-la, retomá-la, assumi-la, para então reencontrar seu sentido imanente.

IDIÁRIO DE BORDO, 03.09.10

Confortante. (...) Tentei trabalhar mais a questão das referências internas do corpo. Reparo que desta maneira a postura fica melhor e não corremos o risco de nos machucarmos. Como isto é feito? Descrevo a postura detalhadamente pedindo para se colocar, por exemplo, o pé direito perto da nádega, junto ao chão. Aqui a referência é o pé, a nádega e o próprio chão. Tudo diz respeito a um espaço de referência interno ao próprio cego. São partes de seu corpo que ficam próximas a outras partes de seu corpo. Ao contrário, se pedisse para se deslocar o pé junto ao corpo fazendo uma diagonal com as pernas acima da linha dos quadris, as informações ficam vagas, as referências muito externas dificultam a execução, dão margem à variações que não condizem com a postura. Percebi a falta de consciência corporal de Taíla. Que histórias aquele corpo guarda? “Em cima” e “para baixo”, são coisas que ela não dimensiona bem, exagerando nas distâncias. (...) O Fred tem boa consciência corporal, o que me chamou a atenção! D. Terezinha está ótima e disse-me que a vida melhorou! (P.S.: A Taíla ensinou ao Fred o *tadasana* - postura da montanha. Fiquei surpreso e muito feliz ao ver isto. Taíla modelou o corpo de Fred de acordo com a memória que ela adquiriu da postura

que ela havia feito nas aulas anteriores. A postura ficou perfeita!)

Reflijo sobre as referências que temos de nosso próprio corpo. Não tenho muita certeza se apenas ouvindo uma instrução de como realizar uma postura eu conseguiria executá-la. Noto que internamente há um espaço que me é mais fácil acessar. Minhas vértebras, por exemplo, estão umas sobre as outras. Se me pedem para tracioná-las, presumo que o movimento é de puxá-las liberando espaço entre elas. Pedindo-me para torcê-las, sei que girando sobre o eixo que a coluna forma estarei torcendo-as. Isto é um espaço interno, uma referência interna. Outro exemplo: palmas das mãos tocando a lateral das coxas mantendo os braços retos ao longo do corpo. Todas as partes envolvidas neste movimento acionam um espaço de dentro para fora de meu corpo. Percebi que estas descrições são melhor assimiladas pelas pessoas com cegueira. O que acontece? Parece-me que é acionada uma percepção interna de si mesmo, um contato mais íntimo com seu próprio corpo. Arrisco-me a pensar que a própria identidade corporal de um sujeito cego e não-cego surge desta ideia de espaço interno. É um espaço interno a seu próprio corpo que antecede o movimento. É algo *pré-movimento*, primeiro se pensa neste espaço interno e depois se move o corpo moldando um espaço externo. É nesta modelagem do espaço externo feito pelo pré-movimento do espaço interno que visualizamos o movimento propriamente dito. Os não-cegos não conseguem reparar muito bem neste processo *espaço interno – pré-movimento – espaço externo*, centrando suas atenções apenas no espaço externo, aquele que já está modelado pelo movimento. É no espaço externo que situamos as referências visuais como alto, baixo, em cima. Estas referências vejo que soam difíceis às pessoas com cegueira. Elas precisam montá-las previamente demandando um tempo mais demorado.

[Diário do Escritor e Filósofo, 03.09.74]

Mas há um eu que é outro, que está instalado alhures e me destitui de minha posição central, embora, de toda evidência, só possa tirar de sua filiação sua

qualidade de mim. Os papéis do sujeito e do que ele vê se trocam e se invertem: eu acreditava dar ao que eu via seu sentido de coisa vista, e uma dessas coisas repentinamente se furta a essa condição, o espetáculo vem a se dar a si mesmo um espectador que não sou eu, e que é copiado sobre mim. Como isso é possível? Como posso ver alguma coisa que se põe a ver?¹⁶

Nesta minha reflexão reside uma interessante maneira de perceber o outro. Percebendo o outro, percebo-me também. Que espaços internos estamos acionando? Que vividos tocam estes espaços internos? Como vemos estes espaços internos ao nos movimentarmos? O que é *ver* estes espaços internos? Seria este *ver* a nossa maneira de habitar o mundo?

¹⁶ A percepção de outrem e o diálogo (p. 142) In: MERLEAU-PONTY, Maurice. O homem e a comunicação: a prosa do mundo: Rio de Janeiro, Edições Bloch, 1974.

OBJETO

OU DE PERÍNZIA A ÂNDRIA (RE)VISITANDO AS MUDANÇAS DO
CÉU

Convocados para ditar as normas para a fundação de Perínia, os astrónomos estabeleceram a localização e o dia segundo a posição das estrelas, traçaram as linhas cruzadas do decúmulo e do cardo orientadas uma como o curso solar e a outra como o eixo em torno do qual giram os céus, dividiram o mapa segundo as doze casas do zodíaco de modo que cada templo e cada bairro recebesse o influxo correto das constelações oportunas, fixaram o ponto da muralha no qual abrir as portas a fim de que cada uma enquadrasse um eclipse lunar nos próximos mil anos. Perínia – asseguraram – espelhará a harmonia do firmamento; a razão da natureza e a graça dos deuses determinaram o destino dos habitantes.

Seguindo com exatidão os cálculos dos astrónomos, Perínia foi edificada; diversas raças vieram povoá-la; a primeira geração nascida em Perínia cresceu dentro de seus muros; e estes, por sua vez, atingiram a idade de se casar e ter filhos.

Nas ruas e praças de Perínia, hoje em dia, vêem-se aleijados, anões, corcundas, obesos, mulheres com barbas. Mas o pior não se vê: gritos guturais irrompem nos porões e nos celeiros, onde as famílias escondem os filhos com três cabeças ou seis pernas.

Os astrónomos de Perínia encontram-se diante de uma difícil escolha: ou admitir que todos os seus cálculos estavam errados e que as suas cifras não conseguem descrever o céu, ou revelar que a ordem dos deuses é exatamente aquilo que se espelha na cidade dos monstros.

(ITALO CALVINO, 1990, p. 130-131)

Roland Barthes¹⁷ (2004) nos coloca que o trabalho de pesquisa deve ser assumido no desejo. Este desejo se relaciona a um pedido... O contrário disto é quando se pede ao pesquisador *falar, relatar*, e não *escrever*. *Falar* aqui se refere a se estender ao longo de inúmeras exposições; *relatar* se refere a controles regulares; e *escrever* se refere ao desejo. Assim, o trabalho de pesquisa é uma solicitação forte, é uma solicitação de escritura, uma paixão presente. A pesquisa deve ser escrita, e na ficção da exposição da pesquisa, Barthes (2004) constata que o pesquisador seria um prospectador de materiais, comunicador de resultados. *Dar forma* é uma operação final, e este *dar forma* é o *escrever*.

¹⁷ Roland Barthes (1915 - 1980) foi um escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês. Formado em Letras Clássicas em 1939 e Gramática e Filosofia em 1943 na Universidade de Paris, fez parte da escola estruturalista, influenciado pelo linguista Ferdinand de Saussure. Barthes usou a análise semiótica em revistas e propagandas, destacando seu conteúdo político. Dividia o processo de significação em dois momentos: o denotativo (que tratava da percepção simples, superficial) e o conotativo (que continha os sistemas de códigos que nos são transmitidos e são adotados como padrões).

Por minha condição de arquiteto-professor passam minhas inquietações de investigação de vida e obra (acadêmica), ou como já foi observado por Barthes (2004), a minha solicitação de escritura, meu desejo (de pesquisa). Minhas atenções acabam por me levar a pensar o *design*¹⁸ como um lugar de estudos com seriedade e notoriedade. Afinal, minha atuação essencial gira em torno do desenho, do projeto, e, assim, permeio o *design* e seu potencial criativo com toda uma investidura teórica, buscando, por assim dizer, bases epistemológicas para tal investidura. A atuação docente em *design* precisa de reflexões. É complicado (e por vezes limitado) apenas pensar tecnicamente as questões viscerais do *design* como uma fronteira entre a arte e a técnica... Logo, o desafio deste momento no escrito que ora se desenrola perante aos olhos de um leitor ávido por entender a noção acerca do que vem a ser *um objeto* é dar forma a uma questão negligenciada no cerne da pesquisa em *design*: a de trazer à tona uma (possível) reflexão filosófica acerca do *design*. Ainda embalado pelos escritos de Barthes (2004), assumo aqui uma posição de entrar no jogo do significante, no infinito da enunciação, numa palavra, no escrever. Lanço-me, aqui, através do branco da página, a um transbordar o discurso

¹⁸ *Design* é um termo que engloba um vasto universo a desvendar. A palavra de origem inglesa significa projeto, designio, intenção, e em países europeus e norteamericanos, é utilizada para caracterizar as ações dos projetistas das áreas de Arquitetura, Engenharia e Desenho Industrial. Aqui no Brasil, a palavra *design* substituiu em meados da década de 1980 e início da década de 1990 o termo Desenho Industrial, sendo empregada para caracterizar um campo profissional que trabalha com o desenvolvimento de projetos gráficos (comunicação e programação visual) e de projetos de produtos industriais (como móveis, eletroeletrônicos, utilidades domésticas entre outros). Há vários cursos de *design* (superiores ou técnicos) em nosso país (*Design* Gráfico, *Design* de Produto, *Design* de Moda, *Design* de Interiores, etc...), o que contribui muito para a divulgação do termo sem se pensar muito sobre seu significado; isto somado à grande quantidade de mostras e eventos que divulgam um *design* ainda carente de teorias e princípios estruturadores. A principal atividade que engloba o *design* como campo de conhecimento é o ato de projetar. Assim, incorpora-se a este campo de conhecimento a ideia de processo, pontuando um processo cognitivo-reflexivo e um processo criativo. A meu ver, *design* engloba um lugar de onde se fala, lugar este que se refere ao grande campo de investigação que está em volta do projetar, do potencial criativo de entender necessidades humanas e transformá-las em produtos que as atendam. Penso aqui residir um ponto crucial em reflexões acerca do *design*: como entender tais necessidades e desenvolver produtos que acabam se tornando mediadores de relações humanas? Não acredito que definir o que é *design* possa contribuir para um esclarecimento maior. Lanço, desta maneira, indagações que pensem a profundidade do termo que configura uma área tão disputada por profissionais, uma área tão carente de perguntas que possam caracterizá-la como um lugar de reflexões e proposições teóricas e conceituais que (re)pensem a condição humana em uma sociedade tão pautada em relações objetuais.

regular da pesquisa, tal como nos sugere Barthes (2004). Sinto que posso decepcionar aquele que lê este texto procurando entender as questões ontológicas do objeto, mas preciso elucidar a reflexão filosófica acerca do *design* por uma necessidade, por vezes um compromisso, com aqueles por que tanto penso enquanto escrevo. Sinto que muitos jovens alunos (alguns jovens pesquisadores também) sentem-se órfãos (tal qual me senti) em questões filosóficas (e epistemológicas até) sobre a percurso profissional que assumem no auge de sua juventude. Os conteúdos técnicos e/ou tecnológicos carecem de uma olhar mais apurado relacionando-os com o ser no mundo. Declaro que não sei se esta carência reside em negações de abordagens por ora contraditórias, mas penso ser necessário que rompamos com estas rugas científicas e nos arrisquemos em desvendar inquietações que devem ser dirimidas, diminuídas, apaziguadas... É uma tentativa que deixo aqui registrada... Compreendo que posso aumentar lacunas ou cair em abismos epistemológicos que eu mesmo cavei em revirar teorias e tentar achar conexões entre elas, mas como mencionei antes, é um risco que assumo no desejo...

Quando penso sobre as indagações que me moveram em direção à escritura deste texto, é constante me deter na que me intriga cotidianamente: *o que estamos vendo?* É com esta pergunta em mente que renovo leituras, buscando trazer à minha vida e obra de arquiteto-professor uma profunda discussão em torno de ideias estagnadas em nossas mentes. Em textos tutores, por mais antigos que possam ser estes textos, procuro a circulação destas ideias. Entrego-me a pensar o *design*, sua interdisciplinaridade, suas possibilidades. Adentro em conceitos pouco colocados na área de conhecimento. Visito áreas de conhecimentos afins e importo destas termos para dar consistência a um discurso teórico e filosófico. Tudo para tentar elucidar *o que estamos vendo* e (por que não?) despertar uma consciência mais reflexiva nos que estudam o *design* em prol de um posicionamento acerca desta indagação.

Eis aqui um convite... Um convite a um pensamento, à uma vírgula, à reticências... Um convite a um abrir parênteses

e dentro destes dar-se ao luxo de se perder e se achar... Um convite-ensaio, não mais que isto...

Em seu texto *O desenho industrial*, Giulio Carlo Argan¹⁹ situa as origens do *design* associando-o com a sua *irmã* chamada Arte. Há vários estudos que insistem em desvincular Arte e *Design*, colocando que um não é o outro e vice-versa, o que Argan em nenhum momento tangencia. Ele nos coloca claramente que tanto a Arte quanto o *Design* tem uma origem em comum, algo de similar, algo visceralmente intrínseco ao outro.

Já no início de suas explanações, Argan (2004) conta-nos por meio de uma *parábola* acerca de um busto e de um elmo, a sutil diferença entre objetos artesanais (ou de *design*?) e os artísticos. É notório aí o conceito de valor. Um busto e um elmo, ambos tem a mesma origem, ou seja, tomam o corpo humano, a figura do homem como referência. Onde reside, então, a diferença? No busto, há uma consideração da figura humana como um aspecto, uma *coisa* que apenas ocasionalmente é tal (separa-se da contingência). No elmo, considera-se o homem na sua realidade, a figura humana é uma *coisa* de pleno direito, é objeto (refere-se à uma contingência). O busto tem um caráter naturalista e o elmo um caráter realista.

Aqui cabe a reflexão lançada pelo autor sobre a ideia de função. É um convite a uma nova visão acerca deste termo tão utilizado em nossos fundamentos teóricos de projeto. Argan (2004) propõe-nos uma ideia de função que nos sirva de unidade de medida da qualidade estética da forma do elmo (o objeto da *parábola*). Analogamente, o autor propõe uma reflexão interessante para melhor entendermos o conceito função: a ideia da observação/contemplação nos serve de unidade de medida da qualidade estética do busto. De uma

¹⁹ Giulio Carlo Argan (1909 - 1992) foi importante historiador e teórico da arte italiana e ex-prefeito de Roma. A partir da década de 1930 passa a ser conhecido no meio acadêmico internacional com seus estudos sobre arte medieval e renascentista. Entre 1939 e 1955 exerceu o cargo de Diretor Geral de Belas Artes em Roma e de 1955 a 1979 foi professor de História da Arte na Universidade de Roma. A importância de sua obra é tal que seus livros são considerados bibliografia fundamental de cursos de história da arte do mundo todo.

maneira simplificada, podemos concluir que função implica em ação e contemplação em uma suposta imobilidade, o que não significa estar estático.

Neste ponto, nos é situado um cenário importante: o da arte pura e da arte aplicada, o que talvez possa ser uma referência interessante para uma compreensão acerca do *design*. A arte pura é entendida por Argan (2004) como uma arte que se contempla. Há nesta colocação a ideia de imobilidade e a transmissão de uma ideia de mundo. Em relação à arte aplicada, reside no termo uma função de ação, uma transmissão de uma imagem da sociedade e de seus graus e valores internos (funções).

Chega-se a uma das constatações mais interessantes do texto de Argan (2004). O *design* tem um caráter antinaturalista e realista. É antinaturalista, pois em seus processos e formas não considera a figura como um aspecto, e é realista porque considera o homem na sua realidade. Arrisco-me a dizer que aí está o caráter social do *design*.

Eis o risco: supervalorizar a arte aplicada... Isto quer dizer que a beleza depende da perfeição técnica e a contemplação da arte pura cai no academicismo! O significado disto é uma consequência que persegue a área do *design* constantemente: técnica, prática e o fazer. A ideia do belo se conectou ao fazer e não mais ao contemplar. É a arte indo em direção à indústria (origens do *design*).

Convém refletirmos em um movimento pouco estudado e detectado fortemente na época da escritura do texto de Argan (escrito em 1955 e traduzido para o português em 2004) e em nossos dias (anos 2000): o movimento da indústria indo em direção à arte. Este movimento pode ser dividido em três fases: (1) repetição mecânica, onde há despersonalização dos motivos e processos formais do artesanato; (2) caráter racional, onde a beleza é ligada à racionalidade, o belo é o prático e o funcional, vê-se nesta fase os limites da produção industrial e artística se fundindo; e (3) o momento em que se extrapola a racionalidade, onde os processos são intuitivos, há a especulação de típicos processos estéticos.

Argan (2004), quem sabe ardilosamente, não refere em seus escritos a figura do *designer*²⁰. Em momentos pontuais detectamos em seu texto que o *artista* a que ele se refere é a figura do *designer*. Possível provocação e reflexão tão oportuna, principalmente quando ele mesmo levanta o conceito de projeto. Para ele o *artista* (*designer*) trabalha com *esboço* (uma ideia) e a adaptação desta ideia aos processos operativos e/ou produtivos (o projeto). Em ambos os casos o *esboço* e o *projeto* não são coisas em si, são coisas que um dia serão coisas propriamente ditas. Ou seja, trabalhamos nos dois casos num mundo de ideias e não no mundo real (por mais que as referências sejam reais), mais uma vez a similitude entre a arte aparece aí... Vê-se, então, a relação matéria e design, mundo ideal e mundo prático.

E vale lembrar que o objeto produzido pela indústria não é nunca produzido numa matéria “natural”; a matéria natural se presta ao naturalismo do artesanato, enquanto a indústria forma as suas matérias no instante mesmo que determina as próprias formas, exige matérias “sintéticas” para sua forma “sintéticas” (ARGAN, 2004, p. 121).

Devemos, neste sentido, entender a indústria como organismo social, e o *designer* deve estar inserido nisto, neste organismo. Embora a tarefa do *designer* seja *dar ideias* estas ideias devem nascer da experiência amadurecida no âmbito social e produtivo da empresa.

Por fim, Argan (2004) lança uma reflexão: por tudo que foi exposto teria o *design* conseguido recupera aquilo que

²⁰ Assim como o termo *design* foi adotado no Brasil para designar a área de conhecimento, o termo *designer* situa aquele que faz *design*. Em meus escritos assumo o termo *design* como o lugar de onde se fala sobre o processo de projetar produtos e meios físicos para satisfazer as necessidades humanas. Logo, considero o *designer* como um interlocutor situado no lugar o qual o *design* está. Encaro o *designer* como o sujeito que dá visibilidade ao *design*. Neste sentido, minhas indagações sempre apontam na procura de possibilidades para este *designer*, este sujeito o qual na minha condição de arquiteto-professor ajudo/conduzo a se formar, dar visibilidade ao *design*. (Re)visitando autores e seus textos, procuro localizar a potência desta visibilidade tão sumida, abafada, pouco vista.

(parece) a arte ter perdido, fazer de um *estilo* um estilo de vida ou mesmo de uma civilização, ou, ainda, de força motriz de uma sociedade?

Já em seu texto *Qualidade, função e valor do desenho industrial*, Argan (2004) reflete basicamente sobre estética e sua relação com a função dos produtos. O texto incita reflexões sobre as funções dos objetos em nosso dia-a-dia. Quem já parou para pensar sobre um simples copo de vidro? Qual a função deste objeto? Conter um líquido, muitos diriam. Mas Argan (2004) vai mais além quando nos coloca que um brinde feito com este copo incute neste mesmo objeto uma função simbólica – o brindar. Então, conter um líquido, função óbvia de um copo, pode adquirir um caráter simbólico por meio de um brinde comemorativo. Assim, o copo adquire uma função simbólica extraordinária contida em sua função prática. E mais: o objeto tem uma característica meramente funcional. Não estamos falando aqui de um copo com adornos, estamos falando de um simples copo de vidro. O brinde é uma função social mas o copo é meramente funcional. É sob esta ótica que Argan afirma que para ter uma qualidade estética, o objeto de uso deve ser funcional.

Logo, neste raciocínio, vê-se que a função mecânica também é, no pensamento do homem moderno, uma função simbólica.

O homem moderno, das grandes civilizações, não associa seu ambiente com a natureza, mas com o mundo das coisas artificiais, feitas pelo homem para o homem mediante uma tecnologia da qual sente orgulho como criação própria: ele quer, portanto, inserir o objeto (ARGAN, 2004, p. 127).

Desta forma, estabelecemos com os objetos o mesmo tipo de relação que estabelecemos com as pessoas. Se são pessoas (ou objetos) de negócio, não nos interessa manter relações sentimentais... A relação que mantemos com este ou aquele objeto é, portanto, uma relação *social*. O aspecto que

chamamos simbólico das funções sociais é uma necessidade prática para que a sociedade crie símbolos na medida em que eles concretamente sirvam a ela.

Um projeto que se caracteriza por um *estilo de design* é, segundo o autor, um erro de projeção, é uma caricatura de si mesmo. Ao contrário, percebemos quando um produto foi metodologicamente pensado e bem projetado, isto se dá intuitivamente. Percebemos quando o objeto foi bem desenhado ou não. Esta intuição depende obviamente da possibilidade de estabelecer com o objeto uma relação de *simpatia psicológica*. Isto significa dizer que o objeto além de representar uma determinada função ele também nos representa. Se queremos ser associados com o mundo das coisas artificiais, os objetos artificiais são os protagonistas deste reconhecimento. Os objetos nos representam, são a expressão de nossa personalidade social, queremos ser reconhecidos pelos objetos que utilizamos e não pela natureza que nos circunda.

Vou mais longe nesta questão lançada por Argan e deixo no ar duas indagações: Que tipo de relações sociais assumimos a partir do momento que (sempre) as mediamos por objetos? Existe relação social sem um objeto servindo de *ponte* entre os que se relacionam? Reflitamos...

O desafio de um texto sempre traz à mente outro texto desafiante. É deste transitar entre textos e desafios que busco um olhar mais fenomenológico para balisar meus pensamentos sobre o *design*, o projetar, a arte, a arquitetura, a condição de ser um arquiteto-professor preocupado em clarificar noções tão pontuais de um ofício tão plural.

Assim, penso ser impossível não refletirmos sobre nossa postura de projetista. Olhar nossa própria postura como produtores de cultura é um exercício intrigante e extremamente necessário. Eis o desafio das poucas páginas do texto *Design: obstáculo para remoção de obstáculos* do livro

Mundo Codificado de Vilém Flusser²¹. Confesso que resisti muito às ideias ali colocadas mas ao realizar um mapeamento das noções ali clarificadas reparei a profundidade do autor. Sua profundidade teórica toca de maneira peculiar a trama de meu texto escrito. O autor pinça sutilmente minha pergunta acerca de como conseguir incorporar os desenhos do outro no meu próprio desenho, em como fazer com que meu projeto de trajetórias sugiram outros corpos desenharem as suas próprias.

Já num primeiro momento, Flusser (2007) nos conceitua objeto como algo que está no meio do caminho (objeto significa *problema* em grego!). Sob este prisma o autor nos desafia ao colocar que o mundo, a partir do momento que nos estorva, se torna objetivo, objetal, problemático. Assim, está traçado todo o raciocínio crítico do autor e um convite à reflexão... Ao conceituar objeto de uso como um objeto que se necessita para afastar outros objetos do caminho, Flusser (2007) tece uma das teias conceituais mais interessantes que tive contato: projetamos obstáculos para remover outros obstáculos que outros projetistas projetaram. Eis aqui a dialética da cultura (entendendo também como cultura a totalidade dos objetos de uso), ou seja, para vencer obstáculos (objetos) eu uso outros obstáculos (outros objetos) os quais depois de serem utilizados e afastarem os obstáculos serão os próximos obstáculos a serem vencidos.

²¹ Vilém Flusser (1920-1991) foi um filósofo tcheco, naturalizado brasileiro, autodidata. Durante a Segunda Guerra, fugindo ao Nazismo, mudou-se para o Brasil, estabelecendo-se em São Paulo, onde atuou por cerca de 20 anos como professor de filosofia, jornalista, conferencista e escritor. Ao longo da década de 1960, lecionou Filosofia da Ciência, na Escola Politécnica da USP, e Filosofia da Comunicação, na Escola Superior de Cinema e na Escola de Arte Dramática - EAD, também em São Paulo. Além disso, colaborou regularmente com o Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo e participou ativamente da vida artística da cidade, colaborando com a Bienal de São Paulo. Porém, em 1970, quando a reforma universitária agregou todos os professores de filosofia da USP ao Departamento de Filosofia da FFLCH, Flusser, que era professor da Politécnica, não foi recontratado. Aparentemente, a não renovação do seu contrato com a Universidade deveu-se à falta de comprovação de títulos acadêmicos. De todo modo, uma vez excluído da universidade, Vilém Flusser deixa o Brasil em 1972 para viver inicialmente na Itália e posteriormente na França e na Alemanha. Manteve-se bastante ativo até o final de sua vida, escrevendo e ministrando conferências na área de Teoria da Comunicação. Seus trabalhos se concentraram na discussão do pensamento de Heidegger, sendo marcados pelo existencialismo e pela fenomenologia.

Coroando este mapeamento conceitual, podemos observar que se a cultura é a totalidade dos objetos de uso, quanto mais prossigo, mais a cultura se torna objetiva, objetual e problemática.

Sob a luz destas noções, Flusser (2007) introduz o *problema* da configuração dos objetos. O autor pergunta-nos: de onde e para que os objetos de uso foram lançados em nosso cotidiano? A resposta surge com a colocação mais óbvia e, ao mesmo tempo mais intrigante: os objetos foram projetados por pessoas que nos precederam. Os objetos são projetos que necessito para progredir e que ao mesmo tempo obstruem meu progresso (mais uma vez a dialética da cultura). Para não ocorrer este dilema, eu mesmo desenvolvo os projetos. O resultado deste *eu mesmo*? Acabo lançando objetos de uso que obstruem o caminho de outras pessoas.

A esta altura o texto nos irrita... Culpa-nos... Cuspe em nós o nossa condição... Indago junto com Flusser: como minimizar esta situação? Como configurar objetos que ajudem meus sucessores e não obstruam seus caminhos?

Ao respirar um pouco e voltar ao texto, vemos que Flusser nos acena com talvez uma das mais belas soluções: *Topo com projetos e design de outros homens*. O que isto quer dizer? Outros objetos, algo diferente, outros homens... Surge a esta altura uma (nova) visão acerca da *potência* do projeto: o papel do outro em minhas ações e reflexões projetuais. Arrisco-me a dizer (insinuar) uma alteridade projetual, termo que Flusser não fala em seu texto, tampouco eu desenvolverei aqui em meu texto, mas sugiro uma (imensa) reflexão sobre esta possibilidade de alteridade projetual.

Flusser nos coloca que

objetos de uso são, portanto, **mediações entre mim e outros homens**, e não mero objetos. São não apenas objetivos como também **intersubjetivos**, não apenas problemáticos, mas **dialógicos** (FLUSSER, 2007, p. 195) [grifos meus].

Outra indagação me ocorre: como configurar meus projetos de modo que os aspectos comunicativo, intersubjetivo e dialógico sejam mais enfatizados do que os aspectos objetivo, objetual e problemático? Eis aqui uma relação entre um eu e um outro.

Podemos pensar em uma responsabilidade projetual. Responsabilidade e liberdade se complementam nas ideias de Flusser (2007), sendo esta consequência daquela. Quem projeta objetos de uso (faz cultura) lança obstáculos no caminho do outro, tem responsabilidade neste *interferir* no outro, há um envolvimento de outro em nosso ato projetual. “Quando decido responder pelo projeto que crio, enfatizo o aspecto intersubjetivo, e não o objetivo, no utilitário que desenho” (FLUSSER, 2007, p. 196). Ao contrário desta ideia de intersubjetividade, está uma atitude irresponsável, ou seja, a criação de objetos que estorvam (são obstáculos) os outros (meus sucessores) encolhendo o espaço da liberdade na cultura, a qual é a totalidade dos objetos de uso.

Traça-se, assim, uma situação atual da cultura. Há um *design* irresponsável, voltado apenas para o objeto, no qual os criadores projetam objetos cada vez mais úteis e os objetos resistem a tais projetos, continuando a existir. É esta resistência ao projeto que prende a atenção dos *designers*, fazendo-os penetrar no mundo objetivo, objetual e problemático; e isto é o progresso técnico e científico, o qual é muito atrativo. Logo, há um esquecimento do progresso em direção a outros homens... Quem se preocupa com este outro tipo de progresso que vai em direção a outros homens é tido como retrógrado (o *design* responsável é, então, um *design* retrógrado).

Flusser (2007) nos acena o conceito de cultura imaterial. Por meio de uma metáfora bem colocada, sugere-nos a ideia de *projetos pagãos* (que se deixam capturar pelo mundo objetivo) os quais cultuam ídolos (objetos de uso que prendem a atenção das pessoas) e caracterizam a situação em que se encontra a cultura; e de *projetos proféticos* que separam o conceito de *objeto* do conceito de *matéria*, os quais resultam em objetos de uso imateriais como programas de computador

e redes de comunicação. Desta maneira, o autor nos mostra uma perspectiva otimista, a qual aponta que os projetos proféticos estão tomando o lugar dos projetos pagãos solucionando a crise de nossa condição projetual.

No entanto, a cultura imaterial também pode, segundo Flusser (2007), ser obstrutiva. Mas, naturalmente, o olhar do *designer* se desloca para outros homens, um olhar/*design* responsável, centrado na intersubjetividade, mostrando-nos uma face mediática, intersubjetiva, dialógica.

Por meio de Flusser (2007) meu pensamento é conduzido a uma reflexão sobre o *design*, pensando-o e ousando-o em sua essência. Toda matéria tende a perder sua informação, ou seja, a (in)forma(ção) do projeto é perdida, deformada, jogada fora. Eis aqui o caráter efêmero das coisas, o qual estamos tomando consciência paulatinamente. A questão da responsabilidade e da liberdade (leia-se preocupação mediática, intersubjetiva e dialógica do *design*) surge quando se projetam os objetos e também quando eles são jogados fora. A consciência da efemeridade da criação traz uma visão mais responsável, resultando em uma cultura onde objetos de uso não são mais obstáculos e sim veículos de comunicação entre os homens. Lembro-me aqui justamente de uma de minhas indagações de pesquisa e escrita: *como posso ativar com meus vividos os vividos de outrem?* Ora, se Flusser (2007) com sua ideia de obstáculos e veículos de comunicação nos remete a questões que pontuam uma relação intersubjetiva, penso que o autor elucida algo. Flusser (2007) pode apontar um esclarecimento acerca do “cruzamento” de vividos e relacionamentos existenciais que se interpenetram... De repente, o autor me fez pensar sobre o corpo também, além de me incitar uma possibilidade de projetar com base em meus vividos objetivando acionar vividos de outrem.

Uma pausa... Respiro e penso: o que Merleau-Ponty diria sobre a condição projetual, do desenhar objetos? Estabelecer este diálogo pode soar como uma elocubração... Mais uma vez assumi o risco neste desejo de saber como se estabeleceria efetivamente tal diálogo. Reconheço que relacionar a condição projetual do *design* com as ideias de Merleau-Ponty soam

como um desafio. Por vezes considerado entre os filósofos como *cultura de massa*, o *design* enquanto configuração das coisas pode ser tomado como um interessante ponto de reflexão sobre as coisas sensíveis e a relação destas com o homem.

O que Merleau-Ponty nos coloca é a exploração do mundo percebido. Uma constatação apontada pelo autor é a noção de *coisa* à maneira clássica onde podemos considerar como coisa “um sistema de qualidades oferecidas aos diferentes sentidos e reunidas por um ato de síntese intelectual” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 19). No entanto, o próprio pensamento fenomenológico nos coloca uma insatisfação acerca deste conceito tão sistemático. A própria sistematização das qualidades das coisas é incompleta a nossos sentidos, já que é praticamente impossível não unirmos as diversas qualidades ou propriedades à outras qualidades ou propriedades da própria coisa. Assim, as coisas possuem uma *unidade de ser* onde todas as qualidades são diferentes manifestações.

Os sentidos e a *unidade da coisa* explicam um mundo percebido. A unidade da coisa com suas diferentes qualidades pertencem, a princípio, aos mundos distintos da visão, do olfato, do tato, entre outros. Vemos, assim, que cada uma dessas qualidades não se encontram isoladas, elas possuem uma *significação afetiva* que coloca cada qualidade da coisa se correspondendo com a significação afetiva de outro sentido.

O mundo é o que percebemos... As coisas fazem parte do mundo assim como os homens... Logo, as coisas não são simples objetos neutros que contemplaríamos diante de nós. Cada coisa simboliza e evoca para nós uma certa conduta, provoca e solicita uma reação favorável ou desfavorável, e isto explica por que

os gostos de um homem, seu caráter, a atitude que assumiu em relação ao mundo e ao seu exterior são lidos nos objetos que ele escolheu para ter à sua volta, nas cores

que prefere, nos lugares onde aprecia passear (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 23).

Cada cor configura uma espécie de atmosfera moral, e o mesmo ocorre com os sons ou com os dados táteis. Podemos dizer que cada dado tátil tem seu equivalente em som, temperatura ou cheiro. Isto explica a experiência humana na que se refere a significação emocional, relacionando esta experiência com as reações que as coisas provocam em nosso corpo.

Aqui se estabelece um debate entre o sujeito e o objeto. O sujeito define e entende (ou percebe) a coisa ou objeto por meio de uma certa relação da coisa ou objeto com o próprio sujeito. A coisa nos sugere ou nos impõe uma conduta, uma atração, uma sedução, uma fascinação, quando se confronta conosco. O objeto, devidamente nomeado e caracterizado, é um certo comportamento do mundo com relação a meu corpo e a mim.

Merleau-Ponty nos fala que

nossa relação com as coisas não é uma relação distante, elas estão revestidas de características humanas (dóceis, doces, hostis, resistentes) e, inversamente, vivem em nós como tantos emblemas das condutas que amamos ou detestamos. O homem está investido nas coisas, e as coisas estão investidas nele (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 23).

Os objetos encontrados aos quais nos ligamos às vezes por uma paixão singular são *catalizadores de desejo* onde o desejo humano se manifesta ou cristaliza.

Logo, pensemos melhor sobre as coisas que estão investidas em nós: que quadro está na parede de meu quarto? Que música ouço agora em meu aparelho de som? Que roupa estou vestido agora? Que cor mais gosto? Qual meu prato preferido? Que som da natureza que mais gosto? Qual o cheiro que mais detesto? Qual objeto que mais me simpatizo em minha casa? Que sensação tenho ao ler este escrito que trata de meus sentimentos em relação às coisas que estou investido?

Pode parecer uma repetição, mas é necessário situar mais uma pausa... Uma pausa para recolocar a potência do inacabamento como continuador de reflexões e mais escrituras acerca do tema assumido num desejo de pesquisa. Se a pesquisa deve ser assumida no desejo, desejo eu, então, o inacabamento. É, possivelmente, por ele (o inacabamento) que podemos continuar a indagar e especular novas inquietações... Argan, Flusser, Merleau-Ponty, Barthes e tantos outros textos tutores alicerçam um inacabamento, refletem imagens nas margens que mais chamam a atenção do que dispersam rumores. Uma reflexão (filosófica) acerca do *design* fica, assim, aberta, gera potências e desejos para serem assumidos em outras pesquisas, resultarem em outros escritos.

E como num suspiro surge quem sabe a derradeira ponte unindo estes continentes de pesquisa... Lembro-me em uma de minhas aulas de Projeto de Produto que ministrei em um curso superior de *Design* de Produto uma calorosa discussão sobre a essência do *design*. Os alunos indagavam-me o que realmente é fazer projeto, o que é desenhar/projetar objetos... eu lhes respondia com outras indagações: que *design* é este? Que projetar é este? Eu solicitava aos meus alunos (com média de 20 anos de idade) que pensassem sobre os objetos e como eles ao desenharem (projetarem) estes objetos iriam atribuir aos mesmos um significado a ser apreendido por quem os usassem... O nó teórico estava dado... E desatar este nó era o fio condutor de nossas reflexões. Alguns, numa explosão típica da jovialidade, riam e desafiavam a todos colocando que esta discussão não iria nos levar a lugar nenhum. Novamente eu indagava: e que *lugar nenhum* é este? Se há um *lugar nenhum* que estaríamos indo, pelo menos havia um *lugar* para nos encontrar e falarmos de *design deste lugar*... Mais discussões... Mais discursos inflamados de *lugares* a que seríamos levados discutindo (ou desatando) o nó... Para fomentar (e aquecer) nossa discussão em sala de aula, líamos o texto *Design, cultura material e o*

fetichismo dos objetos de Rafael Cardoso²². Mais um texto tutor que nos provoca, nos desloca o pensamento...

Essência do *design*: eis o que nos aparece na leitura deste texto. A perseguição do autor não nos remete ao fetichismo, por mais que este configure no título do escrito. O meu olhar correu por todo o ensaio de Rafael Cardoso (1998), mas (confesso) que se fixou justamente em suas ideias de criação de significados que o *designer* deve ter em sua ação projetual.

Aqui me detenho de maneira profunda. Estes significados não são aqueles óbvios, os quais, a princípio, qualquer um conseguiria dotar num projeto de um objeto. Sinceramente, se, como o próprio Rafael Cardoso nos coloca, “não cabe ao *design* atribuir a *relogiosidade* a um relógio, pois este já o possui” (CARDOSO, 1998, p.35); um *designer* que se detem apenas no óbvio, no significado elementar, provavelmente tal *designer* (ainda) não entendeu qual seu papel (no mundo). Compartilho em gênero e grau com o que Cardoso (1998) se refere quando diz que o *designer* deve enriquecer o objeto, colando nele outros significados mais complexos do que os básicos já inerentes ao próprio objeto. É aqui que o termo *fetichismo* aparece de maneira mais “limpa” (ou positiva). Criar significados fluidos sujeitos a transformação, marcando a existência do objeto entre nós, qual lugar ele ocupa no mundo...

Os significados dos objetos que projetamos devem ser efêmeros ou duradouros? Quais são os objetos que refletem todo um momento da humanidade: aqueles que duraram e atravessaram décadas mantendo seu significado, ou aqueles que tiveram uma carreira meteórica no tocante ao seu significado? Eis um destaque importante que quero frisar: este

²² Rafael Cardoso (1964 -) é Ph.D em História da Arte pela University of London, leciona Artes e Design na PUC-Rio. Sozinho ou em parceria, já organizou e escreveu vários livros sobre design, como O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica 1860-1960, lançado em 2005, Marcas de valor no mercado brasileiro e Uma introdução à história do design. Em seus escritos, a consciência crítica acerca do design vem à tona, contribuindo para uma teoria do design buscando as bases epistemológicas da cultura material contemporânea.

significado não é aquele óbvio! Enriquecer o objeto com significados é uma tarefa difícil, não óbvia, um desafio. Reflitamos: quais são os *designers* que sabem fazer isto? Quais os *designers* que a história nos aponta como aqueles que fizeram isto com distinção? Eu faço isto nos meus projetos?

Talvez consigamos responder estas indagações por meio de um olhar mais complexo sobre o projetar. É de Cardoso a sugestão:

Ao realizar o ato de projetar, o indivíduo que o faz não somente projeta uma forma ou um objeto mas, **necessariamente, também se projeta naquela forma ou naquele objeto.** Quero dizer com isto, muito simplesmente, que a **coisa projetada reflete a visão de mundo,** a consciência do projetista e, portanto, da sociedade e da cultura às quais o projetista pertence (CARDOSO, 1998, p. 37) [grifos meus].

O *design* deve crescer, sair da adolescência insegura de negações gratuitas do que ele é ou não é. Um *design* adulto e maduro deve ter a consciência política e social de se posicionar perante às suas próprias escolhas. O *designer* deve assumir que sua atividade não é neutra, que também pretende gerar significados. Desta maneira, os *designers* iriam se sentir muito mais livres para discutir abertamente o problema urgente da natureza dos significados dos objetos projetados.

Remeto-me, neste ponto de reflexão, à cidade de Perinzia e a confronto com a cidade de Ândria, ambas descritas por Italo Calvino...

Ândria foi construída com tal arte que cada uma de suas ruas segue a órbita de um planeta e os edifícios e os lugares públicos repetem a ordem das constelações e a localização dos astros mais luminosos: Antares, Alpheratz, Capela, as Cefeidas. O calendário da cidade é regulado de modo que trabalhos e ofícios e cerimônias se disponham num mapa que corresponde ao firmamento daquela data: assim, os dias na terra e as noites no céu se espelham.

Mediante minuciosa regulamentação, a vida da cidade flui com a calma do movimento dos corpos celestes e adquire a necessidade dos fenômenos não sujeitos ao arbítrio humano. Aos cidadãos de Ândria, louvando-lhes a laboriosa fabricação e bem-estar do espírito, fui levado a declarar:

- Compreendo bem como vocês, sentindo-se parte de um céu imutável, engrenagens de um meticuloso mecanismo, evitem fazer em sua cidade e em seus costumes a mais ligeira mudança. Ândria é a única cidade que conheço à qual convém permanecer imóvel no tempo.

Olharam-se pasmos.

- Mas por quê? E quem disse? - E conduziram-me até uma rua suspensa recentemente aberta sobre um bosque de bambus, um teatro de sombras em construção no lugar do canil municipal, agora transferido para os pavilhões do antigo lazareto, abolido por estarem curados os últimos empestados, e, recém-inaugurados, um ponto fluvial, uma estátua de Talete, um tobogã.

- E essas inovações não perturbam o ritmo astral da cidade? - perguntei.

- A correspondência entre a nossa cidade e o céu é tão perfeita - responderam -, que cada mudança em Ândria comporta alguma novidade nas estrelas. - Os astrônomos perscrutam com os telescópios depois de cada mudança que acontece em Ândria e assinalam a explosão de uma nova, ou a passagem do laranja para o amarelo de um ponto remoto do firmamento, a expansão de uma nebulosa, a curvatura de uma espiral da Via Láctea. Cada mudança implica uma cadeia de outras mudanças, tanto em Ândria como nas estrelas: a cidade e o céu nunca permanecem iguais.

Do caráter dos habitantes de Ândria, duas virtudes merecem ser recordadas: a confiança em si mesmos e a prudência. Convictos de que cada inovação na cidade influi no desenho do céu, antes de qualquer decisão calculam os riscos e as vantagens para eles e para o resto da cidade e dos mundos.

... e, pergunto-me: será que Ândria pode ser a evolução de Perínia? Será que a maturidade de Ândria ensina um caminho à Perínia? Será que os astrónomos de uma conversam com os astrónomos de outra ao conceberem as ruas e monumentos das duas cidades? E se conversam por que elas são tão diferentes, mesmo tendo como um ponto em comum o céu? São territórios distintos, porém semelhantes... São processos de criação tão próximos... São lugares de onde se pode falar... São escolhas...

IDIÁRIO DE BORDO, 10.09.10

Tranquilo. (...) Consegui descrever as posturas levando em conta o espaço interno de cada um. Entendi que cada um monta a postura de acordo com seu entendimento. Vejo que o corpo de cada um responde à sua maneira à postura. A referência visual "se perde", mas a montagem é íntima a cada ser. A essência da postura está lá, o corpo moldou esta essência e se adaptou da melhor maneira. O corpo acolhe a postura e a executa. (...) Como professor, verifico aquele acolhimento, ajusto evitando problemas de lesão, e deixo os alunos assimilarem a postura. Presumo que cada corpo guarde em sua memória celular a postura, pois quando a repetimos os alunos conseguem executar. Um fato curioso: hoje a Taíla me perguntou se meu cabelo é comprido. Respondi que sim e perguntei a ela como havia descobrido. Ela não soube me dizer... "Apenas senti", disse-me ela. Acho que não entendi sua resposta. Como será que ela descobriu? Fica aqui uma lacuna...

Que corpo é este que responde e se deixa moldar? Que histórias afloram de um corpo assim que este se move e executa uma postura? Como são notadas as peculiaridades do outro por meio de meu corpo? Que respostas o meu corpo dá ao outro que me observa? Seria este outro que me observa um pedaço do meu próprio eu que me retorna a cada percepção que tenho do outro?

Chego a pensar que na forma da postura de *yoga* existe uma possibilidade de proporcionar àquele que a pratica uma maneira de compreender a própria forma em si. Se pararmos para descrever uma postura de *yoga*, vemos que recorreremos a retas, pontos, planos... Ora, não seriam estes os princípios da forma na sua composição mais elementar? Então, aquele que executa uma postura de *yoga* está modelando um suporte. Aprofundando este raciocínio, podemos sugerir que este suporte que está sendo modelado é o espaço e o corpo. O corpo é modelado por meio de linhas que o torcem, alongam-no, situam planos que o interseccionam.²³ No espaço, configuram-se vazios que o próprio corpo deixou em relação a si mesmo, e uma distância entre outros corpos. Tudo isto planifica um desenho formal, uma composição plástica e ao mesmo tempo efêmera. E como a construção desta forma se dá? Analogias visuais falham quando se trata de corpo na sua totalidade. Bachelard (1993, p. 6) alerta-me que

mesmo que a “forma” fosse conhecida, percebida, talhada em “lugares comuns”, antes da luz poética interior ela seria um simples objeto para o espírito. Mas a alma vem inaugurar a forma, habitá-la, comprazer-se nela.

As analogias devem ser outras... Aqui, novamente, referências internas e externas são acionadas e solicitadas que se espacializem. Talvez sejam delas que as analogias devem ser feitas. É por meio delas que vividos vem à tona e modelam os corpos ou os deixam ser modelados. Tão difícil é ajustar uma postura quanto difícil é o vivido que está sendo acionado por quem é ajustado na execução daquela postura. É uma constante negociação que o corpo faz na situação em que se coloca como suporte em uma modelagem. Assim, indago: ensinar os atributos visuais da forma e sua modelagem poderiam passar por uma experiência corporal como uma aula

²³ Mais adiante, numa de minhas descrições em meu Diário de Bordo, o leitor poderá contemplar uma descrição de uma postura de *yoga* por duas maneiras: uma física e outra que situa uma descrição além da própria postura.

de *yoga*? Ao modelar estes atributos e configurar formas variadas, um cego (aquele que não vê?) poderia ter a possibilidade de fazer *design*, de projetar um objeto, um espaço físico, uma marca visual? No cerne destas indagações está a própria condição do ensino dos atributos visuais da forma e de sua criação e modelagem. Para não-cegos este ensino se centra nos aspectos visuais, o que limita a própria criação e modelagem da forma. Talvez, estas indagações se estendam a uma possibilidade de se repensar um ensino dos atributos visuais da forma que inclua outros sentidos além da visão, explorando a totalidade de um corpo aberto à uma educação estética por meio de experimentações sensíveis.

[Diário do Escritor e Filósofo. 10.09.74]

O que finalmente me convence que meu sol é também dele, que ele o vê e sente como eu, e que, enfim, somos dois a perceber o mundo, é precisamente o que, à primeira vista, me proíbe de conceber outrem; a saber que seu corpo faz parte de meus objetos, que é um deles, que figura em meu mundo. Quando o homem adormecido entre meus objetos começa a lhes dirigir gestos, usá-los, não posso duvidar um instante que o mundo ao qual se dirige seja verdadeiramente o mesmo que percebo. Se ele percebe alguma coisa, será bem meu próprio mundo já que nele está nascendo²⁴.

O corpo de outrem que se deixa moldar é justamente aquele corpo que faz parte de meus objetos. No Diário do Escritor e Filósofo deparei-me com esta estranha e difícil possibilidade: o outrem e seu corpo é um objeto em meu mundo. Vejo assim que reside uma pronúncia de meu próprio mundo o qual pensava ser impossível de ser pronunciado de outra maneira se não a que eu mesmo sempre pronunciava. Este outro gesticulando em meus objetos mostra-me um

²⁴ A percepção de outrem e o diálogo (p. 144) In: MERLEAU-PONTY, Maurice. O homem e a comunicação: a prosa do mundo: Rio de Janeiro, Edições Bloch, 1974.

mundo que às vezes não quero ver. Mas isto tudo é o que percebo daquilo que nasce todos os dias em meu próprio mundo!

Por um momento fechei os dois Diários e caminhei pela biblioteca. Fui até ao jardim interno e coloquei-me a apreciar um frondoso ipê amarelo. Sua floração intensa pintava de amarelo aquele jardim evidenciando as janelas que para ele se abriam. Em cada janela eu via pessoas estudando. Será que elas viam o ipê de onde elas estavam? E se viam o que estavam sentido ao verem? Presumo que a beleza deste ipê alguma coisa produziria neles pois ela havia produzido algo em mim. Ali mesmo naquele jardim tornei a abrir os dois Diários e repeti o gesto de colocá-los lado a lado. O significava este gesto, afinal? Ali eu ensaiava um entrelaçamento com o Escritor e Filósofo sem sombras de dúvida... Queria com aquele gesto ser o próprio ipê sendo observado por outrem. Apenas ser observado, percebido, notado. Não necessitava, por meio daquele gesto, que nada, efetivamente, se explicasse. Não havia necessidade, com aquele gesto, que as coisas fossem atribuídas de um significado elaborado. Tratava-se apenas de um ipê amarelo florido, nada mais.

PERCEPÇÃO

OU DAS AUSÊNCIAS DOS HABITANTES DE BAUCI

Depois de marchar por sete dias através das matas, quem vai a Bauci não percebe que já chegou. As finas andas que se elevam do solo a grande distância uma da outra e que se perdem acima das nuvens sustentam a cidade.

Sobe-se por escadas. Os habitantes raramente são vistos em terra: têm todo o necessário lá em cima e preferem não descer. Nenhuma parte da cidade toca o solo exceto as longas pernas de flamingo nas quais ela se apóia, e, nos dias luminosos, uma sombra diáfana e angulosa que se reflete na folhagem.

Há três hipóteses a respeito dos habitantes de Bauci: que odeiam a terra; que a respeitam a ponto de evitar qualquer contato; que a amam da forma que era antes de existirem e com binóculos e telescópios apontados para baixo não se cansam de examiná-la, folha por folha, pedra por pedra, formiga por formiga, contemplando fascinados a própria ausência.

(ITALO CALVINO, 1990, p. 73)

Como posso ser percebido? Essa foi uma indagação que fiz a mim mesmo quando fui à uma instituição que desenvolve atividades com pessoas com cegueira. Nesta instituição a maioria das pessoas que trabalha e transita por lá é cega, e não era a primeira vez que estava indo lá. Eu já havia agendado uma reunião com uma assistente social e ela estava me esperando. Quando cheguei fui devidamente anunciado e fiquei aguardando chegar o início do meu encontro com a assistente social. Na minha espera, passaram por mim várias pessoas, algumas que eu conhecia, outras que me eram estranhas. Mas, tanto as estranhas quanto as conhecidas, por serem cegas, não notaram minha presença ali. Foi então que comecei a exercitar algo para preencher minha espera. Decidi não me comunicar verbalmente com ninguém e, por mais antipático que isto poderia parecer, fiquei imóvel, sentado, esperando ser chamado à sala de reuniões. Naquele momento eu pensei comigo: “não estão me *vendo* mesmo... vamos ver no que vai dar”. A única coisa que eu fazia era olhar cada pessoa que passava por mim.

Curiosamente, as pessoas com cegueira me viam... Elas percebiam que alguém estava lá e o meu *olhar* atraía a atenção deles. Naquele momento em que eu lançava um *olhar* sobre o cego, este automaticamente lançava seu *olhar* sobre mim

também. Eu estava sendo percebido assim como eu percebia quem me percebia... Houve uma pessoa que chegou a vir em minha direção e sua bengala quase tocou meus pés, o seu *olhar* estava fixo em mim, e pensei que tal pessoa me perguntaria por que eu estava a olhando tanto. Pensei em falar algo, mas tal como uma criança que brinca de ficar muda, mantive meu jogo “infantil” e quis ver no que daria seu final. Esta pessoa parou e mudou de direção. Confesso que ela chegou a dar uma última *olhada* para mim antes de entrar numa sala. Minha presença estava sendo notada... As pessoas com cegueira me viam e assim como eu me dispus a não falar nada, o mesmo *nada* me era devolvido por elas. Vou mais além: me comportei com um animal dentro de uma jaula a ser observado por todos. Duas meninas que estavam indo ao banheiro me *olharam*, comentaram entre si algo e entraram no banheiro. Ao saírem de lá me *olharam* novamente e riram um riso nervoso... Devem ter pensado: “que animal estranho! Não dá um *pio*, não emite um som!”

Esta minha experiência (infantil) de invisibilidade me trouxe a mente o que viria a ser um “perceber algo”. Sempre achava que perceber estava atrelado ao ver... O meu *esconde-esconde* com as pessoas com cegueira colocou-me a maior de todas as indagações que eu poderia já ter tido: O que é perceber e o que é ver? Merleau-Ponty nos fala que

Ver é entrar em um universo de seres que se mostram, e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros ou atrás de mim. Em outros termos: olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 105).

As pessoas com cegueira estavam entrando no universo em que eu estava me mostrando. O meu silêncio era este universo e por meio dele eu estava me mostrando a elas. Naquele instante de espera eu era um animal enjaulado numa brincadeira de silêncio, e este mesmo animal escondia-me daqueles que passavam perto de mim. Havia *olhares* sobre o

ser que estava atrás deste animal enjaulado, e isto mostrava o quanto eu estava sendo visto! As pessoas com cegueira me habitavam, apreendiam-me e, conseqüentemente, a minha antipatia muda voltava para elas assim como a mesma antipatia se evidenciava em mim, incomodando-me.

Merleau-Ponty (1994) mostra-nos que nossa percepção chega a objetos, e o objeto, uma vez constituído, aparece como a razão de todas as experiências que dele tivemos ou que dele poderíamos ter. Com isto vem em minha mente uma questão: quando vejo, esse meu *ver* não é sempre a partir de algum lugar? Se estou sentado à mesa do escritório e dela vejo meus livros, estou vendo-os a partir da mesa. No entanto, quando digo que vejo os livros com meus olhos, quero exprimir uma certa maneira de ter acesso ao objeto. O que aparece aqui é o *olhar*, o qual é tão indubitável quanto meu próprio pensamento, tão diretamente conhecido por mim. Mas o que é este *olhar*? Nas pessoas com cegueira havia este *olhar* que exprimia uma maneira de me acessar na minha brincadeira de ficar em silêncio. O desafio é, justamente, compreender como a visão pode fazer-se de alguma parte sem estar limitada em sua perspectiva.

Olhar e ver... Estes termos por vezes se entrecruzam e confesso não saber distingui-los... Vou decifrando o termo percepção, pois penso nele residir a possível resposta. Entendo que para a fenomenologia, a percepção consiste no apresentar um objeto diretamente para nós, e esse objeto é sempre dado numa mistura de presenças e ausências, ou seja, quando um lado está dado, outros estão ausentes. Reforçando o que Merleau-Ponty (1994) nos diz, algumas partes do objeto ocultam outras partes. Por exemplo, a parte da frente esconde a parte de trás, a superfície esconde o interior. Podemos ampliar esta condição considerando que se o objeto é algo que ouvimos, então ouvir em um lugar exclui aspectos do som que estariam disponíveis em outro lugar. Superamos tais ausências desde que percamos presenças que temos, as quais, por sua vez, tornam-se ausentes. “Por entre essa dinâmica mistura de presença e ausência, por entre essa multiplicidade de

manifestações, um e o mesmo objeto continua a manifestar a si mesmo para nós” (SOKOŁOWSKI, 2004, p. 75).

Vou mais além e mergulho neste decifrar a percepção. Decido, primeiramente, realizar um mergulho em apneia pois tenho que voltar à tona para respirar deste oceano tão vasto de possibilidades. Assim, ao descer os primeiros metros deste mergulho, encontro em Husserl (1996) um ponto pelo qual tomo impulso para ir mais fundo. Husserl (1996) diz que qualquer alteração casual da posição relativa daquele que percebe altera a própria percepção. Parece elementar que pessoas diferentes que simultaneamente percebem a mesma coisa nunca têm exatamente a mesma percepção. Mas aí surge uma dúvida crucial: para a significação do enunciado de uma percepção, diferenças do que está sendo percebido são irrelevantes? Husserl fala que

É incontestável que nos “juízos de percepção” o perceber está numa relação interna com o sentido do enunciado. Não é em vão que se diz: o enunciado exprime a percepção, ou melhor, exprime aquilo que é “dado” na percepção (HUSSERL, 1996, p. 37).

Volto à tona deste meu mergulho em apneia e respiro. Nesta respiração rejuvenescedora, paro e reflito. Lembro-me que Husserl (1996) esclarece que *exprimir* uma percepção, o percebido como tal, não compete às palavras pronunciadas, mas a certos atos expressivos. Para Husserl (1996) *expressão* significa, uma expressão vivificada por seu sentido total, colocada numa certa relação com a percepção, a qual é dita *expressa* devido esta relação. Compactuo com o autor e assumo existir entre a percepção e as palavras pronunciadas um ato ou um complexo de atos. É na vivência da expressão, seja ou não acompanhada de percepção, que se tem uma relação intencional com algo objetual. Husserl enfatiza este ato mediador, dizendo que tal ato

deverá servir propriamente de ato doador de sentido, ele é próprio à expressão que

atua com pleno sentido, a título de seu componente essencial, fazendo com que o sentido seja sempre idêntico, quer a ele se associe uma percepção comprovante ou não (HUSSERL, 1996, p. 37).

Seria o bastante, então, distinguir pura e simplesmente a percepção e a significação do enunciado de percepção? Não seria mais interessante reconhecer que nenhuma parte dessa significação reside na própria percepção? É necessário separar completamente a percepção que dá o objeto, do enunciado que o pensa e o exprime por meio do juízo? Estas perguntas são recorrentes quando consulto os escritos de Husserl...

Novamente preparo-me para mais um mergulho no oceano da compreensão da percepção. Agora com as ideias de Husserl (1996) elucidando minhas indagações, arrisco-me a dizer que a percepção também nos “dá” o objeto em diferentes graus de perfeição, em diferentes graus de “sombreamento”. Há um caráter intencional da percepção o qual consiste no apresentar, em oposição ao mero presentificar. “Como sabemos, esta é uma diferença interna dos atos e, mais precisamente, uma diferença quanto à forma da sua representação apreensiva (forma de apreensão)” (HUSSERL, 1996, p. 114). Geralmente, o apresentar não constitui um verdadeiro estar presente, onde existe presença do objeto e, com ela, a perfeição da captação verdadeira. Uma coisa ao ser vista envolve uma mistura do presente e do ausente. Subjetivamente, nossa percepção, nossa visualização, é uma mistura composta de intenções cheias e vazias. A atividade de perceber também é uma mistura; partes intencionam o que está presente, e outras partes intencionam o que está ausente, os “outros lados” de um objeto (SOKOLOWSKI, 2004).

E, no fundo deste meu mergulho, observando os corais de cores vibrantes em movimentos suaves acompanhando as correntes marítimas, aproprio-me das palavras de Husserl (1996, p.134) e designo como percepção cada ato preenchedor que se perfaça ao modo de uma confirmadora apresentação da própria coisa, como intuição todo e qualquer

ato preenchedor, e como objeto o seu correlato intencional. Sob este aspecto, há uma percepção sensível, na qual a coisa exterior nos aparece de uma só vez, desde que sobre ela cai nosso olhar, deixando-a presente.

Assim como o fluxo do oceano no qual estou mergulhado para compreender a percepção vai empurrando-me para mais uma subida para respirar, reparo que existe um fluxo contínuo de percepção. Este fluxo contínuo é a resposta que temos quando não nos contentamos com um só *olhar* sobre uma coisa e queremos *olhá-la* por todos os lados, tocando-a com os sentidos. Cada percepção singular desse fluxo já é uma percepção dessa coisa. Se vejo minha mesa de cima ou de baixo, vejo sempre minha mesa. É sempre uma mesma coisa que vejo, mesma não no sentido meramente físico, mas conforme o próprio visar das percepções.

Respiro... E decido aventurar-me ainda mais nos escritos de Edmund Husserl... E num único fôlego detive-me no *Apêndice da Sexta investigação* de suas *Investigações lógicas*.

E, com os pulmões ainda cheios de ar, encontro um aprofundamento acerca da percepção o qual não havia pensado. Vi claramente uma distinção entre o perceber algo que não sou eu, que me é externo; e em perceber algo inerente ao meu eu.

A percepção externa é a percepção das coisas externas, das suas propriedades e relações, das suas modificações e ações recíprocas. A percepção de si é a percepção que cada um pode ter do seu próprio eu, bem como das propriedades, estados e atividades deste eu (HUSSERL, 1996, p. 197).

Ao fim deste meu ousado fôlego aventureiro de examinar as *Investigações lógicas* de Husserl, constato que aquilo que eu percebo de uma maneira sensível é percebido pelos olhos e ouvidos, pelo olfato e pelo gosto, em suma, pelos órgãos dos sentidos. Ora, e não é a estes órgãos dos sentidos que

pertencem as coisas externas, o corpo próprio e as atividades corporais, tais como andar, comer, ver e ouvir? Eis aí a percepção externa! Oposto a isto, temos a percepção de si, na qual as vivências designadas como internamente percebidas são principalmente as “espirituais”, tais como pensar, sentir, querer, etc. Somam-se aí, tudo aquilo que, tal como as vivências, é localizado no interior do corpo e não se relaciona com os órgãos externos.

Seria, então, uma uma divisão das percepções por uma divisão dos objetos de percepção? Parece-me que sim. Ao mesmo tempo, isto é enriquecido por uma diferença quanto à maneira pela qual as percepções se originam. Num dos casos, a percepção nasce das ações que as coisas físicas exercem sobre o espírito por meio dos órgãos dos sentidos; no outro caso, elas nascem da reflexão sobre as atividades que o espírito perfaz, fundamentado nas “ideias” já obtidas pela sensação.

[DIÁRIO DE BORDO, 17.09.10]

Segurança. Hoje mudamos de sala e caminhei com os alunos da sala onde fazíamos yoga para uma nova sala. Reparei o domínio de todos naquele espaço que eu apenas conhecia de vista como visitante. Fui guiado por eles, e acho que esta hoje foi minha prática de yoga... Deixei-me durante alguns minutos ser conduzido por um corredor ao ar livre florido com alpínias vermelhas. Vi como eles vêem e o quanto são iguais a mim numa essência humana. A aula de yoga aconteceu em um espaço menor mas mais agradável. Executamos posturas conhecidas por eles e me detive a ajustes sutis e mais pontuais. Deixei a Taïla apalpar meu corpo para perceber o malasana (postura de cócoras), mas percebi que ela não entendeu a postura... Devo pensar melhor este “método” do apalpar... Fizemos o asva sancalāsana (postura do corredor) e reparei que a percepção de distâncias de quem é totalmente cego ou cego há mais tempo difere

daqueles que tem baixa visão ou perderam a visão há menos tempo. Senti-me bastante seguro na aula e percebi que todos confiam em mim, deixando-se serem guiados por meu toque modelando seus corpos. Vou estudar melhor as maneiras de tocá-los para gerar mais confiança e soltá-los mais na entrega às posturas. Sinto uma cumplicidade cada vez maior com eles.

Mudamos de espaço: um espaço menor e mais agradável... Lembrei-me de Gaston Bachelard (1993) ao nos falar que o encolhimento do espaço pertence à fenomenologia do verbo habitar. Com efeito, não encontramos nas próprias casas redutos e cantos onde gostamos de nos encolher? Só habita com intensidade aquele que soube se encolher. Acolher o sentimento de refúgio é fechar-se sobre si mesmo, retirar-se, encolher-se, é uma expressão do dinamismo do retiro. Os movimentos do encolher estão gravados nos músculos...

Fiz um desenho no chão do jardim da biblioteca. Era um círculo e coloquei dentro dele as flores amarelas que haviam caído do ipê. No interior de meu mundo tal desenho/gesto estava sendo repetido. Acolhia os ensinamentos do Escritor e Filósofo e colocava-os dentro de um círculo desenhado em meu íntimo. Este acolhimento passou a ser um gesto que repito em minhas aulas de *yoga*. No Diário de Bordo sempre descrevo o encantamento ao ser guiado pelas pessoas com cegueira. Sinto-me acolhido neste guiar... Parece que elas estão colocando-me num círculo desenhado em seus íntimos. O acolhimento é recíproco. O gesto é o mesmo para ambos, os que guiam e eu que sou guiado. Afinal, quem guia quem?

[Diário do Escritor e Filósofo, 17.09.74]

Outrem não está em nenhum lugar no ser, é por detrás que ele desliza em minha percepção: a experiência que faço de minha tomada sobre o mundo é o que me torna capaz de nele reconhecer uma outra e de perceber um outro eu mesmo, se

somente, no interior de meu mundo, se esboça um gesto semelhante ao meu²⁵.

Levantei-me daquele jardim e, andando em direção ao interior da biblioteca, folheei mais algumas páginas do Diário do Escritor e Filósofo. Sentei-me em uma cadeira e sobre meu colo descansei o Diário de Bordo. Observei-o e pensei nos entrelaçamentos que temos com o outro. Lembrei-me de um espetáculo de dança no qual uma das dançarinas antes de sua coreografia dizia: “Eu e o mundo somos um no outro”... Inevitavelmente, completei a frase : “Eu e o mundo e o outrem somos um no outro, tecidos da mesma carne”.

Começo a notar que minha atitude de me esconder das pessoas com cegueira trouxe a mim um novo *olhar* acerca da percepção. Desloquei-me nesta tentativa de ser invisível e reparei que me apropriei da noção de percepção de si. Até então acreditava somente na percepção externa e priorizava o que chegava aos meus sentidos. Agora a percepção de si ecoou em meu espírito e mostrou-se, revelou-se de uma maneira muito evidente. Era assim que eu era percebido pelas pessoas com cegueira. Era eu naquele momento uma experiência latente a eles, um amontoado de matéria que ecoava em seus corpos e exigia-lhes uma resposta. Qual resposta? O *olhar*... E que *olhares* foram surgindo para mim! *Olhares* que me especulavam, sabendo de minha muda presença e querendo-me experimentar. E eu ali, sendo uma potência além de seus órgãos de sentidos... Esses olhares pareciam os habitantes da cidade de Bauci descrita por Italo Calvino. As pessoas com cegueira eram esses habitantes que me observavam do alto com seus binóculos e telescópios. E qual das hipóteses lançadas por Italo Calvino ao falar de Bauci podem explicar meu mudo silêncio invisível? Será que as pessoas com cegueira estavam me odiando? Ou será que elas estavam me respeitando a ponto de evitar meu contato? Ou será que elas amavam a forma como eu era antes delas

²⁵ A percepção de outrem e o diálogo (p. 144) In: MERLEAU-PONTY, Maurice. O homem e a comunicação: a prosa do mundo: Rio de Janeiro, Edições Bloch, 1974.

existirem? Arrisco-me a dizer que eu estava sendo contemplado e que eu mesmo me fascinava pela (minha) própria ausência.

**UM ENCONTRO FORTUITO:
CORPO-ESPAÇO-OBJETO**

OU DO APROVEITAR A VIDA NAS VIDAS DE EUSÁPIA

Não existe cidade mais disposta a aproveitar a vida e a evitar aflições do que Eusápia. E, afim de que o salto da vida para a morte seja menos brusco, os habitantes construíram no subsolo uma cópia idêntica da cidade. Os cadáveres, dessecados de modo que os esqueletos restem revestidos de pele amarela, são levados para baixo e continuam a cumprir antigas atividades.

Destas, as preferidas são as que reproduzem momentos de despreocupação: a maioria é posicionada em torno de mesas servidas, ou colocada em posições de dança ou no gesto de tocar trombeta. Mas todos os comércios e profissões da Eusápia dos vivos são recriados no subsolo, ao menos os que os vivos realizaram com mais satisfação do que aborrecimento: o relojoeiro, no meio de todos os relógios parados de sua oficina, encosta a orelha seca num relógio de pêndulo sem corda; um barbeiro ensaboa com um pincel seco o osso dos zigomas de um ator enquanto este repassa o seu papel examinando o roteiro com as órbitas vazias; uma moça de crânio risonho ordenha uma carcaça de bezerra.

Claro que muitos dos vivos pedem para depois da morte um destino diferente do que lhes coube em vida: a necrópole é apinhada de caçadores de leões, meios-sopranos, banqueiros, violinistas, duquesas, concubinas, generais, em número maior do que jamais contou a cidade vivente.

A incumbência de acompanhar os mortos para baixo e instalá-los no lugar desejado é conferida a uma confraria de encapuzados. Ninguém mais tem acesso à Eusápia dos mortos e tudo o que se sabe de lá de baixo sabe-se por intemédio deles.

Dizem que a mesma confraria existe entre os mortos e que não deixa de lhes dar uma ajuda; após a morte, os encapuzados continuarão com o mesmo ofício também na outra Eusápia; fazem crer que alguns deles já morreram e continuam a ir de cima para baixo. Claro, a autoridade dessa congregação sobre a Eusápia dos vivos é muita ampla.

Dizem que cada vez que descem encontram alguma mudança na Eusápia de baixo; os mortos apresentam inovações em sua cidade; não muitas, mas certamente fruto de uma reflexão ponderada, não de caprichos passageiros. De um ano para o outro, dizem, não se reconhece a Eusápia dos mortos. Assim, a Eusápia dos vivos começou a copiar a sua cópia subterrânea.

Dizem que não é só agora que isso ocorre: na realidade, foram os mortos que construíram a Eusápia de cima semelhante à sua cidade. Dizem que nas duas cidades gêmeas não existe meio de saber quem são os vivos e quem são os mortos.

Cheguei num ponto que necessito escrever sobre arte. Por quê? Talvez por eu ter tido um princípio em minha educação paternal e maternal de sentir-se grato àqueles que nos mostram caminhos que podem ser trilhados. Honro aos meus ancestrais, e, entre eles, está a arte. Bebi, bebo e beberei em sua (inesgotável) fonte (da juventude?) e neste líquido ingerido sinto o quanto a arte possibilita. Mas, nessa necessidade de escrever sobre arte, sinto-me de mãos atadas... Assim como Maria Beatriz de Medeiros²⁶ percebo que escrever sobre arte é uma contradição: a arte não pode ser dita.

O leitor pode ter sido pego de surpresa e pensado: por que arte? Este não é um texto que procura responder *o que estamos vendo?* Sim, leitor! Este texto está situado na tentativa

²⁶ Maria Beatriz de Medeiros é doutora em Artes e Ciências da Arte e pós-doutora em Filosofia, e desde 1992 coordena o Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos (www.corpos.org) com exposições nacionais e internacionais. Atualmente é professora da Universidade de Brasília. Arte contemporânea, arte e tecnologia, performance, intervenção urbana são temas de seus estudos.

de entender o que estamos vendo... Penso, assim, que a arte pode contribuir a este *ver*. Retorno aqui ao início da escritura quando eu havia colocado que opto pela obra aberta. A noção de obra aberta é muito cara à arte mais precisamente à arte contemporânea. *O que estamos vendo* pode repercutir em relações de experiências diversas que temos, as quais se entrecruzam em territórios gerando acontecimentos que enriquecem um convívio, uma noção de ser no mundo. Talvez aqui encontro um alicerce para escrever sobre arte.

O que fazer? Adapto as palavras de Medeiros (2005) e insinuo um poema:

*É arte aquilo que dá prazer, universalmente,
sem conceito.*

*É arte aquilo que alguém designa como tal –
que outros assim aceitam, ou não – que dá
prazer, universalmente, sem conceito.*

*É arte aquilo que alguém designa como tal –
que outros assim aceitam, ou não – que dá
prazer, ou desprazer, universalmente, sem
conceito.*

*É arte aquilo que alguém designa como tal –
que outros assim aceitam, ou não – que dá
prazer, ou desprazer, universalmente (de um
universal simbólico), sem conceito.*

*É arte aquilo que alguém designa como tal –
que outros assim aceitam, ou não – que dá
prazer, ou desprazer, universalmente (de um
universal simbólico), sem conceito,
instalando um mundo ímpar, um possível do
real.*

Perco-me em um poema porque sei que devemos ler os textos filosóficos como poemas, deixando-se embebedar neles, entregando-se a eles.

Trazer a sensação de um poema ao meu texto pode parecer-me arriscado. Arrisco mesmo assim. Repenso e continuo arriscando. E o que este risco pode me trazer? *Aisthesis...*

Em Medeiros (2005) busco a noção de *aisthesis* para este texto (poema), colocando que *aisthesis* é um estar aberto ao mundo, aberto ao sensível do/no mundo e deixar-se contaminar. Aprecio a noção e diluo-a em minhas ideias e escritos pois enriquece a possibilidade da estética, na qual está compreendido um reconhecer o outro como um ser responsável, como um igual; logo, como nós. O corpo vem à tona ao se falar em *aisthesis*, pois a *aisthesis* envolve todo o corpo no sentir. Este sentir se dá por todos os poros, pelos ouvidos, pelo tato. Há uma mobiliação de todos os sentidos. No objeto estético há intencionalidade.

Acredito que a estética entrelaça-se com a *aisthesis*. No entanto, eu ressalto que quando penso em estética, registro a ideia de uma ciência específica para o conhecimento sensível. Logo, a *aisthesis* se dá antes que se estabeleça uma relação entre o eu e o mundo; ela é a relação do eu com a obra (de arte). Amplio esta noção de estética se entrelaçando com a *aisthesis* afirmando juntamente com Medeiros (2005) que o prazer estético é solitário. Vejo uma necessidade de solidão para o mergulho na obra de arte para que esta nos perfure. Ao ser perfurado pela obra, numa espécie de “sangria”, encontro a sensação do universal, do universo em mim. Há um momento do gozo/fruição, no qual o prazer vem antes da discussão da obra de arte. Ser arte: imersão em prazer. Nem toda arte atinge, nem toda arte é prazer ou desprazer.

Adentrando na necessidade de escrever sobre arte, Medeiros (2005) me adverte que para se falar de arte (e escrever é uma espécie de fala) necessita-se fazer arte. A autora coloca também que a obra artística (plástica, visual ou textual) é texto de prazer. “Se para falarmos sobre uma obra de arte é preciso fazer outra obra, somos a favor de que o objeto-tese-arte seja sempre um pouco-muito arte” (MEDEIROS, 2005, p. 84). Paro e revejo o que estou fazendo... Eis um texto de prazer (um objeto-tese-arte)? Os parágrafos que disponho nestas páginas proporcionam uma *aisthesis*? Eis aqui nestas páginas uma (tentativa) de obra artística? Deixo em aberto...

No entanto, reflito sobre a questão do designar a arte. Geralmente, a arte seria algo designado por um artista, um crítico, um conhecedor de arte, alguém que possui o aval de uma instituição artística. Ao contrário, se não há nenhum designio, se não há palavra, a coisa permanece coisa, apenas objeto natural, o simplesmente dado pela natureza ou o criado pela natureza humana. Assim, sem intuito de ser arte só existe o feito. Posso, então, não designar meu texto como obra artística, não dando a ele a intenção de ser arte, transformando-o (ou deixando-o permanecer) em algo “apenas feito”. De repente, este “apenas feito” não gera *aisthesis*, e, conseqüentemente, não me comprometo...

Mas eu quero me comprometer! Com Medeiros, afirmo que

Somos – você, qualquer um, eu – responsáveis por nossas palavras e atos e reconhecidos como seres responsáveis; logo, temos o direito de designar um objeto como arte, e aquilo que assim designarmos será arte para nós, e isso será indiscutível. (...) É arte, para alguém, aquilo que esse alguém designar como tal (MEDEIROS, 2005, p. 35).

Preocupo-me com uma educação estética. Constato que estas minhas dúvidas traduzem uma carência numa educação estética, numa sensibilização para a *aisthesis*. Primeiramente, esta carência passa por minha trajetória educacional, pelas escolas por que passei. Tal quadro não é muito diferente em nosso século XXI. A educação estética deu-se para mim de maneira autodidata... Nossa educação institucional tal como conhecemos hoje, de acordo com Medeiros (2005), crê-se autárquica, além de se dar separada da vida, da experiência vivida, longe do lugar de desejo, de prazer, da descoberta. “Fomos educados para portar nossos corpos (transportar), como se esses fossem alheios ao todo ser, e nos comportar (suportar)” (MEDEIROS, 2005, p. 91). No capítulo *Objeto* eu já havia mencionado a problemática de um ensino dos atributos visuais da forma centrado apenas em analogias visuais

negligenciando outros sentidos e indagava a possibilidade de deslocar este ensino à totalidade de um corpo aberto a experimentações sensíveis. Vejo, ainda, que temos em nosso caminho educacional um abandono da riqueza que uma experiência vivida traz ao processo de aprendizagem. Ao se falar em educação estética isto é notável. Assim, a reivindicação por uma educação estética que traga vividos dentro de experimentações corporais adquire importância, já que a mesma se situa no campo do sensível.

A autora nos lembra que a arte tem como objeto os sentidos, formando um corpo todo com a razão e a intuição. Desta maneira, podemos pensar uma educação estética, uma sensibilização para a *aisthesis* realizando uma contínua análise do ambiente cotidiano, das imagens, recantos e paisagens, percebendo como estes contribuem para a capacidade crítica e, sobretudo, como estimulam a criação de mais prazer estético. Precisamos analisar o ambiente cotidiano buscando por prazer²⁷. Talvez, com análises desta envergadura, possamos nos confrontar com objetos de arte “por aí”... E se já estivermos habituados a procurar prazer em nossa análise do ambiente cotidiano, podemos, quem sabe, apreender a arte que insiste em se mostrar... É Medeiros que nos fala:

Houve um tempo onde a arte esteve enclausurada em museus, espaços cujos modelos eram templos, apenas para iniciados. Hoje, a arte exige espaços abertos à participação do público e/ou se coloca fora do museu. É certo que apenas a arte contemporânea não será capaz de sensibilizar seres humanos para a

²⁷ E que prazer é este? A palavra prazer vem envolta em questões das mais diversas e por vezes carrega consigo um estigma. Não me refiro aqui a um prazer sensual tampouco a prazeres “mundanos” que enfatizem escolhas irresponsáveis. Escolho o termo prazer para enfatizar um bem viver, uma ideia de “boa-vida” que isenta sensações de angústias perante ao ato de viver. Arrisco até mesmo a colocar aqui que esta busca por prazer seria algo que tem equivalência a um bom convívio com as demais pessoas. Se analiso o cotidiano buscando isto, provavelmente busco harmonia, equilíbrio, relações mais ricas entre as diversas experiências de se enunciar um mundo. Seria uma utopia? Um desejo muito imaturo, idealizado, infantil? Não sei... Prefiro pensar uma existência balizada por esta possibilidade, por mais perigoso que isto seja.

exigência do prazer estético diário. Estar atento à estética, como alerta constante, é o contrário da devastação gerada pela homogeneização dos meios de informação de massa, é a possibilidade de sobrevivência das singularidades (MEDEIROS, 2005, p. 97).

Confrontos. Um confronto inesperado do público com um trabalho artístico permite uma apreensão inédita da proposta. Neste confronto, desterritorializada, a obra engana o espectador e escamoteia seu enclausuramento.

Medeiros (2005) nos pede para experimentar “a carne do mundo”. É preciso aqui, deixar-se sensível para esse mundo, ainda que imundo. Com meus poros abertos, deixando o mundo se mostrar, falar e sentir. A educação estética é um processo de sensibilização do ser. Trata-se de permitir a formação de sensibilidade e capacidade crítica através da experimentação de uma relação com o sensível.

Interrogo com Medeiros (2005): A que confrontos diretos somos sensíveis hoje? Que corpo a sociedade vive, oculta, oprime, rejeita ou aceita? A que mundo somos sensíveis hoje?

O corpo implica primeiramente consciência de si e essa só se dá através do outro. Incrivelmente, o outro – este espelho distorcido e inalcançável – torna-me sabedor de mim mesmo. É com o outro que me conheço como diferente e construo minha particularidade a partir dessa diferença. Assim, torno-me sujeito único, subjetividade tão lacrada em mim quanto esse outro.

O corpo humano é carne e suas secreções, seus movimentos e lamentos, risos e acenos; o corpo humano é residência da subjetividade e, nesse, permaneço inclausurada (MEDEIROS, 2005, p. 166).

Inclino-me em direção à arte contemporânea e proponho com Nicolas Bourriaud²⁸ (2009) compreender a prática artística como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos. Em *Estética relacional* Nicolas Bourriaud sugere-nos “aprender a habitar melhor o mundo, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia préconcebida da evolução histórica” (BOURRIAUD, 2009, p. 18). Isto significa dizer que as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas. As obras de arte procuram construir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista.

A noção de vida e obra do artista se entrelaçando me é clara em Bourriaud (2009). Podemos até completar este entrelaçamento passando pela ideia de um corpo tal como Medeiros (2005) nos colocou. O que isto pode nos clarificar? Consigo constatar que o artista habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua vida, a qual pode ser traduzida como sua relação com o mundo sensível ou conceitual, num universo duradouro.

Uno-me com Bourriaud (2009) e situo a possibilidade de uma arte relacional. A arte relacional atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna, trazendo uma mudança da função e do modo de apresentação das obras mostrando uma *urbanização* crescente da experiência artística. A arte relacional faz desaparecer sob nosso olhar a disposição das obras de arte ligada ao sentimento de adquirir um território. A obra de arte já não é mais um espaço a ser percorrido (como um museu cheio de quadros, por exemplo). “Agora ela se apresenta

²⁸ Nicolas Bourriaud (1965 -) é escritor francês, crítico de arte, curador de várias exposições, fundador da revista *Documents sur l'Art*. É autor de teorias sobre a arte contemporânea explicitadas em seus títulos *Formes de vie: l'art moderne et l'invention de soi*, *Estética Relacional* e *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*.

como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para discussão ilimitada” (BOURRIAUD, 2009, p. 20).

O que isto nos instala? Um regime de encontro casual intensivo criando práticas artísticas correspondentes. É uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade. O tema central da arte relacional é o estar junto, é o encontro do observador com o observado (a obra de arte). Temos, assim, elaboração coletiva do sentido, estreitando o espaço das relações. Temos a proposição dos “estados de encontro fortuito”. Coloco que neste quisito, parece se configurar uma espécie de relação *underground* ao nosso contexto social tão restritivo.

O contexto social atual restringe as possibilidades de relações humanas e, ao mesmo tempo, cria espaços para tal. Os banheiros públicos foram criados para que as ruas ficassem limpas: é com esse mesmo espírito que se desenvolvem as ferramentas de comunicação, enquanto as ruas das cidades ficam limpas de qualquer escória relacional e as relações de vizinhança se empobrecem. A mecanização geral das funções sociais reduz progressivamente o espaço relacional (...). A arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações. (BOURRIAUD, 2009, p. 23).

E sobre a forma? Como uma arte que prima a esfera das relações aborda a forma? Primeiramente, o que chamamos de *forma*? No âmbito da arte relacional, Bourriaud (2009) coloca que a forma é uma unidade coerente, uma estrutura que apresenta as características de um mundo. Logo, a obra de arte não detém o monopólio da forma; ela é apenas um subconjunto na totalidade das formas existentes.

E é justamente neste ponto que penso na relevância da teoria de Bourriaud. Ora, as formas nascem do desvio e do

encontro aleatório entre dois elementos até então paralelos. Obrigo-me a pensar um pouco mais sobre este “nascimento” das formas vindo de um encontro aleatório de dois elementos. Em meu Diário de Bordo pego-me muitas vezes descrevendo formalmente as posturas de *yoga*. Afinal, o que são estas posturas? No decorrer do capítulo *Objeto* fiz uma analogia entre a forma e seus atributos com as posturas de *yoga*. Vou mais além: ao encarar a postura de *yoga* como uma forma, que elementos se encontram aleatoriamente? Sugiro pensar que estes elementos sejam o corpo e o espaço. Moléculas são deslocadas e rearranjadas num gesto de esculpir dois elementos que se emprestam mutuamente. O corpo cede lugares ao espaço e este, por sua vez, também cede lugares ao corpo. Há, assim, uma troca que pontua uma modelagem de dois elementos tão distintos mas ao mesmo tempo tão similares ao serem colocados lado a lado para emprestarem suas propriedades para o nascimento de uma forma a qual chamamos de postura e que tem uma efemeridade peculiar. Em um piscar de olhos a forma muda, é outra forma distinta daquela anterior, outro nascimento ocorreu, outro encontro foi possível. Para criar um mundo, esse encontro fortuito tem de se tornar duradouro. Deve haver, desta maneira, uma “liga”, uma união entre estes elementos que constituem o encontro fortuito. E Bourriaud (2009, p. 27) ainda completa: “A forma pode ser definida como um encontro fortuito duradouro”. Por exemplo, além do tipo de disposição na página ou no espaço, os elementos que compõem esta disposição ou este espaço se mostram duradouros a partir do momento em que formam um conjunto cujo sentido vem do momento de seu nascimento, suscitando novas possibilidades de vida. O que temos, então? Temos que toda obra é modelo de um mundo viável, toda obra passa por este estado de mundo viável. Temos a permissão de um encontro fortuito de elementos separados.

Com Bourriaud (2009) vejo átomos colidindo e constituindo um mundo. Obviamente, este mundo depende do contexto histórico, o que se entende por manter junto, manter unido os elementos. Busco as indagações iniciais de meu pesquisar e reflito no que uma arte relacional pode contribuir e quais vínculos são possíveis. Uma de minhas inquietações

desta escritura é justamente como meus vividos podem acionar os vividos de outrem. Vejo, por meio da arte relacional uma possível resposta. A arte relacional permite junções de contextos, cruzamento de situações, promoção de acontecimentos. É isto que vislumbro ao tentar situar o contexto da arte nesta escritura.²⁹

Reparo que Medeiros (2005) argumenta que a arte traz o real à tona, desnuda e torna translúcida a carne do corpo. Desta maneira ela escancara as relações sociais, econômicas, e políticas sem instituir um sistema. O que a arte prima por buscar é escapar à dissecação da linguagem. Vem a necessidade da inovação. Quando acontece arte, é o novo que é solicitado.

A arte é comunicação não-linguística, voz do corpo e cor do grito. Trata-se de criar o outro do discurso, a ordem do grito. Grito do ser humano. Significações incertas. A indeterminação é desejada: obra aberta. (MEDEIROS, 2005, p. 79).

É a obra aberta que desejo! É nela que busco o prazer estético! Linguagem dos gestos: gestos e corpo. O gesto pode ser o ato primordial da significação, um processo de significação que se gera antes de se fixar na palavra.

A razão e a linguagem codificada participam da domesticação do mundo, enquanto a arte permanece revelando o monstruoso. A arte, em sua linguagem da des-ordem do grito, lembra que o inquietante perdura, permanece presente, sempre presente (MEDEIROS, 2005, p. 85).

²⁹ Primeiramente, relembro ao leitor que a forma de meu texto provoca e por vezes beira à uma heresia (como já elucidei no capítulo *Um Pré-texto*). Tento criar meu escrito como uma obra aberta, situação bem recorrente à arte relacional. Objetivo, assim, trazer formalmente ao texto escrito a possibilidade relacional. Em segundo lugar, penso que o campo relacional subsidia reflexões sobre minhas indagações de pesquisa “o que estamos vendo?” e “como meus vividos podem acionar os vividos de outrem?”, indicando respostas (abertas e provocativas, criando ainda mais indagações!) e complementos corporais, espaciais, objetuais.

Detenho-me n' *A Dúvida de Cézanne* (MERLEAU-PONTY, 2004). Para Merleau-Ponty (2004) Cézanne é um criador que quer representar o objeto reencontrando-o por trás da atmosfera. Para tanto, Cézanne concebe sua pintura não como encarnação de cenas imaginadas ou projeção exterior de sonhos. O pintor o faz como o estudo preciso das aparências, evoca-nos uma percepção primordial.

“Se o pintor quer exprimir o mundo, é preciso que o arranjo das cores traga em si esse Todo indivisível; caso contrário, sua pintura será uma alusão às coisas e não as mostrará na unidade imperiosa, na presença, na plenitude insuperável que é, para todos nós, a definição do real. Eis por que cada pincelada deve satisfazer a uma infinidade de condições, eis porque Cézanne meditava às vezes durante uma hora antes de executá-la: ela deve, como diz Bernard, ‘conter o ar, a luz, o objeto, o plano, o caráter, o desenho, o estilo’. A expressão daquilo que existe é uma tarefa infinita” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.130-131)

Em seu processo de criação, Cézanne não nega a ciência e não nega a tradição. Em Paris, Cézanne ia diariamente ao Louvre. Merleau-Ponty nos conta que Cézanne pensava que, para se aprender a pintar, o estudo geométrico dos planos e das formas era necessário. Mas, o que mais chama a atenção na descrição que Merleau-Ponty (2004) faz acerca do processo de criação de Cézanne diz respeito ao gesto do pintor. A força do gesto indica uma experiência estética:

“O que motiva um gesto do pintor nunca pode ser apenas a perspectiva ou apenas a geometria, as leis da decomposição ou um outro conhecimento qualquer. Ele começava por descobrir as bases geológicas. Depois, não se mexia mais e olhava, com os olhos dilatados, dizia a senhora Cézanne. Ele ‘germinava’ com a paisagem. (...) A meditação terminava

bruscamente. 'Tenho meu motivo', dizia Cézanne (...) Então ele atacava seu quadro por todos os lados (...) e, tudo chegava à maturidade ao mesmo tempo. A paisagem, ele dizia, pensa-se em mim e eu sou sua consciência. (...) A arte não é uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão. (...) Esquecemos as aparências viscosas, equívocas e, atravessando-as, vamos diretamente às coisas que elas apresentam (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 132-133).

A experiência estética, para Merleau-Ponty (2004), parece estar bem claro no ato criativo de Cézanne. Captar as coisas tal como elas são e tentar representá-las nos remete à uma experiência de enorme complexidade. Afinal o que vemos realmente para ser representado? Esta representação da realidade deve ser igual à realidade? Se para mim a obra de arte é a realidade, será que a realidade que vejo na obra de arte é a mesma que o outro vê? Se não for a mesma, então vivemos em realidades diferentes, mesmo estando nós dois num mesmo mundo?

Merleau-Ponty (2004) nos deixa claro que o artista pode apenas construir uma imagem. O que se espera é que essa imagem se anime para os outros. É uma outra perspectiva acerca da experiência estética, a de quem é espectador, de quem contempla ou interage com a obra de arte. Nesta perspectiva,

a obra de arte terá juntado vidas separadas, não existirá mais apenas numa delas como sonho tenaz ou um delírio persistente, ou no espaço como uma tela colorida: ela habitará indivisa em vários espíritos, presumivelmente em todo espírito possível, como uma aquisição para sempre (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 136).

No posfácio de *O olho e o espírito* de Merleau-Ponty (2004), Alberto Tassinari³⁰ traz reflexões sobre sua apreensão do texto merleau-pontyano as quais me motivam na compreensão da experiência estética. Parafraçando Tassinari, entendo que antes de fazer sua obra de arte, o artista tem que perceber o mundo pela raiz. Esta atitude não deveria ser exclusiva do artista. Deveria ser de todos. Os artistas apenas o aperfeiçoam.

“É quando alguém, por exemplo, se volta para algo que lhe chama em meio aos afazeres cotidianos e sente formar um novo sentido, insuspeitado, para o que já via e conhecia de um outro modo. É esse vento repentino que me leva a olhar a copa agitada da árvore fora de minha janela e que me apanha antes que o percebido e o cotidiano se intrometam. Nessa surpresa, o tempo como que demora, como que para um pouco e me dá o presente em que traço da árvore o desenho – e que ela por sua vez também me desenha – da agitação de suas folhas e de seus galhos. É nesse coincidir de dois desenhos, que são um só, e no qual o que percebo como que o crio e o que crio como que já me esperava para desvendá-o, que percebo como se nunca tivera percebido. Ou que escrevo, dirá o leitor com razão. E o embrulho é justamente esse. Uma percepção originária já é criação, expressão. Se a expresso novamente, haverá duas expressividades em jogo, a expressividade do mundo e a das

³⁰ Alberto Tassinari (1953 -) formou-se em filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde defendeu sua dissertação de mestrado, em 1989, sobre a pintura em Merleau-Ponty, e concluiu sua tese de doutorado em 1997, a qual deu origem ao livro *O espaço moderno*. Foi crítico de arte da *Folha de S. Paulo* entre 1987 e 1988. Tem publicado, desde 1982, artigos sobre arte contemporânea e filosofia em jornais, catálogos de exposição e revistas especializadas.

linguagens expressivas, seja a linguagem da pintura, a da literatura ou de uma outra arte” (TASSINARI *in* MERLEAU-PONTY, 2004, p. 148)

Em minhas aulas falo de arte como composição... Ajo, conduzo e oriento meus alunos pensando por uma educação estética e por uma sensibilização da *aisthesis*. Enfatizo, ainda, que é sobre esta condição que a matéria se torna expressiva. É o que Bourriaud (2009) quer falar quando se refere que a forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica.

Retorno a Bourriaud (2009) e detenho-me no olhar do outro e na forma. Pergunto-me: O que é uma forma essencialmente relacional? Já que as formas nos olham, como devemos olhá-las? Fujo da ideia que coloca, geralmente, a forma como um contorno que se opõe a um conteúdo. Como já falei antes, penso em uma forma que vai além deste simples contorno que se opõe a um conteúdo... Novamente trago à lembrança do leitor minha experiência com as aulas de *yoga* para pessoas com cegueira. Nas posturas de *yoga* existe algo além de um conteúdo meramente físico. Há um acolhimento de uma história de um corpo que possui limitações e que não pode executar um modelo de postura com ângulos e alinhamentos rígidos, pré-determinados. Há algo além do conteúdo e do contorno que emolduram a postura. Há sensações que a própria postura traz ao ser executada. Há *aisthesis*, um sentir sensível que move cada músculo, cada osso, cada articulação. Não existe apenas uma forma-conteúdo. Existe uma sensação que faz eclodir um corpo. E é aí que se dá a postura e que o corpo se revela, movendo o seu (in)visível e deixando-se ser observado por aqueles que têm um olhar educado para esta experiência sensível. Talvez seja nesta fronteira que uma educação estética deva atuar.

Para entender um “encontro fortuito”, faço como Bourriaud (2009) recorrendo à natureza. Na natureza, no estado selvagem, não existem formas. É o nosso olhar que as cria, recortando-as na espessura do visível. “As formas

desenvolvem-se umas a partir das outras. O que ontem seria considerado informe ou 'informal' já não o é mais. Quando a discussão estética evolui, o estatuto da forma evolui com ela e através dela" (BOURRIAUD, 2009, p. 30).

Há, assim, uma zona de contato na qual a forma nasce e onde o indivíduo se debate com o outro para lhe impor aquilo que julga ser o seu "ser". Como resultado disto, temos uma forma que é apenas uma propriedade relacional que nos liga aos que nos transformam pelo olhar. Destaco que quando o indivíduo, acredita que se está olhando objetivamente para algo (uma obra de arte), está, na realidade, contemplando o resultado de intermináveis transações com a subjetividade dos outros.

Está em pauta, aqui, o jogo das interações humanas, no qual a forma assume sua consistência, nascendo de uma negociação inteligível entre sujeitos. Na invenção destas relações entre sujeitos;

cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito (BOURRIAUD, 2009, p. 31).

O que Bourriaud (2009) nos traduz é que em busca de uma teoria "relacionista" da arte, a intersubjetividade não é apenas um quadro social da recepção da arte. A intersubjetividade, logo, constitui um "meio", um "campo", e se torna a própria essência da prática artística.

Por exemplo, eu mostro algo a alguém, que, por sua vez, me devolve à sua maneira. Uma obra procura captar meu olhar. "Quando um artista nos mostra alguma coisa, ele expõe uma ética transitiva que situa sua obra entre o 'olhe-me' e o 'olhe isso' (BOURRIAUD, 2009, p. 33). Nasce um encontro fortuito entre dois planos de realidade (o meu e o do outro).

Coexistência. O que seria esta coexistência? É uma interessante noção que ressemantiza o olhar do outro sobre mim. Repensa e (re)situa corpos distintos num espaço. É em Bourriaud (2009) que a ideia de coexistência assume uma proporção teórica interessante. O autor coloca-nos que como “a obra de arte é uma ocasião para uma experiência sensível baseada na troca, ela deve se submeter a critérios análogos aos que fundam nossa avaliação de qualquer realidade social construída” (BOURRIAUD, 2009, p. 80). É a co-presença dos espectadores diante da obra que estabelece a experiência artística.

Fascino-me e rendo-me às perguntas que Bourriaud (2009) pede para que façamos diante de uma obra de arte: Esta obra me dá a possibilidade de existir perante ela ou, pelo contrário, me nega enquanto sujeito, recusando-se a considerar o outro em sua estrutura?

Cogito a possibilidade, inclusive, de trazer estas perguntas para o âmbito de meu escrito, e solicitar que o leitor faça tais perguntas a esta altura de sua leitura. Pode ser que quem lê meu texto pode se sentir um pouco desconfortável justamente por minha obra textual não permitir a possibilidade do leitor “existir” perante ela. E se o leitor começar a ler meu texto a partir destas páginas nas quais se desenrolam esta teoria relacional? Pode ser que já de imediato ele abandone meu escrito e vá ler outra coisa. Ou ao contrário, pode ser que o leitor se sinta instigado e folheie com mais vigor meu trabalho escrito e tente localizar outras possíveis lacunas para coexistir junto a minha obra. Nesta situação, mais perguntas podem surgir? Penso que sim... Será que o espaço-tempo sugerido ou descrito por meu texto, com as leis que o regem, corresponde a minhas aspirações (e as aspirações de quem o lê) na vida real? Minha obra textual (artística) critica o que

julgo criticável? E o mais crucial: Meu escrito poderia viver num espaço-tempo que lhe correspondesse na realidade?³¹

Diante de uma obra de arte, o corpo do espectador é trazido em sua totalidade, bem como toda sua história e seu comportamento. Não se trata apenas de uma simples presença física abstrata. Daí, o critério de coexistência...

Toda obra de arte produz um modelo de socialidade, que trançõe o real ou poderia se traduzir no real. Portanto, há uma pergunta que cabe fazer a qualquer produção estética: Esta obra me autoriza o diálogo? Eu poderia, e de que forma, existir no espaço que ela define? Uma forma pode ser mais ou menos democrática: lembremos que as formas produzidas pela arte dos regimes totalitários e fechadas sobre si mesmas (sobretudo por sua insistência na simetria), ou seja, elas não permitem ao observador a possibilidade de completá-las (BOURRIAUD, 2009, p. 149).

... e a potência de completar uma obra aberta!

Residiria, assim, o eu da intersubjetividade: o ser humano confrontando outros seres humanos? Sentimento compartilhável que é o sentimento do belo – do prazer e do desprazer? Ou solidão de estar com a obra de arte? No estar com a obra, no momento de formarmos um mundo com o objeto, o ressentir do belo nos joga a sós. Nessa solidão, o

³¹ Desloco minhas preocupações a meu texto escrito e a esta altura parece que tenho olhos apenas para a forma da escritura. Realizemos, então, uma tentativa de vincular a forma da escritura com a problemática deste pesquisar, e peço que façamos neste momento uma reflexão: à noção de coexistência somemos as possibilidades dos vividos acionarem maneiras de olharmos o mundo. O que vemos? Eis uma potência que busco na coexistência. Permitir que as coisas existam perante outras coisas sem negação, substituição ou aniquilação, é uma maneira de habitarmos o mundo primando pelo convívio harmonioso e com prazer a que me referia há algumas páginas atrás. Logo, o deslocamento de minhas preocupações a meu texto escrito tenta elucidar como pode se dar o critério de coexistência enunciado por Bourriaud (2009) e a busca por prazer sugerida por Medeiros (2005). E faço um último pedido ao leitor: visualize como pano de fundo desta articulação/deslocamento a indagação crucial deste pesquisar - como posso perceber aquilo que estou vendo? - e deixe-se levar pelas nuances que este pano de fundo sugere.

momento não tem tempo, ele se chama instante, o tempo cronológico inexistente.

Movo um átomo com o objetivo de criar um encontro fortuito, e perco-me em mais um poema adaptando as palavras de Medeiros (2009):

*A arte é comunicação não-lingüística, voz do
corpo e cor do grito.*

*É criar o outro discurso, a des-ordem do
grito.*

*Grito do ser humano. Significações incertas.
A indeterminação é desejada.*

*É uma busca dos entremeios, um criar
gambiaras.*

*Desvelar o outro no mundo, o mais real que a
realidade, sem conceito.*

A essência da arte é a poesia? A essência da poesia é a instauração da verdade? Uma semelhança entre arte e poesia: um devir, um acontecer da verdade. Num poema há poesia. A poesia é o momento da linguagem no qual o finito é aberto para o infinito. É difícil falar (escrever) sobre arte utilizando a linguagem que usamos no cotidiano. Esta linguagem está envelhecida, às vezes, sem vida... O que nos fala a arte e a poesia? A forma mesma de um ser no mundo: só.

A poesia seria a obra suprema da produção humana?

Trago em minha mente a cidade de Eusápia descrita por Italo Calvino... Qual das duas Eusápias é a primeira Eusápia? Quem criou quem? Parece-me que há um entrelaçamento vida-e-morte, mostrando claramente que a Eusápia dos vivos é tão morta quanto a Eusápia dos mortos, assim como a Eusápia dos mortos é tão viva quanto a Eusápia dos vivos. Seria esta a ambiguidade da criação? Quem cria é criado e vice-versa? Parece-me que Eusápia promove encontros fortuitos os quais são registrados ora na Eusápia dos vivos, ora na Eusápia dos mortos... Em qual Eusápia quero registrar meus encontros

fortuitos? Em qual Eusápia devo morar? É uma escolha? É uma escolha...

VER E NÃO-VER

OU DOS DOIS DESERTOS DE DESPINA

Há duas maneiras de se alcançar Despina: de navio ou de camelo. A cidade se apresenta de forma diferente para quem chega por terra ou por mar.

O cameleiro que vê despontar no horizonte do planalto os pináculos dos arranha-céus, as antenas de radar, os sobressaltos das birutas brancas e vermelhas, a fumaça das chaminés, imagina um navio; sabe que é uma cidade, mas a imagina como uma embarcação que pode afastá-lo do deserto, um veleiro que esteja para zarpar, com o vento que enche as suas velas ainda não completamente soltas, ou um navio a vapor com a caldeira que vibra na carena de ferro, e imagina todos os portos, as mercadorias ultramarinas que os guindastes descarregam nos cais, as tabernas em que tripulações de diferentes bandeiras quebram garrafas na cabeça umas das outras, as janelas térreas iluminadas, cada uma com uma mulher que se penteia.

Na neblina costeira, o marinheiro distingue a forma da corcunda de um camelo, de uma sela bordada de franjas refulgentes entre duas corcundas malhadas que avançam balançando; sabe que é uma cidade, mas a imagina como um camelo de cuja albarda pendem odres e alforjes de fruta cristalizada, vinho de tâmaras, folhas de tabaco, e vê-se ao comando de uma longa caravana que o afasta do deserto do mar rumo a um oásis de água doce à sombra cerrada de palmeiras, rumo a palácios de espessas paredes caídas, de pátios azulejados onde as bailarinas dançam descalças e movem os braços para dentro e para fora do véu.

Cada cidade recebe a forma do deserto a que se opõe; é assim que o cameleiro e o marinheiro vêem Despina, cidade de confim entre dois desertos.

(ITALO CALVINO, 1990, p. 21-22)

Projetos espaços para as pessoas habitarem. Estes espaços não existem (ainda). São possibilidades. Estão na minha mente. Cada novo projeto, é uma nova possibilidade. Nisto exercito meu ato criativo. Mas, eu sou o único que vejo os espaços que projeto antes deles irem para o papel em forma de desenhos (croquis, plantas, cortes, fachadas, elevações)... Mesmo nestes desenhos há pessoas que não conseguem ver os espaços, talvez por eles ainda não estarem materializados, construídos fisicamente. Às vezes me pergunto se eu mesmo consigo efetivamente ver os espaços que projeto. Tanto em minha mente quanto nos desenhos, os espaços projetados assumem rumos que me parecem obscuros, chegando ao ponto de quando são construídos eu sempre me impressiono e comento: “é... ficou parecido com o que pensei!”. Há vezes que me espanto: “nossa! Ficou igual ao meu desenho! Pensei exatamente assim!”. O que acontece, então? Entre meu pensamento, minha visão interior do espaço que (ainda) não existe e o espaço já construído, que semelhanças existem? O que eu vi? O que eu não vi? Será que eu vi?

Caio, assim, numa tentativa de entender o que é ver. Ver seria o mesmo que olhar? Para eu ver necessariamente precisa existir o que está sendo visto? Bom, se precisa existir o que está sendo visto para eu ver, então, em meu ato de projetar espaços eu não vejo nada, já que os espaços (ainda) não existem... Será, dessa maneira, que enquanto projeto eu sou um ser que não vê? Se eu não vejo, posso ser semelhante a um cego? Tenho ao projetar espaços uma cegueira? Ver, não-ver, cegueira, olhar, imagens, escuridão, invisível, visualidade... Ações que evocam um aprofundamento para tentar se apropriar destes termos e enriquecer nossa experiência de mundo. Não seríamos todos pessoas com cegueira já que constantemente vemos e não-vemos todos os dias?

O que é cegueira? Detenho o impulso de conceituar a cegueira adentrando em temas médicos, tampouco em questões de deficiências sensoriais. Tal ação é recorrente e preocupo-me com algumas redundâncias calcadas em números ou modelos de exclusão/inclusão. Gostaria de ir um pouco além. Gostaria de adentrar num universo que ecoa em nossa comum existência enquanto seres humanos. O que é ser humano? O que define um ser humano? Um ser humano é definido pela presença ou ausência de um sentido, de um membro, de um órgão? É Merleau-Ponty que nos fala:

Se nossos olhos fossem feitos de tal modo que nenhuma parte de nosso corpo se expusesse ao nosso olhar, ou se um dispositivo maligno, deixando-nos livres para passar as mãos sobre as coisas, nos impedisse de tocar nosso corpo (...), esse corpo que não se refletiria, não se sentiria, esse corpo quase adamantino, que não seria inteiramente carne, tampouco seria o corpo de um homem, e não haveria humanidade. Mas a humanidade não é produzida como um efeito por nossas articulações, pela implantação de nossos olhos (MERLEAU-PONTY, 2004, p.17).

Sempre pensei que o desenho é cego, assim como o desenhista também o é. A operação do desenho tem algo a ver

com a cegueira. A origem do desenho, o pensamento do desenho, é uma certa pose pensativa, uma memória do traço que especula, como num sonho, sobre sua própria possibilidade. Sua potência se desenvolve sempre à beira da cegueira, penetrando-a. Num desenho é o ângulo da visão que é ameaçado ou prometido, perdido ou restaurado.

Jacques Derrida em seu livro *Memoirs of the Blind* traz à tona discussões acerca da experiência da escuridão para alcançar a visibilidade, clarifica a possibilidade de uma experiência da visão em outra dimensão, no âmbito da reflexão da ligação entre os mundos externos e internos. Derrida (1993) nos sugere um lugar de leitura de escrituras/textos e de mundos nos quais é possível ver como os olhos precisam ser abertos para uma estrutura de mundo pautada em enganos. Para tanto, Derrida (1993) articula dois tipos de cegueira: a transcendental e a sacrificial. O autor mostra-nos que estas duas cegueiras estão interconectadas. A cegueira transcendental e a cegueira sacrificial são para Derrida (1993) duas formas de interpretação que descentralizam a essência do *olhar físico*, guiando a interpretação para algo que visualmente é uma escuridão.

I shall name them the transcendental and the sacrificial. The first would be the invisible condition of the possibility of drawing, drawing itself, the drawing of drawing. It would never be thematic. It could not be posited or taken as the representable object of a drawing. The second, then, the sacrificial event, that which comes to or meets the eyes, the narrative, spectacle, or representation of the blind, would, in becoming the theme of the first, reflect, so to speak, this impossibility. It would represent this unrepresentable (DERRIDA, 1993, p. 41).

As cegueiras sacrificial e transcendental estão unidas desde o momento da visão inicial até o momento do julgamento do ato. A cegueira sacrificial representa o ato físico de ver e a cegueira transcendental implica uma reflexão sobre

a visão. O cancelamento de um *eu* ou um *olho físico* torna-se necessário para uma pura representação dos traços. A cegueira transcendental complementa a cegueira sacrificial e vice-versa. O sacrifício, a perda, a morte do *olhar físico* resultam na cegueira.

É o que Merleau-Ponty (2004) nos faz pensar quando se refere que ao estarmos imersos no visível por nosso corpo, corpo o qual é próprio visível, somos um corpo vidente que não se apropria do que vê, apenas nos aproxima do visível pelo olhar. Derrida (1993) ao descentralizar a essência do olhar físico por meio de suas cegueiras sacrificial e transcendental, endossa o enigma que Merleau-Ponty (2004) traz quando nos diz que meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Meu corpo olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhece no que vê um outro lado de seu poder vidente. O corpo se vê vidente, se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo.

Vidente e visível! Visível e sensível!

Agora, provooco... Quem é cego? Aquele que vê ou aquele que não-vê?

Agora, novamente, provooco... O que é ver e não-ver?

Agora, além de provocar, me (nos) situoo... Eu (nós) vejo (vemos)? Eu (nós) não-vejo (não-vemos)? Sou (somos) vidente(s)? Sou (somos) visível(is)? Sou (somos) cego(s)?

Convidado para refletir junto com Derrida (1993) penso acerca da mão, resumo do tato. A mão do cego (e peço que pensemos quem é este cego) é a aliada principal do cego. Por ela, o cego sente e, à sua maneira, ele apalpa, acaricia, tanto quanto ele (o cego que devemos pensar quem é) se inscreve, confiando na memória de sinais e completando a visão. É como se um olho sem pálpebras se abrisse na ponta dos dedos, um único olho, o olho de um ciclope. Este guia, o olho, rastreia, é a lâmpada do mineiro no momento da escrita, um substituto curioso e vigilante, a prótese de um vidente invisível. A imagem do movimento, o que inscreve este olho do dedo, é

assim delineado dentro de mim. Ele coordena a possibilidade de ver, tocar e mover. A mão se precipita, corre à frente, no lugar da cabeça, precedendo-a, preparando-a e protegendo-a. Antecipação que faz adiantamentos, coloca os movimentos no espaço, a fim de ser o primeiro a tomar, a fim de avançar no movimento de tomar conta, fazer contato ou apreender. Sobre seus próprios dois pés, um cego explora a sensação de estar fora de uma área que ele deve reconhecer ainda sem cognição, e o que ele apreende, o que ele tem sobre as apreensões, na verdade, é o abismo, a queda dele já ter ultrapassado.

Derrida (1993) diz-nos que ser um cego é antes de tudo, um mostrar as mãos, é um chamar a atenção para o *que se desenha* com a ajuda do *com que se desenha*. O próprio corpo como instrumento, a mão da obra, das manipulações, das manobras e boas maneiras, a mão como o jogo ou um trabalho de desenho, a mão como a cirurgia. Lembremos que, no caso do cego, a audição vai mais longe do que a mão, e a mão vai mais longe do que o olho. A mão tem ouvidos para evitar a queda, ou seja, o acidente, e assim a mão comemora a possibilidade do acidente, a mantém em memória. A mão é, aqui, a própria memória do acidente. Mas para quem vê, a antecipação visual substitui a mão para ir ainda mais longe. Aqui convém lembrar o leitor da experiência de me deixar tocar pelas pessoas com cegueira ao ministrar as aulas de *yoga* descritas em meu Diário de Bordo. Ser tocado por elas para que elas conseguissem entender a postura e executá-la depois, colocava minha própria situação de um cego que nunca fui, ou melhor, da possibilidade de, naquele momento, quem não via ser justamente eu, aquele que pensava deter o poder de ver. Ver e não-ver parecem, assim, ser duas faces da mesma moeda: ora uma está para cima, ora outra. É um carou-coroa, um jogo no qual ao lançarmos a moeda não sabemos muito bem o que poderá cair... Quando Derrida sugere a mão como um resumo do tato, penso que a situação de ser tocado por pessoas com cegueira revela a potência do tato como um narrador de visualidades. É por meio do tato que se pode ver além daquilo que supomos ver. As mãos, as quais podem ser consideradas um prolongamento do espaço interno tocando o

espaço externo na busca daquilo que pode ser narrado, assumem, assim, uma grandiosidade perante a maneira de se habitar um mundo. Arrisco situar o tato como criador de uma narrativa ou até mesmo de uma obra de arte. O tato proporciona uma *aisthesis* completa, trazendo o sensível em todas as esferas dos sentidos humanos. Repensando o ditado que diz que “os olhos são as janelas da alma”, coloco que as mãos são as portas do coração: nossos sentimentos iniciam-se pelas pontas dos dedos, crescem nas palmas das mãos e destas obtém as chaves das portas do coração, habitando-o ao abri-las.

Revejo e interrogo se o drama da cegueira consiste mesmo na incapacidade de estabelecer as devidas diferenças visíveis entre os seres. O tato (a mão?) não é apenas mais útil para encontrar um objeto azul sobre um tapete que tenha a mesma coloração. Visível e móvel, meu corpo está entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. “Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofo mesmo do corpo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17).

Já ouvi pessoas dizerem que no processo de aprendizagem o sentido visual desempenha papel central, por ser o mais útil para a prática da imitação, a qual é uma das maneiras mais enfatizadas na aquisição do nosso acervo cognitivo. Preocupo-me com isto... Não acredito que falta ao cego uma possibilidade de educar-se (visualmente) pelo exemplo do outro. De repente, pensar que uma educação visual só se dá pelo sentido da visão pode ser uma forma de cegueira sacrificial sugerida por Derrida (1993)... Merleau-Ponty (2004) alerta claramente que qualidade, luz, cor, profundidade, estão a uma certa distância diante de nós porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe. “Toda a questão é compreender que nossos olhos já são muito mais que receptores para as luzes, as cores e as linhas: computadores do mundo que têm o dom do visível,

como se diz que o homem inspirado tem o dom das línguas” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 19).

DIÁRIO DE BORDO, 24.09.10

Observar. Hoje antes da aula conversei com Arlan e ele me perguntou se eu era alto (!) Respondi que era pouca coisa mais alto que ele. Perguntei “por quê?” Então ele falou que estava me vendo e já imaginava que eu era alto! Continuei perguntando “Por quê? Como?” Então ele me explicou como via. Contou-me que tinha baixa visão desde pequeno e que foi perdendo gradativamente o resquício de visão até hoje. Atualmente ele tem mais ou menos 10% da visão. Quando era pequeno ele via um pouco mais e foi na infância que ele memorizou algumas referências visuais. Assim, hoje ele fala que vê “luzes” acima das pessoas, como “chamas”. Acima de mim ele viu luzes azuis e alaranjadas e dessa maneira ele supôs como eu era, inclusive minha altura. Lindo esta percepção!

Acordo de manhã. Abro meus olhos. Vejo um mundo que estou a minha vida inteira aprendendo a ver. Este mundo estou construindo paulatinamente desde meu nascimento. Por meio de experiências, classificações e memórias, construo o mundo em que vivo. Por que com um cego isto seria diferente? Você poderia me dizer: “ah, porque ele não enxerga, essa construção é bem diferente da minha”. Correto... Mas o que seria este enxergar? Fico pensando se o cego não tem uma maneira sua de enxergar. Quando converso com um cego eu me abro às suas experiências não-visuais e me pego vendo que o cego vê em seu ser não-visual. Parece um paradoxo? Não sei... creio que não.

Oliver Sacks³² comenta que temos uma construção primal do mundo, e esta pode ser visual ou não. Não é um esforço para as pessoas com a visão normal construir formas, contornos, objetos e cenas a partir de sensações puramente visuais. Elas fazem essas construções visuais, um mundo visual, desde o nascimento e para tanto desenvolvem um vasto e desembaraçado aparelho cognitivo. Mas Sacks (2006) enfatiza que os processos perceptivos-cognitivos, enquanto fisiológicos, também são pessoais. Não é somente um mundo que a pessoa percebe e constrói, mas o *seu próprio* mundo, o qual está ligado e leva a um eu perceptivo, com uma vontade, uma orientação e um estilo próprios.

[Diário do Escritor e Filósofo, 24.09.74]

(...) outrem se insere sempre na junção do mundo e de nós mesmos, que esteja sempre aquém das coisas, e mais de nosso lado do que nelas; é que ele é um eu generalizado, é que tem seu lugar, não no espaço objetivo, que, como Descartes disse bem, é sem espírito, mas nessa localidade antropológica, meio turvo onde a percepção irrefletida se põe à vontade, mas sempre à margem da reflexão, impossível de constituir, sempre já constituída: encontramos outrem como encontramos nosso corpo. (...) como os movimentos de um corpo ordenados em gestos ou em condutas podem-nos apresentar alguém mais além de nós –, como podemos encontrar nesses espetáculos outra coisa além do que ali colocamos. (...) na experiência do diálogo, a palavra de outrem vem tocar em nós

³² Oliver Sacks (1933 -) é um neurologista com grande habilidade para narrar distúrbios neurológicos complexos, de forma que o leitor acaba sendo completamente absorvido pelas incríveis histórias de vida de seus pacientes. Sacks já publicou outros livros como *O homem que confundiu uma mulher com um chapéu* (1986) e *Despertando* (1974), que virou filme em 1990 com a atuação de Robert De Niro e Robin Williams. Os pacientes de Sacks surpreendem o leitor e o próprio neurologista, pela capacidade adaptativa e criativa para conviver com doenças neurológicas devastadoras.

nossas significações, e nossas palavras vão, como o atestam as respostas, tocar nele suas significações, pisoteamo-nos um ao outro na medida em que pertencemos ao mesmo mundo cultural, e primeiro à mesma língua, e que meus atos de expressão e os de outrem têm origem na mesma instituição. Todavia esse uso geral da palavra supõe um outro, mais fundamental – como minha coexistência com meus semelhantes supõe que eu os tenha primeiro reconhecido como semelhantes, em outros termos que meu campo se tenha revelado fonte inesgotável de ser, e não somente de ser para mim, mas ainda de ser para outrem³³.

Espaço e tempo... Insinuo uma reflexão sobre o espaço e o tempo e a experiência visual e não-visual... Presumindo que eu seja um não-cego e tenha a totalidade de meus sentidos, acredito viver no espaço e no tempo. E um cego? Presumindo que eu seja cego e que não tenha a totalidade de meus sentidos por não-ver, acredito viver num mundo só de tempo. Mundo de espaço e tempo, mundo de tempo. Aquele restrito ao não-cego, este restrito ao cego. Sacks (2006) nos coloca que as pessoas com cegueira constroem seus mundos a partir de sequências de impressões (táteis, auditivas, olfativas) e não são capazes, como as pessoas com visão, de uma percepção visual simultânea, de conceber uma cena visual instantânea. É um mundo de narrativas (tão bem conduzidas e contadas pela mão, por um tato, que revela sequencialmente um mundo, quadro a quadro, como num filme) e um mundo visual, imagético. Se alguém não consegue mais ver no espaço, a ideia de espaço torna-se incompreensível. O espaço é reduzido ao próprio corpo, e a posição do corpo é conhecida não pelos objetos que passaram por ele, mas pelo tempo que ele esteve em movimento. Num espaço, se sou cego, as

³³ A percepção de outrem e o diálogo (p. 146-147) In: MERLEAU-PONTY, Maurice. O homem e a comunicação: a prosa do mundo: Rio de Janeiro, Edições Bloch, 1974.

pessoas apenas estarão se falarem. Elas precisam estar em movimento, são temporais, vêm e vão, aparecem do nada e desaparecem.

Somo às cegueiras de Derrida (1993) a cegueira profunda de Sacks (2007). A cegueira profunda é descrita como um mundo autêntico e autônomo, um lugar completo por si só. É na cegueira profunda que Sacks (2007) convida-nos a sermos *videntes de corpo inteiro*. Ser um *vidente de corpo inteiro* significa desviar a atenção, o centro de gravidade para os demais sentidos, dando a eles uma nova riqueza e poder. Seria como perceber o som da chuva e entender como este som pode delinear uma paisagem, pois o barulho da água caindo sobre um caminho no jardim é diferente da água que toca um gramado. Isto pode dar uma nova intimidade com a natureza, diferente de qualquer coisa que pode se ver. Assim, a cegueira pode ser uma espécie de dádiva sombria, traduzindo um novo modo de ser humano. Reforço aqui, que temos uma maneira de um indivíduo conseguir (re)modelar uma nova identidade. Não há uma sensação de perda, mas sim um viver num mundo construído por outros sentidos. É um estado intermediário, intersensorial, metamodal, para o qual não temos linguagem comum.

Fui até a janela da biblioteca para verificar se estava tudo em ordem com a minha bicicleta. Próximo à janela tinha uma bancada alta com uns bancos também altos. Sentei-me ali pois já estava escurecendo e quis olhar o cair da noite pela janela, além de tomar conta melhor de minha bicicleta. Por mais que ela fosse um “simples” objeto, é por meio dela que imprimo uma forma de me comunicar com o mundo, uma possibilidade de mediar minhas relações com o outro. Ao me olharem pedalando, as pessoas notam-me e, se sentirem-se convidadas neste olhar, elas podem iniciar um diálogo tendo como catalisador um objeto. Coloquei os dois Diários sobre a bancada, compondo um quadro com os Diários em primeiro plano, a janela em segundo plano, e ao fundo a minha bicicleta. A janela separava-nos, mas a continuidade e a possibilidade de entrelaçamento visual eram nítidas. Por vezes podia tocar a bicicleta lá fora tocando o vidro da janela –

pura ilusão de uma perspectiva que não pode ser pintada, apenas experienciada de diversas maneiras por um corpo, seja pela visão ou pela descrição.

DIÁRIO DE BORDO, 08.10.10

Aprendizagem. (...) Reparo em seus corpos uma memória de aulas anteriores. A montagem das posturas já previamente “saem” de seus corpos e eu apenas ajusto. Hoje comecei a reparar também uma consciência corporal mais aguçada neles, o que me parece ajudá-los na construção das referências internas. Pedi que Taila prestasse atenção às suas escápulas e ela ajustou-as sozinha. Notei a ousadia de alguns em passar naturalmente da postura básica para a postura intermediária, como a Taila que no *ardha chakrasana* (meia postura da ponte) – no qual a postura básica é com as mãos no chão e na intermediária com as mãos na região lombar do corpo – ela naturalmente colocou as mãos na região lombar e me perguntou “pode assim?” Acho que ela sentiu esta necessidade, seu corpo solicitou algo a mais e justamente isto apontou a postura intermediária. (...) Cada postura me traz uma imagem plástica. O *virabhadrasana I* e *virabhadrasana II* (postura do guerreiro I e postura do guerreiro II) remeteram-me a estátuas embebidas em segurança e autoconfiança. Os corpos dos alunos negociam a melhor maneira de executar as posturas e isso me fascina. Todos conseguem “ver” seu corpo cedendo, estralando... Aprendo muito! Fizemos algumas posturas deitados de barriga para baixo e foi interessante vê-los assim. A referência do chão ficou bem evidente e lhes deu mais consciência do movimento.

Meu Diário de Bordo lembra-me frequentemente uma outra maneira de se relacionar com o mundo. Semelhante à

bicicleta, o *yoga* situa uma outra forma de estar no mundo, de incitar olhares e convites ao diálogo. No Diário do Escritor e Filósofo vejo assinalado a possibilidade de minhas condutas falarem de minha própria relação com o mundo. É normal associarmos o *yoga* com as inúmeras posturas as quais demonstram, quando “bem realizadas”, uma beleza plástica e uma prova de flexibilidade do corpo humano. Será que *yoga* se resume às posturas? Será que uma postura meticulosamente bem feita e devidamente ajustada sintetiza o que vem a ser o *yoga*? Tal pensamento pode reduzir o *yoga* a um simples executar de posturas. Cada corpo tem uma história que deve ser respeitada. E é nessa história que a postura executada no *yoga* atua, trazendo a contribuição para quem pratica observar emoções, limites físicos, possibilidades. Penso que no *yoga*, devemos olhar além da postura, ver as emoções que são (re)ativadas, os vividos que vêm à lembrança. Toda nossa trajetória de vida marca nosso corpo e, provavelmente, de tempos em tempos desencadeamos situações que estas marcas se mostram a nós, lembrando-nos de coisas boas ou más. No entanto, isto só pode ocorrer se estivermos conscientes que *yoga* não é só a execução de posturas.

Mas como posso olhar além de uma postura de *yoga*? Na realidade, nós já sabemos olhar além da postura, pois ela, ao ser executada, já dá todas as visões necessárias. Por exemplo: ao executar um *virabhadrasana* (postura do guerreiro) o que realmente estamos fazendo? Podemos responder, primeiramente, que colocamos uma perna à frente com o joelho a noventa graus em relação à coxa desta mesma perna, e outra perna alguns passos atrás esticada com a ponta dos dedos tocando o chão e o calcanhar apontando para cima. O tronco direcionado para frente, com o abdômen apontando para frente e os braços em direção ao céu, bem esticados. A cabeça também direcionada para frente olhando um ponto fixo. Ótima resposta... Um bom alinhamento e ajustes fazem desta postura uma obra plástica de relevante valor. Mas o que é esta postura, afinal de contas? Por que seu nome é “postura do guerreiro”? Que guerreiro é este? E por que este guerreiro está assim, desta maneira, com os braços para cima, uma perna à frente, outra atrás? Estas perguntas nos direcionam

para um olhar além da postura física. É aí que as posturas de *yoga* atuam! Atuam no sutil e não somente no físico. Vejamos um outro olhar, uma outra resposta, ao ver o *virabhadrasana*. Nesta postura, podemos trazer a força de um guerreiro interior, aquele guerreiro que enfrenta os problemas diários da vida. Esta força deste guerreiro que existe dentro de cada um de nós nos dá a firmeza de cravarmos os pés no chão, nos dá o equilíbrio necessário para não tombarmos (daí o equilíbrio da própria postura). Quanto mais cravarmos nossos pés no chão mais segurança para enfrentarmos nossa guerra teremos, existirão menos possibilidades de queda. Esta força nos conecta com a terra, puxa-nos para a realidade, nos traz um foco, foco este que vem para os olhos. A cabeça, juntamente com o olhar fixa um ponto objetivamente, e contribui mais para o equilíbrio físico e emocional – eis aí o porquê de olharmos um ponto (não é só para não cairmos quando executamos a postura). As mãos apontando para o céu nos conecta com energias superiores e fecham o canal de energia céu-terra, lembra-nos nossa condição existencial aqui neste planeta. As mãos também empunham a arma do guerreiro que busca nos céus as forças para destruir o obstáculo. Aqui, em nossas mãos, depositamos todas as forças para derrubar o obstáculo que empecilha nossa caminhada neste momento. Podemos, ainda, colocar que nesta postura temos um pé no passado, um outro pé no futuro e a cabeça no presente momento, os quais são os eixos estruturadores da postura física e da postura emocional deste guerreiro.

[Diário do Escritor e Filósofo, 08.10.74]

(...) percebendo um organismo que dirige aos que o cercam gestos, venho a percebê-lo percebendo, porque sua organização interna é aquela mesma de minhas condutas e me falam de minha própria relação ao mundo, como, quando falo a outrem e o ouço, o que escuto vem-se inserir nos intervalos do que digo, minha palavra é recortada lateralmente pela de

outrem, me escuto nele e ele fala em mim
(...)³⁴

Parece-me que o mundo das pessoas com cegueira é extremamente rico em estados intermediários ou intersensoriais. Parece-me, ainda que nestes estados intersensoriais desponta a cidade de Despina de Italo Calvino. Vejo ou não-vejo a cidade de confim entre dois desertos, o deserto do ver e o deserto do não-ver. Despina se apresenta em ambos os desertos. Resta-nos saber quando seremos o camaleiro e quando seremos o marinheiro. Não há o certo ou o errado. Não há uma preferência pela melhor forma que a cidade se apresenta, pois cada cidade apresentada é diferente. Cada Despina que surge traz elementos de desfrute, de prazer, de trabalho. Apenas a opção dos dois desertos é a mesma.

³⁴ A percepção de outrem e o diálogo (p. 149) In: MERLEAU-PONTY, Maurice. O homem e a comunicação: a prosa do mundo: Rio de Janeiro, Edições Bloch, 1974.

UM PÓS-TEXTO



O que é uma despedida? Numa despedida refletimos sobre como foi o encontro? Ao acenarmos um “até breve” com as mãos estaríamos selando um fim que provocará um outro início?

O final deste texto significa um abandono. É um abandono pois ao lê-lo para ajustá-lo ao seu fim, reparo que o texto me obriga a outra leitura, provocando-me outras reflexões e novas palavras brotam encorpando o texto de origem. Por isso decido abandoná-lo... É um abandono consciente, pois atrás deste abandono reside o inacabamento tão peculiar de nossa existência humana. Sempre há mais por vir. Nunca acabamos, pois a cada olhar vemos algo diferente daquilo que víamos. Então, recorremos sempre à indagação primeira: *o que estamos vendo?* Ela é primeira pois a cada virada de página ela ressurge com maior intensidade. E esta indagação me revela que talvez eu nem veja na realidade. Eu apenas suponho ver, pois quem é aquele que vê? Com esta indagação primeira, penso que vejo apenas partes de um todo e nunca tive consciência disto. Sempre tive a presunção que via um todo, que o meu *ver* abarcava a totalidade do mundo. Grande engano...

Chego assim, à estas páginas finais, com um sentimento de nostalgia, querendo começar tudo de novo. Talvez saudades... Todo este trajeto de pesquisa mostrou-me uma possibilidade de ver estando em contato com aqueles os quais eu pensava que não viam. As pessoas com cegueira revelaram-me que todos nós vemos e não-vemos. Temos em nosso corpo lados que não se mostram, que se escondem, mas que se revelam oportunamente. Sempre me perguntava quem era o verdadeiro cego: eu ou eles? Eu dizer que eles eram cegos e não viam, significava dizer que eu via... Parecia óbvio, mas ao dizer quem não via, eu me fechava num conceito restritivo de ver e não-ver. Hoje, percebo que as pessoas com cegueira vêem à sua maneira e eu vejo à minha maneira. São maneiras de se ver, são peculiaridades de um mesmo verbo... Ver e não-ver, como eu já disse anteriormente, são faces da mesma moeda.

Parti para uma experiência com as pessoas com cegueira com um ponto específico a saber: como elas percebiam as formas daquilo que eu via? Ainda queria saber se elas poderiam reproduzir estas mesmas formas. Assim, adentrando neste universo da cegueira, vi o quanto de luz ela tem! Reparei que aquilo que vemos é uma superfície de algo que está mais além. Desenvolvi um olhar além da própria coisa entendendo como ela pode ser na sua essência. Despertei em mim um novo universo sensível que me exigia outros olhos completamente diferentes dos que eu tinha. Estes olhos traziam a mim o olhar do não-ver. Então eu não-via para ver além daquilo que via. Mas o que eu estava vendo? Eis a incansável indagação primeira...

Eu estava vendo e não-vendo um ser humano que voltava às suas origens para entender o quão belo é existir. Eu via e não-via que ser espectador daquilo que acontece sem julgar nada é um exercício sensível que abre um corpo para uma condição pré-reflexiva. Ver e não-ver foram minha condição de pesquisador que contagiou minha própria vida. Ver e não-ver exigiram e exigem a minha vida...

E que espaços eu percebo depois de toda esta trajetória? Que corpos eu percebo? Que formas nascem deste contato? Agora, as imagens (re)aparecem para mim com outra potência. Começo ver que uma imagem tem seu lado invisível e é por ela que me detenho por mais tempo. É na invisibilidade que contemplo o mundo. Provavelmente este tenha sido o grande aprendizado deste estudo que ora abandono. As formas invisíveis são mais visíveis que possam parecer. São elas que animam o corpo e é por meio delas que posso me sentir tecido da mesma carne do meu outro, seja ele cego ou não-cego. No meu contato com as pessoas com cegueira, as formas invisíveis – aquelas que se situam além das formas visíveis – são as que eu me detenho a descrever a partir de então. São elas que indicam um possível trabalho em prol de uma educação estética, num ensino dos atributos visuais da forma, por exemplo. As formas invisíveis são o que temos em comum, pois elas são *a priori*, elas estão antes mesmo das coisas serem nomeadas. Casas podem ser projetadas usando as formas invisíveis. As formas invisíveis trazem um habitar às casas. As casas tornam-se invisíveis quando elas começam a ser descritas pelo que existem além delas próprias enquanto construção de tijolos, madeira e cimento. As memórias, os vividos (re)nascem para construir esta casa invisível, este corpo-casa. E é este corpo-casa que se movimenta nas cidades invisíveis, cidades as quais também necessitam ser descritas além de suas ruas de terra, asfalto e paralelepípedos. Estas cidades invisíveis são o palco de nossa existência. É nelas que vemos e não-vemos cotidianamente. Cabe a nós escolher quais cidades e quais casas nós queremos ver (ou não-ver): as visíveis ou as invisíveis.

Decidi interromper a leitura dos dois Diários. Uma pausa para respirar outros ares. Tive que deixar o Diário do Escritor e Filósofo na biblioteca. Sei que agora que o conheço, este, recorrentemente, cairá em meu colo em momentos oportunos.

Ao sair da biblioteca vi minha bicicleta. A lua já despontava no céu da noite. As estrelas, como sempre, também já estavam lá. Antes de sair, escrevi em meu Diário,

sabendo que depois daquele encontro fortuito com o outro Diário, a vida não seria mais a mesma (mas quando ela é?):

[DIÁRIO DE BORDO, Ontem]

(...) e que nós nos reencontremos, não mais no que temos de semelhante, mas no que temos de diferente, e isto supõe uma transformação de mim mesmo (...); é preciso que nossas diferenças não sejam mais como qualidades opacas, é preciso que se tenham tornado sentidos.

Aproximo-me, de fato, de uma despedida. Um mundo novo nasceu diante de meus olhos, dando a oportunidade de enunciá-lo e enunciar-me, pois eu decidi apenas contemplá-lo e percebê-lo como mundo. Mas não me despeço dizendo “adeus”, fechando os livros e os guardando em estantes para juntarem pó. Os (re)encontros que surgiram nesta pesquisa ficam para toda a vida. Seguirão comigo e crescerão em novos pesquiases.

Opto em dizer um “até breve” pois retornarei à indagação primeira quantas vezes for necessário para compreender o corpo desenhando uma trajetória existencial no espaço e no objeto.

Fui pedalando despretensiosamente, deixando a biblioteca para trás, e com meu Diário de Bordo dentro da bolsa. Os pneus de minha bicicleta desenhavam ao deslizarem pelo asfalto um pensamento...

É no mais secreto de mim mesmo que se faz a estranha articulação com outrem; o mistério de outrem não passa do mistério de mim mesmo.

... que eu gostaria de ter pensado/desenhado, mas o Escritor e Filósofo fez isto antes de mim.

REFERÊNCIAS



- ÁBALOS, Iñaki. **A boa-vida: visita guiada às casas da modernidade**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e Destino**. São Paulo: Ática, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAHIA, Ana Beatriz. **Jogando arte na Web: educação em museus virtuais**. 2008. Tese (Doutorado) Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRANDÃO, Ludmila de Lima. **A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BÜRDEK, Bernhard E. **Design: historia, teoria e prática do design de produtos**. São Paulo: Blucher, 2006.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARDOSO, Rafael. *Design, cultura material e o fetichismo dos objetos*. **Revista Arcos**, v. 1, 1998, p. 14-39. Rio de Janeiro: 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DERRIDA, Jacques. **Memoirs of the Blind: the self portrait and other ruins**. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- DUPOND, Pascal. **Vocabulário de Merleau-Ponty**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- FERRAZ, Marcus Sacarini Ayres. **O corpo em Merleau-Ponty: a dimensão carnal do mundo. Mente Cérebro & Filosofia: as**

bases do pensamento fenomenológico, São Paulo, v.5, p. 93-98, 2008.

FLUSSER, Vilém. **Mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FREIRE, Ida Mara. Dança e Cegueira: trajetórias invisíveis na formação de professores. In: SOUZA, Olga Solange Herval de. **Itinerários da inclusão escolar: múltiplos olhares, saberes e práticas**. Porto Alegre: Ulbra, Age, 2008. p. 89-99.

FREIRE, Ida Mara. **O belo e o movimento: um estudo sobre dança educação para pessoas não-visuais**. 2000. Monografia (Especialização) Especialização em Dança Cênica, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.

FREIRE, Ida Mara. **Percepção, corpo e cegueira: novos corpos em cena**. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2005/07/22/percepcao-corpo-e-cegueira/590>>. Acesso em: 01 set. 2010.

GULLAR, Ferreira. **Relâmpagos: dizer o ver**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

HERMÓGENES. **Autoperfeição com Hatha Yoga**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2008.

HOCKEN, Sheila. **Os olhos de Emma**. Rio de Janeiro: Record, 198?.

HUSSERL, Edmund. **Investigações lógicas. Sexta investigação (Elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento)**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aisthesis: estética, educação e comunidades**. Chapecó: Argos, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas – 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O homem e a comunicação: A prosa do mundo**. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

OLIVEIRA, João Vicente Ganzarolli de. **Do essencial invisível: arte e beleza entre os cegos**. Rio de Janeiro: Revan: FAPERJ, 2002.

PACKER, Maria Laura Garcia. **A senda do yoga: filosofia, prática e terapêutica**. Brasília: Editora Teosófica, 2008.

PESSOA, Fernando. **O eu profundo e os outros eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SACKS, Oliver. Anotações de um neurologista: O olho da mente: o que os cegos vêem. **Mente Cérebro**, São Paulo, n.176, setembro 2007, p. 32-43, 2007.

SACKS, Oliver. **Um antropólogo em Marte: sete histórias paradoxais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução à fenomenologia**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

ZIMMERMANN, Ana Cristina. **Ensaio sobre o Movimento Humano: Jogo e Expressividade**. 2010. Tese (Doutorado) Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.