

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

Gilmar Almeida de Azeredo

**MOVIMENTOS (IN)VISÍVEIS:
ENSAIO SOBRE DANÇA E EMANCIPAÇÃO NA
FORMAÇÃO DE PROFESSORES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Educação. Orientadora: Profa. Dra. Ida Mara Freire.

Florianópolis

2011

Catálogo na fonte, elaborada pela biblioteca da
Universidade Federal de Santa Catarina

A993m

Azeredo, Gilmar Almeida de
Movimentos (in)visíveis [dissertação] :
ensaio sobre dança

e emancipação na formação de professores / Gilmar Almeida de
Azeredo ; orientadora, Ida Mara Freire. - Florianópolis, SC,
2011.

1 v.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Ciências da Educação. Programa de Pós-
Graduação em Educação.

Inclui referências

1. Educação. 2. Movimento (Encenação). 3. Dança. 4.
Liberdade. I. Freire, Ida Mara. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Educação. III.
Título.

CDU 37

Gilmar Almeida de Azeredo

**MOVIMENTOS (IN)VISÍVEIS: ENSAIO SOBRE DANÇA E
EMANCIPAÇÃO NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do título de Mestre em Educação e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 15 de agosto de 2011.

Profa., Dra. Célia Regina Vendramini
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Ida Mara Freire - Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra. Lúcia Schneider Hardt - Presidente da Banca
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Massimo Canevacci - Examinador externo

Prof. Dr. Leandro Belinaso Guimarães - Examinador
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra. Janaína Trasel Martins - Suplente
Universidade Federal de Santa Catarina

A meu pai, um guerreiro do coração, que com seu acordeom me acordou com seus acordes para a poesia das lutas.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Vanir Almeida de Azeredo e Aquiles Rodrigues de Azeredo; aos meus professores do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSC; a Ida Mara Freire, por ter me acolhido no Programa de Pós-Graduação, e a João Josué da Silva Filho; aos Professores da Linha Educação e Comunicação, pelo carinho e pelos seminários; a Lúcia Schneider Hardt pelo apoio e pela sábia condução das calorosas discussões em "Teorias da Educação", ao Grupo Canteiro de Obras, pelo compartilhamento nos seminários, à Agência CNPQ pelo apoio; a Andrea Zanella, Cris Riesinger, Rosane Dutra, Márcia Lerinna, Túlio Caminha, Paulo Boff, Aida Ferrás, Maurício Muller, João Batista Neto e Marina Shimonaga. Agradecimento especial a Sheila Ribeiro. Homenagem especial a Massimo Canevacci, guerreiro incansável.

corpo polimórfico

solto no vale dos ventos - nos labirintos das ilusões, dos fastios e dos tormentos em experiências apaixonadas, meu corpo mergulhou num lago límpido em busca da lua - corpo d'água - corpo espelho - em infinitos fragmentos - eus

*mas um processo de cristalização a partir de uma dimensão invisível
o levou em busca das colinas rochosas*

numa caverna de autofagia - numa espécie de transliteração - lembrou da sua transparência óssea e da ciência das suas limitações

desceu então a uma arena subterrânea por debaixo das raízes de uma frondosa árvore, onde dançou em espirais irregulares emergindo pela fumaça que saiu pela boca de um pajé

coberto num manto real de plumas zarpou num vôo alto até a chegada do outono

mas não vislumbrando um novo horizonte - aos poucos foi cedendo e congelando

e assim permaneceu com os olhos vítreos - flutuando à deriva pelos rios da solidão e pelos pântanos dos vampiros rancorosos

mas o acaso lhe trouxe o pouso da borboleta que lhe ativou os segredos alquímicos do movimento

para dentro do seu casulo epidérmico

em fluxos miscíveis e imiscíveis - fios e enovelamentos - estados de torpor, fragmentos que recompõem, decompõem e que se superpõem em mágicas interseções e montagens

e sobre passadas cinzas de reconhecimentos que nutrem os lodos diante do espelho de todas as luzes suspensas no universo

um corpo de fogo ascende

Gilmar Azeredo

O movimento talvez seja o fenômeno mais ordinário da vida. Visível ou invisível, percebido ou não percebido, ele nos envolve e nos anima. De acordo com ele, levado por ele ou em oposição o ser humano reflete o sentido da vida. Uma rede de movimento em movimento. Mas a dança está para além do movimento.

Gilmar Azeredo

RESUMO

Tendo como horizonte a emancipação e como referencial teórico os estudos culturais pós-coloniais relacionados à invisibilidade na produção de conhecimento, a pesquisa encontrou na dança, enquanto experiência, percepção e comunicação do corpo na contemporaneidade, uma aproximação etnográfica para buscar reflexões que possam contribuir para a formação de professores. A pesquisa levou a entendimentos que endossam a existência de invisibilidades que estão diretamente ligadas a uma valoração e ordenação do saber que reproduzem padrões colonialistas. Revelou também a importância de se desenvolver a compreensão da dança enquanto *performance* junto aos processos de educação como uma outra maneira de experienciar e comunicar processos cognitivos, bem como a necessidade de se promover uma efetiva valorização da diversidade cultural brasileira nos processos de produção de conhecimento nas escolas públicas.

Palavras-chave: Invisibilidade. Dança. Emancipação. Educação.

ABSTRACT

Against the backdrop of emancipation as a theoretical and cultural studies related to post-colonial invisibility in the production of knowledge, the survey found in the dance, as experience, perception and communication of the body in contemporary society, an ethnographic approach to seek reflections can contribute to teacher training. The research led to understandings that endorse the existence of invisibilities that are directly linked to both evaluation and ranking of knowledge that reproduce colonial patterns. It also revealed the importance of developing an understanding of dance as a performance with the processes of education as another way of experiencing and communicating cognitive processes, as well as the need to promote an effective appreciation of the Brazilian cultural diversity in the processes of knowledge production in public schools.

Keywords: Invisibility. Dance. Emancipation. Education.

LISTA DE FIGURAS

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	21
2	LOCAL DE PERCEPÇÃO.....	25
3	CRUZAMENTOS METODOLÓGICOS	29
4	NOVAS PERFORMAÇÕES.....	33
5	VER E SER VISTO	35
6	INTERSEÇÕES (IN)VISÍVEIS	39
7	DANÇAR E SER DANÇADO	47
8	DESCENTRAMENTOS.....	50
9	TENSÕES INTERTEXTUAIS - POLIFONIA PERFORMÁTICA.....	58
10	FRONTEIRAS INVISÍVEIS	72
11	PROCESSOS FORMATIVOS E PERFORMATIVOS	76
12	CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
	REFERÊNCIAS.....	86

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como horizonte a emancipação da produção de conhecimento brasileira nos contextos escolares, das invisibilidades a que certos conhecimentos, experiências e culturas ou grupos específicos da sociedade são submetidos. Mesmo que sejam cada vez mais evidentes os hibridismos, os sincretismos e os cruzamentos, sejam eles étnicos, tecnológicos, estéticos ou filosóficos, essa realidade, das invisibilidades, mesmo com as lutas, vem se reproduzindo historicamente. Assim, proponho discutir numa perspectiva pós-colonial, como a *performance*, enquanto dança, pode contribuir para a transformação dessa realidade, uma vez que existem relações de tensões e de interdependência entre a invisibilidade gerada e a negligenciada.

Nesse sentido, focalizo uma discussão epistemológica como critério para desenvolver uma pesquisa envolvendo educação e comunicação, na qual a invisibilidade será abordada na perspectiva de que ela pode nos proporcionar pistas desencadeadoras e promotoras de emancipação, pela valorização da experiência, do sentir, da reflexão crítica, para além dos conhecimentos e dos discursos hegemônicos, centralizadores, moralizantes, universalistas.

As lutas relacionadas à emancipação da produção cultural brasileira enquanto posicionamento claramente político, como nos é notório, por exemplo, já ocorrem desde 1922, através do Manifesto Antropofágico realizado na Semana de Arte Moderna, liderado por Oswald de Andrade, propositalmente cem anos após a Independência do Brasil; através da produção intelectual do educador Paulo Freire na década de 60, do movimento do Cinema Novo, a exemplo do cineasta brasileiro Glauber Rocha, nos anos 60, do movimento tropicalista da Música Popular Brasileira nos anos 70, com os Novos Baianos, Mutantes, Tom Zé, Seco e Molhados, e da música popular com Chico Buarque, Vandrê, entre outros, ou ainda com o Teatro Oficina liderado por José Celso Matinez Corrêa, e nada como o samba para nos assegurar esse talento brasileiro, esse gosto e essa disposição para a *performance* para a dança.

Sabemos que a educação, enquanto processo, dá-se ao longo da vida, principalmente através das relações sociais e ambientais, e não se restringe apenas aos espaços escolares. Conforme Paulo Freire (2001), a construção da aprendizagem possui caráter histórico, sem que haja separação entre processo educativo e a vivência cultural.

Compreendendo a Educação e a Comunicação como áreas do conhecimento que se constituem como processos que se dão em diversas práticas sociais, inclusive na escola, é possível estabelecer relações entre senso comum e conhecimento hegemônico.

Pensar a *performance* como um processo de educação significa entender esse processo na vida e aprender a desenvolvê-lo, aplicando, na criação e realização comunicacional, os conteúdos evidenciados no corpo. Não é difícil prever que este trabalho possa estabelecer uma relação dialógica, coletiva e contextualizada de criação entre professores e alunos.

Desse modo, intenciono valorizar estrategicamente a manifestação performática enquanto uma outra forma de apresentar conteúdos e discutir entendimentos democraticamente, e, nesse sentido, fomentar as discussões relativas à produção de conhecimento junto aos processos educacionais, sobretudo, na perspectiva pós-colonial, em que outros saberes, como por exemplo, indígenas, populares e afrodescentes têm reais visibilidades e valores reconhecidos como constituintes da produção cultural e intelectual.

Neste trabalho utilizei uma obra de dança em conjunto com a pesquisa teórica e outras referências como campo empírico vinculado à discussão sobre invisibilidade, emancipação e comunicação na contemporaneidade. Assim, a pesquisa é enfática na busca da valorização de outras possibilidades expressivas como produção de conhecimento nos contextos educacionais. Para isso, utilizarei a obra de dança contemporânea: "Organizador de Carne", da coreógrafa e dançarina Sheila Ribeiro, como campo empírico para buscar possíveis pistas que nos ajudem a perceber sutilezas (in)visíveis¹ e estabelecer interseções que possam ser relacionadas ao problema e às discussões propostas, enfim, para emergir dados que possam constituir no corpo da pesquisa, a possibilidade de impulsionar os saltos reflexivos que intencionamos.

A escolha dessa obra de dança se deu por ela lidar bem com a tensão do que seja o humano, o corpo e a cultura numa estética pós-colonial na contemporaneidade, sem preconceito, moral, nacionalismo, trazendo a emergência e espelhamento da polifonia contemporânea através do cruzamento com as novas tecnologias da comunicação. Para isso, busquei na antropologia de Massimo Canevacci (2008) conceitos como o de "estupor metodológico", para vivenciar e produzir uma

¹ Nesta pesquisa, (in)visível, será considerado como algo passível de ser percebido.

experiência observante como aproximação etnográfica.

Se por um lado certas invisibilidades estão ligadas, obviamente às relações de poder provenientes das dominações colonialistas, sobretudo epistemológicas, por outro, dão-se lamentavelmente pelo equivocado planejamento e pelas negligências nas gestões da educação brasileira, ou seja, pelas ações político-pedagógicas que acabam por perpetuar a reprodução das invisibilidades, fator esse que tem relação direta e indireta com a estagnação da transformação das desigualdades sociais no Brasil, entre outros problemas.

O português Boaventura de Souza Santos² (2010), em sua análise epistemológica, aponta-nos exatamente para um foco relacionado à validação, métodos, estrutura e origem de outras produções, outros locais e outros produtores de conhecimento. Paralelamente a essa discussão, trago, ainda, reflexões sobre invisibilidade, feitas pelo indiano Homi Bhabha, pioneiro nas pesquisas relativas aos estudos culturais pós-coloniais.

Meu objetivo, além de provocar a reflexão sobre o que temos negligenciado, é mostrar que a dança, enquanto *performance*, pode ser um recurso estratégico nos contextos escolares para discussão de experiência e produção de conhecimento, uma vez que contamos com uma histórica e excelente produção em andamento, e mostrar também como a *performance* pode proporcionar transversalidades e novos entendimentos às formações, sendo ela mesma constituinte da complexidade comunicacional da cultura brasileira. *Performances* oriundas dos contextos indígenas, afrodescendentes ou populares, sob uma perspectiva para além dos moldes coloniais dualistas e mecanicistas. É nesse sentido que o corpo, não dissociado de seu pensamento, de sua sensibilidade, de suas experiências, de sua espontaneidade, de sua cultura, de seus gostos, preferências e de sua política comunicacional precisa ser reconhecido como tal e não como um corpo a ser preenchido, moldado, padronizado e normatizado.

Neste sentido, busquei também algumas referências relacionadas à educação na perspectiva da emancipação, realizada por Theodor W. Adorno, sobretudo porque a educação brasileira teve clara influência iluminista. O intuito é constituir embasamentos que nos ajudem a entender as invisibilidades relativas aos processos experienciais e aos processos comunicacionais.

² Boaventura de Souza Santos é diretor do Centro de Estudos Sociais da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e do Centro de Documentação 25 de Abril da mesma Universidade.

Vindo de experiências e atividades em teatro e dança, tanto em produção artística quanto em atividades de oficinas na educação não-formal, minhas motivações para essa pesquisa iniciaram como consequência de uma sensibilização à problemática educacional brasileira relacionada com a autonomia comunicacional e seus vínculos com a valorização da diversidade cultural, mas também por aspirações de desenvolvimento profissional e investigativo. Tendo como horizonte a promoção de emancipação, numa perspectiva pós-colonial, empreendi uma pesquisa na qual foram selecionadas algumas referências teóricas atuais ou historicamente reconhecidas nessa direção, mas que aos poucos abrissem espaço para outras referências em outras linguagens que garantissem essa discussão num nível de autonomia e de reconhecimento público.

As realidades que presenciamos, mesmo diante de certos esforços e procedimentos perpetrados a partir dos âmbitos federal, estadual e municipal são de uma visível lentidão com relação a reais incentivos à pesquisa no âmbito educacional público. O que temos como consequência é o desencantamento com essas instituições e o desperdício das possibilidades emancipatórias e o encantamento com a situação globalizante como modelo. Cabe à sociedade e aos intelectuais, juntamente com as estruturas políticas governamentais, sobretudo o Ministério da Educação e Cultura, conscientes das históricas negligências, reconhecerem as injustiças que ainda são reproduzidas, para que possamos avançar com determinação e mais fluidez e conforme os compromissos assumidos na constituição.

Assim, o sentido principal dessa pesquisa é ativar reflexões e ações que possam fomentar as discussões relativas à formação de professores sobre o que seja formação emancipada e, desse modo, reconfigurar as políticas inclusivas e participativas. Por uma educação que se pautar no reconhecimento das reais necessidades das nossas realidades e, sobretudo, na valorização da diversidade de produção cultural e intelectual. Por uma educação congruente que vá ao encontro da diversidade e que não se acomode como mero dispositivo enformador, normatizante ou uniformizante.

A pesquisa, então, desenvolve-se com o intuito de buscar novos entendimentos acerca das experiências, percepções e relações comunicacionais, sobretudo performáticas, na contemporaneidade, relacionando diferentes vínculos metodológicos e interseções textuais, especialmente aquelas que propiciem a horizontalidade e a descentralização das relações políticas interculturais.

2 LOCAL DE PERCEPÇÃO

"Nem tudo o que parece valer acima do espelho resiste a si próprio refletido no espelho."(CALVINO, 2003p.56)

A visão humana parece ser, nas atuais sociedades metropolitanas, o sentido que mais representa a relação de estar no mundo e de nele viver. No entanto, o que apreendemos visualmente são dimensões fragmentadas da realidade. Tantos são os contextos da massiva comunicação visual nos espaços urbanos que se proliferou uma sensação de que tudo se tornou mais visível, sobretudo com a inserção da *internet* e os avanços da tecnologia digital no nosso cotidiano, a exemplo, das novas tecnologias médicas de produção de imagens e visualizações do corpo. Junto a esse processo, certas verdades afirmam-se dominantes, legítimas e visíveis, ao passo que outros conhecimentos, como os populares, os indígenas, os campesinos, os afrodescendentes e seus produtores, foram relegados à alternatividade, à marginalidade e à invisibilidade. Nesse sentido, podemos abordar esse processo como um problema eminentemente comunicacional, mas, fundamentalmente, epistemológico e de especial interesse para a área da pesquisa em educação. Mas como enfrentar esse problema? Talvez caiba a reflexão sobre o que estamos negligenciando diante de tanta informação?

Como diz Skliar (2003, p.39), não temos compreendido o outro:

[...]a pedagogia das supostas diferenças em meio o um terrorismo indiferente: chamar o outro para uma relação escolar sem considerar as relações do outro com os outros; e a produção de uma diversidade e uma alteridade que é pura exterioridade de nós mesmos; uma diversidade que apenas se nota, apenas se entende, apenas se sente.

A maneira padronizada como se tem valorizado o que seja conhecimento verdadeiro, visível sobretudo no que se tem mediado cotidianamente, vem se afirmando, se produzindo e se reproduzindo nos contextos educacionais. Isso tem como uma de suas consequências a invisibilidade e a negligência de outras formas de conhecimento. Essa realidade monológica, no entanto, pode ser transformada e descentralizada, não só pela continuidade das políticas de inclusão da diversidade do patrimônio cultural brasileiro, notadamente o indígena e o afrodescendente, nos contextos de formação de professores, mas, principalmente pela discussão da abordagem com a qual se apresenta e se valoriza tal diversidade de produção, entre os outros campos de conhecimento. Para que, dessa forma, se promova socialização de compartilhamento de expressividade e de recriação dessas realidades

culturais, e contribua, assim, para uma conjuntura e desenvolvimento com equidade. Afinal de contas, todos nós trazemos na historicidade de nossas vidas um manancial de experiências, interesses e heranças culturais que não deveriam ser negligenciados em função de uma forma de conhecimento e de comportamento social.

As mudanças em educação, diz Skliar (2003p.40), tem sido quase sempre, a burocratização do outro, sua inclusão curricular e, assim, a sua banalização, seu único dia no calendário, seu folclore, seu detalhado exotismo.

Então, para não tornar cada um desses universos em mais uma disciplina, uma das formas de inclusão dessas discussões poderia se dar transversalmente através da *performance*, que mereceria mais discussão e visibilidade nos meios educacionais. Uma vez que se caracteriza pela expressão da corporalidade, ela permite discutir simultaneidades textuais e conceituais diversas de maneira transversal e junto às atividades de pesquisa, promovendo, assim, não só outras possibilidades de produção e expressão de conhecimento, mas intertextualidade entre professores e áreas de conhecimento, como, por exemplo, a antropologia, a filosofia, a sociologia e as artes.

Pois, a situação de invisibilidade [...] não é uma questão que se resolve enunciando a diversidade e ocultando, ao mesmo tempo, a mesma que a produz, define, administra, governa e contém [...] (SKLIAR, 2003p.43).

Essa situação pode ser tratada como um problema de dominação incrustada, residente e disseminada no senso comum, pois a invisibilidade, neste trabalho, é entendida como aquela situação que é produzida ou está negligenciada pela percepção. Refletir sobre esse processo nos remete a uma relação direta com o corpo, enquanto *performance* e comunicação, que envolve tensões e trânsitos de movimentos visíveis e invisíveis. Sendo possível constatar que certas invisibilidades estão subjacentes na construção comunicacional e, desse modo, são potencialmente fatores importantes nos processos emancipatórios.

Nesta pesquisa, a visão será tomada como a produção cognitiva e subjetiva proveniente do processo do corpo em experiência, no sentido vivencial, espontâneo, que viabiliza tanto compreensão histórica quanto compreensão inter-humana, de acordo, e numa aproximação, com o conceito de *erlebnis*, de Wilhelm Dilthey (ABBAGNANO, 2007p.), o que, nos processos educativos, pode ser tomada como uma situação rica em conteúdos, em possibilidades de partilha, desenvolvimento de consciência pessoal e social, criatividade produtiva e de superação do

senso comum, tanto em produção interpretativa, quanto em produção comunicacional. Uma situação promotora de potencialização e expansão dialógica e crítica com o contexto e com o patrimônio textual multilinguístico da humanidade.

A visão que se processa através do olho é um sentido muito especializado de captação de informação luminosa para a produção de imagem, sendo tanto uma porta para experienciar, quanto uma espécie de matéria em outros estados de consciência, como no caso das imagens nos sonhos. Não foi por acaso que o cinema transformou-se numa das artes contemporâneas mais difundidas pelo mundo.

O desenvolvimento reflexivo nos coloca a navegar nesse espaço, no qual uma infinidade de caminhos é possível para buscar compreender e expressar as questões que nos fazemos. Em cada um desses movimentos, algo parece sempre nos instigando, mesmo sem nossa consciência, acerca daquilo que ainda não estamos vendo, e que talvez esteja nos oprimindo ou invisibilizando o desenvolvimento da nossa compreensão. O fato é que o invisível compõe a nossa cultura, oculto, em consensos, afirmações, negações, encantamentos, através de pressupostos ou métodos de validação que impõem o que seja "verdade".

Aqui nesta pesquisa, o invisível será considerado, principalmente, como algo passível de ser percebido, portanto, não "é" invisível, mas "está" invisível, (in)visível.

O adjetivo invisível, pode ser atribuído para vários gêneros e situações, tais como: algum invisível, alguns invisíveis, alguma invisível e algumas invisíveis. Será considerado também, tanto como algo experienciado mas não expressado publicamente, como algo não experienciado e não conhecido. Como potencial criativo, ou por ser uma experiência onírica. Como algo oculto por algum motivo, seja por negligência ou por ato voluntário. Como invisibilidade política, ou ainda, como uma outra possibilidade de conhecimento e de produzir conhecimento válido.

3 CRUZAMENTOS METODOLÓGICOS

"Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido."(CALVINO, 2003p.130).

Este trabalho, tendo como eixo teórico-metodológico os estudos culturais pós-coloniais de Homi K. Bhabha e Boaventura de Souza Santos, estabelece interseções entre algumas noções da antropologia de Massimo Canevacci e de Victor Turner, noções de dança, enquanto *performance*, em RoseLee Golberg, e corpomídia em Helena Katz e Christine Greiner, para tratar em texto e contexto o problema da invisibilidade da produção de conhecimento epistemologicamente emancipada.

A pesquisa teórica, segundo Gil (1994), busca aprimorar fundamentos, polemizando ideologias que criam falsas consciências, afirmando como geral o que é parcial e reconstruindo conceitos no sentido de criar condições para a intervenção. O sentido de buscar compreender entendimentos e conceitos tem na pesquisa qualitativa de natureza exploratória, não uma forma de enumerar ou medir situações, mas uma forma de adentrá-las. Para isso, é preciso entregar-se às experiências, não só para observá-las, mas para vivenciá-las e perceber a si mesmo nesse ato, assim como no caso da experiência de assistir a uma *performance* de dança. Nesta pesquisa, a *performance*/instalação "Organizador de Carne" da Cia Dona Orpheline será o campo no qual se buscará indicadores que nos deem pistas e que nos permitam transitar no limiar visível/invisível em cruzamentos com os referenciais teóricos e intertextuais.

A aproximação etnográfica, que de acordo com Canevacci (2004) é uma meta-observação, ocorre dialogicamente. É uma observação na qual o pesquisador se observa Canevacci (2008). É uma metodologia de pesquisa transdisciplinar aplicada à comunicação visual expressada através dos corpos híbridos da nova metrópole comunicacional. Conforme esse autor enfatiza, "a eleição do tema está condicionada pela biografia do pesquisador, suas preferências literárias, estéticas, emotivas, mais do que científicas ou disciplinares". (CANEVACCI, 2004, p. 37). Desse modo, uma *performance*/instalação pode ser um ato que atrai, que predispõe ao estupor, que devora e quer ser devorada, que põe em tensão e abstração que provoca dança, e, nesse sentido, também forma, pois transforma dialogicamente através do trânsito, da intervenção, através do tratamento que dá aos conceitos, seu

posicionamento, seu pensar, pelo arranjo entre os signos, relações, suas escolhas, seus conteúdos emocionais, procurando manter a atitude de que é sempre uma nova tentativa de diálogo e de produção em conjunto.

O estupor metodológico pode ser relacionado a um estado corporal de abertura. Um posicionamento corporal poroso para interagir com a mobilização perceptiva e a disposição para uma espontaneidade vivencial que desencante e revele o que está invisibilizado. É estar poroso aos mecanismos poéticos, à indeterminação, para além de uma síntese. Uma vez que explicita uma pluralidade de pontos de vistas como fonte de uma espontaneidade construtiva. “A metodologia se faz reflexiva além de estupefata.” (CANEVACCI, 2008, p. 21).

Esse estado reflexivo de que fala Canevacci também corrobora com a noção de *liminal* ou liminaridade, apresentada pelo antropólogo Victor Turner (1982) a partir de sua aproximação etnográfica com uma comunidade de Ndembos do Zâmbia, na África, focalizando situações e circunstâncias ritualísticas. A importância desse conceito parece fundamental para a percepção de cruzamentos intertextuais performáticos, uma vez que estabelece uma relação dialógica num nível mais sutil, talvez invisível a uma percepção menos sensível. A percepção mais sensível é a mesma que experimentamos, por exemplo, numa relação comunicacional performática que envolve esse deslocamento; pois esse acesso ao estado *liminal* promove uma percepção mais aguçada dos fluxos, das relações, sutilezas e interseções para além da normatização, e isso também vem confirmar que existem outras formas, abordagens e caminhos para produzir conhecimento.

Vincularei ainda, como procedimento metodológico, permitir a uma desordem criativa, que "salta" do teórico ao empírico e do empírico ao teórico. Um espécie método criativo, que no meio científico corresponde ao método *Jump*. Esse conceito está relacionado à ideia do salto quântico concebido pelo físico dinamarquês Niels Bohr, o qual é possível de ocorrer no espaço atômico, quando um elétron ao receber energia salta um nível. Ao retornar ao seu nível ocorre liberação de energia em forma de luz. Transpondo para esta pesquisa, a partir de uma atitude de não expectativa há uma predisposição a saltos espontâneos de percepção, ou seja, podem ocorrer visões, associações e ideias.

O que estas noções importam para este trabalho são suas possibilidades interseccionais e promotoras tanto de uma abordagem crítica dos conceitos quanto uma evidência relativa a estados alterados de consciência que talvez sejam apropriados a identificar portais para o invisível ou para uma percepção mais profunda.

Lembro da poesia “O Guardador de Rebanhos II” de "Alberto Caeiro" (heterônimo invisível de "Fernando Pessoa"). Aliás, quem era Pessoa? Álvaro de Campos? Ricardo Reis? Alberto Caeiro? o qual destaque no seguinte trecho:

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo [...]

4 NOVAS PERFORMAÇÕES

“De uma cidade não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.” (CALVINO, 2003, p.46).

O reconhecimento da nova conformação do espaço urbano pós-revolução tecnológica e digital se tornou fundamental na perspectiva das nossas experiências cotidianas, nas quais se cria e recria a cultura como metrópole comunicacional (CANEVACCI, 2004). Ocorre muita comunicação, por exemplo, através dos espaços virtuais, em imagens, sons e escrita. Esse novo universo interpõe-se, transpõe-se e superpõe-se simultaneamente ao cotidiano urbano. Sua complexidade tem crescido e aumentado tanto a ponto de se tornar muito difícil qualquer tentativa de supervisão do que acontece. A metrópole comunicacional vem se caracterizando mais pela expansão da descentralização da comunicação visual, de consumo performativo e sincretismos, onde novos corpos e espaços panorâmicos a constituem. Novas noções de corpo, identidade e *performance*. Desse modo, torna-se perfeitamente pertinente observar como a cidade se constrói e como o invisível acontece ao mesmo tempo em que entendemos como construímos e somos constituídos e como nos movimentamos, interagimos e geramos conhecimento.

A própria sonoridade que se dá através da intervenção humana, dos outros seres vivos e dos fatores ambientais e tecnológicos sobre o conjunto espacial arquitetônico compõe os intertextos e os contextos sonoros dos eventos cotidianos. É nesse conjunto de sons e de pausas, de emissão e recepção, que as pessoas, animadas por vontades, desejos, intenções e emoções, interagem e compartilham saberes, significados, interrogações e sentidos. A composição multiespacial e multi-expressiva da metrópole é, então, o conjunto de todos os corpos, e de suas emanções criativas, suas escutas, seus silêncios, suas vozes e seus gestos. Seus corpos plurilógicos e multissensoriais.

Ao desenvolver a sua pesquisa a partir da perspectiva comunicacional sobre a cidade de São Paulo, em 1986, o antropólogo Massimo Canevacci permitiu-se inicialmente abandonar-se ao método do caminhar pela cidade, do perder-se, do sofrer e sentir a cidade na sua polifonia. Essa aproximação etnográfica lhe permitiu descobrir e selecionar indicadores que estabelecem vínculos e permitem discussões sobre suas hipóteses. A cidade, para ele, é percebida imediatamente polifônica, como um coro de vozes "[...] uma multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõem-se umas às outras,

isolam-se ou se contrastam [...]" (CANEVACCI, 2004, p. 17). É desse modo que percorro a obra de dança "Organizador de Carne", de Sheila Ribeiro. A dança possível para além do visível, do movimento e do gesto. A dança nos seus interstícios, nos seus nós, nas suas frestas e fronteiras.

Desse modo, objeto e método são imediatamente reconhecidos como constituintes da polifonia e, assim, suas leituras e interpretações se utilizam de variados e diferentes pontos de vista, escolhidos sob critério qualitativo e que representarão um mapa da cidade. Ele articula sua explanação focalizando a comunicação, as contaminações que se estabelecem entre arquiteturas e paisagens virtuais, evidenciando temáticas futuristas e relações entre pensamento abstrato e o que ele denomina forma-cidade.

Canevacci (2004) considera que a perspectiva polifônica consiste num posicionamento sincrônico de **máxima internidade e de máximo distanciamento** e, assim, esse pesquisador aponta para o que chama de "saltar" na cidade como condição para a compreensão. Desse modo, é preciso a humildade da aceitação do perder-se, do entregar-se e da coragem de permitir-se a experiência e a transformação. Ele remarca as singularidades das experiências que ocorrem nesse processo de perde-se e de "saltar" na cidade quando admite a obliquidade do sentir, a copresença do observado e do observador no foco, numa espécie de calibração que nunca deve ser predeterminada – "entre a horizontalidade da empatia fusional e a verticalidade da abstração visionária". (CANEVACCI, 2004, p. 21)

5 VER E SER VISTO

"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 alambradas, o corpo de guarda; a balança, a quitanda." (CALVINO, 2003, p. 19).

No meio científico, a luz tem sido relacionada, como resultado da colisão de partículas em movimento, aos fenômenos intra-atômicos e aos fenômenos cósmicos e estelares. A própria vida no planeta Terra deveria seu aparecimento graças às transformações de intensas interatividades físico químicas em trilhões de anos luz dentro do contexto do sistema solar.

Entretanto, essas interações entre partículas ou entre corpos que carregam em si a possibilidade da criação de luz ou de vida tornam-se extremamente complexas na dimensão dos encontros humanos em interações ambientais, culturais e intersubjetivas, sobretudo sob a perspectiva comunicacional.

A comunicação enquanto espaço de conflito envolve, por exemplo, questões de classe, de etnicidade, de gênero, de pontos de vista e de atitude. Espaços esses deflagram hibridismos, tensões, deslocamentos e transversalidades e propiciam novas experiências, reflexões e transformações conceituais.

Quanto mais a visão se expande com o auxílio das tecnologias, mais nos damos conta de que nossos poderosos microscópios, tomógrafos e telescópios, que nos levam às experiências expandidas e extasiadas, deixam-nos logo em seguida estarecidos à beira dos limites de um invisível incomensurável sobre nós mesmos.

Sabemos que a região do visível limita-se a uma faixa intermediária espectral entre o infravermelho e o ultravioleta e que para além destes a visão comum melhora só com o auxílio e o acesso tecnológico que também tem seus limites. Desse modo, é dentro de um contexto de sombra e luz, com ou sem tecnologia de ponta que vivemos, quer percebamos ou não, num limiar de percepção. É neste intervalo que nos damos conta de que as possibilidades nos tangem.

Entender esses processos na nossa atualidade tem sido um esforço cada vez mais complexo que necessita de intercruzamentos entre diversos campos do conhecimento para se alcançar percepções nos meandros e nos interstícios das dobras dos movimentos. Desse modo, o entendimento é um processo complexo e por isso deve estar aberto às

transversalidades, às novas perspectivas, sem verdades fixas, sintéticas, reducionistas, totalizantes ou absolutas.

Nossas experiências, por exemplo, estão constituídas e entremeadas de invisibilidades tanto conscientes quanto inconscientes. Do mesmo modo, a visibilidade daquilo que expressamos se produz a partir de escolhas conscientes, mas também contém em si, de modo subjacente, resquícios de processos invisíveis ou invisibilizados.

As experiências pelas quais somos atraídos carregam em si potenciais revolucionários que nos oportunizam a reinvenção do nosso estado existencial, pois nos constituímos a partir do que conhecemos e das transformações que vivenciamos. É nesse contexto que a expressão espontânea se torna o porta-voz do invisível.

Jorge Larrosa (2010) enfatiza a importância de distinguir experiência de informação e opinião. Ele nos traz a ideia de passagem em Walter Benjamin, na qual a experiência é o que nos acontece, o que nos passa e nos toca. O sentido de acontecimento que transforma, da ação em que se faz recriar novos modos de perceber e estar.

Ao falar de espontaneidade, refiro-me a uma comunicação proveniente da vivência e da percepção aprofundada e atenta que transcende os preconceitos, as convenções, os condicionamentos e as imposições de verdade, e que pode promover novos estados de consciência com relação à diversidade dos modos de conhecer. E assim concordo com a educadora Lúcia Hardt (2005, p. 96) quando diz: "Eu diria que talvez a comunicação não educa quando não se encontra com a multiplicidade. E contar com isso é dizer que ela educa para aprender a viver nessa multiplicidade".

Sabemos que, desde a antiguidade, grande parte da memória cultural é transmitida oralmente tanto pelo canto quanto pela contação de histórias, não sendo rara a referência sobre a audição como a mais refinada porta da percepção e também da imaginação humanas. Ainda hoje, é possível constatar a importância dessa forma de comunicação entre outras, junto a povos indígenas. Desse modo, não podemos esquecer que o experienciar, o conhecer e o expressar envolvem o corpo em processos simultâneos, nos quais as funções cognitivas percepção, memória, imaginação, pensamento e linguagem, não se inviabilizam simplesmente na impossibilidade funcional de um sentido, como por exemplo, no caso da cegueira por deficiência fisiológica.

Num texto sobre dança contemporânea, cujo tema abordado é a percepção, corpo e cegueira, a educadora Ida Mara Freire(2005), ao refletir sobre a finalidade da arte, coloca em discussão a questão: ver, não ver e conhecer. Através de um estudo comparativo a partir de

entrevistas com artistas de algumas companhias de dança contemporânea que se caracterizam pelo trabalho experimental, ela remarca que tanto a discussão sobre diferença quanto a discussão sobre conhecimento são fundamentais para compreender suas questões de pesquisa, concluindo que:

[...] longe de se caracterizar como um entretenimento ou mesmo dar conta de uma agenda política de inclusão social, convida a audiência a ver ou a não ver para então conhecer. Nesse sentido, o que a arte nos oferece é a liberdade de expressão. Nossas palavras e nossos atos criam o nosso existir no mundo, de modo que, podemos compreender os nossos processos de vida, vivendo como seres distintos e singulares entre iguais (FREIRE, 2005).

É nesse sentido que é preciso que os professores estejam abertos e preparados para acolher e desenvolver em seu conjunto a aplicabilidade de outras manifestações expressivas, como a dança, além da linguagem escrita e oral. Mas também não as reduzindo a mera disciplinarização, sem articulação, transversalidade e valorização merecidas. Como se fossem destituídas de desenvolvimento cognitivo e conceitual complexos e não fossem articuladas às questões científicas ou às relações e aos contextos dos problemas contemporâneos. Como se fossem menos importantes ou dispensáveis em relação a outros conhecimentos considerados legítimos e válidos.

6 INTERSEÇÕES (IN)VISÍVEIS

"Cada cidade recebe a forma do deserto a que se opõe: é assim que o camaleão e o marinheiro veem Espina, cidade de confim entre dois desertos." (CALVINO, 2003, p. 24).

As publicações e trabalhos que abordam e discutem o tema invisibilidade entre os anos 2001 e 2010, encontrados em bancos de dados, estão, em geral, ligados principalmente a questões sociais, étnicas e questões de gênero, mas encontram-se também excelentes artigos publicados na *internet*, especialmente relacionados à área artística, como é o caso do artista brasileiro Túlio Tavares (2010), que apresentou o vídeo "Homem Invisível Objeto Invisível" junto ao projeto "Novas bases para personalidade", do brasileiro Ricardo Basbaum, na *Documenta 12^a* realizada em Kassel na Alemanha.

Sob a cobertura da revista eletrônica *Trópico* (2010), as questões temáticas: "A modernidade é nossa Antiguidade?", que discutiu o legado da arte moderna; "O que é a vida nua?", que se baseou no conceito elaborado pelo professor e filósofo italiano Giorgio Agamben para designar a redução da vida humana à condição de pura vida biológica, como um pacote de informações, apta a ser administrada pelos mecanismos de poder, asceses e adequações científicas de controle e monitoramento que também apontam para uma supervalorização de visibilidades e, desse modo, produzindo invisibilidades; e "O que deve ser feito? (educação)", que apontou para modelos opcionais de educação e cultura para nossa época.

O vídeo de Túlio Tavares foi feito durante uma tentativa de *performance* pública com um megafone e um objeto criado pelo artista plástico Ricardo Basbaum, como mostra a Figura 1. Tal tentativa durou dois dias e foi realizada na Praça da Sé, centro da cidade de São Paulo em fevereiro de 2001. No entanto, eles dizem que a *performance* não aconteceu de fato no primeiro dia porque as pessoas que passavam pelo local não davam a mínima atenção. No segundo dia, com a modificação do roteiro e com um discurso menos hermético, mais compatível com o universo do cidadão comum algumas pessoas, tais como aposentados, desempregados, garis, pastores e *boys* aceitaram participar da discussão sobre a visibilidade do discurso artístico e a visibilidade do ser humano, proposta por Túlio Tavares.



Figura 1 - Homem Invisível-Objeto Invisível
Fonte: TAVARES (2011)

Em 2010, na 29ª Bienal, em São Paulo, o artista esloveno Tobias Putrih foi responsável pelo terreiro "A pele do invisível", onde instalou uma estrutura de madeira e papelão (Figura 2), inspirada na arquitetura do Palácio da Alvorada, de Oscar Niemeyer, como suporte para projeções de vídeos. Numa entrevista realizada para a divulgação de seu trabalho, diz:

Enquanto algumas coisas são sempre dadas a ver, outras são subtraídas do olhar. Em alguns casos, é por meio do bloqueio da visão ou da ausência de imagens que, paradoxalmente, algo se torna

visível, enquanto que, em outros casos, a excessiva visibilidade ‘cega’, visibilidade não é algo natural, mas está inscrita em contextos sociais precisos, sendo, portanto, mutável. (29ª BIENAL, 2010).

Em 2004, na São Paulo Fashion Week, o estilista brasileiro Jum Nakao apresentou seu último desfile, que hoje é conhecido como “A costura do invisível”. Nakao surpreendeu o público com um magnífico, diáfano e minucioso trabalho no qual as modelos, embaladas por uma versão sampleada da Bachiana nº 5 de Vila Lobos, desfilaram vestidos, saias e adornos em papel branco brocado, inspirados na moda do século XIX. A imagem cruzava tradição e industrialização num jogo lúdico com a transparência translúcida e o apelo sutil do plástico descartável das perucas, que lembravam os bonecos *playmobil*, como mostram as Figuras 3 e 4. O desfile encantou em alto nível e conduziu habilmente a plateia para o desfecho, no qual as modelos, que se dispuseram alinhadas para o grande final e para receber os aplausos, começaram a rasgar suas roupas, destruindo-as, e permaneceram apenas com seus *collants* pretos, provocando, assim, comoção, e estupor geral. “Precisamos desnudar a nossa alma para revelar a capacidade de sermos leves, sonhar com indizíveis, impossíveis, inexplicáveis, indefiníveis. Há um possível ainda invisível no real” (JUMNAKAO, 2011).



Figura 2- A Pele do Invisível- Tobias Potrih
Fonte: SILVEIRA (2011)



Figura 3 –A Costura do Invisível
Fonte: NAKAO (2011)



Figura 4 –A Costura do Invisível
Fonte: NAKAO (2011)

O artista chinês Lui Bolin (2011) conhecido como o homem invisível, vem trabalhando recentemente em uma série de *performances* feitas no espaço urbano. Conforme o panorama que escolhe, tal como as Figuras 5 e 6, pinta seu próprio corpo de acordo com essas paisagens para magicamente desaparecer. Além de discutir questões relativas ao contexto chinês, ele estabelece uma verdadeira discussão contemporânea e global sobre corpo, metrópole, cultura, consumo e comunicação. Curiosamente, como mostra a Figura 6, é através da invisibilidade que seu trabalho se torna percebido pelas pessoas.



Figura 5 – Liu Bolin
Fonte: EKFINEART (2011)



Figura 6 – Liu Bolin
Fonte: EKFINEART (2011).

Em 2006, a jornalista Alexandra Alencar editou um vídeo para ser disponibilizado como material didático pelas instituições de ensino da rede municipal e estadual, de acordo com a implementação da Lei Federal 10.639/03, que institui no processo pedagógico os conteúdos da História Africana e da Cultura Afro-Brasileira. Nesse trabalho, “Cidadão Invisível” além de imagens e entrevistas feitas com moradores de algumas comunidades de Florianópolis, foram feitos vários comentários respaldados em estatísticas levantadas por Alencar que confirmam a existência de mecanismos que tornam praticamente imperceptíveis a presença do negro nesta cidade.

Em 2010, a revista *Perspectiva* publicou um artigo da educadora Ida Mara Freire que discute questões do pensar a educação como igualdade de direitos na diferença. Direcionando seu artigo à formação de professores, ela aborda a questão do estigma na sociedade dentro da sua reflexão sobre o pensar e o conhecer. Ela situa o problema da cultura afrodescendente como modos de conhecer e pensar, os quais devem inseridos, discutidos e vivenciados na escola onde se desenvolve e se pretende gerir a formação humana, o que nos faz pensar o quanto é preciso fazer cumprir nossos artigos constitucionais. O cumprimento da lei não garante por si só a cidadania, é preciso garantir a discussão e aplicação, sobretudo no seu aspecto comunicacional e performático, dentro no cotidiano, para além das normatividades hegemônicas.

O filme “Corumbiara”, de Vincent Carelli (2009), que foi premiado em diversos festivais no Brasil, partiu de uma denúncia sobre um massacre de índios na gleba Corumbiara em Rondônia feita em 1985 pelo indigenista Marcelo Santos. Sem cair no clichê do “*bon sauvage*”, o filme resultou da incansável investigação feita por cerca de duas décadas para encontrar sobreviventes e pistas das evidências que restaram desse fato que caiu na invisibilidade, assim como inúmeros conflitos de terra que ocorrem no Brasil. Curiosamente, o que mais nos instiga no filme é que como em tantos massacres que ocorrem no país, não é possível mostrar, nem os índios habitantes nativos naquelas matas nem os responsáveis pelo massacre. Só restando-nos, como testemunhas invisíveis dessa ausência, através da câmera, que ironicamente se transformou em clara ameaça a um único índio sobrevivente, que, para sobreviver morava escondido sozinho num buraco em plena mata. Uma cena extremamente marcante: um índio (Figura 7), dentro de sua pequenina cabana de palhas, apontando sua flecha para a câmera, janela indiscreta da lógica da modernidade em suas consequências diretas e indiretas, visíveis ou invisíveis. Aproveitando o movimento emocional, volto a perguntar: o que temos negligenciado em nossa educação para

que não se repitam barbáries? Obviamente não é o dia do índio, nem o dia da abolição da escravatura, nem o dia da independência ou o dia do professor. O que temos negligenciado na educação brasileira para que o povo se sinta valorizado, para que seu conhecimento seja valorizado assim como seu trabalho? O que temos negligenciado para que a educação e o professores sejam valorizados?



Figura 7 -Corumbiara - Vincent Carelli
Fonte: INCINERRANTE (2011)

O artigo do gestor educacional Nesbit (2006), publicado pelo periódico *Adult Education Quartely*, que tem publicado artigos ligados a questões sociais importantes e polêmicas relativas a educação continuada de adultos, discute problemas ligados à opressão, à estratificação social e ao desfavorecimento que revelam questões de invisibilidade nos contextos social e educacional. O autor toma, a exemplo disso, a Educação de Adultos como parâmetro de discussão, pois vê as diferenças como determinantes nas relações com a educação, o mercado, e as arenas sociais, no sentido do alcance de prosperidade, sucesso e status social. Nesbit aponta que as análises de gênero e etnia não são, de fato, ligadas a classes sociais especialmente na educação de adultos nos Estados Unidos, e, questiona o fato dessas questões serem tão sub-representadas na teoria da educação de adultos quando os próprios intelectuais reconhecem esse problema. Ele, então, relata o

quanto a literatura sobre educação de adultos, nas suas abordagens pedagógicas e estruturais perpetua o silêncio e a invisibilidade de grupos marginalizados e excluídos de seus direitos. Nesse sentido, ele dirige sua discussão, sobretudo, aos pedagogos e aos pensadores das teorias da educação de adultos, e coloca em evidência a articulação entre a educação de adultos e as condições materiais e sociais da vida cotidiana e de trabalho em conjunto com a conjuntura econômica e política. Desse modo, afirma a importância da questão de classe como fator na formação de vida e nos vieses educacionais que se desenvolvem.

É curioso notar que certos problemas, tão caros aos brasileiros, se repetem mesmo em países muito desenvolvidos economicamente como os Estados Unidos. Sabemos que as questões raciais são muito pronunciadas neste país. É bem provável que certas questões estão sendo negligenciadas, sobretudo na dialógica e na polifonia das relações político-sociais.

Fantin (2009), coloca em discussão conceitos e perspectivas sobre cinema e educação, por meio da análise das falas de um grupo de crianças. A autora explora questões relativas ao imaginário infantil pela mediação do cinema, evidenciando o espaço criativo que se disponibiliza principalmente nos interstícios, nos intervalos entre as imagens. Essa pesquisa nos evidencia uma dimensão espontânea criativa e singular quando se refere à mediação, sobretudo num ato experiencial como é o de assistir a um filme. No entanto, o que me interessa para minha pesquisa é a possibilidade de esses conteúdos serem expressados performaticamente e, nesse sentido, reitero o direcionamento deste trabalho para as discussões sobre formação de professores, os conteúdos fundamentais que dizem respeito à gênese de conhecimento emancipado. Todos estes trabalhos, tendo na temática do invisível ou da invisibilidade suas interseções, apresentam tensões que mobilizam fluxos e relações de nosso corpo com o corpo do outro. Um sentir que nos desequilibra e nos coloca em movimento poético.

7 DANÇAR E SER DANÇADO

"Irene é o nome de uma cidade distante que muda à medida que se se aproxima dela."(CALVINO, 2003p.119).

Estamos frequentemente interagindo num ambiente plurilógico complexo, no qual nosso corpo experiencia e performatiza. Os processos comunicacionais são revitalizados pelas novas experiências e pelos novos conteúdos e entendimentos. O corpo vai se desdobrando num devir, realizando, criando a sua espacialidade, a sua historicidade.

A dança enquanto expressividade cultural existe entre as manifestações humanas desde a antiguidade. A própria palavra dança, segundo Garaudy (1980) tem sua origem etimológica no sânscrito *tanz*, trazendo uma ideia de tensão. Nasce, pois, de uma relação poética com a existência e com a realidade. Como experiência e *performance* simultâneas, o corpo vive as tensões que provocam desequilíbrios, movimentos, emoções, pensamentos e abstrações. Ela pode nascer na espontaneidade da vivência, no fluir das relações, do sentir, do brincar, do experimentar, do descobrir e até mesmo do acaso, e, assim, o visível transcende em quem dança e em quem a percebe, tal é o seu caráter indisciplinar. Tudo isso porque a dança emana de "um corpo simultaneamente estável e adaptativo, individual e geral." (KATZ, 2005, p. 29-30). E assim talvez seja possível dizer que vida é dança e que dança é vida. Porque a vida no seu próprio processo de transformação multiforme há uma espécie de inteligência que organiza, que define, que apresenta, mas está sempre em processo.

Considerando o conceito corpomídia em Greiner (2005), no qual o corpo é considerado poroso, aberto, em constante negociação com o ambiente, é possível falar também de uma dança social, intertextual, pois toda atividade experiencial ou comunicacional envolve todo o corpo nas relações dos entendimentos.

Tensões estão sempre envolvidas nos processos comunicacionais e estão diretamente ligadas às necessidades de entendimento e aos estados de consciência e inconsciência que se estabelecem entre os corpos em trâmite nos seus contextos e ambientes. Assim, a dança ocorre através da tensão lei/evento. "Lei enquanto continuidade, inteligibilidade como código. E evento porque tudo o que acontece traz algo da arbitrariedade, com descontinuidades e probabilidades." (KATZ, 2005, p. 15).

A dança, como um ato estético reflexivo, que se faz perceber através da poética da experiência, apresenta-nos a dimensão do devir no fluxo relacional. Um trânsito tenso e intenso de movimento cognitivo,

que vai produzindo novas interpretações e novas indagações. Katz (2005) infere no prefácio de seu livro: "Sendo ou não uma linguagem, o que singulariza a dança é o fato dela ser o pensamento do corpo." Uma tramitação dialógica na qual uma profusão de relações sógnicas se mobilizam e se desmobilizam, possibilitando revelações e dissoluções no seu desenvolvimento, ocasionando uma suspensão do que acontece.

O corpo vive esses movimentos efêmeros da intercorporalidade, e aquele que se põe a perceber e recriar também interfere no seu contexto, no seu ambiente. Um corpo que faz escolhas sobre suas visibilidades e invisibilidades, as quais vão desde um silêncio até o movimento complexo e especializado de um gesto, da força de um signo ou de uma composição metafórica. "Nada permanece, tudo pertence ao trânsito das traduções incessantes." (KATZ, 2005, p. 22).

Não há realidade sem possibilidade de dança, portanto, buscar o desenvolvimento pessoal também deveria passar por um entendimento dela, mas o entendimento dela passa pelo entendimento desse corpo que sente e que pensa e que se posiciona. Nesse sentido, toda experiência e toda comunicação são interações políticas, pois existem no espaço social e ambiental.

De acordo com a teoria corpomídia, podemos falar de um estado corporal em trânsito em contínua troca de informação com o ambiente, no qual "[...] o corpo é mídia de si mesmo e não um meio processador de informação [...]" (KATZ, 2010 p. 14). Não se trata portanto, da concepção *input-ouput* das populares teorias da comunicação que veem o corpo como um processador, similar a um recipiente como na concepção dualista corpo e alma, corpo e mente, dentro e fora, ou mecanicista *hardware* e *software*, mas de um corpo performático que está sempre transformando e sendo transformado pela comunicação. Sendo assim, o corpo sempre dá um sentido à organização e à interpretação das informações através da sua *performance*.

Nesse sentido, as experiências comunicacionais vivenciadas no espaço urbano poderiam ser mais discutidas e trabalhadas na escola. Além disso, a própria organização arquitetônica e urbanística, por exemplo, conforma e delimita o fluxo e as interações nos espaços públicos, e assim, certamente interferem no comportamento. É por isso que as escolas deveriam proporcionar aos alunos, não só experiências performáticas na sala de aula, mas também em diversos espaços urbanos. Discutindo o que se vê, o que se sente e o que se pensa. Essas experiências podem ser articuladas com os conteúdos no sentido de estabelecer relações e discussões. Isso também quer dizer que devem ser incorporadas as noções de dança que os alunos trazem de suas vivências

para discuti-las com outros textos e com outras noções. Da mesma forma, as novas tecnologias digitais envolvem novos espaços, dinâmicas e conformações, estabelecem novos trânsitos, novas experiências e novas relações.

Sendo assim, concebemos o corpo não como um recipiente por onde transita informação, mas um corpo que está aberto a dialogar com o seu entorno. "As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais" (Greiner, 2005, p. 130). O corpo negocia cada informação que lhe chega, e recria-se a partir dessa transformação como mídia de si mesmo, em movimento. Desse modo, é preciso criar espaço para o desenvolvimento da *performance* nas escolas como uma outra maneira de apresentar, manifestar sua relação com o mundo. Criando não só entendimentos de si, de seu corpo, mas como corpo que dialoga com o ambiente. Como corpo comunicacional.

"A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo". (GREINER, 2005, p. 131)

Nesse sentido, a compreensão da dança enquanto percepção e consciência, não só das trocas corpo ambiente, mas também das forças constitutivas intrínsecas aos movimentos em suas intrincadas relações locais e globais, pode ter um papel catalisador na dissolução de possíveis fundamentalismos.

As pessoas sempre são capazes de sentir, pensar e falar por si mesmas. O único a fazer é torná-las conscientes dessa capacidade que já têm. E isso só pode ser feito por indivíduos, nunca por instituições. Por indivíduos que sentem, falam e pensam por si mesmos, isto é, por indivíduos emancipados. Só um indivíduo emancipado pode emancipar outro. E as instituições políticas não são os lugares mais propícios para acolher indivíduos emancipados. (LARROSA, 2010).

Reitero, portanto, o sentido de "dançar a vida" em Garaudy (1980), no qual o conhecimento emancipado expressado pelo corpo vem da sua relação com o mundo e no mundo; desse modo, faz muito sentido dizer: "A dança é o que impede o movimento de morrer de clichê." (KATZ, 2005, p. 32).

8 DESCENTRAMENTOS

"As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa."(CALVINO, 2003p.46).

Concebemos que nosso corpo é também uma construção cultural e que toda cultura é política, num processo contínuo de relações, escolhas, contingências e posicionamentos. Desde as necessidades mais básicas, como alimentação, moradia, vestuário, afetividade, sexualidade, trabalho, estão refletidas, visíveis ou não, nas relações de produção. Assim, somos também criadores ou reprodutores de *design* e *performance* no dia a dia, afirmando, propondo ou discutindo conceitos multiculturais.

Nessa dialógica, nosso corpo experiencia e comunica, em atitudes não neutras, tanto nos processos de recepção, de interpretação e de tradução quanto nos processos expressivos, pois, no momento em que fazemos escolhas, estamos afirmando conceitos e posicionamentos. Vivemos, ainda, num contexto cultural entremeado de relações de poder, ligadas aos valores do saber canônico colonialista, da globalização e de interesses classistas. Esse contexto acaba por emoldurar e moldar a produção cultural em casos de distração ou da falta de meios que ajudem a enxergar essas redes intrincadas por crenças, por dogmas e por taxonomias.

Segundo Mondin (2006), o movimento chamado iluminismo, que ocorreu entre os séculos XVII e XVIII, tomou sua forma embalado por um tipo de processo racionalista vindo do renascimento europeu, sobretudo influenciado fortemente pelo empirismo inglês, espalhando-se pelo mundo, mas, apesar da visão crítica que pretendeu trazer à luz da razão em suas explicações contra a intolerância religiosa, os privilégios e a injustiça, o movimento acabou por favorecer a ascensão da ideologia burguesa, que combatia o monarquismo, defendendo interesses capitalistas, numa forma instrumental de racionalidade. Podemos constatar, ainda hoje, a imposição de dominação e de controle desse tipo de abordagem como uma verdade explicada.

Nesse mesmo contexto, o movimento romântico, no século XVIII, já tinha surgido reativamente com força; entretanto, mesmo valorizando os universos humanos da imaginação e do sentimento, que estavam sendo subtraídos, separados daquilo que fosse o conhecer humano, por não se enquadrarem nos mesmos processos validativos, afirmavam nacionalismos que, nos contextos de dominação ideológica,

fizeram com que o movimento tomasse rumos obscuros.

Tendo participado como motor ideológico das revoluções americana e francesa, o iluminismo foi propagado como o movimento que trouxe a liberdade de expressão para todos; no entanto, contradições internas ao movimento redundaram na submissão da razão à lógica econômica. Pressuposto esse que acabou se disseminando pelo, então, mundo colonial. Nesse processo, o desenvolvimento da ciência, ao perseguir um ideal científico de certeza, neutralidade e progresso, passou a construir sua hegemonia como conhecimento válido.

O modelo iluminista recebeu crítica de estudiosos da escola de Frankfurt no início do século XX, notadamente Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, que, diante das barbáries injustificadas das guerras mundiais, começaram a discutir sobre formação educacional e a necessidade de uma educação emancipadora.

Na sequência da sua produção intelectual, Adorno e Horkheimer (1985) desenvolveram o conceito de indústria cultural, no qual discutiam a mercadorização da cultura e o controle irracional objetivo da classe dominante sobre a massa, enquanto população da sociedade industrial, como fenômeno do capitalismo tardio. Assim, eles compreenderam que o esclarecimento estava sendo produzido pelas massas como mera consciência de si, como uma espécie de semiformação uniformizante, esquizóide, vinda do processo de fetichização da mercadoria, constituindo, assim, o oportunismo para a dominação.

Dessa forma, o método de formação crítica passou a ser entendido através da dialética negativa, na qual a experiência resultaria como processo de mediação. Contrapondo-se à hegemonia do paradigma cartesiano que vigorava a partir da modernidade desprezando, no seu processo racionalizante, o valor de tudo o que não era relativo ao científico.

Ainda hoje, como herança da dominação colonialista, é possível identificar a relação vertical e hierárquica como essa abordagem mecanicista do corpo vem sendo propagada. Consequentemente, em função da hegemonia dessa imposição valorativa, outros posicionamentos e saberes permanecem subjugados à invisibilidade por não caberem nos canônicos métodos validativos, que os localizam numa posição duvidosa, periférica, experimental e alternativa.

A demasiada polarização mente e corpo, em conjunto com a cultura da concorrência e do tempo é dinheiro, aliada à supervalorização da razão instrumental, sobretudo nos meios acadêmicos, acabam por fomentar o especialismo, o preconceito e o fundamentalismo.

O sociólogo Boaventura dos Santos põe em visibilidade as tramas estruturais que estão intrinsecamente na ordem do senso comum e que se fazem dominantes no nosso contexto. Essa evidência é fundamental para a continuidade do fomento à pesquisa e produção de conhecimento. Ligado a uma influência claramente marxista, Santos reforça o pensamento de que é preciso desvendar e interpretar as contradições que movem o presente, mas assinala a autorreflexividade para percorrer criticamente o caminho da crítica, pois “o que dizemos acerca do que dizemos é sempre mais do que o que sabemos acerca do que dizemos” (SANTOS, 2005, p. 17).

Afirmando a efemeridade do pensamento, ele parte do princípio de que os paradigmas sócio-culturais nascem, desenvolvem-se e morrem; entretanto, diante das tendências de ceticismo desencantado e de abandono das utopias, o sociólogo acredita na reativação da imaginação utópica em relação aos horizontes emancipatórios. Ele vê, na tradição da teoria crítica, o caminho para a transição do paradigma que se iniciou nos séculos XVI e XVII, no qual a “modernidade ocidental emergiu como um ambicioso e revolucionário paradigma sócio-cultural assente, como numa tensão dinâmica entre regulação social e emancipação social” (SANTOS, 2005, p. 15). Essa modernidade, no século XIX, associada com o capitalismo, evidenciou a afirmação da regulação social, gerando um processo de degradação repressivo e instrumental (ideologia burguesa). Mesmo, contando com a genialidade do escritor tcheco Kafka que nas obras "Metamorfose" e "Cartas ao Pai", apontava para a questão dos autoritarismos.

Mas o caráter abstrato dos princípios desses dois pilares do projeto histórico moderno levou cada um deles a maximizar-se com a exclusão do outro. Esse paradigma local globalizou-se através do colonialismo e, cada vez mais, através da comunicação, ou seja, esse autor só vê uma transformação em direção à emancipação, numa perspectiva de um outro paradigma, e, nesse sentido, recorre à importância da imaginação utópica como combustível para esse empreendimento. Conforme Santos, "uma das fraquezas da teoria crítica moderna foi não ter reconhecido que a razão crítica não pode ser a mesma que pensa, constrói e legitima aquilo que é criticável" (SANTOS, 2005, p. 29). Posiciona, então, o multiculturalismo como resistência às múltiplas dominações e como implicação para uma teoria crítica pós-moderna que advém das lutas sociais, juntamente com uma teoria da tradução, mediando o diálogo entre as diferenças.

Boaventura de Souza Santos é conhecido por seu vínculo com os movimentos do Fórum Social Mundial e pela sua pesquisa, intitulada

"Reinventar a Emancipação Social: Para Novos Manifestos". Ele salienta uma sociologia das emergências, que procura valorizar a diversidade das experiências humanas, em contraposição a uma "sociologia das ausências", que desperdiça a experiência. "São múltiplas as faces da dominação e da opressão e muitas delas foram irresponsavelmente negligenciadas pela teoria crítica moderna, como, por exemplo, a dominação patriarcal [...]" (Santos, 2005, p. 27).

A persistência dos movimentos sociais e, notadamente, as discussões nutridas pelas teorias críticas e pelos estudos culturais têm contribuído muito para que uma perspectiva emancipatória se efetive como processo possível de desenvolvimento. Assim, torna-se importante identificar certas dinâmicas que estão envolvidas na produção dessa realidade.

Santos (2010p.271) distingue quatro espaços políticos estruturais que estabelecem relações de poder: o espaço da cidadania (segundo a teoria política liberal), o espaço doméstico, o espaço da produção e o espaço mundial.

O espaço da cidadania, nesse modelo liberal, ficou muito restrito a um significado definido e rígido, que dificulta a problematização relativa a todos os componentes que envolvem a questão democrática. Assim, a cidadania ficou reduzida ao seu significado jurídico, como um conceito generalizador, onde seu potencial regulatório emanado pelo Estado concede direitos civis, sociais e políticos, mas oculta diferenças, conflitos e ambigüidades. Neste sentido, é preciso uma renovação do conceito de democracia que envolva a participação de todos, evidenciando, assim, o seu potencial emancipador.

O espaço doméstico tem sido transformado graças aos movimentos sociais, principalmente com o movimento feminista que iniciou um desocultamento de despotismo que veio sendo abordado nos estudos sobre gênero. As mulheres estão cada vez mais acessando novos espaços e expressando suas potencialidades profissionais, e, com esse fenômeno, o espaço doméstico vem se transformando conjuntamente com o espaço urbano. Cada vez mais as creches acolhem as crianças, enquanto as mães estão no trabalho ou no estudo. Desse modo, o trâmite econômico, assim como as relações sociais e os indivíduos, também se reconfigurou; entretanto, a violência contra as mulheres e o assédio a elas ainda são uma realidade muitas vezes silenciada e invisibilizada; questões, como a gravidez indesejada, são tratadas com descaso e indiferença, gerando problemas jurídicos, morais e físicos, quando não fatais para a saúde da mulher.

O espaço das relações sociais de produção, notadamente das

relações de trabalho, ao contrário, e sobretudo o operariado, vem passando por um processo despótico de produtivismo, de degradação e de invisibilização progressivas com a lógica da maximização do lucro. Esses problemas se agravam com a dificuldade de acesso a educação de qualidade, aos recursos tecnológicos e de saúde.

Santos (2010, p.275) coloca que “a forma dominante de poder no espaço mundial é a troca desigual entendida em termos sociológicos mais amplos que os termos econômicos”, e, nesse sentido, é preciso tentar compreender e empreender uma politização das práticas transnacionais e dissolver os novos mecanismos de exclusão da cidadania. Essa politização aponta para relações mais horizontais, que promovam movimentos emancipatórios a partir da educação escolar, para que cada pessoa tenha em vista o processo emancipatório.

É assim que a transversalidade da cultura indígena, da cultura popular e da cultura afrodescendente na escola pública pode trazer novas percepções sobre identidade e relacionamento social. Nesse sentido, a valorização do que nos concerne como produção cultural brasileira mobiliza a descentralização do saber na perspectiva de emancipação.

Em sua pesquisa sobre o direito na modernidade, Santos (2010) evidenciou uma tensão entre as forças de regulação e as forças de emancipação como caracterizadora do projeto moderno. Apontou, ainda, que essa tensão já apresentava seus indícios no século XII, com a recepção do direito romano europeu, o qual foi absorvido pelo viés humanista e laico, pela burguesia em ascensão, mas acabou, contudo, transformado-se em formalismo técnico-racional e, desse modo, aumentando as forças reguladoras.

O autor conclui que o pensamento moderno eurocêntrico é constituído de distinções, nas quais a visibilidade é fundamentada por invisibilidades, e, assim, são produzidas certas realidades sociais em detrimento de outras que ficam como inexistentes.

Essas colocações fazem sentido, à medida que nos é possível reconhecer, não com os telescópios, microscópios ou meios científicos de validação, mas através da percepção aprofundada que considera texto e contexto e, sobretudo, os estudos culturais.

Coincidentemente, essas realidades sociais marginais ao que é hegemônico e que se afirma como modelo estão intersticiais nos territórios coloniais e estiveram, por muito tempo, desarticuladas e controladas.

Aqui, articulando esses dados nessa pesquisa, entendo que a comunicação pessoal envolve o corpo inteiro, numa relação, portanto, social. E aponto a manifestação performática como geradora de tensão

na escuta sensível do corpo em experiência para uma espontaneidade consciente de que não é neutra como atitude política. Pois experiência e comunicação podem ser consideradas como eventos que envolvem escolha e negociação. E assim, necessitamos daquilo que não estamos percebendo para superar limitações, dogmatismos e encantamentos, para que nos seja possível reinventar os horizontes de um mundo que seja mais do que uma repetição de paradigma.

A entrada no século XXI, porém, exige uma etnografia mais complexa, que torne visíveis alternativas epistêmicas emergentes. Um dos elementos mais críticos desta etnografia é a estrutura disciplinar do conhecimento moderno. As disciplinas acadêmicas representam uma divisão de saberes, uma estrutura organizada que procura tornar gerível, compreensível e ordenado o campo do saber, ao mesmo tempo que o disciplina, endossando e justificando desigualdades entre saberes e criando outras formas de opressão, que perpetuam a divisão abissal da realidade social; o que não está conforme ou definido pela racionalidade moderna volatiliza-se e desaparece (MENESES, 2008, p. 6).

Na continuidade dessa discussão, trago a contextualização, a conjuntura políticas da educação brasileira. Em 2007, o Ministério da Educação e Cultura lançou o Plano de Desenvolvimento da Educação, o qual é sustentado por seis pilares: visão sistêmica da educação, territorialidade, desenvolvimento, regime de colaboração, responsabilização e mobilização social (BRASIL, 2007).

Na mesma época, foi criado também o Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (Ideb)³ para medir a qualidade de cada escola e de cada rede de ensino. O indicador é calculado com base no desempenho do estudante em avaliações do Inep e em taxas de aprovação. Está baseado na frequência do aluno e se ele é aprovado, o que determinará se o aluno aprendeu.

Nessa mesma discussão sobre as políticas vigentes, o escritor e

3

O índice de desenvolvimento da educação básica foi criado em 2007 para medir a qualidade de cada escola e de cada rede de ensino. O indicador é calculado com base no desempenho do estudante em avaliações do Inep e em taxas de aprovação. Está baseado na frequência do aluno e se ele é aprovado, subentendendo-se que o aluno aprendeu.

filósofo Paulo Ghiraldelli (GHIRALDELLI, 2010) adverte que os índices do Ideb podem atuar como um bom parâmetro para o governo avaliar o andamento técnico da sua política educacional, mas não são uma boa ferramenta, por exemplo, que indique provas objetivas para a sociedade sobre a qualificação dos professores. A qualificação de professores merece especial reflexão se quisermos que a educação seja orientada efetivamente no sentido da reinvenção do futuro. Um professor, além de conhecer bem os assuntos da área que ensina, precisa estar em constante pesquisa e, por isso, necessita ter acesso, não só a bons livros, mas também a tecnologias, como computador e *internet*, ter acesso à arte, a cursos, viagens, enfim, às discussões que estão ocorrendo, participar de eventos na cidade e estar em contato com o que se passa no país e no mundo.

Desse modo, uma educação de qualidade passa pela qualificação do professor e principalmente pela valorização salarial que dê suporte e reais possibilidades de criação de seu próprio desenvolvimento. Além disso, o incentivo à pesquisa em educação deverá ser prioridade se quisermos realmente transformar a precariedade e o sucateamento da educação pública que urge a atenção da sociedade.

9 TENSÕES INTERTEXTUAIS - POLIFONIA PERFORMÁTICA

"Ao chegar numa 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." (CALVINO, 2003p.30).

A *performance*, como manifestação cultural criativa e multissensorial, parte de ideias e conceitos que são expostos à experiência pública, numa iminência comunicacional multilinguística. Trata-se de uma situação na qual a corporalidade se expande para além dos costumeiros comportamentos e condicionamentos, proporcionando experiências e vivências comunicacionais em outros estados de consciência, nos quais claramente ocorrem inter cruzamentos de diversas dimensões da cultura e interações intersubjetivas. É um lugar no qual são discutidas, por exemplo, noções de corpo, de linguagem, de comunicação, de conhecimento e de valor. Assim, a *performance* aparece como uma possibilidade de enfrentamento das situações limitantes, dos discursos monológicos ou lineares, sendo possíveis entendimentos profundos e muito contextualizados.

Uma situação performática, de uma forma ou outra, sempre atrai a atenção e predispõe ao estupor e à experiência transitiva, pois o que é a comunicação, senão uma dança, um meio pelo qual mergulhamos o nosso corpo todo, em emoção e pensamento, num trânsito liminar visível/invisível, onde os cruzamentos intertextuais formam nós condensados de energias transversais que se dispõem, compõem e superpõem, emergindo os interstícios subliminares do texto, impulsionando-nos para outras compreensões e outras poéticas.

Ao percorrermos o espaço cenográfico proposto e ao sermos levados pelo fluxo coreográfico, podem surgir diversas possibilidades atrativas que nos fazem tanto abstrair por fatores da própria *performance* como refletir por fatores pessoais. Ocorre de produzirmos, simultaneamente, outros percursos, outros espaços/tempo e outras leituras; ou, ainda, de nos atermos muito reflexivos a um determinado fator atrativo e o arrastarmos, como que liminarmente, junto ao fluxo. A experiência passa a acontecer como uma suspensão do corpo, como num sonho, no qual mantemos a consciência. A percepção ocorre como um conjunto entre o fluxo e as micro reflexões que vamos produzindo na relação desta presença. Porém, a entrada por um "portal" que não

mantém o fluxo, o fio do andamento e o olhar oblíquo que evita o ofuscamento nos leva inexoravelmente ao abismo, onde somos devorados e não trazemos de volta uma elaboração complexa estranhada e plena de aprofundamentos.

Uma *performance* de dança, ao envolver tensões, pode canalizar movimentos reflexivos, nos quais podem ser evidenciadas interseções, provocando, assim, questionamentos e reformulações.

Enquanto manifestação conceitual e artística, a *performance* foi objeto de estudo da historiadora de arte RoseLee Goldberg (2006), tanto no que compete à valorização da diversidade expressiva, quanto à valorização dos meios de produção e desenvolvimento. Ela posiciona a emergência da *performance* como ação artística contextualizada pela efervescência cultural e pelos eventos políticos a partir de 1968. A *performance* se prestava como meio para as novas experiências e novas discussões de conceitos artísticos, nos quais o espectador vivenciava simultaneamente esse processo no sentido de anular os efeitos alienantes que estavam sendo contestados. Começou, então, a se produzir um manancial de propostas experimentais, abordando a relação perceptiva corporal, as quais trouxeram mais fluidez, irreverência e humor, ao mesmo tempo em que se reagia ao excessivo cerebralismo.

Experimentações ao a livre e em locais não usuais para exposições e atos artísticos traziam novas percepções e relações com o corpo, com o tempo e com o espaço, além de importantes discussões também sobre o local da arte, enquanto comunicação e discussão pública.

Não podemos perder de vista, entretanto, que a ocorrência dessa manifestação, em diversidade formal, esteve e está inserida nos contextos das mais variadas culturas brasileiras, tanto em situações cotidianas nas metrópoles ou nas festas religiosas populares e folclóricas, quanto em certos rituais indígenas, como situações promotoras de visibilidade nesses contextos.

É nesse sentido que qualquer formação deveria agregar ao seu plano pedagógico o desenvolvimento desse recurso expressivo comunicacional que já é aprendido e vivenciado no próprio cotidiano.

Partindo da ideia de que os processos de entendimento são transformáveis, que cada corpo, cada subjetividade, é um devir potente em possibilidades comunicacionais e performáticas. O processo comunicacional carrega consigo um limiar transitivo, como uma peneira que seleciona e apresenta um recado, mas que simultaneamente e liminarmente nos guarda uma infinidade de portais para o invisível, aos quais um acesso depende de uma abertura experiencial, ou seja, de um

esforço para se manter num foco, num estado de consciência transitivo.

Neste sentido, a transversalidade da *performance* e da dança nesta discussão sobre invisibilidades, que envolvem nelas mesmas uma relação de trânsito visível/invisível, tem como objetivo buscar refletir sua importância nos processos educacionais como dinâmica comunicacional e emancipacional.

Enquanto experiência poético-política e dinâmico-comunicacional, a dança envolve corpo e cultura, podendo ser um meio decisivo no sentido de promover movimentos transformadores.

Neste espírito, em 1996, a artista Sheila Ribeiro, nascida em São Paulo, radicou-se em Montreal, no Canadá, onde criou a companhia Dona Orpheline, com a qual cria e produz coreografias, instalações coreográficas e vídeos. Desde então, vem trabalhando nas áreas de novas mídias, tecnologia, coreografia, instalação e cinema. Interessada pelas dinâmicas da comunicação contemporânea, ela explora ilusão e desejo, entrando nas tensões estéticas pós-coloniais, violência simbólica, deslocamento do corpo e publicidade. Em 2007 criou "Organizador de Carne".

Sheila conta que essa obra nasceu de um episódio acontecido em São Paulo, no Departamento de Investigações sobre o Crime Organizado (DEIC), em 2007. Ela tinha ido com sua irmã solicitar um boletim de ocorrência, devido a um incidente ocorrido com o carro, e uma policial, ao vê-la passar por baixo do organizador de fila (era madrugada e não havia ninguém), abordou-a aos gritos: “— Você é gente ou animal?”. Sheila acompanhava a sua irmã que deveria reconhecer o criminoso que lhe havia roubado o carro.

Sheila fez o que tinha de fazer no DEIC e foi embora. No entanto, aquela situação retumbou forte no seu corpo. Uma experiência dessas pode gerar consequências diversas em pessoas diferentes. Há quem simplesmente aceita a situação e não pensa mais nisso ou também há quem acaba por armar um escândalo no exato momento; mas, nesse caso, naquela fala que claramente abordou o conceito de civilidade relacionando 'gente' e 'animal', com parâmetros definidos por trânsitos coloniais, no mínimo nos deixaria curioso sobre os processos formativos que, de certa forma, promovem a compreensão e possibilitam articulações comunicacionais.

O organizador de fila, como mostra a Figura 8, é encontrado geralmente em bancos, aeroportos e instituições diversas, diante de guichês ou caixas, e funciona como linguagem.



Figura 8 -Organizador de Fila
Fonte: EASYLINE (2011)

Minha primeira aproximação com a obra de dança “Organizador de Carne” foi em 2007, no SESC Pompeia, em São Paulo. Nos últimos anos, foi a obra brasileira de dança contemporânea que mais me motivou a adotá-la como campo empírico de estudo para esta pesquisa, principalmente pela abordagem e estética contemporâneas envolvendo comunicação e tecnologia digital e pelas associações que fiz com o âmbito da educação.

Para esta pesquisa, foram utilizados uma cópia de vídeo, que foi gravada no Teatro de Beirute, no Líbano, na ocasião da apresentação dessa mesma obra e vídeos, gravados de apresentações feitas em São Paulo e publicados nos *sites Youtube e Google vídeos*.

O cenário, no qual Sheila Ribeiro e Alexandre Basa *performatizam*, é composto de um grande balcão, centralizado diante do público, com dois telões frontais, onde num deles, está projetada uma imagem da loura e forte dançarina canadense “Louise Lecavalier” em um “*tutu*” preto. Lembrando de alguma forma, o guichê do DEIC. Sobre o balcão, há dois *laptops* e, ao lado, um organizador de fila desmontado. Mais a frente, perto do público, há um microfone num tripé. Na parede lateral esquerda da sala é projetada uma cena *second life*. Os artistas Sheila e Basa já encontram-se em cena, aguardando o público. Quando o público chega diante desse cenário, coloca-se em situação análoga à de Sheila diante do guichê do DEIC, ou seja, diante de situações concretas e invisíveis de tensões e poderes corporais. Elementos visíveis e virtuais que a compõem. Como num prólogo do que irá acontecer, o público se acomoda nas cadeiras e observa o cenário, essa situação nos suspende, como que direcionando-nos para o primeiro movimento e a primeira cena, pela qual somos atraídos por meio da composição coreográfica com a clara intenção de nos dançar. Como nos mostra a Figura 9.

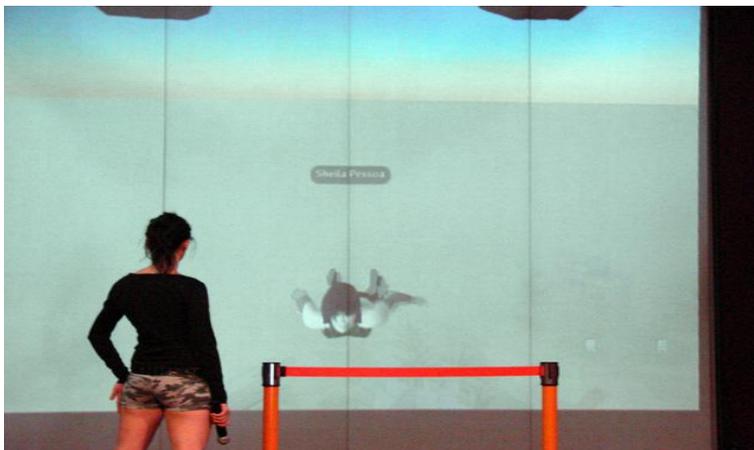


Figura 9 Organizador de Carne

Fonte: (RIBEIRO, 2009)

A primeira vez que assisti a essa *performance*, lembro que, como primeira aproximação e vivência ao vivo, ocorreu-me de me deixar levar e sentir do mesmo modo quando nos conduzimos e nos deixamos conduzir ao percorrer por um lugar desconhecido. No meio de um universo de informações, como por exemplo, a imagem da dançarina canadense projetada no balcão central, os movimentos do músico Basa na sua mesa de trabalho ou a projeção das cenas *second life* na parede, alguns detalhes sempre terão especial atração a ponto de desviar nossa atenção e se tornarem decisivas para nossa leitura e interpretação. Neste percurso, remarquei imagens, situações as quais nomeio como indicadores do invisível, as tais pistas ou portais pelos quais nos é possível transpassar nossas usuais percepções e interpretações. Lembrome de que essa experiência foi bastante complexa, na qual, por várias vezes, mergulhei em reflexões durante o fluxo da *performance*, a ponto de ter a exata noção de ter tido uma experiência completamente diversa em relação à experiência tida por qualquer outra pessoa da plateia, mesmo que pudéssemos reproduzir um roteiro semelhante. No entanto, mais me pareceu ter sido devorado pela *performance* do que tê-la devorado.

Se por um lado era prazeroso estar ali partilhando um evento artístico, num local prestigiado das artes cênicas, por outro, alguma coisa me colocava numa situação que só agora posso reconhecer, pois o tempo de minha experiência não acompanhava o tempo do fluxo cênico, que trazia muitas informações, competindo com minha vontade de entrar

em cada ‘portal’ que me atraia. No entanto, para não perder por completo o fluxo, o fio da meada, muitas vezes decidi somente deixar-me levar diante das molduras sígnicas desses ‘portais’ como numa passagem panorâmica. Como numa viagem de trem, quando vemos algo que nos interessa pela janela e tentamos ver melhor, mas a imagem se distancia rapidamente, e outras imagens vão aparecendo, e só ficamos com a sensação que nos causou e marcou. É como uma porta aberta que não é atravessada. Essa sensação guarda um universo invisível que talvez nunca alcançaremos, se não decidirmos retornar ao local, e mesmo que retornemos, talvez em nós mesmos guardamos outras invisibilidades, ou outros interesses, que influirão na experiência. Entretanto, mesmo retomando o fluxo coreográfico, de vez em quando me aventurava novamente num “mergulho”. Quando não se está num trem que nos leva sobre trilhos, temos essa possibilidade de “parada” voluntária. Apreendemos e reconhecemos que nem sempre damos conta de tudo. Mesmo que estejamos ali “para o que der e vier”. Mas às vezes outras forças do nosso contexto pessoal se superpõem à experiência presente e magneticamente convergem, atraindo nosso foco reflexivo, mesmo com os dados do que estamos presenciando.

Tudo isso formou um conjunto de experiências em mergulhos ou fluxos, em paradas ou passagens. Às vezes eu era impelido a mergulhar em minhas memórias, significações e sentimentos, outras vezes, era atraído a penetrar em signos e imagens na *performance*, como se estivesse traduzindo-os. Como por exemplo, a simulação de passagem, por um *avatar*, pelo quase "labirinto" formado pelas fitas dos organizadores de fila que se localizava no centro de um enorme espaço urbano. Ou quando Sheila simula passos de *ballet*. Ou ainda quando ela dança ao som de um ritmo *funk*. Tudo isso, nos revelando invisibilidades e interseções. No final, a leitura que fiz continha uma série de núcleos, nos quais os portais não penetrados e experiências não vividas permaneceram potencialmente invisíveis, e outras situações, relacionadas ou órfãs de conexões, eram visivelmente lembradas pelas microvivências e os sentidos elaborados. Todas essas portas são possíveis de interconexões, mesmo em planos semelhantes ou dimensões diferentes. Possuem campos de força entre elas, sendo que existem conexões, às vezes invisíveis, que só é possível serem acessadas através de uma vivência profunda e estranhada, constituindo uma dança. Tudo isso compõe uma macro situação rica em conteúdos com claras relações estruturais, mas plena de "vácuos" e "ilhas", em função do percurso experiencial. Isso foi o que aconteceu, mas esses "vácuos" permaneceram perturbadores e com tanta energia na minha tentativa de

querer experienciar mais, que me lanço, agora, com a possibilidade do vídeo que me permite rever, interromper e suspender.

A interrupção é, por si só, um gesto. Um gesto que suspende e põe em questão o próprio movimento. A interrupção de um movimento pode provocar um espaço/tempo reflexivo tanto em quem observa quanto em quem interrompe. Portanto, a dança não 'para'. Para mim, uma interrupção é claramente uma decisão importante, assim como a decisão de expor um gesto. Poderíamos considerá-la como resultado de um estupor diante de alguma percepção que nos atrai e nos perturba. Uma espécie de experiência suspensa no tempo para o entendimento. Um momento de desintegração do previsível. Não aquele foco controlado, que acaba por se reduzir a si mesmo, mas um foco aberto, como um sol, que ao mesmo tempo devora e recria. Desse modo, uma interrupção pode proporcionar uma revelação de algo que nos estava invisível. Isso pode nos acontecer diante de uma situação que estamos presenciando. A situação continua, mas permanecemos naquele local reflexivo da interrupção. Esse estado pode até tornar-se uma obsessiva investigação que transformará nosso olhar sobre nós mesmos e o mundo. Desse modo, as nossas escolhas focais determinam visibilidades e invisibilidades. Do mesmo modo que nossos gestos e expressões, para além das visibilidades, guardam em si, na sua gênese, possíveis invisibilidades que os formam ou os deformam, e somente uma percepção mais sensível pode acessar com clareza os seus fundamentos, entretanto, muitas vezes o que está "invisível" pode ser exatamente o óbvio que impera diante dos nossos olhos.

O **organizador de fila** sendo o principal elemento cênico e poético explorado na instalação coreográfica:

[...] Define e estabelece espaços — a arquitetura, o olhar, o tipo de trânsito. Ele é uma pedagogia do tempo-espço, do corpo e da lei, incorporando elementos comportamentais que cruzam hierarquia animal, *status* social e psicologia individual. É um condicionador que serve de *bondage* ético da ordem e da disciplina, integrando unilateralmente além de treinar um certo prazer de pertencer simbolicamente a um trânsito único e à aglomeração convincente. Portanto, o organizador de fila interfere, recria, estipula e desenvolve especificidades eróticas, cinestésicas e comunicacionais, transformando elementos constitutivos do corpo (volume, foco,

presença, *grounding*). Ele é corpo pós-humano, seu elástico é pele, suas estruturas de base, ossos; e com esse objeto corpo-cadáver-fetichê-invisível, a coreografia iconiza os parâmetros em jogo. (RIBEIRO, 2008)⁴

Na primeira cena, **Sheila** carrega o **organizador de fila** e o instala diante da parede com a projeção de algumas situações *second life*, na qual um *avatar* aparece flutuando em direção a nós, que o vemos e sobre a **sombra da fita do organizador de fila**. A **sombra de Sheila** também se projeta na parede junto à sombra do organizador, sobrevoada pelo *avatar*, numa mistura de concreto e virtual. As cenas *second life* projetadas na parede simulam situações concretas. A situação concreta de Sheila se "virtualiza" pela projeção das cenas *second life* que transpassam seu corpo assemelhando-o a um corpo virtual. Desse modo, forma-se um complexo polimórfico e policêntrico que nos atrai o olhar (CANEVACCI, 2008). Na evolução dessa cena, a situação concreta e carnal de Sheila, diante do organizador de fila com suas respectivas sombras projetadas sobre a imagem na parede — que está servindo, nesse momento, como tela de projeção da cena virtual — com os avatares que performatizam uma relação *second life*, estabelecendo também um diálogo digitalizado o qual Sheila recita em voz alta, compõe um cruzamento intertextual, conjuntamente com a sala do evento onde está o público e o cenário inicial e todo o arcabouço (in)visível que constitui a comunicação audiovisual desse momento.

Ribeiro (2008), em sua reflexão sobre esse contexto, diz que é inviável responsabilizar a comunicação, o conteúdo, o fundo e a forma quando não sabemos de onde vem a informação, quando os responsáveis são inacessíveis.

Neste caso, o organizador de fila, como principal indicador/atrator atua como um portal *liminal*, como um elemento que facilmente induz a um estado de estupor, justamente pela evidência de interseções entre as imagens que presencio e as inúmeras relações possíveis de reflexão. Pois, neste momento também ocorrem, simultaneamente, vários planos de percepção, pois, eu assisto um vídeo que alguém filmou na sala do evento onde o público assiste ao espetáculo.

Tratam-se de momentos de ruptura, no qual milhares de

⁴ Organizador de carne - poderes imateriais na comunicação contemporânea. Sheila Canevacci Ribeiro/Dona Orpheline. (não publicado)

fragmentos/imagens/percepções nos atraem simultaneamente, como as sombras mencionadas, tendo como fundo um abismo para além dos conceitos prontos, que nos lança num mergulho investigador a partir dessa desintegração das certezas. Esse deixar-se perder é a própria celebração da real efemeridade das coisas, a qual a arte nos propicia, esse poder de intrepidez diante da morte voluntária das petrificações, das hipocrisias, dos encantamentos. É preciso remontar esse espelho para que possamos recompor uma compreensão a partir dessa experiência e, assim, recompor-nos também, reinventados, pois o efeito perturbante nos proporciona a possibilidade de dançarmos e sermos dançados.

Quando se é estrangeiro, de ‘outra’ classe, de ‘outro’ gênero, pode-se não entender ou mal-entende a linguagem. A composição, ou seja a ‘organização da carne’, é o trânsito do hetero e do auto controle. É a composição que evita matar ao sentir ódio, fugir ao sentir medo assim como fazer sexo, toda vez que o desejo se apresenta. (RIBEIRO, 2008).

Como mostra a Figura 10, o viver e o fazer a cultura nos coloca diante de questões cujos fundamentos estão muitas vezes invisibilizados, ou melhor, negligenciados. Reviver a gênese da cultura é repassar pelos portais que a constituíram sendo, desse modo, possível remontar outros entendimentos.



Figura 10 – Organizador de Carne
Fonte: (RIBEIRO, 2009)

Na segunda cena, são performatizados comportamentos pelos corpos concretos dos *performers* e pelos corpos virtuais dos *avatars* ao mesmo tempo em que atravessam e são atravessados pelos dispositivos mimetizados ou projetados. Esses corpos metamorfoseam um estar concreto e virtual, simultâneos, que se desdobram em múltiplos. No meio desse contexto de projeções, circuitos e bretes, os corpos se manifestam, representando e escondendo, através de suas falas, as projeções imagéticas de si mesmo, seus absurdos paradoxos, seus dualismos estúpidos, suas necessidades de relação reprimidas — camufladas pelos desejos reprimidos de sexo —, seus temores da solidão e da morte.

Do mesmo modo, quem ensina conteúdos também representa e apresenta modos interiores camuflados, ou não, pelos dispositivos. Pela maneira como formou ou foi formado através das disciplinas, dos currículos e dos contextos nos quais se sente à vontade ou nos que o oprimem.

Assim como a mente se conforma ao objeto focado, o corpo é impregnado pelo que experiencia, criando seu percurso e sua vivência. No caso desta situação *second life*, a experiência se dá pelo viés mecanicista do corpo e do comportamento bem explicados. Na sequência da cena, Sheila performatiza o **atravessar**, o cruzar pelo dispositivo, tornando-se ele, emoldurada por ele, que é exaltado pelo fetiche com a nova tecnologia, sem maiores reflexões. Desse modo, a relação se dá através de uma *performance* exibicionista e pelos códigos do figurino que valoriza essa passagem, como seu **sapato salto alto vermelho**, numa espécie de acesso a uma diferenciação, que remete a

uma espécie de redenção pelo ato de consumir e por pertencer ao seletivo grupo que acessa essa novidade, seja virtual ou concreta, como os saguões, os corredores, as salas *vip* ou os aviões dos aeroportos, ou como uma dança, que pode ser emoldurada por códigos e técnicas que perfazem um pertencimento de quem performatiza nesse mesmo tipo de valoração. Ela desfila com seu figurino que se assemelha em parte com aos avatares e em parte a *go go girls*, com um mini *short*, sapatos salto alto vermelhos e uma expressão ambígua de boneca.

Na próxima cena, a coreografia joga com diversas definições sobre o que significa ser gente ou animal; nela, evidenciam-se dualismos claramente sustentadores de um poder que cindiu e hierarquizou o mundo em civilizado e em primitivo, em primeiro mundo e em cu do mundo. Na tela do balcão, uma **apresentadora avatar** expõe em francês algumas definições destas diferenças como numa enciclopédia audiovisual, que, ao nos servir como espelho, desencanta-nos e nos faz rir de nós mesmos. Nesse caso, a língua francesa, juntamente com a lógica cartesiana, remete-nos instantaneamente a todos os locais, nos quais a cultura é subjugada, dominada e vilipendiada em favor das aparências, do que seja o correto.

No chão, o **cadáver mimetizado** pelo músico Basa nos traduz essas invisibilidades perversas que invisibilizam outras potências, outras performances, outras línguas, outras estéticas, outras maneiras de produzir cultura e conhecimento.

Sheila se coloca, então, ao lado do balcão, perto da tela de projeção, onde serão mostradas inúmeras fotos de pessoas. Isso nos remete à situação vivida no DEIC quando a irmã de Sheila foi solicitada a tentar reconhecer o bandido através do fichário criminal. Então, deslocadamente à situação vivida, na qual respondia sempre não, Sheila responderá sempre sim para cada imagem de pessoa que aparece na projeção performática. “É esse?” Pergunta Basa. “É!” Responde Sheila. Nesse momento, a afirmação de que toda pessoa que aparece é o invisível procurado nos arquivos e ficheiros nos faz rir, pois coloca cada um como um múltiplo, onde todos eles são estes corpos invisíveis, esses "animais" que atravessam os dispositivos.

O corpo cadáver vivo/morto do personagem jaz atravessado pelo dispositivo que cinde a autonomia criativa de seu corpo. Isso pode nos lembrar o mito grego da medusa, no qual para não ser petrificado é preciso um outro olhar que não o olhar direto ou o olhar ingênuo e absorto, mas um olhar oblíquo, transversal, vigilante que mantém a liberdade dialógica. Desse modo, Sheila revive sua passagem espontânea pelo saguão do DEIC. Ela vê o organizador, mas

decididamente o atravessa. “*I had to cross it and i did it*”, disse ela em *performance*. Neste momento, como gente, como animal, decretou a morte do dispositivo morto/vivo diante daqueles que o veneram sem maiores reflexões. No entanto, seu cadáver mimetizado morto/vivo, gente/animal, gente/*avatar*, gente/boneca, está ali como real possibilidade de ser presa do dispositivo. E dessa forma, ritualiza um funeral clichê, com fumaça e música fúnebre.

O fim da apresentação se compõe em duas partes: a artista anuncia que falará sobre duas fotos a serem projetadas e que, durante seu discurso, o público poderá calmamente se retirar. Sheila começa, então, a falar sobre uma foto relativa ao “**Funeral Bororo**”, assunto que foi pesquisado pelo antropólogo Massimo Canevacci, seu marido, junto aos índios bororos, na região de Cáceres, no estado de Mato Grosso. O morto para os bororos não é considerado plenamente morto, assim como o vivo não é um ente vivo em absoluto. Um cruzamento perfeitamente contemporâneo.

Para mim, a escolha de Sheila por mostrar tal foto nos trás justamente essa dimensão da cultura invisibilizada, que constitui a contraposição ao efeito dominação sem maiores reflexões no processo colonial e científico que se fez valorizar e se desconsiderar que outras formas de criar e ocupar o espaço seja possível, assim como outras formas de produção de beleza e de ética. Sem falar o quanto desconhecemos sobre a cultura indígena, mesmo dispondo de um vasto acervo documental literário e audiovisual. Além disso, traz também a invisibilidade das relações amorosas que permeiam nossas ações artísticas e poéticas.

Com a segunda foto, Sheila começa a falar sobre o mausoléu onde jaz a comediante brasileira **Dercy Gonçalves**, falecida em 2008. (nesse ínterim, algumas pessoas do público já haviam saído, mas outras permaneciam, sendo audível sua curiosidade e apreço). Dercy foi uma atriz muito popular, que não se comunicava de modo padrão ou bem comportado, modo este que não só a situação de sua época, mas muitas escolas de atuação intentavam, muitas vezes, padronizar não só interpretação mas composição estética, ética e política nos moldes europeus ou americanos. Até mesmo na sua morte, Dercy nos deixou uma reflexão sobre seu posicionamento espontâneo e autônomo como característica de sua vida profissional e pessoal. Antes de morrer, solicitou que queria ser sepultada em pé. Uma ideia diferente de morto/vivo. Além disso, podemos reconhecer o quanto estamos envolvidos em padrões sem questionar sua origem e o quanto não questionamos muitas vezes os processos habituais e rotineiros que nos

prendem aos problemas não elaborados de nosso passado. É nesse sentido que podemos dizer que os preconceitos que perpetuamos também são desinformação, e, sobretudo, negligência que se mantém invisibilizadas.

Poderíamos nos perguntar, caso não fosse evidente, o que isso tem a ver com dança? Mas acredito que, nesse ponto da leitura, esteja bastante claro que a dança transcende o âmbito dos espaços institucionais endereçados e apropriados para estes eventos.

Seria o mesmo que dizer que não há mais carnaval a não ser na passarela. Talvez possamos questionar a visibilidade do povo nesses locais, ou a invisibilidade da *performance* nos contextos educacionais como manifestação e produção de conhecimento. “Nesse sentido, Organizador de Carne vive a hesitação e indaga sobre a construção das novas éticas contemporâneas, no tornar-se gente por autoria incerta.” (RIBEIRO, 2008).

“O cruzamento é o problema do poder contemporâneo e partir dele pode-se ficar onde se está, ultrapassar, cruzar, ignorar (como um animal faria)”, diz Sheila. Nessa discussão coreográfica para além da moral, ela não procurou, e nem pretendeu, propor uma “solução” para os problemas, mas deixou esse desequilíbrio no corpo de cada um como uma pergunta a ser dançada: “Quem e o que organizam sua carne?” (RIBEIRO, 2008).

Considerando que esta pesquisa, ao refletir sobre invisibilidades e negligências relativas à educação e a comunicação, trouxe à discussão tanto aspectos prepotentes das visibilidades quanto aspectos imanentes ao invisível nos processos criativos da imaginação, é possível afirmar que os modos formativos são performativos e dizem respeito ao corpo, à cultura, ao contexto, à experiência, à percepção, à autoria, à autonomia, à cidadania e à emancipação. Sendo assim, parece ser um assunto relevante a ser discutido principalmente junto aos processos de formação de professores.

10 FRONTEIRAS INVISÍVEIS

"Os outros lugares são espelhos em negativo." (CALVINO, 2003p.31)

O contexto educacional é plural em todas as suas dimensões. Nele, uma multiplicidade de subjetividades, reconhecidas ou não, entrecruzam seus processos. Nessa complexidade de relações, evidenciam-se fronteiras e interseções, nas quais os vividos provenientes de experiências nos contextos familiar e comunitário, nos diversos ambientes da cidade e nos espaços virtuais colocam-se literalmente em interação.

Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas, muito menos imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher e homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que, de época para época, dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso (SANTOS, 2010).

Cada pessoa do contexto escolar transita por ambientes similares e distintos, vivendo experiências diversas que constituem seus corpos e suas subjetividades e, desse modo, de uma maneira ou de outra, manifestam e entrecruzam seus conhecimentos e modos de conhecer, muitas vezes também distintos. Uma diversidade complexa que envolve fatores culturais, econômicos, estéticos, filosóficos e políticos.

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. (BHABHA, 2001, p. 20)

Desse modo, essas outras aptidões e conhecimentos não deveriam ser desconsiderados no ambiente escolar simplesmente por não estarem no planejamento curricular ou disciplinar instituídos. Como se essa questão fosse apenas uma questão particular a ser desenvolvida por conta da pessoa. Pois “[...] nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias” (BHABHA, 2001, p. 23). Não que a

escola tenha que intervir em tudo e dar conta de tudo, mas deve estar aberta também ao que urge ser desenvolvido por cada aluno e pelo seu potencial criador. Não que a escola tenha que apresentar soluções, mas abrir discussão e incentivar a pesquisa das questões que se colocam no embate das relações, buscando junto e expondo meios, caminhos e discutindo noções, sem perder a perspectiva da possibilidade de recriar.

Essas situações são, muitas vezes, ignoradas pela própria gestão pedagógica como oportunidade de geração de processos de pesquisa, de desenvolvimento intelectual, de intercâmbio e valorização das experiências culturais e da participação. Muitos estudantes não se sentem incorporados dentro do processo de desenvolvimento, pois são tratados meramente como recipientes de um conhecimento estabelecido como referência e, dessa forma, oprimindo seus talentos, suas necessidades e expectativas. A escola atrairia os alunos para um engajamento em texto e contexto, caso eles fossem, de fato, acolhidos.

É nesse sentido que o contexto escolar é um local, como todos os outros, de vivência, de produção de conhecimento e de negociação entre as diferenças. Os professores acabam codirigindo as questões que dizem respeito às dinâmicas das relações nesse espaço, tanto das relações interpessoais quanto das relações didáticas e os conteúdos com os processos de aprendizagem e de expressividade da produção. O trabalho fronteiriço da relação “entre-corpo” é o espaço (in)visível de intervenção, e, assim, a *performance* pode mediar esse diálogo através da experiência, da pesquisa e da reflexão.

Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso (BHABHA, 2001, p. 21).

Bhabha⁵ enfatiza que a valorização da expressividade cultural nasce da discussão de questões como solidariedade. O espaço escolar pode promover a discussão e a valorização da alteridade, pois, apesar de estarmos vivendo um momento histórico conflituoso no que diz respeito às diferenças, ele também propicia, justamente por estes confrontos, a

5

Um dos pioneiros dos estudos pós-coloniais contemporâneos, Homi K. Bhabha, desde 2001, é professor na Harvard University. Integra também o quadro editorial do Jornal Acadêmico 'Public Culture'.

discussão para encontrarmos um novo estar no mundo e de “[...] ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunalidade humana, histórica [...]” (BHABHA, 2001, p. 27).

A escola precisa estar atenta aos movimentos sociais e artísticos e aberta às discussões com a comunidade. Os alunos trazem, de uma forma ou outra, vínculos com esses movimentos, que são conteúdos a serem partilhados e constituirão o processo de desenvolvimento do conhecimento, pois “[...] é o espaço da intervenção que emerge nos interstícios culturais que introduz a invenção criativa dentro da existência” (BHABHA, 2001, p. 29). A incorporação desses valores é a própria atitude política que permitirá a recriação das relações culturais.

A nova teoria democrática deverá proceder à repolitização global da prática social, e o campo político imenso que daí resultará permitirá **desocultar** formas novas de opressão e de dominação, ao mesmo tempo em que **criará** novas oportunidades para o exercício de novas formas de democracia e de cidadania (SANTOS, 2010).

11 PROCESSOS FORMATIVOS E PERFORMATIVOS

Não estão os espaços educativos emoldurando os alunos, enformando seus corpos com dispositivos curriculares e disciplinares que atestam a reprodução de conhecimento? Estamos percebendo de fato o outro? Estamos permitindo e nos permitindo experimentar e comunicar com espontaneidade? Estão os professores, enquanto alunos nos processos formativos de professores, sendo percebidos como um outro? Como é possível que as pessoas venham se submetendo às formações como meros aceitadores passivos de verdades, com pretensões de universalidade que não valorizam os seus saberes, as suas culturas e suas diferenças?

A verticalidade com que o conhecimento científico vem sendo afirmado desde a modernidade minou as relações sociais, notadamente a educacional, com as pretensas presunções de ditar a verdade. As atitudes advindas dessa orientação transparecem, apesar das retóricas, um ranço de incongruências expressivas e de inconsciências nas relações com o mundo. É comum ouvir: para que serve isso que estamos vendo na sala de aula?

Estamos cientes das consequências de um processo educativo que não intervém para a promoção de cidadãos pensadores/criadores de conhecimento? Helena Katz, num artigo sobre *hip-hop*, traz a seguinte reflexão:

Existem muitos corpos debaixo da palavra 'corpo', mas, quase sempre, isso não se torna aparente. Como tudo o que existe existe na forma de um corpo, não parece ser necessário explicitar a filiação das falas sobre o corpo, que são entendidas como sendo autoevidentes, mas não são. (KATZ, 2010, p. 6)

Portanto, o corpo é o espaço das possibilidades transformadoras, pois tem o poder de recriar o mundo. Sabemos que ninguém ensina ninguém a ver, nem a dançar, pois a percepção é uma abertura corporal para o conhecer. Somente uma sensibilização, uma atitude de escuta desse processo pode mobilizar um corpo que está negligenciando sua própria dança, ou seja, seu processo de emancipação.

É fundamental que o universo do aprendiz esteja incluído nos processos produtivos de conhecimento, assim como também não deveria

ser considerado como “normal” o mero aceitar das estruturas prontas e os pressupostos de verdade dos conteúdos disciplinares como se existissem somente para serem memorizados até que apareçam outros que os superem. É preciso estar sensível ao que diz respeito às decisões e procedimentos formativos, pois dizem respeito a processos performativos e estão diretamente relacionados ao desenvolvimento corporal no espaço ambiente.

Talvez seja importante entendermos em que bases o conhecimento está sendo produzido e se as diferenças e os interesses estão sendo respeitados. A escola deveria se preparar para esse enfrentamento, e, a meu ver, a família deveria ser a primeira a defender o processo emancipatório.

Ou estimulamos o desenvolvimento de produzir em conjunto, em texto e contexto, ou continuaremos formando bancos de memória para concorrerem às provas vestibulares. Melhor seria desenvolver a capacidade crítica, criativa e colaborativa, promovendo emancipação, do que ficar valorizando a concorrência para a formação entre engenharia e medicina, desmerecendo as outras profissões, principalmente as mais populares, e até relegando outras, como o magistério e a pedagogia, como última opção. Como se os cursos de medicina e engenharia não fossem ministrados por professores, e como se esses prescindissem de estarem engajados em ampla discussão do que seja educação.

É notório que, com o desenvolvimento das técnicas e tecnologias, tornou-se mais fácil receber e repassar informações prontas. Mas esse tipo de atividade mecanicista em educação é nefasto se tivermos como horizonte o engajamento para um processo emancipador.

O professor precisa se valorizar, estando ciente da sua posição de profissional como produtor de conhecimento e como cidadão, e mostrar como lida com essa realidade e como escolhe e relaciona suas referências, suas buscas, suas questões, suas experiências, como estabelece cruzamentos de conhecimentos diversos. É possível valorizar o mundo existencial do outro sem precisar abandonar a própria visão de mundo, pois cada um tem suas representações.

Junto com a valorização salarial dos professores é preciso que criemos a reflexão para que a sociedade torne-se consciente do que seja uma educação que oportuniza a pesquisa, a criação e a discussão do que seja promover um conhecimento emancipado. A sociedade, como pluralidade comunitária e como diversidade, precisa sentir-se incluída nessa produção de conhecimento e não excluída desse processo como tem ocorrido no último século.

É preciso entrar nessa dança na qual o corpo esteja consciente de que faz política ao experienciar e comunicar cultura; é preciso fazer-se olho, fazer-se ouvido, fazer-se corpo, mundo e reinventar-se, apesar dos desafios.

[...] a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo. (NIETZSCHE, 1999, p. 56)

O cidadão recebe, ao nascer, a herança histórica e trágica do mundo, e talvez um desejo intrínseco de iluminação e de libertação dos limites que lhe acometem na condição humana genética, histórica e ambiental.

Interagindo com o meio, o corpo é um sistema de vida inteligente, sustentado pelas profundezas das interações energéticas sub-atômicas, que o colocam em estado de prontidão para a percepção, para as experiências e para a comunicação que se desenvolvem em significações e entendimentos.

Um texto é um exemplo de esforço, de foco, uma tradução do fluxo interativo do corpo com o ambiente e com o legado consciente e inconsciente da humanidade em si. Uma espécie de encontro com o passado e o futuro. Um portal para o encontro com o outro. Um local de partilha. Um local de possibilidades interseccionais. Mas também um local repleto de saídas. Assim, o corpo também se parece como um texto que se metamorfoseia em significações e entrelinhas.

Quando escrevo, por exemplo, é meu corpo todo que elabora e imprime esse rastro na página, que se põe a dançar desse jeito: num foco, num fluxo de pensamento, num desenho. Um local de experiência elaborado a partir dos vividos para o compartilhamento de outros vividos e outras possibilidades criativas.

Nesse sentido, o fluxo espontâneo nos remete a uma leveza de brincar com os conceitos, permitindo-nos ao risco, como um ato de coragem e um sentido de liberdade.

A ideia de relembrar a espontaneidade é a ideia de dissolver prisões conceituais cristalizadoras ou prisões estruturais de modelos e receitas. É valorizar a experiência na interatividade com o que se põe a experienciar, pois elas podem ser as reais bases para o nosso

desenvolvimento.

O modo como o professor conduz sua autonomia como pesquisador/pensador/criador e diante do material didático que apresenta é de fundamental importância no local da experiência e da comunicação. Longe de ser um modelo, ele é referência diante das infinitas possibilidades de estar no mundo. Longe de ser perfeito, é demasiado humano.

Quem alcançou em alguma medida a liberdade da razão, não pode se sentir mais que um andarilho sobre a Terra – e não um viajante que se dirige a uma meta final: pois esta não existe. Mas ele observará e terá olhos abertos para tudo quanto realmente sucede no mundo. (NIETZSCHE, 2005p.271)

Na perspectiva de que os métodos e as teorias estão em função do humano, e não o humano em função dos métodos e das teorias, é preciso partir das reais necessidades, das experiências, das reais vontades para um devir que vai desenvolvendo autonomia e responsabilidade das próprias escolhas, caminhos e comprometimentos.

Cada pessoa tem suas próprias expectativas, seu modo de aprender, de experienciar e de se expressar. Há pessoas que desenvolvem muito o conhecimento imaginativo, outras, o intelectual, e há ainda outras que desenvolvem o sensorial.

Desse modo, precisamos reconhecer que a transformação da percepção também se dá através de diferentes experiências e com os mais variados tipos de textos. Para Turner (1985), que analisa o conceito de *erlebnis* em Dilthey, a antropologia da *performance* está essencialmente relacionada com a antropologia da experiência, enquanto estrutura processual corporal e relacional, no sentido de que uma experiência só se completa quando é expressada. Desse modo, a dança, enquanto *performance*, também é essa relação vivenciada que provoca a emergência de estados, atitudes ou gestos.

A arte, enquanto saber, não possui a visibilidade e a discussão merecidas em certos espaços acadêmicos, mas pode ser um ingrediente propulsor e decisivo junto ao desenvolvimento de conhecimento, mesmo em cursos técnicos. É preciso lembrar que a própria ciência se desenvolve criativamente, pois não somos só o que pensamos, mas também o que sentimos. É nesse sentido que a transversalidade da arte aponta para uma descentralização de

saberes. Cabe aos educadores pensar e discutir os pressupostos da construção interpretativa e performática do que seja formar.

Salientando a ideia do pedagogo como aquele que conduz a um lugar, um local do conhecer, a posição de Canevacci (2002) sobre essa relação é que a pesquisa sempre deveria ser prioritária sobre a didática, pois a escolha de pesquisa contém em si muitos dos paradigmas utilizados pelo pesquisador individual e mesmo aqueles que ainda precisam ser descobertos. Por isso, a partir de uma pesquisa experimental, também deveria nascer uma didática experimental, e, assim, Canevacci propõe uma didática etnográfica experimental, com a qual concordo, sobretudo, em relação à *performance* que, além de estabelecer uma intensa mobilização corporal, está inserida em todos os contextos do cotidiano e das culturas, sendo assim, deveria estar mais presente ser mais discutida nos cotidianos escolares.

Em conjunto a essas ideias, a partir de 2003, na Itália, Canevacci e outros colaboradores, com o intuito de buscar e tecer soluções inéditas sobre antropologia e comunicação, criaram a "Revista Avatar". Eles partiram da hipótese de que os novos territórios imateriais estavam se configurando, segundo os cenários inovadores, por causa de uma disjunção radical com relação a paradigmas, conceitos, métodos, formas de representação e de conflito.

Num artigo publicado na sexta edição dessa revista, em 2005, Canevacci estabelece relações entre trabalho e *design*, etnografia e *design* e *soundscape* e *design*. Ele parte da ideia de 'obra' do latim *opus* como uma possibilidade metamórfica materialimaterial ou i/material em que desaparece a dicotomia sujeito e objeto, e, desse modo, libera uma multiplicidade de processos criativos. Vendo pela perspectiva corporal, num cruzamento tecno-comunicação e digital, podemos ver se aplicar a dimensão do multívíduo, na qual as identidades se fluidificam e se multiplicam. Desse modo, é possível reaplicar os conceitos de polifonia, polimorfia e multilógica, ou seja, a própria dimensão da dança, enquanto *mimese*, que cria *design* em poliritmias diaspóricas, que não se reproduz, mas se traduz criativamente. Isso traz uma nova concepção de trabalho como processo e usufruto e não de produção e consumo (AVATAR, 2005p.103-111).

É nesse sentido que a busca para entendermos o cotidiano requer, simultaneamente, que continuemos na elaboração da nossa história contextualizada para entendermos em quais bases estamos formando nossa realidade. Entretanto, é imprescindível que se dê mais incentivo à pesquisa, sobretudo, em educação, que promova interatividade entre as produções das diversas áreas de conhecimento na universidade, em

diálogo com a comunidade e a sociedade na sua dinâmica cultural e cotidiana, com as escolas, e principalmente com os movimentos sociais. Desse modo, acredito muito na pertinência e no sentido de uma didática etnográfica de que fala Canevacci, pois assenta as raízes do conhecimento na experiência cotidiana através das relações, das percepções intercorporais.

A possibilidade de acessar ao (in)visível tem a ver com a nossa capacidade instantânea de percepção, sendo que a penetração da nossa percepção tem a ver com a entrega vivencial.

12 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo me lançado inicialmente na pesquisa teórica e na reflexão sobre questões de invisibilidade relativas a experiências na contemporaneidade, sobretudo aquelas negligenciadas, que muitas vezes tornam-se (in)visíveis na percepção cotidiana do senso comum, procurei focalizar o que diz respeito à experiência e à *performance* como processo de construção do conhecimento que se dá na diversidade cultural e com ela, no âmbito da sociedade como um todo e não classista, etnocêntrica ou sexista. Desse modo, pesquisar invisibilidades numa relação entre educação e comunicação na perspectiva pós-colonial abriu portas para reflexões relativas à formação e performance. Ter vinculado esta discussão a epistemologias do sul, de Boaventura Santos, e às colocações sobre invisibilidade, de Homi Bhabha, logrou situar o problema das negligências, o qual não é somente da educação brasileira, mas um problema ligado a processos de dominação e exclusão dos e nos territórios colonizados.

A pesquisa de campo teve na obra de dança “Organizador de Carne”, da coreógrafa Sheila Ribeiro, como uma situação performática e como local de experiências que propiciaram não só relacionar conceitos como *erlebnis*, de Dilthey, liminaridade, de Turner, e corpomídea de Katz&Greiner, mas encontrou na sua discussão, questões relativas à invisibilidade e à oportunidade de se realizar uma aproximação etnográfica sob o viés do estupor metodológico: a observação observante, situada pelo antropólogo Massimo Canevacci. Através de situações atratoras foi possível estabelecer essa dialógica de fluxo e de trânsito visível/invisível e elaborar compreensões distanciadas e claramente posicionadas na interpretação. Transversalmente a esse processo, também aliei um modo de desordem criativa, e de predisposição à espontaneidade, os quais considero fundamental tanto como desestabilizador da ordenação como abertura a possibilidades inusitadas.

O organizador de fila, como principal indicador e atrator do olhar, promoveu um fluxo da percepção visível/invisível numa ampla relação com outros dispositivos e com os trânsitos performáticos que ocorrem. Possibilitou ainda estabelecer relações com a pesquisa teórica dentro da perspectiva pós-colonial em associações tanto com a organização urbanística, quanto a estrutura curricular, disciplinar e a formação educacional. Mas possibilitou, principalmente, refletir sobre seu sentido regulador, seus processos de encantamento e o que isso tem a ver com

experiência, emancipação, cultura e produção de conhecimento.

Considero fundamental a contribuição da dançarina e coreógrafa Sheila Ribeiro, que tornou visível, numa discussão performática e de forma emancipada, uma simples experiência vivida no cotidiano. Aprecio quando ela se refere a esta *performance* como um tratado de etologia, pois situou sua discussão de forma abrangente, contextualizada e contemporânea, sendo possível não só estabelecer interseções com os objetivos desta pesquisa, mas nos permitir refletir e adentrar em interstícios ‘invisíveis’, constituintes na nossa realidade. Nesse sentido, apresenta-nos o processo completo, que não se resume ao acontecer da experiência. Ela mergulha na reflexão, nos seus detalhes, para emergir entendimentos mais amplos e torná-la dança, performatizá-la, torná-la pública, porque não é só desenvolver um produto politicamente correto, ter sucesso ou dinheiro que faz de alguém um cidadão emancipado.

Acredito, assim espero, que esta pesquisa abra caminho para novas aplicações da *performance* como recurso didático, por exemplo, em cursos que não compreendam em seus currículos uma relação direta com a arte e com a dança.

Pois os locais onde se expressa a *performance*, a transformação e a transcendência da pessoa como criação de sua própria história, são os locais onde como coletividade nos é possível enfrentar situações de opressão.

Nesta realidade que cada vez mais aponta indícios de hibridismos, sincretismos e cruzamentos que por si só modificam a cultura, a percepção, o comportamento e, portanto, a *performance*, torna-se pertinente que se promova uma ampla discussão sobre o que seja cultura e como ela se produz junto aos processos de formação de professores, para viabilizar novos posicionamentos participativos e contextualizados.

A *performance* pode nos conduzir para uma espécie de diálogo e desaprisionamento dos contextos da excessiva racionalização, monologia, organização, controle e modulação do corpo e da vida coletiva, movimentos esses que ocorrem muitas vezes intrínsecos através dos discursos, dos comportamentos, das disciplinas, das arquiteturas, das publicidades, dos desejos, dos dispositivos e das pedagogias. Acredito que um dos modos efetivos para a superação das contradições na nossa atual democracia é através da apropriação e discussão da arte enquanto experiência e comunicação contextualizada na educação, por isso, a dança, enquanto *performance*, nos oferece reais possibilidades transformadoras no trato da relação corpos polifônicos e contextos multiculturais. Esta ideia pode se vincular, por exemplo, às

discussões, planejamentos e aplicações já em andamento com o "Plano Nacional de Cultura", especificamente ao Plano Setorial da Dança, amparados pela emenda constitucional Nº 48º/2005.

Embora a pesquisa tenha revelado campos a serem aprofundados e aplicados, estou convencido de que a discussão e o desenvolvimento da *performance* nas escolas podem revolucionar a produção de conhecimento, trazendo interesse, motivação, inclusão, comprometimento, incentivo, empreendedorismo e transformações significativas com relação a produção de conhecimento e às relações sociais e, desse modo, às relações de trabalho. Por isso, vislumbro diversas possibilidades de novas investigações, sobretudo etnográficas aplicadas, que complementem, aprofundem, ou estabeleçam outros cruzamentos relacionados ao campo comunicacional contemporâneo, tanto no que concerne a questões semióticas, quanto a questões tecnológicas, estéticas ou didáticas.

Cabe a nós dar voz ao corpo, mas também ouvir o “silêncio” experiencial, para superarmos os desentendimentos, os equívocos e as dificuldades, que não são poucas, no rumo de uma mudança de paradigma que promova e sustente a emancipação. Cabe a nós a conexão, a sintonia com os nossos sonhos. É preciso que vivamos o que pensamos e o que sentimos como um processo dinâmico que se vai experienciando e comunicando. E nada como a dança para nos levar adiante em novos desdobramentos. Dançar a dança que nos é possível. Dançarmos e sermos dançados.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?: e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALENCAR, Alexandra. **Cidadão invisível**. Vídeo (22 min). Trabalho de Conclusão de Curso - Faculdade de Jornalismo, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

BRAIT, Beth (Org.). **BAKHTIN: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2008.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **IDEB: apresentação**.

Disponível em:

<http://portal.mec.gov.br/index.php?Itemid=336&id=180&option=com_content&view=article>. Acesso em: set 2010.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Plano de Desenvolvimento da Educação, 2007. Disponível em:** <<http://portal.mec.gov.br/arquivos/livro/livro.pdf>> . Acesso em: ago. 2010.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. (Biblioteca Folha, n. 21).

CANEVACCI, Máximo RIBEIRO. Antropologia, ensino e cultura. **Perspectiva**: revista do Centro de Ciências da Educação da UFSC, Florianópolis, v. 20, n. 2, p. 35-56, jul./dez. 2002. Suplemento. Edição especial.

_____. **Fetichismos visuais corpos eróticos e metrópole comunicacional**. São Paulo: Ateliê, 2008.

_____. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

_____. **P. J. didática etnográfica sperimentale**. Roma: Meltemi, 2002.

_____. Opus-Design. **Avatar**: dislocazione tra antropologia e comunicazione, Roma: Meltemi, n. 6, p.103-111 , 2005.

CORUMBIARA. Documentário. 117 min. Direção: Vincent Carelli. Akuntsu/Kanoê: 2009. .

DILTHEY, Wilhelm. **Teoria das concepções do mundo**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992.

DOMINGUES, Ivan (Org). **Conhecimento e Transdisciplinaridade**. Belo horizonte: UFMG, 2004.

EASYLINE. Disponível em: <http://easyline.com/new/> Acesso em: Jul 2011.

EKFINEART. **Liu Bolin**. The invisible man. Disponível em: www.ekfineart.com/files/Liu_Bolin_The_Invisible_Man_preview.pdf Acesso em: Jul. 2011.

FANTIN, Mônica. Cinema e imaginário infantil: a mediação entre o visível e o invisível. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 34, n. 2, p. 205-223, maio/ago. 2009.

FREIRE, Ida Mara. **Percepção, corpo e cegueira**. 22 jul. 2005. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2005/07/22/percepcao-corpo-e-cegueira/590>>. Acesso em: 21 fev. 2009.

_____. **Dança e comunicação**. 03 dez. 2009. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2009/12/03/danca-e-comunicacao/13341>>. Acesso em: 15 dez. 2009.

_____. Entre o pensar e o conhecer: um lugar para a diferença na formação de professores. **Perspectiva**: revista do Centro de Ciências da Educação da UFSC, Florianópolis, v. 28, n. 1, p. 117-140, jan./jun. 2010.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

FUNDAÇÃO BIENAL (São Paulo). A pele do invisível. 2010.

Disponível em:

<<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Terreiros/Paginas/A-pele-do-invis%C3%ADvel.aspx>>. Acesso em: set. 2010.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1994.

GHIRALDELLI JR., Paulo. **De Ideb em Ideb continuamos errando**.

Disponível em: <http://ghiraldelli.pro.br/2010/08/11/de-ideb-em-ideb-continuamos-errando/>. Acesso em: set. 2010

GLEISER, Marcelo. **A dança do Universo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do Futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

HARDT, Lúcia. Lúcia Hardt. Entrevistador: Pedro Russi. **Revista**

Rastros, Joinville, v. 6, n. 6, p. 89-96, out. 2005. Disponível em:

<<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/rastros/article/viewFile/6026/5492>>. Acesso em: abr. 2011.

INCINERRANTE. **Corumbiara**-Vincent Carelli. Disponível em: <http://incinerrante.com/marcadores/vincent-carelli> Acesso em: Jul 2011.

KATZ, Helena. **Um, dois, três a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: FID, 2005.

_____. O trânsito rua-palco na dança brasileira: hip-hop, mídia, comportamento. **Idança.txt**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 8-17, set. 2010. Disponível em: <http://idanca.net/wp-content/uploads/2010/09/idancatxt_volume-1.pdf>. Acessado em: out. 2010.

LARROSA, Jorge. **Conversa com Jorge Larrosa**. Entrevistador: Fundação Bienal de São Paulo. 6 set. 2010. Disponível em: <<http://www.29bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Educativo/Paginas/Noticia.aspx?not=37>>. Acesso em: set. 2010.

_____. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-29, jan./abr. 2002. Disponível em: <http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf>. Acesso em: set. 2010.

LUZ, Márcia. **A costura do invisível**: Jum Nakao. 12 jan. 2011. Disponível em: <<http://simplesmenteelegante.com/2011/01/fashion-business-a-costura-do-invisivel-jum-nakao/>>. Acesso em: 18 jul. 2011.

MENESES, Maria Paula. Epistemologias do Sul. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, p. 5-10, mar. 2008. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/80/RCCS80-002-Introducao-005-010.pdf>>. Acesso em: set. 2010.

MONDIN, Battista. **Os filósofos do Ocidente**. São Paulo: Paulus, 2006. (Curso de Filosofia, v. 2).

NAKAO, Jum. Disponível em: <http://jumnakao.com.br> Acesso em: Jul 2011.

ORGANIZADOR de carne. Produção de Sheila Ribeiro e Josh S. 21 jun. 2007. 22 min. Disponível em: <http://video.google.com/videoplay?docid=-5442555838940313072#>. Acesso em: jun. 2010.

ORTEGA, Francisco. **O Corpo Incerto**. Corporeidade, tencologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro:Garamond, 2008.

POTRIH, Tobias. **A pele do invisível**: a Arquitetura encontra o Cinema. Entrevistador: Fundação Bienal de São Paulo. 14 set. 2010. Disponível em: <http://www.29bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Canal29/Paginas/Noticia.aspx?not=42>>. Acesso em: set. 2010.

RIBEIRO, Sheila Canevacci. **Organizador de Carne**. Dona Orpheline. Disponível em: <http://www.donaorpheline.com/>. Acesso em: maio 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

_____. **A crítica da Razão indolente**: contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2005.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Org.) **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SKLIAR, Carlos. A educação e a pergunta pelos Outros: diferença, alteridade, diversidade e os outros “outros”. **Ponto de Vista**: Florianópolis, n.05, p.37-49, 2003.

SILVA, Juremir Machado. **O que pesquisar quer dizer**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

SILVEIRA, Joel. Foto de Montagem do Terreiro "**A Pele do Invisível** de Tobias Potrih. Disponível em:
<http://tondutra.blogspot.com/2010/09/polemicas-da-29-bienal-de-sao-paulo.htm> Acesso em Jul 2011.

TAVARES, Túlio. **Documenta de Kassel**. Disponível em:
 <<http://tuliotavares.wordpress.com/documenta-de-kassel>>. Aceso em:
 out. 2010.

TURNER, Victor Witter. **From ritual to theatre: the human seriousness of play**. New York: PAJ, 1982.

REVISTA TRÓPICO: ideias de norte a Sul. São Paulo. Disponível em:
 <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/index.shl>>. Acesso em: out. 2010.

REVISTA TRÓPICO: idéias de norte a sul. **Trópico participa da Documenta**. São Paulo. Disponível em:
 <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2775,1.shl>>. Acesso em:
 set. 2010.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Alem do bem e do mal : prelúdio a uma filosofia do futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Assim Falava Zaratustra**. Um livro para todos e para ninguém. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

_____. **Humano, demasiado humano**: um livro para os espíritos livres. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

_____. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.