# EXPERIÊNCIAS DE "INDETERMINAÇÃO": ARTISTAS FALANDO A EDUCADORES

## EXPERIENCES OF "INDETERMINATION": ARTISTS TALKING TO EDUCATORS

Andreia Aparecida Marin[*]
Claudio Avanso Pereira[**]
Eduardo Silveira[***]

**RESUMO:** Experiências estéticas como âmbito da criação de novos modos de viver: foco de nossas reflexões. Visitamos a experiência de indeterminação vivida pelos artistas – Cézanne, Villa-Lobos e o palhaço-personagem Hans –, nos seus esforços de criação e seu significado na invenção de subjetividades. Com Merleau-Ponty, pensamos o acesso aos invisíveis presentes como silêncios na percepção, tornados expressão.

**Palavras-Chave:** Educação. Experiência estética. Arte. Subjetividade.

**ABSTRACT:** Aesthetic experiences as sphere of the creation of new ways of living: focus of our reflections. We visited the indeterminacy experience, lived by artists – Cezanne, Villa-Lobos and the clown-character Hans – in their creation efforts and its meaning in the invention of subjectivities. With Merleau-Ponty, we think access to the invisibles, that are a presence like silences in perception, made expression.

**Keywords:** Education. Esthetic experience. Art. Subjectivity.

### Introdução

Experiências de indeterminação[1]. O que queremos provocar com sua defesa? Revisitações do indeterminado. Inspirações da vontade de rein-

[*] Professora do Departamento de Teoria e Prática de Ensino e do Programa de Pós -Graduação em Educação da UFPR. Endereço de e-mail: aamarin@ig.com.br

[**] Músico. Arte-terapeuta. Mestrando em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPR. Endereço de e-mail: claudioavanso@hotmail.com

[***] Biólogo. Ator. Mestre em Educação/UFPR. Doutorando em Educação/UFSC. Endereço de e-mail: dubio@ufpr.br

[1] O termo indeterminação é tomado, no contexto do presente trabalho, como referência ao conteúdo das experiências estéticas, passíveis de expressão através da arte e motivadores da criação do novo. Tal referência tem inspiração no indicativo do que compõe o fenômeno da percepção, antes de qualquer tematização que se possa fazer do percebido, ou nas palavras de Merleau-Ponty [1999], o estrato pré-intelectual do mundo.

venção dos significados de viver, de redescobrir desejos, expressões de um corpo em movimento, de ocupar um espaço, de relacionar-se com o outro. Revisitações que, a princípio, não têm um alvo moral, não definindo pragmatismos, mas que marcam as dinâmicas de transvaloração, de reinvenção de valores e subjetividades.

Por que a apresentação dessa provocação ao campo de reflexões onde a educação se define? Porque ela é, por denominação mesmo, vontade de transformar e gerar o novo e não só reproduzir a tradição. Adicionalmente, porque nela se instalam os apelos, bem atuais, do ambientalismo, que quer aí estabelecer um espaço de reflexões, centrado justamente no movimento de mudança de modos de viver e de se relacionar com o ambiente e com o outro.

Partimos da constatação de que os discursos pedagógico e ambiental muito já se adensaram nas últimas décadas. No entanto, consideramos que muito desses discursos acabaram encerrados num tipo de falatório que se repete insistentemente, mesmo quando educadores se dão conta do esvaziamento constante de concretude de seus modelos ideais de ser humano. No campo específico da educação ambiental, facilmente se percebe que os modos de viver que modelam nossa interação com o lugar em que vivemos e que, até certo ponto, modulam nossas relações mútuas, ainda estão profundamente marcados pela lógica utilitarista, estimuladora do modelo de produção e consumo e de um individualismo aparentemente intransponível. Em síntese, discursos desde sua gênese marcados por uma preocupação pragmática e um projeto imediatista de formação de "novos seres humanos", "novos cidadãos", desbotados diante de forças que encaminham subjetividades e modos de viver a um desfecho aparentemente inevitável. Podemos falar/discorrer sobre a vida e sobre o mundo, a partir de uma consciência esclarecida sobre o que se espera de um sujeito em formação e de um cidadão verde. Nossa facilidade de lidar com essa dimensão da representação do mundo, no entanto, nada tem a ver com nosso ser no mundo, nossa forma concreta de existência. Dessa concretude só se pode falar a partir da gestação de uma razão sensível.

Apontamos com o termo razão sensível, não para a estratégia de uso de discursos finalistas e condicionantes, mas para a experiência de retornar ao pré-definido, dos discursos inclusive, que provoque o cair por terra da lógica utilitarista, dos valores vigentes, e o desejo de recriação da própria subjetividade. Com essa motivação, adentramos no campo das artes para tentar aprender com os relatos dos criadores os significados da experiência estética. Eles são nossos interlocutores justamente porque a ação criativa demanda a visitação do indeterminado, do que está aquém das definições cotidianamente

expressas. Em outros termos, eles nos revelam um mundo anterior a nossos esforços de dizê-lo pela rigidez discursiva da ciência e da técnica. Mais ainda, nos parece que a ação criativa gerada nessa percepção estética do mundo toma também o ser do criador, de forma que a reinvenção de significados do mundo reverbera na expressão de suas subjetividades, embora não afirmemos com isso a redução da criação ao reflexo da vida do artista.

Abrimos mão, no transcurso desse trabalho, de falarmos em nome de uma moral e de um discurso pedagógico/ecológico, para adentrarmos cuidadosamente o campo da criação e da expressão do mundo – arte –, desprovidos de outra intencionalidade que não a da vivência do indeterminado, do pré-intelectual, do pré-moral, na expectativa de que isso nos inspire, de alguma forma, a vontade de recriação de nossa própria subjetividade. Faremos este percurso guiados por Merleau-Ponty, especialmente por suas reflexões estéticas referentes à percepção/expressão e seguiremos pela experiência de criação de artistas de três diferentes segmentos – pintura, música e teatro. Os personagens escolhidos para compor o cenário são: Cézanne, na pintura, por sua superação dos determinantes e busca constante da percepção sensível; Villa-Lobos, por seu esforço de dar expressão aos sons da natureza, criando novas vozes neles inspiradas; e Hans Schnier, personagem[2] de Heinrich Böll, pelo testemunho de uma vida inteira em busca do inacabado.

## Expressão em Merleau-Ponty: a fala falante em Cézanne

> A arte não é uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os votos do instinto e do bom gosto. É uma operação de expressão (MERLEAU-PONTY, 2004c, p.133)

Merleau-Ponty toma a arte como uma experiência de superação da relação intelectualista do ser humano com o mundo. Há um esforço constante nas suas reflexões de retornar a um estágio pré-intelectual, destituindo a pretensão de uma consciência de se distanciar do mundo e se colocar como única fonte confiável de tudo que se possa dizer a respeito de uma suposta verdade nele contida. Tal postura revela, segundo Merleau-Ponty (2004b, p.14), um sobrevôo e não de uma inserção no mundo vivido: "é preciso que o pensamento da ciência – pensamento de sobrevôo, pensamento do objeto em geral – torne a se colocar num 'há' prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível".

Essa ambição da consciência de dizer todas as verdades possíveis sobre o mundo, a partir de um distanciamento dele é denunciada por Ponty

[2] O personagem do romance *Pontos de vista de um palhaço*, de H. Böll, retrata muito fielmente a arte clownesca, motivo pelo qual ele é tomado aqui ao lado de dois artistas da vida real.

como uma postura ingênua, uma vez que "estamos presos ao mundo e não chegamos a nos destacar do mundo para passar à consciência do mundo" (MERLEAU-PONTY, 1999, p.26). Para o autor, o mundo não se resume o que é pensado, mas também o irrefletido. Nesse sentido, não é possível admitir uma experiência sempre subjugada ao crivo do juízo, como defendera Descartes, mas é preciso admitir a experiência original, que dispensa o formato predicativo, o que significa acreditar no estrato pré-intelectual dado na percepção. Esse mundo antepredicativo não é suportado pela consciência, uma vez que a reflexão já pressupõe uma perda, já é um recorte desse espaço de indefinições. A consciência falará sempre do visível das coisas, mas haverá sempre um invisível na percepção que ela não poderá dizer, passível de expressão.

É nesse sentido que Merleau-Ponty (2004a, p.56) reforça o papel da arte no despertar do mundo vivido e coloca a pintura como uma das formas de nos reconduzir "à visão das próprias coisas". Em outros termos, isso significa que a arte não fala na mesma lógica que a consciência que a tudo representa, mas tenta trazer à expressão o que escapa a essa operação intelectual: as indeterminações.

Merleau-Ponty faz uma distinção entre definição – busca de uma certa essência das coisas sem considerar os seus atributos – e percepção. Nesta, têm importância as singularidades das coisas, de forma que todos os seus detalhes são providos de significação. É, nesse sentido, que a arte, como a coisa percebida, perde sentido se submetida à definição, que jamais pode substituir a "experiência perceptiva" que se possa dela ter, "renovada a cada vez que olhamos" (MERLEAU-PONTY, 2004c, p.131). A arte, assim, traz à visibilidade o invisível. O autor contrapõe-se ao visível entendido em sentido estrito ou prosaico, o visível de fora que aparece aos olhos, o visível em sentido estético, em que se é tomado pelo visível: "a gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo" (MERLEAU-PONTY, 2004c, p.23).

O impressionismo é um movimento contra esse caráter de definição do mundo na obra de arte que, segundo Merleau-Ponty (2004c, p.126), "queria restituir na pintura a própria maneira pela qual os objetos atingem a visão e atacam os sentidos". A ausência de contornos absolutos, o caráter instantâneo da percepção, o desaparecimento da densidade do objeto são características que revelam essa tentativa. Merleau-Ponty aponta a obra de Cézanne como uma tendência que vai além desse movimento, na medida em que não reduz o concreto a uma miríade de impressões:

> Sua pintura seria um paradoxo: procurar a realidade sem abandonar as sensações, sem ter outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva ou o quadro. [...] Cézanne não acha que deve escolher entre a sensação e o pensamento, [...]

> quer pintar a matéria ao tomar forma, a ordem nascendo por uma organização espontânea (MERLEAU-PONTY, 2004c, p.128).

Cézanne, como os impressionistas, negou o desenho tomado como instrumento de uma representação que afasta o sujeito do mundo da experiência vivida. Enquanto no classicismo, o concreto enquadrava-se numa solidez que não lhe é própria, no mundo da percepção, através de linhas e contornos, em Cézanne, a cor permite manter a natureza heterogênea do espaço. Em *O olho e o espírito*, Ponty situa a importância da cor na crítica ao conceito, afirmando que se Descartes tivesse considerado isso, "te-se-ia achado diante do problema de uma universalidade e de uma abertura-às--coisas sem conceito, ter-se-ia visto obrigado a indagar como o murmúrio indeciso das cores pode apresentar-nos coisas, florestas, tempestades, enfim o mundo..." (MERLEAU-PONTY, 2004b, p.26). Em *A dúvida de Cézanne*, apontará o contorno dos objetos "não pertence ao mundo visível, mas à geometria", de forma que "o desenho deve então resultar da cor, se se quer que o mundo seja restituído em sua espessura..." (MERLEAU-PONTY, 2004c, pp.129-130). No mesmo sentido que o enrijecimento da linha, a perspectiva provoca uma fixação do olhar por um ponto de fuga que faz confluir todos os elementos da paisagem, que passa então a ser dominadas. Isso, segundo o filósofo francês, destoa da forma como "o mundo se apresenta a nós" pela percepção.

> Se muitos pintores, a partir de Cézanne, recusaram curvar-se à lei da perspectiva geométrica [...] é porque não se contentavam com um relatório analítico e queriam aproximar-se do estilo propriamente dito da experiência perceptiva (MERLEAU-PONTY, 2004a, p.14)

A pintura de Cézanne não pretende ser um retrato, da mesma forma com que a perspectiva de nossa percepção "não é a perspectiva geométrica ou fotográfica" (MERLEAU-PONTY, 2004a, p.129). Ela mostra a originalidade da natureza, do mundo primordial e não se reduz a criar objetos reprodutores de ideias e formas já conhecidas, objetivando unicamente o prazer contemplativo. É nesse contexto reflexivo que Merleau-Ponty (1999, nota VI.4, p.636) diferenciará a *fala falante* da *fala falada*. A reapresentação de ideias já concebidas é o que denomina de fala falada, também reconhecida como cultura. A fala falante, por sua vez, carrega um ser original, não alienado da cultura, mas fundado de forma totalmente nova a partir dela e da experiência perceptiva.

> O artista segundo Balzac ou Cézanne não se contenta em ser um animal cultivado, assume a cultura desde o começo e a funda de novo, fala como o primeiro homem falou e pinta como se nunca se houvesse pintado. A expressão não pode ser então tradução de

> um pensamento já claro, pois que os pensamentos claros são os que já foram ditos em nós ou pelos outros (MERLEAU-PONTY, 2004c, p.134).

Cézanne queria exprimir o mundo, motivo pelo qual carrega sua obra de uma nova significação, uma expressão original que jamais se poderia confundir com pura representação: "devo dizer-lhe que, como pintor, estou começando agora a enxergar melhor a natureza, mas comigo a realização de minhas sensações sempre é muito difícil. Não consigo captar a intensidade de tudo o que se desdobra diante dos meus sentidos. Não alcanço a riqueza da natureza" (PAUL CÉZANNE, 1941 *apud* OSTROWER, 1998, p.13). Se o seu esforço fosse representativo, uma captura do mundo seria suficiente para chegar a uma definição dita por uma expressão definitiva. Só porque sua expressão carrega, a cada vez, um significado do mundo, um invisível colocado à visibilidade, é que exige dele essa imersão renovada no mundo.

## Da invenção na arte à existência: a experiência dos indefinidos na vida do pintor

A vontade de criação visível na obra de Cézanne expressa também uma busca incessante pelo novo. Vida e obra sintonizam-se. Diante da questão da obra ser reflexo das condições de vida do artista, diz Merleau-Ponty (2004c, p.136), "é certo que a vida não explica a obra, porém certo é também que se comunicam". É Ostrower (1998, p.13) quem nos relata:

> Cézanne ingressa no Impressionismo e logo em seguida o abandona. Porém ele não sabe para onde ir. Envereda por caminhos dos mais diversos. [...] Nada lhe parece certo. Novas buscas e tentativas estilísticas. [...] Sempre inquieto, trabalhando febrilmente e não gostando de nada do que faz. Assim leva uns dez anos, entre 1862 e 1873. Finalmente, quase aos 40 anos de idade, Cézanne começa a vislumbrar algo em seu próprio trabalho...

Foi no reencontro com o mundo vivido, no exercício de um olhar primordial sobre as coisas, como defendido por Ponty, que Cézanne relata ter encontrado a exuberância das indeterminações das formas da natureza.

> Para Cézanne, a noção de ordenações universais não representava algum conceito abstrato – era, sim, uma íntima convicção, um sentimento de vida a ser formulado de novo, e de novo, em cada pintura que empreendia. Foi para ele uma permanente busca espiritual. Em cada obra se manifesta o crescente deslumbramento

> diante da natureza, tingido, todavia de dúvidas e de hesitações, e de um profundo senso de responsabilidade face a um universo, cujas dimensões se ampliavam constantemente em sua sensibilidade (OSTROWER, 1998, p.17).

Essa busca inquieta de Cézanne pelo não determinado, pelo novo, se reflete também no seu comportamento diante da vida: "a pintura foi seu mundo e sua maneira de existir. Ele trabalhava sozinho, sem alunos, sem admiração por parte da família, sem estímulo por parte da crítica" (MERLEAU-PONTY, 2004c, p.123). Suas posturas pessoais diante dos condicionantes da existência humana foi a de alguém que jamais aceitaria submeter-se. É como se a quebra da rigidez da linha, do contorno, das proporções normais e das cores não resignadas se transpusessem das telas para a sua própria vida.

Fry comentando a obra de Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, de 1917, fala de uma biografia que revela um retrato cativante do artista, que confirma essas características: "um caráter no qual tudo se deve à compulsão de forças interiores, no qual nada foi rebaixado ou aplainado por pressões externas" (FRY, 2002, p.274).

Do relato de Fry (2002, p.276) vale destacar ainda um forte antagonismo com relação à imagem que se criou de Cézanne, à sua época: considerado o "mais violento dos revolucionários", nunca passou de um sensível e tímido "senhor rural", que acreditava apenas em sua "pequena sensação" e que "não tinha a mais vaga intenção de fazer nada que pudesse chocar os sentimentos de qualquer homem ou mulher". Foi com uma personalidade assim tão perplexa diante da própria imagem que criara, que Cézanne mantinha suas convicções que só permitia serem redesenhadas diante de uma experiência própria da vida.

Tal qual na sua obra, a vida de Cézanne revela um exemplo de abertura constante ao mundo, que se traduziu, nas palavras de Paulo Duarte (1994, p.300) em "um paciente trabalho de investigação e produção de conhecimento através da pintura". O mesmo autor, elogiando a análise feita por Ponty a respeito de Cézanne, destaca sua vida marcada pela "exigência construtiva do ser, onde vida e obra são vistas como necessidades recíprocas, onde uma não se faria sem a outra" (DUARTE, 1994, p.301).

Cézanne nascera em 1839 e, tendo vivido até 1906, vivenciou uma época de profundas transformações na sociedade francesa, marcada principalmente por conflitos e pelo sentido do progresso manifesto nos movimentos colonialistas e de industrialização. Tratava-se, assim, de um mundo agitado, por qual, segundo Paulo Duarte (1994, p.304), Cézanne não era atraído, vendo com desaprovação as mudanças, especialmente aquelas que diziam respeito à ocupação dos espaços pelos engenheiros que destruíam paisagens que de todos os pontos poderiam inspirar um quadro. Dessa forma, o autor pontua três distanciamentos de Cézanne ao meio em que vive:

do centro de produção cultural do XIX – Paris –; dos companheiros impressionistas; do progresso expresso no processo de urbanização da sociedade industrial. Esses distanciamentos gestaram, no pintor, a necessidade de uma expressão própria que se traduzia também num modo próprio de viver.

**A experiência de ouvir os sons do mundo e expressá-los: o relato do músico**

A criação musical é, por sua própria natureza, uma visitação do indeterminado e um exemplo da superação da postura intelectualista na relação entre ser humano e mundo, como queria Merleau-Ponty. Para evocar essa expressão gerada no encontro primordial com o mundo, vale-nos iniciarmos nossas considerações com um pequeno relato de Beethoven:

> Perguntais-me de onde vêm as idéias. Não posso responder com precisão. Vêm sem terem sido chamadas, de uma maneira imediata ou não. Poderia tomá-las entre as mãos, na livre natureza, quando me perco na floresta, no silêncio da noite ou numa bela manhã, sob a excitação de estímulos que, no poeta, se exprimem em palavras e, em mim, se convertem em sons, retinam, sussurram, tumultuam, até por fim se fixarem em notas na minha frente. (BEETHOVEN citado por Rolland, extraído de CARMO, 2000, p.33).

O tecido embrionário da música é, pois, nada que se possa dizer pela definição. Ela nutre-se justamente na indeterminação, na experiência do primordial. Tal experiência foi feita também por músicos brasileiros. Uma natureza e cultura, em que se misturavam índios, africanos e ibéricos, criavam um campo de significações que exigia uma musicalidade nova. Foi com esse desafio que viveu Villa-Lobos (1887-1959).

Durante sua vida, Villa-Lobos percorreu anos de viagem todo o Brasil, incorporando sua musicalidade aos sons que o próprio brasileiro, enclausurado na artificialidade urbana, desconhece até hoje. De canoa, de trem, a cavalo ou a pé, procurou em vários estados a música perdida de um povo obrigado a ouvir as tendências europeias, réplicas desprovidas do verde dos mares, da mata estrelada e do céu suburbano. Compôs e recolheu uma música brasileira que dispensava o rótulo de sua brasilidade em acordes que sempre transmitirão sensações carregadas de significações. Essa busca fazia parte de um espírito também irrequieto, como o de Cézanne, que exigia fazer a experiência da vida e da diversidade da musicalidade brasileira. Não seria, portanto, insignificante, no contexto de nossas discussões, destacarmos o fato de que o músico brasileiro sofreu influências do representante do impressionismo na música: Debussy.

O *índio de casaca*, tocador de violão na adolescência, participava das rodas dos chorões em que deixava transparecer um jeito brasileiro de tocar

e compor. Segundo relato de Mariz (2000, p.138), as primeiras impressões musicais de Villa-Lobos foi o encantamento com a música rural, sertaneja, dedicando-se a modas caipiras que delimitavam o folclore que universalizaria mais tarde. Mas, foi além: evitou prender-se ao que era indiscutivelmente bom e a superar uma "inegável semelhança formal da música que se via forçado a ouvir". Sua aproximação de Bach aos oito anos tinha o mesmo sentido do gosto pela música caipira – o incomum: "estava insatisfeito com aquela música que o assaltava por todos os lados e queria agarrar-se a algo diferente" (MARIZ, 2000*id*., p.138). Fugira da carreira de Medicina pretendida pelo pai, de casa e do comodismo da reprodução do comum e, com dezoito anos, "a febre de ver coisas novas assaltou-o", o que o levou a "sacrificar mais alguns livros caros, herdados do pai", para iniciar uma viagem pelo Norte do país (MARIZ, 2000, p.140).

Com um poder de criação inquestionável, Villa-Lobos não somente comunicou a base folclórica da música que tanto estudara, mas fez dela um gérmen do novo. Segundo Carpeaux (2001, p.439), o folclore "não é simplesmente explorado ou aproveitado, mas filtrado pelo temperamento de uma personalidade vigorosa, de força vulcânica". Ele produz assim, nas palavras de Merleau-Ponty, uma fala falante e não uma fala falada, um revestimento decorativo da tradição.

Suas intensas experiências estéticas na busca de material vivido para criação permitiu que deixasse de lado os velhos modelos das escolas da corte que, apesar dos seus apelos e enfrentamentos e a revelia de sua luta em prol de um Brasil musical, teimam em se manter objeto da educação vigente. Como educador, queria ouvir um Brasil cantante e propôs a música nas escolas através dos cantos orfeônicos; acreditava que através do canto livre, ou seja, aquele espontâneo nascido nas folias, nas cantigas de roda, nas vivências cotidianas enraizadas no momento cultural de cada comunidade, poderia contribuir significativamente para o desenvolvimento musical do país.

Apostava na sonoridade da natureza. Ele percebia o som das águas deslizando através das pedras, cachoeiras e correntezas; o canto dos pássaros percutindo e ecoando através das cores das matas; o estrelando de um céu e o espelho das margens dos rios. Falava a partir de singularidades que solicitavam serem expressas. Carpeaux (2001) destaca que a produção do compositor é imensa e desigual, o que revela o mesmo espírito irrequieto e fervor criativo encontrados em Cézanne. Entre as menos executadas estão, segundo o autor, a sinfonia *As montanhas do Brasil* (1945) e o *Bailado Amazonas* (1937). Há, nessas obras, no entanto, um esforço evidente de dar visibilidade aos invisíveis que as vivências interativas e contemplativas da natureza lhe permitiram acessar.

Esse esforço e diversidade de criação associam-se a um caráter persistente do músico, sendo sua vasta obra, segundo Mariz (2000, p.139;

p.145), "conseqüência de seu próprio esforço, da sua odisséia". Odisséia que o levou a envolver-se com o projeto inusitado e inovador da Semana de 22, espaço propício, uma vez que seus idealizadores e envolvidos tinham como desejos "o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora", além de um impulso de "cantar a natureza, a alma e as tradições brasileiras", escapando da influência europeia. Por essa participação foi duramente criticado nos jornais da época, mas sua resposta às crítica já parecia antecipadamente dada pelo caráter inventivo das obras apresentadas e pela incomum imagem de um compositor adentrando ao palco de casaca e chinelo, pelo qual foi ridicularizado, pronto para mostrar seu poder de dizer o não-dito.

## Da experiência do indeterminado ao corpo do palhaço: experiência estética e modos de viver

Chegamos à arte clownesca, com o objetivo de especular sobre a possível relação entre experiência estética criativa e a invenção de novas subjetividades. Tentaremos, assim, enxergar na figura do palhaço, a possibilidade de visitação dos invisíveis do mundo, dos espaços de indeterminação, possibilitada pela expressão da linguagem artística, apontando para a possibilidade desse contato com o pré-intelectual poder significar também uma vontade de tornar a própria vida um espaço de indeterminação.

Em um artigo que discute a relação entre educação e arte clownesca, Kasper parte de um comentário da citação de Foucault (1995 *apud* KASPER, 2007, p.1) para falar da necessidade do reinventar-se: as relações que devemos manter conosco "não são relações de identidade; devem ser, antes, relações de diferenciação, de criação, de inovação". É assim que Kasper (2007, p.3) falará das criações de novas possibilidades de vida, de outras formas de existência, a partir da formação clownesca, onde se passa por "processos de subjetivação nos quais aprende-se, experimenta-se variações de si, possibilidades outras, fugindo dos automatismos, dos padrões. Destacamos ainda de suas reflexões o fato de que o clown tem "maneiras próprias de agir, sentir, pensar, modos de existência ligados ao ator que o cria", podendo ser um amoral, estando "ligado ao anárquico, ao pequeno, ao minoritário, ao que escapa e foge em uma sociedade" (KASPER, 2007, p. 4-5).

O livro *Pontos de vista de um palhaço* (BÖLL, 2008), é um romance escrito em 1963 que se passa na Alemanha pós-guerra em um espaço fortemente marcado pela negação das atrocidades da guerra e pela forte dualidade religiosa católico-protestante. Hans Schnier vem de uma família tradicional burguesa e protestante, mas nega tudo isso para tornar-se um palhaço profissional especialista em pantomima, jogando-se no solo do mun-

do concreto, não pensando sobre como este estado pode orientá-lo, simplesmente vivendo-o deliberadamente. Sai pela vida com Marie, seu grande amor, "roubada" por ele de casa e de seu futuro de menininha católica, para viver um romance adolescente com Hans, sem dinheiro e sem rumo certo.

> Minha mãe estava furiosa comigo. Aconselhou meu pai a me dar uma "esfrega", e meu pai não parava de perguntar o que afinal eu queria ser, e eu disse:
> – Palhaço.
> E ele disse:
> – Você quer dizer ator, está bem, então eu talvez possa mandar você a uma escola.
> – Não – eu disse – Não ator, palhaço. E escolas não vão me servir para nada.
> – Mas o que você está pensando? – ele me perguntou.
> – Nada, nada. E vou sair de casa. (BÖLL, 2008, p. 51-52).

Seus pensamentos irreverentes e críticos antecipam a abertura a novas paisagens, independente dos riscos que a elas possam se associar, em nome da vontade de reinventar-se. Tal qual na pintura e na música aqui também se quer a experiência do não dito, mas a expressão criada se dá no próprio corpo, na própria forma de viver.

Duarte Júnior (1981, p.26-29) assinala a importância da vivência das experiências em materializar significações para a vida concreta: "as experiências só se tornam significativas após terem sido vividas, quando o pensamento pode tomá-las como objeto e transformá-las em símbolos. [...] A experiência básica que temos do mundo é emocional, ou seja, é sentida antes de ser compreendida". Hans considera o mergulho nas vivências fundamental para o sentimento da vida e sua história revela esse constante estado de "pôr-se à prova", experenciar o risco, tentar-se, indeterminar-se, não se prendendo a uma idealidade e seus múltiplos artifícios de gerar felicidade dentro dos padrões estabelecidos.

O palhaço experimenta este artificialismo quando começa a ter medo de se apresentar, após ser deixado por Marie, que decide fazer as pazes com a religião e ser aceita nos grupos católicos que abandonou quando nova. Hans começa a beber, perder a inspiração e passa a ter medo de entrar em cena sóbrio. Depois de passar anos viajando de um hotel a outro sem parar, de show para show, de uma estação de trem para outra, ele com a carreira tão em frangalhos quanto o joelho, que machuca numa desastrosa apresentação em que bêbado, cai, volta para Bonn, sua cidade natal, e lá revisita toda sua história telefonando para todos os seus antigos. Mantém uma atitude provocadora e crítica, sempre com ironia e sarcasmo. Como a culpa é a base da religião que abomina, e Hans é o símbolo de um pensamento crítico, não vemos o palhaço se arrepender jamais. Palhaço sim, bobo

da corte não. Sempre de dedo em riste para remexer feridas, Hans desfere golpes certeiros. Em alguns, apontando a hipocrisia religiosa, o que o fez perder Marie. Em outros, questionando o nazismo disfarçado e, no âmbito familiar, questionando tudo isso: o nazismo disfarçado, a hipocrisia familiar e o determinismo social imposto pela posição social de sua família.

Ao mal do corpo, soma-se o mal de uma alma ferida pela rejeição provocada pela diferença que ousara viver. Isso parece evidente nesse seu diálogo com o irmão, exemplo de virtudes e vida regrada:

> – É urgente.
> – Caso de morte? – perguntou.
> – Não, mas quase.
> – Acidente grave, então?
> – Não. Um acidente interior.
> – Ah! – exclamou, e sua voz ficou mais tranqüila. – Hemorragia interna.
> – Não. Problemas na alma. Só na alma.
> Aos ouvidos dele [do irmão] isso soou como palavra estrangeira, e então seguiu-se um silêncio ferrenho.
> – Meu Deus – continuei –, o homem, afinal, é feito de corpo e alma BÖLL, 2008, p.85).

A consideração clássica do corpo como um dissociado da alma perde sentido no relato de um palhaço, para quem o preço da vontade de experimentação, necessária à sua alma inquieta e à sua própria arte, foi a ferida do ser inteiro. Para ele, o modelo do corpo acessório à cognição não poderia ser compreendido, uma vez que a docilidade de um corpo representaria necessariamente a renúncia do inventar-se. Seu corpo era justamente a materialidade da expressão dos invisíveis que povoavam os olhos de sua alma. Seu "acidente interno", na alma, traz consequências para o corpo físico. Coloquemos Hans a "dialogar" com Merleau-Ponty (2004a, p.17-18, grifos do autor): "o homem não é um espírito *e* um corpo, mas um espírito *com* um corpo, que só alcança a verdade das coisas porque seu corpo está como que cravado nelas". O corpo é para o palhaço fundamental na ampliação das possibilidades de expressão, no acesso ao mundo e no pôr-se em risco.

Outro ponto importante nesta passagem diz respeito ao retorno do personagem a sua cidade. Vemos mais uma vez sua preocupação constante de evitar os automatismos, os processos cristalizados e reinventar-se a todo instante:

> Estava escuro quando cheguei a Bonn, controlei-me para a chegada não transcorrer com o automatismo que se cria em quem há cinco anos está em viagem: na estação, escada abaixo, escada acima, larga a mala, mão no bolso do sobretudo, pega a passagem, junta a mala, entrega a passagem, vai à banca de jornais, compra a edição da noite, chama o táxi.... (BÖLL, 2008, p.9).

A arte e, especificamente o teatro e o *clown*, com sua rebeldia poética e literal se configura como possibilidade importante no sentido de se ampliar as possibilidades de expressão e subjetivação: "[...] um dos méritos da arte e do pensamento moderno [...] é o de fazer-nos redescobrir esse mundo em que vivemos, mas que somos sempre tentados a esquecer" (MERLEAU-PONTY, 2004a, p.2).

**Educação? Ambiental? O poder situado das invenções**

Do que, portanto, a arte pode falar à educação?

De partida, ela só poderá ser ouvida por uma educação que foge das educações forjadas sempre em um finalismo, uma imagem ideal do que seja o ser humano em sua relação com o mundo e com os outros. À *educações* como essas só faria sentido falar a partir de termos como conformidade/passividade, reprodução, estagnação, modismos, não-criação. Este modelo de educação centra-se justamente naquilo que aqui tentamos, dando ecos à voz de Merleau-Ponty a respeito do imperativo da razão científica, problematizar. Tal modelo envolve uma concepção de ser humano análoga a que a ciência formula sobre as coisas: como um objeto estável a ser definido, organizado, formatado. Essa educação, juntamente com a ciência, toma como rumos: a busca da verdade; o desenvolvimento do caráter pela cultura moral; o controle do comportamento e a preservação das tradições culturais imperativas à vontade criativa do sujeito. Uma educação que, assim, circunscreve-se no contexto social, conforme descrito por Castoriadis (1999, p.277, grifos do autor):

> A sociedade [...] se situa, na quase totalidade de sua história, no fechamento. Fechamento de sua lógica, fechamento de suas significações imaginárias. Ela fabrica [...] indivíduos fechados, que pensam como foram ensinados a pensar, e assim avaliam, dão sentido àquilo que a sociedade lhes ensinou ter um sentido, e para quem essas maneiras de pensar, de avaliar, de normatizar, de significar são por *construção psíquica* inquestionáveis.

As reflexões que aqui desenvolvemos, juntamente com os relatos dos artistas criadores, só poderão falar a uma educação que foge dos finalismos, que evita a motivação nas crenças no determinado, que quer abdicar, a um certo ponto, do próprio papel, reconhecendo-se perfeitamente dispensável no momento em que o sujeito se põe a recriar-se, a lançar-se à aventura de fazer a experiência do não dito.

O que, então, as vozes que ecoam no trajeto desenhado têm a dizer a essa educação que se quer posicionar na sua própria negatividade é que: é possível a qualquer vivente perceber o mundo e, com isso, acessar o invisível, o tecido da gestação do novo; é permitido que essa percepção se ex-

presse em condições não definitivas, como o fazem os artistas na expressão inacabada do mundo na obra; essa experiência da percepção e expressão primordiais pode inspirar o poder de inventar a vida e motivar a criação de novos modos de ser e de viver, a qualquer momento.

Nesse caminho de descobertas, a educação e o discurso do educador simplesmente vão emudecendo. Se não emudecem, então estão criando cativos e não criadores. É isso que Fry (2002, p.274) soube dizer tão bem ao comentar vida e obra de Cézanne: "[...] em um mundo em que todos são perpetuamente educados, o artista permanece ineducável – ali onde os outros são educados, ele cresce".

A educação, assim, deve ceder a um espaço de abertura para o mundo, que permita o descobrimento das novas subjetividades e modos de viver, que não se situe no fechamento, na normatização de pensamento e significações. É isto que solicita o palhaço Hans, cujas atitudes sempre demonstram esta vontade de vivência no mundo em uma posição de abertura e sensibilidade aos fenômenos. É também o que desejava Villa-Lobos quando lutava por uma educação movida pela vontade de um país em que todos cantassem, mesmo aqueles que não entoassem a melodia em sua altura correta, ou seja, os "desafinados", que poderiam ser levados através da alegria e da chance de poder cantar em grupo, a se "afinarem". No lugar dos frutos do seu sonho, o poder de sufocar os *índios de casacas*, de silenciar as florestas cantantes, os rios percussionistas, as aves solistas... Muros em torno do nosso ouvir no lugar de atravessamentos das sonoridades singulares da escuta sensível.

Ao discurso ambiental, a vida dos artistas talvez peça que se cale numa dança efetiva de mergulho nos espaços concretos de nossa felicidade. Que deixe de povoar uma educação que é pura transmissão de novos modelos de conduta, novos imperativos morais, em palavras travestidas de ameaças de um futuro sombrio, e passe a ensinar a escuta do mundo, a poetização dos lugares vividos, a intercorporeidade no encontro com o outro. Em termos mais diretos, trata-se do abandono de uma meta de simples substituição de um modelo socioambiental por outro, de um comportamento individualista a um altruísmo virtuoso, para avançar a vivências que possam colocar o sujeito em contato com o gérmen do novo, quebrando, assim, condicionantes de uma vida inteiramente ditada pelas condições já postas. Em síntese, antecipar a experiência estética à moral, possibilitando até mesmo o completo esvaziamento de uma moralidade instituída, se por aí passar a vontade de criação de uma nova subjetividade.

O que parece acontecer no campo da educação ambiental, e em toda a educação, é justamente a imposição de um discurso moral fundado em puras abstrações arranjadas nas relações de poder e de direito, antes de se ter oportunizado a visitação do campo de sentidos dos modos de viver, de habitar um lugar, de relacionar-se com os outros. É como se, dessa forma,

lidássemos em todos os campos da vida com puras representações no lugar de âmbitos concretos de sentido. É assim que, por exemplo, o termo *ambiente* ganha múltiplos conceitos a ele associados, num contexto em que as pessoas perdem cada vez mais a sensibilidade dos seus sentidos nos lugares vividos cotidianamente. Postura de sobrevôo... Necessidade de imersão no mundo da vida.

O artista continuará falando em nome do espírito inventivo quando se tratar também de fazer com que as pessoas deixem de olhar para si mesmas e para os outros, como o fazem com as coisas, com o ambiente: como puros espectadores de si mesmas, como consciências definindo ou analisando outras consciências, como espaços estranhos à própria vida. Cézanne, Villa-Lobos e Hans poderiam, em uníssono, nesse sentido, expressar com José Régio:

> "Vem por aqui" – dizem-me alguns com olhos doces,
> Estendendo-me os braços, e seguros
> De que seria bom que eu os ouvisse
> Eu olho-os com olhos lassos
> (há nos meus olhos ironias e cansaços)
> E cruzo os braços
> E nunca vou por aí...
>
> A minha glória é esta:
> Criar desumanidade!
> Não acompanhar ninguém
> – Que eu vivo com o mesmo sem-vontade
> Com que rasquei o ventre da minha Mãe.
>
> Não, não vou por aí! Só vou por onde
> Me levam meus próprios passos...
>
> (José Régio. Cântico negro [Poema de Deus e do Diabo], 1985).

**Referências**

BÖLL, H. **Pontos de vista de um palhaço**. Trad. Paulo Soethi. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

CARMO, Paulo S. **Merleau-Ponty**: uma introdução. São Paulo: EDUC, 2000. 159p.

CARPEAUX, Otto M. **O livro de ouro da história da música.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, 525p.

CASTORIADIS, Cornelius. **Feito e a ser feito: as encruzilhadas do labirinto V.** Rio de Janeiro: DP&A, 1999. 302 p.

DUARTE Jr., João Francisco. **Fundamentos estéticos da educação.** Campinas, SP: Papirus, 1981.

DUARTE, Paulo S. A dúvida depois de Cézanne. In: NOVAES, Adauro (org). **Artepensamento**. São Paulo: Cia das Letras, 1994, pp.299-318.

FRY, Roger. **Visão e forma.** Trad. Claudio Marcondes. São Paulo: Cosac & Nayfy, 2002. 360p.

KASPER, Kátia M. Entre educação, filosofia e arte clownesca. **I Encontro de Grupos de Pesquisa em Educação e Filosofia**. UNESP, Rio Claro, 2007. Disponível em www.gepef.pro.br/evento.htm/EGEPEF/trabalhos.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 5ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas**. Trad. Fábio Landa; Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. 79p.

_____. O olho e o espírito. In: _____. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria E.G.G.Pereira. São Paulo: Cosac & Naif, 2004b.166p.

_____. A dúvida de Cézanne. In: _____. **O olho e o espírito.** Trad. Paulo Neves e Maria E.G.G.Pereira. São Paulo: Cosac & Naif, 2004c.166p.

_____. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos A. R. Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 662p.

_____. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: **Textos escolhidos**. Col. Os Pensadores. Trad. Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 113-126.

OSTROWER, Fayga. **A sensibilidade do intelecto**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1998. 305p.

RÉGIO, José. **Antologia**. Comp. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

*Artigo recebido em 01/12/2010 e aceito para publicação em 21/03/2011*