

PANZUTTI, Melissa Migueles. **Prática do Sensível. um convite ao estudo dos territórios férteis como ambiente não hierárquico da criação poética.** Itupeva: Unicamp. Pesquisadora, atriz, palhaça e professora.

RESUMO

Esse artigo é um convite a reflexão sobre o artista-professor como um provocador de experiências estéticas, que elabora um território fértil do acontecimento artístico e promove uma dramaturgia do encontro com o espectador-estudante. Destaca-se olhar os territórios de atuação do artista como orientador professor e esmiuçar como emergem os processos criativos não hierárquicos e de que maneira essas dramaturgias podem surgir. No âmbito pedagógico, se faz um diálogo entre autores como: Jacques Rancière no que se refere a questão da emancipação estética: Jorge Larossa Bondia, no “fazer” e “ser” a experiência. No que se refere a perspectiva da corporalidade e produção artística, José Gil com o “corpo paradoxal”, sob a luz do artista como co-autor do ambiente estético político, e Bonnie B. Cohen, sobre o âmbito da educação somática como “prática do sensível”. Autores conectados ao ato de atuação e nos embates da prática, ampliando o pensamento sobre a relação entre corpos e poéticas como elementos indicativos que podem ampliar as metodologias de construção poética em seu caráter performativo. Estabelece-se o diálogo entre os meios e modos de produção do fazer artístico, como um caminho do fazer pedagógico.

Palavra-chave: pedagogia; performance; corpo relacional; dramaturgia do encontro

RESUMÉ

Cet article est une invitation à réfléchir sur l'artiste-enseignant en tant que provocateur d'expériences esthétiques, qui élabore un territoire fertile pour l'événement artistique et favorise une dramaturgie de la rencontre avec l'élève-spectateur. Il convient de se pencher sur les territoires de la performance de l'artiste en tant que conseiller pédagogique et d'examiner comment émergent des processus de création non hiérarchiques et comment ces dramaturgies peuvent survenir. Dans le cadre pédagogique, un dialogue se fait entre des auteurs tels que: Jacques Rancière sur la question de l'émancipation esthétique: Jorge Larossa Bondia, en «faire» et «être» l'expérience. En ce qui concerne la perspective de la corporalité et de la production artistique, José Gil avec le «corps paradoxal», à la lumière de l'artiste comme co-auteur de l'environnement esthétique politique, et Bonnie B. Cohen, sur la portée de l'éducation somatique comme « pratique du sensible ». Ces auteurs qui se connectent à l'acte d'agir et aux affrontements de la pratique, élargissant la réflexion sur la relation entre les corps et la poétique en tant qu'éléments indicatifs qui peuvent ajouter les méthodologies de construction poétique dans leur caractère performatif. Instaurer un dialogue entre les moyens et les modes de production de la fabrication artistique, comme mode de fabrication pédagogique.

Mots-clés: pédagogie; performance; corps relationnel; dramaturgie de la rencontre

A pratica do sensível – um convite à reflexão.

Ao circunscrever o trabalho efetivo do professor como artista em sala de trabalho, pretende-se trazer à tona os processos criativos e reflexivos abordados durante suas práticas e que se propuseram ser orquestradas no âmbito da sensibilidade estética, percepção poética e do fazer experiência.

Propõe-se que a partilha e a discussão entre as pessoas se dá num processo prático de pesquisa-ação em que ações e propostas emergem do próprio encontro ativo. Para tanto, torna-se necessário tocar e falar de uma escuta, de problematizar as pesquisas e potencializar a pluralidade, na experiência do “encontro”.

Delimita-se também que o professor se coloque numa situação que há uma prioridade de integração e experimentação artística. Seja na plasticidade, no encontro com a musicalidade ou na exploração livre de materiais, onde crianças ou adultos possam ser convidados a partilhar o sensível através do fazer artístico e do convívio. O que nos interessa é reconhecer nesses encontros uma metodologia de escuta sensível, do fazer, do pesquisar e ser experiência.

Uma característica importante é que nesse campo relacional professor-artista, estudante-plateia não opera uma hierarquia linear mas sim processos performativos emergentes onde a produção artística nasce de perguntas operacionais que impulsionam o fazer artístico. Resta saber quais os enunciados que constroem ações autônomas, com potência de criação de metodologias autorais e singulares, numa dinâmica de hierarquias que enfatizam sua peculiaridade e é definida por sua forma de existir.

Seguindo-se sobre a pratica do sensível é preciso discorrer sobre duas premissas fundamentais, a ideia de corpo relacional e a dramaturgia do encontro. Esses dois campos de investigação se referem a convocar o corpo para atuação co-autoral naquele território de encontro, e ainda ao cuidado sobre a escuta e partilha. Uma prática do sensível que reflita uma abordagem onde o território do encontro é permeável e visa a experiência poética.

O corpo relacional a que me refiro se afirma, enquanto uma composição relacional da existência: é um corpo poroso está em diálogo constante com o contexto da experiência. Aquele que atua política e esteticamente num território *de encontro*. Portanto, nesse sentido é premissa de que corpo e mente integrados são produtores de sociedade, agregando ainda os três conceitos: o de corpo processo - uma resultante de processos e cruzamentos com o ambiente (GREINER 2005); do corpo paradoxal - onde o espaço se reverte em corpo a partir da abertura do espaço corporal interno (GIL, 2013); e do corpo vibrátil - onde o outro é uma presença que integra o sensível e se torna parte de nós mesmos (ROLNIK, 1989).

Trazer a perspectiva de uma investigação sobre o corpo relacional como criador de encontros férteis para um embate de subjetividades e provocador de territórios de encontro, segue-se aqui no intuito de desenhar as fronteiras, os encontros e as fricções que tornam o espaço relacional construtor de situações que potencializam uma hierarquia diferente, mais horizontal e menos verticalizada. O desejo é vislumbrar que o professor

convoca seu público através dessa presença corpo e crie um território em que o outro corpo é convidado a existir, tanto quanto o artista.

Outro aspecto fundamental está relacionado ao recorte que se faz sobre o como se dá esse encontro. O território de encontro aqui é visto como uma dramaturgia do encontro, uma tessitura. Dentro desse contexto, não é de uma dramaturgia nos cânones convencionais, em que há uma clareza na encenação, papéis ou personagens, que as ações se apresentam sequenciadas. Neste caso o que há de fato são ações de disparos improvisacionais, programas performativos, ambientes sensoriais, instalações performáticas, derivas ou mesmo questões a serem averiguadas, crises a serem divididas e, por fim, relações a serem estabelecidas no encontro, em ato, aqui agora.

Desse modo a dramaturgia do encontro é vista como a escritura cênica determinada por elementos que compõem o espaço-tempo, elementos esses que são vistos pelo olhar em que texto, luz, imagem, musicalidade e atores/participantes são colocados em um universo não hierárquico. Essa proximidade se dá, pois a dramaturgia é composta de uma estrutura aberta para a reverberação e o improvisado, e se justifica pela presença da poética intrínseca ao espaço simbólico que emerge daquele instante único da experiência estética. Podendo ser ainda planejadas a partir dos roteiros de jogo que no território de encontro afloram em sua efêmera subjetividade (deixando-se escapar do controle dos autores), ou mesmo, de uma estrutura rígida e fechada.

A dramaturgia do encontro é portanto um apanhado relacional, como um guarda chuva com trezentos e sessenta graus de possibilidades de entradas e abordagens. O que se faz necessário é um corpo poroso, que servirá de antena na seleção e escolha do que virá à tona. Sempre para manter o sistema de órbitas que dialoga em espiral na conexão com o centro, o ato artístico. Portanto o corpo relacional propõe uma atitude receptiva de aceitação de si e dos outros corpos, de se perceberem juntos da maneira que se compõem e se refazem ao construírem novas hierarquias num território subjetivo. Uma constante permeabilidade num território que não é geográfico, e que se revela numa cartografia de relações cuja única certeza é a infinidade relacional.

Dentro desses aspectos é que convido a olhar a própria sala de reunião ou a experiência artística com crianças ou adultos como uma dramaturgia do encontro que emerge no risco de criar um espaço relacional, como uma ação acontecimento, uma experiência, um jogo. Neste contexto há a tentativa do artista e dos espectadores/participantes serem também autores produtores da experiência. Seria esta experiência uma metodologia do encontro, uma maneira de se buscar novas formas de estar juntos? Que território fértil criamos para esse processo criativo acontecer? Que diálogos possíveis eclodem desse espaço-tempo de convívio? Essas são as questões que faço para criar um enunciado que traga a possibilidade do espectador/estudante ser convidado a se relacionar. Tudo depende do enunciado dado. É o corpo relacional que fará esse convite enunciado; o corpo entra em diálogo para compor um espaço de convívio e convidar outros corpos a se colocarem, num jogo.

Aqui se insere também o desejo e a possibilidade de abarcar aquilo que o artista no encontro com seu público pode desfrutar dentro de uma zona relacional potente ao se aventurar a criar um espaço de co-autoria do ato presente. Refiro-me aqui ao artista e ao professor como um provocador. Para isso, pode ser evocado o corpo relacional, sendo este necessário quando se quer ter um corpo poroso e sensível, a ponto de provocar um território fértil para que haja uma relação não hierárquica, suficientemente potente para uma coexistência autoral; deixar fazer do encontro o protagonista do momento. Não são as pessoas, muito menos o saber sobre um conteúdo específico, os donos do protagonismo mas sim o encontro de corpos que explicitam opiniões, onde ocorrem novos embates que potencializam um conjunto de subjetividades. Encontros efetivos que nada tem de previsíveis nem tem lugar para as hipocrisias.

Para isso podemos olhar para as ações performativas como proposições pedagógicas que desconstruem uma lógica da hierarquia relacional e observar que a forma estética pode romper com uma hierarquia linear de construção poética. Se revelaria daí novas formas de operação que atuam em outro campo de ação, sendo que camadas relacionais de novos encontros criativos potencializam uma forma autoral, autônoma e não linear. Aqui pretende-se que os corpos relacionais também ofereçam no encontro, no ato criativo um outro eixo criativo. Dessa forma destaca –se os enunciados, as perguntas que provocam o corpo na relação entre o professor-artista e criadores em ato. Emerge assim como co-autores de outros ambientes possibilitando aparecer suas próprias metodologias de criação.

Neste sentido as perguntas que norteiam falar sobre a prática do sensível como uma proposta de criação colaborativa e horizontal são:

- Em que condições esse território de encontro pode ser criado no âmbito da relação professor-aluno ou mesmo, na relação entre parceiros de pesquisa?

-Quais as *metodologias de encontro* que produzem esse espaço fértil (não hierárquico) de criação?

Apoiada nas transformações da sociedade no que se refere às recentes mudanças políticas e sociais, que reconfiguram o indivíduo e o seu posicionamento na sua relação com o espaço público e privado, tendo em vista a crise na própria democracia, na qual as instituições e os indivíduos perdem a credibilidade e legitimidade; onde a circulação da informação e a produção de conhecimento se confundem e se sobrepõem; a espetacularização de banalidades, tornando nosso poder de convívio e coexistência um estado de deriva e incerteza constante, destaco a importância dessa reflexão que se propõe a desvendar os processos criativos e iluminar as metodologias do encontro.

Ademais, o indivíduo, marcado por um “*pensamento empobrecido*”, se coloca a serviço da ordem estabelecida, obediente à “*linguagem espetacular*” suprime, com isso, a possibilidade de participar de experiências autênticas, “de descobrir suas singularidades”, como destaca Guy Debord¹ em “*A sociedade do espetáculo*” é urgente a necessidade de se olhar para os modos e meios de produção poética, que operam em outros

¹ DEBORT, 1997.

padrões estéticos como forma de resistência, por isto o estudo de outros meios de produção de subjetividade pode ser a lanterna para caminhar nessa deriva. Portanto esmiuçar o que emerge desses espaços de convívio pode trazer um novo olhar para a formação do sujeito crítico, alinhado com seu tempo e atuante como cidadão, professor- artista.

O enfoque deste trabalho é um convite à reflexão e para isso, não dicotomizar o papel do artista e do educador em arte: adequado é reconhecer que ambos desenvolvem processos criativos que podem nutrir-se mutuamente potencializando, de modo complexo, o hibridismo e a singularidade desses campos de atuação. É justamente nesta complexidade relacional que reside a importância desse seu papel. Além de complementar os estudos já existentes sobre o fazer artístico é importante somar a abordagem da educação somática neste contexto. Considerando reconhecer que o provocador da experiência estética, professor-artista também vive a experiência em ato e produz conhecimento na relação com os outros.

Vale enfatizar a criação de processos criativos emancipatórios, produtores de novas subjetividades e novos agenciamentos na produção dessas subjetividades no encontro. Deste modo, sublinho a importância de criar espaços de criação não hierárquicos, que corrobore para que o protagonista seja o encontro relacional, e que se realize uma transformação no entendimento de que o professor detém um saber a ser transmitido aos participantes. Portanto olhar para as metodologias desse encontro e verificar de que modo as produções emergem de forma não hierárquica, democrática, colaborativa e significativa, no contexto de produção da experiência estética, é de extrema importância.

Além disso, há ainda a necessidade de trazer em evidência as metodologias de criação performativa, os meios e modos de produção dos artistas para o contexto de experiência pedagógica, haja vista a dificuldade e carência de uma visão mais crítica, sensível. Há inabilidade de uma *escuta* sensível na sociedade atual para a construção de um ser pensante atuante. Partindo do pressuposto que muitos dos trabalhos performativos acabam borrando fronteiras, lidando e criando conexões plurais e singulares, o contexto que estamos inseridos ainda carece em lidar com a pluralidade e a diversidade, seja na passividade com o desconforto das injustiças sociais, seja para a manutenção das hierarquias pré- existentes.

Uma hipótese que se configura é que as metodologias podem servir como enfrentamento diário de resistência do professor como artista provocador de diálogos. Existe a emergência de algo que precisa dar conta exatamente de valorizar a experiência particular e legítima de cada indivíduo, enfatizando a pluralidade como potência da existência; um convite a olhar o mundo de forma mais pedagógica e performativa.

Dentro desse contexto a premissa desta discussão é apostar num território de construção poética no qual pode-se vislumbrar a questão: Pode um ignorante ensinar aquilo que não sabe a outros ignorantes? Inspirados nessa pergunta, procura-se investigar formas de construir, um saber conjunto, evidenciando o que construir e como desbravar o desconhecido. Jacques Rancière² em “*O Mestre Ignorante*” destaca com essa questão a importância das verdadeiras perguntas que nos movem na trajetória ao

² RANCIÈRE , 2004.

desconhecido. Aqui talvez possamos encontrar um ponto de partida das derivas que emergem nos processos de encontro.

Outro questionamento inspirador é quando Carminda Mendes André³ nos traz a reflexão sobre "*o lugar da arte nas escolas*" e diferencia, a partir dos conceitos de Texeira Coelho⁴, a cultura como um lugar que harmoniza os espaços de convívio e a arte como um lugar que gera questionamentos e provoca transgressão. Detenho-me sobre a questão que converge diretamente no nosso fazer cotidiano. Estamos encontrando a cada momento a oportunidade de discutirmos cidadania nos modos como se organizam as relações institucionais ou os encontros com os artistas e professores, estamos fomentando a arte?

A chave para o embate que se provoca nos corpos está no enunciado, seja ele estético – na disposição dos materiais disponíveis para o brincar numa sala de trabalho, ou mesmo - na partilha de investigação das perguntas de pesquisas dos orientadores. Esse fazer experiência revela pistas que elucidam: se há encontro de uma pluralidade de subjetividades, ou não; e ainda, cada indivíduo nesse encontro compõe uma narrativa própria, que em seu sentido e organização, lhes causam o disparo de novas inquietações?

Será que criar perguntas disparadoras de enigmas nos encontros pedagógicos e nos procedimentos do partilhar poético, também serviriam de base para criar metodologias de trabalho nos encontros? Se sim, ora poderíamos nos valer de jogos para circunscrever as perguntas de pesquisas, ora nos debruçar sobre os recortes das materialidades e inquietações de cada um no encontro. Tudo isso com um olhar processual inspirado no artista Joseph Beuys⁵ que afirmava que ser professor era sua maior obra de arte, e com sua prática do diálogo e do questionamento sobre as potências e limites da obra de arte revelava que o processo, resultado e contexto se confundiam na interação do fazer artístico.

Ligya Clark⁶ também nos fornece elementos para composição das práticas, visto que em seu trabalho se empenhou em promover uma relação de desmistificação do fazer artístico e da desalienação do espectador, pontos importantes, se naquele momento ela nos inspira de maneira intuitiva, nesta

³ Pesquisadora de arte contemporânea em espaços públicos e possíveis interfaces com o ensino das artes em espaços formais e não formais. Docente colaboradora do Programa de Pós Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias Cnpq.

⁴ COELHO 2001.

⁵ Artista Plástico, performer e professor (1921 a 1986) alemão bastante importante nas artes plásticas pós segunda guerra mundial. Cultivava a ideia que as suas obras eram ações únicas e tinha um grande compromisso com a democracia. Destaco seu projeto "*Arvoredos em Lugar de Administração da Cidade*", iniciado em 1982 no âmbito da Documenta 7 de Kassel: neste plantaram 7 mil carvalhos marcados por colunas de basalto colocadas junto às árvores.

⁶ Artista brasileira que nos anos 1960 inovou a relação entre arte pública e objeto, propondo a desmistificação da arte, do artista e questionando a alienação do espectador. Compartilhar suas criações com o público em geral, e suas obras possibilitam a percepção sensorial que envolve a arte corporal.

reflexão cabe aprofundar os aspectos em que intersecciona o criar e o fruir artístico e seu convite à relação.

O que nos interessa é descobrir as potências que explodem na diversidade e emergem de uma pluralidade de subjetividades, ou se o que nos deparamos nesse território de encontro é uma narrativa única, que enquadra os significados num plano binário de entendimento, certo ou errado. Para tanto os métodos de construção poética seguiram influenciados ora pelos programas performativos que Eleonora Fabião⁷ nos apresenta, ora na construção de derivas perceptivas, para coleta de material da experiência, ou mesmo em enunciados plásticos para uma experimentação de texturas e narrativas. Esses jogos relacionais, essas dramaturgias de encontro que produzem ambientes férteis e potencializam as criações.

Para dar conta dessa pluralidade, e de uma dimensão que aflore diferentes narrativas, vale trazer o conceito de performativo que pensa um enunciado como uma moldura subjetiva que convida diretamente o espectador para que entre ou não, na proposta da experiência estética com a obra. Que se apresenta como uma provocação para que o artista/participante da experiência faça do real do jogo um questionamento sobre a estabilidade em que ele mesmo vive seu próprio momento. E ainda expõe uma abundância de signos que parece refletir o caos da experiência real cotidiana, em que a polifonia de referências estéticas gera um espaço afetivo para acolher uma exposição verdadeira, no questionamento direto sobre os desdobramentos da própria percepção diante do acontecimento. Esses são alguns dos pontos para afirmar e pensar os encontros como uma dramaturgia.

Faz-se necessária uma clareza para desenhar o caminho investigativo, assim os enunciados são vistos com um acordo explicitado na relação que provoca o encontro com o espectador/estudante. Um acordo às vezes explícito e, por vezes, tácito. Pensa-se que é a partir desse consentimento que a dramaturgia irá se constituir. Esse contrato subjetivo que ocorre é como uma moldura por onde os corpos irão se relacionar; ou ainda, um enunciado que é posto para ser acolhido na relação. FÉRAL (2011) afirma desse modo ser esse o campo da performatividade. Portanto, haverá um comum acordo, um embate e uma negociação. É a partir dele que se definirá e poderá ser desenvolvida a relação “entre” corpos.

Não é simplesmente um encontro ao acaso, há um corpo que convoca outro para que esse acordo se estabeleça. Desse pré contrato é que se define um espaço-tempo para o encontro: é a partir deste ponto que as possibilidades dramatúrgicas começam a dialogar. A dramaturgia da ação, do corpo, do espaço-tempo e as narrativas pessoais do espectador, e todo o jogo de relações, dialogam entre si. Aqui acontece o encontro, neste espaço-tempo em que os corpos estão disponíveis e num mesmo contrato relacional. Talvez isto esteja mais próximo das performances e da dança,

⁷ FABIÃO, 2013. Eleonora Fabião é performer e teórica da performance. Professora do Curso de Direção Teatral e da Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro, é Doutora em Estudos da Performance (New York University).

que propõem um enunciado como disparo relacional. A proposta aqui é olhar, da perspectiva da *dramaturgia do encontro*, como se dá uma reunião de pesquisa de professores bem como o trabalho de experiência estética com crianças.

Pensar por esse aspecto da dramaturgia do encontro sugere um espaço de relação no qual a autoria é construída em conjunto, nesse tempo de convívio, tanto do espectador quanto do provocador do encontro que optam por vivenciar esse tempo comum. Assim, o início dessa dramaturgia acontece, a partir do momento em que os sentidos, ou a relação, de alguma forma se estabelecem e se perpetuam até que deixe de ecoar nos corpos que se envolveram no ato. Portanto, o fim e o começo são indeterminados e quem define isso são os próprios autores da experiência.

A idéia parte da premissa do corpo em experiência, num contínuo processo de aprendizagem e apropriação do outro dentro de si. Isto se refere a um comprometimento afetivo na relação que se estabelece em ato, na qual artista/professor e espectador/estudante compactuam no mesmo ato, na efemeridade de um fio invisível criado em conjunto no espaço-tempo instaurado.

Para discutir e refletir sobre os pontos acima elencados, me referencio nos estudos de John Dewey em *“Arte como Experiência”* levando em consideração que para Dewey:

“Em uma experiência, o fluxo vai de algo para algo. À medida que uma parte leva a outra e que uma parte dá continuidade ao que veio antes, cada uma ganha distinção em si. O todo duradouro se diversifica em fases sucessivas, que são ênfases de suas cores variadas. (...) em uma obra de arte, os diferentes atos, episódios ou ocorrências se desmancham e se fundem na unidade, mas não desaparecem nem perdem seu caráter próprio ao fazê-lo (...), há um intercâmbio e uma mescla contínuos, mas cada interlocutor não apenas preserva seu caráter pessoal, como também o manifesta com mais clareza do que de costume”. (DEWEY, 2010, p.112)

Acrescento a isso a premissa da construção de territórios de subjetividade. Diferentemente do território concreto da geografia, trata-se aqui de territórios subjetivos que, a partir dessa cumplicidade e efemeridade na relação dos corpos, vão aparecendo e desaparecendo, conforme a oportunidade e o desejo do encontro. Neste contexto, existe a possibilidade de se afirmar a construção de uma micropolítica de relações, em que aquele território novo criado será compartilhado em um espaço de tempo determinado de convívio.

BOURRIAUD (2009), em *“Estética Relacional”*, nos oferece uma reflexão que pode ampliar o circuito do pensamento sobre a criação de novos espaços de convívios e a produção de novas subjetividades. Destaca o autor citado, que o artista é um articulador de encontros e disparador inicial de diálogos. De fato, se pensarmos que a estrutura do corpo em cena, em ato, nos fornece o apoio para a improvisação e nos permite materializar as relações e compartilhá-las. Este é um corpo que convoca o compartilhamento, convoca a ocupação do território. É esta estrutura de corpo que garante o território e a base do jogo para o ato

cênico. É o “aqui agora” em relação, já que “a informação não está nos lugares, mas nas relações”. (GREINER, 2005 p.117). Essa ideia de experiência fortalece o conceito de que o processo é mais enfatizado que o resultado: neste caso, o acontecimento, o encontro, é mais importante que a obra em si.

No sentido da experiência e processo, me proponho a trazer o diálogo entre a estética performativa e a abordagem somática, como elemento de percepção do campo cinestésico, somando os estudos de criação poética como diálogos tônicos que emergem no envolvimento desses corpos em criação- enfatizando a importância da qualidade desse corpo no presente e o ambiente estético por ele envolvido. O processo de “embodiment”⁸ Cohen nos traz pistas para criação de metodologias próprias que desfrutem da integralidade da presença, sem ser este um acordo racional mas, um acordo com o espaço e o outro.

Entende-se aqui “embodiment” como um processo de estar em si, e não em uma ação específica. A tradução mais literal da palavra é encarnação ou corporalidade mas essa não alcança, em termos de experiência, a dimensão da abordagem sobre a consciência das células sobre si mesmas, sua presença e corporeidade. Para tanto preservo a termo sem tradução no sentido desse ser capaz de flagrar o corpo no momento no qual a sensibilização é que informa o cérebro do acontecimento; onde o processo é integralmente individual e indeterminado. Portanto, algo acontece e depois se afirma ao cérebro. Conceito onde o processo de experiência que se propõe a dar conta da individualidade das vivências sem um caminho pré determinado.

A abordagem de Bonnie Cohen também traz uma perspectiva relacional entre a presença e o lugar do espaço muito interessante desde o momento de formação do feto dentro da barriga da mãe e no decorrer de todo o desenvolvimento humano.

“Precisamos estabelecer o nosso sistema de suporte antes de passar para o próximo estágio, um processo que continua durante toda a nossa vida. Retomando a ideia de presença. De que local obtemos suporte para estarmos presentes?” COHEN 2015 p. 288

Seja como embrião, criança ou adulto a pergunta que se coloca para criar enunciados envolventes e promissores de encontro. “*Que lugar obtemos suporte para estarmos presentes?*” Em que sistema de suporte nos apoiamos? Qual a potência das subjetividades contidas nesses territórios de encontro para a poética emergir? E finalmente como o Artista Orientador corrobora para que esse espaço seja coabitado e construído de forma não hierárquica?

⁸ O processo de embodiment é um processo de “ser” presença, não um processo de execução. Não é processo e pensamento ; é um processo de conscientização em que a guia e a testemunha se dissolvem na “consciência celular” . Este conceito usado por Bonnie B. Cohen para descrever a consciência das células sobre si mesmas. Requer como prática a visualização, a somatização e a experiência. Tradução livre de Raquel Pallares professora BMC ^{sn}, da aula “Process embodiment” dada nas Séries de inverno feitas durante 2021. Winter 's Séries 2021 Califórnia.

O aspecto corporal no envolvimento da experiência criativa aciona ou não a integralidade do indivíduo. Seja no brincar da criança no ambiente, seja na composição de experimentação artística do adulto em processo criativo destaca-se a importância de criar um ambiente de confiança e vínculo potente para que corpos se afetem mutuamente e por fim se furtem da experiência.

WINNICOT (1977) também destaca em sua obra a importância da integralidade do ser para o processo de formação do indivíduo e ainda ressalta que para essa integralidade acontecer depende de um ambiente suficientemente bom. O que nos inspira novamente a pensar nos ambientes que criamos para que essa produção de presença emergja de forma integral. Seja um pequeno criador ou um adulto. Precisa-se aqui desmembrar o entendimento de ambiente, que para ele pode ser desafiador ou mesmo alegre, mas produtor de autonomia e autoria. Cabe uma investigação mais apurada para averiguar se o sentido de ambiente que o autor trata nos serve, dentro da perspectiva explicitada, ou friccional. Sendo ele um defensor da imaginação e da relação experiência, cabe um olhar mais cuidadoso sobre seus escritos.

O chão no brincar para a criança de zero a três é seu ambiente de desafio e conquista apreendida na sua relação com o outro e o espaço, num jogo de percepções individuais que vão construindo diálogos tônicos que envolvem toda a integralidade do seu “ser” corpo e tornando-a pertencente ao espaço e se apropriando de si, do ambiente, de forma criativa a partir da experiência. Não seria oportuno pensar em compor esteticamente esse ambiente, como uma metodologia de fruição e de apropriação?

Do mesmo modo, cuidar do encontro formativo de adultos, como um encontro estético, que envolva uma experiência sensível, no intuito de convidar os corpos a comporem o espaço de maneira sensório-perceptiva poderemos, desta forma, elucidar um outro campo de atuação - o do artista professor: Tal qual aquele que cria um território potente para que a experiência ocorra, no propósito de garantir um espaço de co-criação e autonomia. Igualmente ao desafio e conquista da criança ao compor o seu ambiente; construindo novos diálogos tônicos com o saber, com o conteúdo e com o espaço. Uma produção de presença e embates que mobilizam e tornam o indivíduo apropriado do encontro como um co-autor do espaço criativo.

Os autores citados no campo performativo, pedagógico, e na abordagem somática, são os inspiradores na criação dos encontros artísticos. Pretende-se por essa razão, afirmar que o campo de atuação do artista professor é a sala de aula como construção relacional da existência. Cabe também pedir para revisitar esses vários processos de encontro e esclarecer os enunciados, no sentido de circunscrever as experiências estéticas, e aproximar o espaço entre o *performer* e o professor. Transmutando assim, o ato da sala de aula num lugar de resistência política e estética.

Referencia Bibliográficas

ANDRÉ, Carminda Mendes. *Escola é lugar para artes?*. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS- GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5., 2008, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos**... Porto Alegre: ABRACE, 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pedagogia/Carminda%20Mendes%20Andre%20%20ESCOLA%20e%20LUGAR%20PARA%20ARTES.pdf>>. Acesso em: 19 dez. 2011.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre experiência e o saber de experiência. In: *Revista Brasileira de Educação*. São Paulo, n.19, pp. 20-8, jan./fev./mar./abr., 2002.

_____. A Operação Ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. *Revista Educação & Realidade, Dossiê Michel Foucault*. Porto Alegre, v 29, n.1, pp. 27-43 jan./jun./2004.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CLARK, Lygia; FERREIRA, Gullar; PEDROSA, Mário. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

COELHO, Teixeira. *O que ação cultural?* São Paulo: Brasiliense, 2001 – (col. Primeiros passos)

COHEN, Bonnie B. *Sensing, feeling and acting. The experiential anatomy of Body-Mind Centering*. Editora Northampton, MA, 1993.

DEBORT, Guy. *A sociedade do espetáculo*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FABIÃO, Eleonora. *Programa performativo: o corpo-em-experiência*. Revista do Lume - Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais (UNICAMP), Campinas – SP, n. 4. dez 2013.

FÉRAL, Josette. Entrevista com Josette Féral: depoimento. *Revista Urdimento*. Florianópolis, n. 16, jun. 2011.

_____. Por uma poética da performatividade – teatro performativo. *Revista Sala Preta*. São Paulo, v.1, n.8, 2008.

GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 3ª imp., 2013.

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

GREINER, Christine (org.); Amorim, Claudia (org.). *Leituras do Corpo*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2010.

GUMBRECHI, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não pode transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares – Rio de Janeiro; Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. *A natureza cultural do corpo*. *Revista Fronteiras*, vol. II, n.2, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *O Mestre Ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. São Paulo: Ed. Autêntica, 2004.

_____. *O espectador emancipado*. Edição Portuguesa: Editora Orfeu, 2010.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*/ Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editoria 34, 2009

ROLNIK, S. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2006.

WINNICOTT, Donald Woods. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

_____. *A Criança e o seu Mundo*. Rio de Janeiro:
Zahar Ed. 1977.