

Universidade de Brasília - UnB
Faculdade de Educação - FE
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Educação
Área de Concentração: Educação e Comunicação

**ARTE, EDUCAÇÃO E NARRATIVA NO PROEJA-TRANSIARTE:
ENSAIOS E FRAGMENTOS**

Aline Stefânia Zim

Orientador: Profº Dr. Lucio França Teles

Brasília, 30 de março de 2010

ALINE STEFÂNIA ZIM

**ARTE, EDUCAÇÃO E NARRATIVA NO PROEJA-TRANSIARTE:
ENSAIOS E FRAGMENTOS**

Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do título de Mestre em Educação pela Universidade de Brasília na área de concentração Educação e Comunicação, sob orientação do Prof^o Dr^o Lucio França Teles.

BRASÍLIA, 2010

Universidade de Brasília - UnB
Faculdade de Educação - FE
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Educação
Área de Concentração: Educação e Comunicação

ARTE, EDUCAÇÃO E NARRATIVA NO PROEJA-TRANSIARTE: ENSAIOS E
FRAGMENTOS

Banca Examinadora

Prof^o. Dr^o. Lúcio Teles – Orientador
Universidade de Brasília – Faculdade de Educação

Prof^a. Dr^a. Laura Maria Coutinho
Universidade de Brasília – Faculdade de Educação

Prof^o. Dr^o. Suzete Venturelli
Universidade de Brasília - Instituto de Artes

Prof^o. Dr^o. Paulo Bareicha
Universidade de Brasília – Faculdade de Educação

AGRADECIMENTOS

Dedico esse trabalho à grande equipe do PROEJA-Transiarte, que foi o chão da minha pesquisa. Agradeço aos estudantes jovens e adultos, aos professores e coordenadores das escolas da Ceilândia, aos professores e colegas da UnB e a todos que participaram dessa experiência.

Agradeço imensamente ao professor Lúcio Teles pela experiência do desafio e da autonomia; pela oportunidade de estudar arte, filosofia e tecnologia sob o olhar inquieto do educador; por ter apresentado os grandes autores que motivaram e fundamentaram a minha escrita, e por dividir um pouco de sua experiência de vida e sabedoria. Agradeço especialmente à professora Laura Coutinho pela experiência estética profunda do olhar vazio sobre as imagens e lugares do nosso tempo; pela delicadeza em receber nossos impulsos e devaneios na sala de aula, e por ter me encorajado ao reencontro do pesquisador artista e artífice.

Aos queridos mestres da Faculdade de Educação, agradeço a oportunidade da convivência, do “fazer-junto”, de “com-partilhar” e facilitar os processos mais complexos e importantes da pesquisa e da vida acadêmica. Guardo para sempre as conversas, olhares e abraços que fizeram de um instante a experiência mais iluminada na dimensão da mente, da alma e do coração.

Aos colegas e companheiros de pesquisa e estudo que teceram comigo esse caminho, estendo a minha mão para as próximas aventuras! Aos amigos que compartilharam comigo do ócio e da boemia, sem os quais eu não teria dignidade, e à família de sangue e de coração, minha gratidão e amor.

RESUMO

O pesquisador conta com palavras e imagens a sua experiência significativa no contexto do PROEJA-Transiarte, uma pesquisa-ação com estudantes de EJA (Educação de Jovens e Adultos) do Centro de Ensino Médio 03, na cidade de Ceilândia, Distrito Federal. Usando da apreensão e elaboração dos fragmentos da realidade vivida em forma de narrativa, essa pesquisa se concentra na percepção do educador sobre a transiarte – entendida como a arte de transição entre a arte presencial e a virtual - vista como possibilidade de construir relações entre as diferentes linguagens artísticas, os sujeitos participantes, as interfaces digitais e o ciberespaço. A narrativa dessa experiência transportará o leitor no espaço-tempo da pesquisa para os momentos mais significativos sob a forma de fragmentos, na dimensão estética e existencial do olhar do pesquisador.

Palavras-chave: transiarte, ciberarte, educação de jovens e adultos, educação profissional, narrativa.

ABSTRACT

The researcher uses text and images to describe her meaningful experience in the Project PROEJA-Transiarte, an action-research focussing on Adult Education student (EJA- *Educação de Jovens e Adultos*) in the CEM 03 School in the city of Ceilandia, Brasilia, Federal District. Using writing techniques of the narrative to capture fragments of living experience, this research focuses on the perception educators have about transiart the art of transition between non-virtual and virtual aesthetics. This art form also opens up the possibility to build relationships between the different artistic expressions, subjects, digital interfaces and cyberspace. The narrative uses a aesthetic and existential dimension to describe the most meaningful moments in research.

Key words: transiart, cyberart, adult education, professional education, narrative.

SUMÁRIO

1. CAMINHOS, MEIOS E MÉTODOS 10
2. DISTÂNCIA DE PAISAGEM 23
3. OLHO MÁGICO 28
4. SOBRE LUGARES E NÃO-LUGARES 35
5. O ROTEIRO TRANSARTE 43
6. DESENHANDO AS FRONTEIRAS 54
7. MOLDURAS 64
8. HISTÓRIA MUSICADA 73
9. O PORTAL 81
10. O COLECIONADOR 86
11. ANEXOS 94
12. REFERÊNCIAS 102

*Talvez ninguém tenha descrito melhor que Paul Valéry a imagem espiritual desse mundo de artífices, do qual provém o narrador. Falando das coisas perfeitas que se encontram na natureza, pérolas imaculadas, vinhos encorpados e maduros, criaturas realmente completas, ele as descreve como "o produto precioso de uma longa cadeia de causas semelhantes entre si". O acúmulo dessas causas só teria limites temporais quando fosse atingida a perfeição. "Antigamente o homem imitava essa paciência", prossegue Valéry. "Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas... - todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado." Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da short story, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas (BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 206).*

E se, às vezes, sobre os degraus de um palácio, sobre a grama verde de uma vala, na solidão morna de vosso quarto, vós vos acordardes, a embriaguez já diminuída ou desaparecida, perguntai ao vento, à onda, à estrela, ao pássaro, ao relógio, a tudo o que passa, a tudo o que geme, a tudo o que rola, a tudo o que canta, a tudo o que fala, perguntai que horas são; e o vento, a onda, a estrela, o pássaro, o relógio, vos responderão: “É hora de embebedar-vos! Para não serdes escravos martirizados do Tempo, embebedai-vos, embebedai-vos sem parar! De vinho, de poesia ou de virtude: a escolha é vossa.”
(BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Gilson Maurity Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 20

1. CAMINHOS, MEIOS E MÉTODOS

Preparei folha de rascunho, lápis e borracha. Para o arquiteto, o grafite expressa melhor que a tinta. Mas logo descobri que nenhum registro merece ser esquecido ou apagado. Nas possibilidades de ir e vir nos processos todos, o registro e a memória ganharam outros sentidos.

Na vontade de aprender com a equipe de professores do PROEJA¹-Transiarte, lembro-me da experiência do primeiro registro escrito, o qual eu chamei de “ata”. Hoje não uso mais o termo “ata” e sim “registro”. Entendemos que a ata, como transcrição dos fatos – do latim *acta*: coisa feita (Houaiss) -, limita a possibilidade da escrita mais ampla e livre, principalmente na dimensão subjetiva e existencial da pesquisa.

Vejo entretanto que a ata tem significado relevante enquanto ação. Acreditamos no movimento entre “atar”, no sentido de formar relações, e “desatar”, no sentido de romper, esclarecer e expandir (Houaiss). Por isso escolhemos o registro aberto à interpretação dos fatos, ao instante significativo e às reflexões. O ato de registrar vêm no sentido de se colocar na memória, na lembrança (Houaiss).

*

O PROEJA-Transiarte faz parte de um projeto de pesquisa do Programa de Apoio ao Ensino e à Pesquisa Científica e Tecnológica em Educação Profissional Integrada à Educação de Jovens e Adultos – PROEJA/CAPES/SETEC, Edital 03/2006², oriundo de um Acordo de Cooperação entre a Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal

¹ A sigla Proeja significa Programa Nacional de Integração da Educação Profissional com a Educação Básica na Modalidade de Educação de Jovens e Adultos. Programa instituído pelo Decreto nº 5.840 de 13 de julho de 2006, coordenado pela Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica – Setec do Ministério da Educação – MEC.

² Este edital é encontrado: http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf1/edital_proeja_capes_setec07.pdf.

de Nível Superior (CAPES) e a Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica (SETEC) do Ministério da Educação, atual gestora do PROEJA.

Na região centro-oeste, o projeto de número 19, “O PROEJA indicando a reconfiguração do campo da Educação de Jovens e Adultos com qualificação profissional - desafios e possibilidades” integra uma rede de pesquisa formada pela UFG (Universidade Federal de Goiás), que coordena as atividades, o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (com o sub-projeto 1); a Universidade Católica de Goiás (com o sub-projeto 2); e a Universidade de Brasília (com o sub-projeto 3). O PROEJA-Transiarte constitui o Subprojeto 03, com o título de “Transiarte na Educação de Jovens e Adultos e na Educação Profissional - Proposta da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília – UnB-FE, Programa de Pós-Graduação em Educação”. A pesquisa, que teve início em março de 2007 e finalizará em março de 2011, acontece nas escolas CEM03 (Centro de Ensino Médio 03) e ETEC (Escola Técnica de Ceilândia). A equipe Transiarte é composta atualmente por cinco professores da Faculdade de Educação, dentre eles o Professor Remi Castioni, atual coordenador, Professor Lucio França Teles, Professora Maria Luiza Pereira Angelim, Professor Renato Hilário Reis e Professora Rita Bruzzi, além de seis mestrandos e cinco graduandos.

A pesquisa acontece no Centro de Ensino Médio 03 (CEM03), uma escola da rede pública da cidade de Ceilândia, Distrito Federal. Essa cidade foi criada oficialmente em 1989, mas desde 1971 foi local de assentamento das famílias de operários candangos que participaram da construção de Brasília. Ceilândia apresenta uma relevante diversidade cultural, concentrando um grande número de nordestinos. Existem movimentos que representam o artesanato, a literatura, o cinema popular, grupos musicais de rap, rock, forró, repente e a orquestra sinfônica da cidade.

O Centro de Ensino Médio 03, situado na QNM 13, área Especial, no bairro de Ceilândia Sul, atualmente atende a 3272 alunos, sendo 1139 do ensino regular e 2133 da EJA (Educação de Jovens e Adultos). Os alunos têm uma média de idade de 18 a 45 anos e residem em diferentes setores da cidade, sendo 60% mulheres. A ETEC (Escola Técnica de Ceilândia), que é o antigo CEP (Centro de Educação Profissional de Ceilândia) inaugurado em 1982, oferece cursos de educação profissional nos níveis básico e técnico,

com o objetivo de contribuir com a qualificação para o mercado de trabalho e desenvolvimento da população do Distrito Federal e entorno.

A construção coletiva, no PROEJA-Transiarte, é entendida em sua dimensão processual, onde nada está pronto ou acabado. Partimos da valorização das diferenças como constituinte do próprio coletivo, dentro da perspectiva da singularidade dos seres humanos.

O conceito e práxis da pesquisa-ação também estão em construção contínua na pesquisa. Nossos referenciais metodológicos partem da pesquisa-ação existencial proposta por René Barbier (2007) que acredita na implicação do pesquisador como pressuposto. Segundo o autor,

A pesquisa-ação obriga o pesquisador de *implicar-se*. Ele percebe como está *implicado* pela estrutura social na qual ele está inserido e pelo jogo de desejos e de interesses de outros. Ele também *implica* os outros por meio do seu olhar e de sua ação singular no mundo. Ele compreende, então, que as ciências humanas são, essencialmente, ciências de interações entre sujeitos e objeto de pesquisa. O pesquisador realiza que sua própria vida social e afetiva está presente na sua pesquisa sociológica e que o imprevisto está no coração da sua prática. (...) A pesquisa-ação é a metodologia específica de uma teoria mais abrangente que eu nomeio como *Abordagem transversal, a escuta sensível em ciências humanas* (p.14).

Dentre as ações e procedimentos desenvolvidos na pesquisa-ação por René Barbier, consideramos relevantes para a nossa prática a implicação dos sujeitos envolvidos, a escuta sensível, a escrita coletiva, a multirreferência, a diversidade entre os pesquisadores e a mudança como transformação de realidade, no sentido da educação libertadora proposta por Paulo Freire (2004). Segundo esse autor,

Um dos saberes primeiros, indispensáveis a quem, chegando a favelas ou a realidades marcadas pela traição a nosso direito de ser, pretende que sua *presença* se vá tornando *convivência*, que seu estar no *contexto* vá virando estar com ele, é o saber do futuro como problema e não como inexorabilidade. É o saber da História como possibilidade e não como *determinação* (p.76).

Entre os métodos de pesquisa tradicionais e a experiência dos colegas e professores, os rumos foram reconfigurados nessa minha trajetória, desde março de 2008, no projeto Transiarte. No cotidiano da pesquisa, tive a oportunidade de conhecer as referências sobre a construção coletiva, a educação libertadora e a metodologia da

pesquisa-ação. Mas os caminhos, os meios e métodos são incertos. Não os encontramos; são eles que encontram ressonância em nós.

*

O projeto Transiarte, objeto dessa pesquisa, propõe a transiarte como a arte de transição entre os espaços artísticos presenciais já existentes e os espaços virtuais acessados pelas tecnologias digitais configurados pela ciberarte. Esse projeto compõe o PROEJA-Transiarte, uma pesquisa que acontece no Centro de Ensino Médio 03, na cidade de Ceilândia, com jovens e adultos que estudam ali, integrando a Educação de Jovens e Adultos e a Educação Profissional (PROEJA). A proposta do projeto Transiarte é despertar a identidade cultural dos estudantes, desenvolvendo a produção artística virtual em forma de animações, vídeos e avatares, que refletem, enquanto reconfigurações virtuais, a arte não virtual.

Mas o que seria a arte virtual ou ciberarte? Segundo Arantes (2005), ciberarte é a arte interativa que insere as tecnologias numéricas nas práticas artísticas, modificando o processo de criação e colocando novos modos de fruição para o público, em situações que podem ser vividas e compartilhadas. Incluem-se diversas modalidades na ciberarte, todas caracterizadas pela interatividade dos ambientes numéricos-digitais, como a gráfica computadorizada, música digital, multimídias, ambientes interativos da hipermídia, a realidade virtual e os simuladores, a telepresença, as ciberinstalações ou instalações interativas, a robótica, a telerrobótica e a vida artificial. O público, ao vivenciar a arte digital, interage através de dispositivos de captura e tradução de sinais do corpo, como *mouses*, telas sensíveis, capacetes, luvas, sensores e câmeras, além de tocar, caminhar, experimentar, explorar, dialogar e interpretar o que é proposto pelos ciberartistas.

Na ciberarte, a participação como espectador dá lugar à interatividade. Segundo Lucio Teles (2006), na arte eletrônica a interação passa a ser um elemento central da estética. Se na arte “tradicional” predomina o que Walter Benjamin (1940) chamou de aura, na eletrônica tal condição já não se dá. Trazendo esse conceito para as novas tecnologias, não pode haver aura se o “objeto artístico” é digital, porque ele pode sempre estar aberto ao remodelamento, a reconfigurações e à redigitação constante das diversas modalidades interativas online.

Nasce uma arte para ser vivida em tempo real por sujeitos agentes que recebem e transformam o que foi proposto pelo artista em ambientes simulados que se abrem para situações emergentes, comutativas, em constante devir, fluxo e metamorfose. Os espaços

da arte da contemplação, portanto, são substituídos pela necessidade de se partilhar fisicamente a obra do artista: explorar o princípio de o espaço ter formas a serem deformadas, o tempo ter variações que possam ser reorganizadas e o participante ter emoções que possam contaminar esse espaço-tempo poético (FRAGA, 2007).

A transiarte, como espécie de ciberarte proposta pelo PROEJA-Transiarte, tem como característica essencial a de ser uma obra de arte aberta às remodelagens e construída coletivamente. Na transiarte parte-se do conceito de “arte de transição” no sentido de que a arte virtual não é vista de maneira dicotômica em relação à arte presencial, mas harmoniosa, oferecendo um novo ângulo, uma nova reconfiguração e novos modos de interatividade. Nessa visão, a arte popular é resgatada, amplificada, modificada e virtualizada no ambiente de pesquisa que é a escola de jovens e adultos.

Segundo Lucio Teles (2006),

a arte de transição ou Transiarte se propõe a trabalhar com internautas, despertando sua identidade cultural na produção artística virtual em forma de avatares, animações, imersão na realidade virtual, que “reflitam”, enquanto reconfigurações virtuais, a arte não virtual. (...) Além do sentido da palavra transição no contexto da arte, esta palavra tem também um significado especial para jovens e adultos que estão em períodos de transição em suas próprias vidas. (p. 01)

As artes midiáticas em geral tomam o mesmo sentido que a transiarte, quando se propõe a arte digital a partir da arte existente. Segundo Arlindo Machado (2007), os novos meios encontram sua relevância e permanência cultural quando reavaliam e revitalizam meios mais antigos, como a pintura, o filme, a fotografia e a televisão. Os chamados ‘novos meios’ só puderam ser aceitos e incorporados socialmente pelo que eles tinham também de ‘velhos’ e familiares. Esse processo de remodelação ou reajuste dos meios precedentes seria um processo de *remediation* ou remediação. Ainda segundo Teles (2006),

é esse processo de remodelação ou “refashioning” que chamamos reconfiguração estética virtual: a produção artística, seus suportes, e outros implementos da arte tradicional são repensados e reconfigurados, e passam então a expressar novas estéticas, agora digitais, povoando o campo do ciberespaço. São, portanto, extensões do existente, mas remodelados gerando assim novas expressões artísticas. A transiarte se situa como uma corrente da ciberarte que promove um elo entre o presente não virtual e o espaço interativo virtual (p.150).

Essa dimensão da convergência entre as novas formas de arte com as formas mais tradicionais mostram um processo de reconfiguração do passado no presente. Um presente de novas possibilidades interativas entre artista e espectador, em diferentes tempos e mídias, ou até mesmo a solvência entre os dois, como se fosse uma narrativa construída e presentificada por narradores e ouvintes, simultaneamente.

A prática no PROEJA-Transiarte influenciou a escolha metodológica e o ponto de partida da minha pesquisa. Na dimensão processual e existencial da transiarte, vejo a possibilidade de construção coletiva e de pesquisa-ação, cuja referência vem de René Barbier (2007). No entanto, não optei fundamentar a minha pesquisa na metodologia proposta por esse autor, que é a pesquisa-ação existencial.

O método dessa pesquisa foi emoldurado pela leitura dos textos de Walter Benjamin, autor que entende a narrativa como uma tradição compartilhada e retomada na continuidade da transmissão da experiência através da palavra. A experiência vivida por mim, o pesquisador, é o fio condutor de uma narrativa construída por nós, sujeitos envolvidos na pesquisa, a partir dos fragmentos significativos de realidade. O movimento da escrita e do pensamento permite o trânsito pela primeira pessoa do singular “eu”, na dimensão mais próxima e existencial; pela primeira pessoa do plural “nós” na dimensão coletiva de pertencimento ao grupo e pela terceira pessoa representada pelo “pesquisador”, onde se admite um distanciamento sincero de quem vem e vê de fora.

Os fragmentos descritos nessa dinâmica são retirados do seu contexto original, estilizados, compreendidos em sua singularidade e tecidos junto às memórias e reminiscências. Assim como na arte eletrônica, há uma reconfiguração do passado no presente, como uma costura entre espaços e tempos. O meio, portanto, é a própria linguagem.

A arte de contar, segundo Walter Benjamin (1994), torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna.

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E

assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (p. 204-205).

Segundo Jeanne Marie Gagnebin, em Walter Benjamin (1996), a decadência da narrativa se dá por três motivos principais: o aumento da distância entre os grupos humanos e as gerações, já que a experiência transmitida deve ser comum ao narrador e ao ouvinte; o artesanato em oposição à rapidez do processo industrial, lembrando que Benjamin compara a arte do artesão com a arte de narrar histórias, e a falta de tradições e memórias, o que leva o indivíduo isolado a encontrar seu duplo no herói solitário do romance. Segundo ela, a experiência da narrativa garante a experiência coletiva de um trabalho e de um tempo partilhados, onde narrador e ouvinte estão inseridos dentro de um fluxo narrativo comum e vivo, e a história está aberta a novas propostas e ao fazer junto (p. 10). Trata-se de uma experiência muito semelhante à vivida pelas artes eletrônicas na dimensão da possibilidade da construção coletiva, da interatividade entre artista e espectador e ao conceito de obra aberta às reconfigurações.

O método da narrativa, assim como a pesquisa-ação, traz uma concepção diferente na relação entre sujeito e objeto. O envolvimento do pesquisador no ambiente de pesquisa, para esse método, é essencial, enquanto que, para a maioria dos métodos de pesquisa em ciências humanas o distanciamento entre sujeito e objeto é um pressuposto para a validade científica da investigação. Segundo Elza Dutra (2002), no artigo “A narrativa como uma técnica de pesquisa fenomenológica”,

Através da narrativa podemos nos aproximar da experiência, tal como ela é vivida. O narrador não informa sobre a sua experiência, mas conta sobre ela, dando oportunidade para que o outro a escute e a transforme de acordo com a sua interpretação, levando a experiência a uma maior amplitude, tal como acontece na narrativa. (...) Não se trata de um pesquisador que observa o sujeito. Não significa ouvir a sua história de longe, analisando-a, interpretando-a logicamente; enfim, não existe uma postura de estar “de fora”, como observador, da experiência. Pelo contrário, a experiência da narrativa é uma experiência também de quem a escuta. O pesquisador participa em todas as suas dimensões existenciais, como profissional e pessoa, ou seja, na sua totalidade, naquele momento ali presente da sua vivência. Existimos, naquele momento, como seres-com; numa imbricação impossível de ser definida ou classificada como mundo interno e externo ou como dentro e fora (p. 377).

A narrativa pode ser entendida como uma das formas de pesquisa qualitativa dentro da perspectiva fenomenológica. Segundo (TRIVIÑOS, 2008), a pesquisa qualitativa com apoio teórico na fenomenologia é essencialmente descritiva. As descrições dos fenômenos

estão, segundo esse autor, impregnadas de significados e são um produto de uma visão subjetiva, rejeitando a expressão quantitativa.

A interpretação dos resultados surge como a totalidade de uma especulação que tem como base a percepção de um fenômeno num contexto. Por isso, não é vazia, mas coerente, lógica e consistente. Assim, os resultados são expressos, por exemplo, em retratos (ou descrições), em narrativas, ilustradas com declarações das pessoas para dar o fundamento concreto necessário, com fotografias etc., acompanhados de documentos pessoais, fragmentos de entrevistas etc (p.128)

O método escolhido não é o fenomenológico, mas permite alguma inspiração na fenomenologia da percepção de Merleau Ponty. Segundo Dutra (2002),

Falar em pesquisa de inspiração fenomenológica não significa adotar, entre outros aspectos, a perspectiva husserliana de redução fenomenológica, (...) onde acredita-se que, para se alcançar a essência do fenômeno, é preciso um distanciamento de tudo que existe a priori. (...) Justamente por saber-se da impossibilidade de uma redução completa tal como já fora reconhecido por Merleau-Ponty (1945/1994), entendemos que o retorno ao mundo da experiência implica no reconhecimento de que somos seres de abertura e de relação (p. 376).

Na dimensão do retorno ao mundo vivido que esse trabalho busca inspiração fenomenológica. Segundo Merleau Ponty (2006), a fenomenologia é a ambição de uma filosofia que pretende ser uma ciência exata, mas é também um relato do espaço, do tempo e do mundo vivido, caracterizado pela tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é. Aqui, segundo esse autor, não haveria nenhuma deferência à gênese psicológica e às explicações causais que o sábio, o historiador ou o sociólogo podem fornecer dela (p. 43).

Walter Benjamin (1994) também nega a gênese psicológica na sua concepção de narrativa, quando diz que

nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia (p. 204-205).

Nessa pesquisa, a arte, independente de sua linguagem, não se direciona à análise psicológica. O conceito de imagem poética de Gaston Bachelard (2008) é bastante apropriado na dimensão aqui proposta:

Ao recebermos uma imagem poética nova, sentimos seu valor de intersubjetividade. Sabemos que a repetiremos para comunicar o nosso entusiasmo. Considerada na transmissão de uma alma para outra, uma imagem poética foge às pesquisas de causalidade. As doutrinas timidamente causais, com a psicologia, ou fortemente causais, como a psicanálise, não podem determinar a ontologia do poético. Nada prepara uma imagem poética: nem a cultura, no modo literário, nem a percepção, no modo psicológico (p. 08).

Benjamin trabalha o pensamento como imagem. Bachelard entende a imagem poética como uma emergência da linguagem, que vem antes do pensamento. Ao trabalhar a imagem e a linguagem como pontos de partida para o pensamento, esses dois autores nos fazem repensar os caminhos metodológicos e epistemológicos usuais. No contexto desta pesquisa, a imagem poética é a própria reminiscência – de quem narra e de quem ouve. Voltamos a Gaston Bachelard (2008):

O poeta não me confere o passado de sua imagem, e no entanto ela se enraíza imediatamente em mim. Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade. (...) a imagem vem antes do pensamento (...) a poesia é mais que uma fenomenologia do espírito, é uma fenomenologia da alma (p. 02).

Em sua obra, Benjamin nos mostra a imprevisibilidade e o trânsito incessante de ideias, numa resistência às formas de sistematização ou acabamento conceitual e classificatório – o que seria a própria estratégia que foi responsável por transformar a complexa realidade da condição humana em algo simplório e empobrecido.

Surge então a proposta de uma epistemologia não conceitual, uma nova forma de apresentação do pensamento. Um pensamento seria construído através de noções visualizadas, imagens seriam utilizadas na sua construção, ou seja, a construção de um novo paradigma estético, cuja tentativa é pensar através de imagens. Com essa aproximação entre pensamento e imagens, o autor também está aproximando a filosofia e a arte, e idéias e pensamentos vão ganhando movimento. (...) Transformada em palavra – ou até feita das próprias palavras -, a imagem torna-se integrante de uma maneira de Benjamin compreender o mundo. Ele não só pensa por meio de imagens, ele também pensa com imagens (PENISA, 2008, p. 27-29).

Não se tem aqui como pressuposto o produto acabado, os resultados da pesquisa. O produto da pesquisa é ela própria, na sua dimensão aberta e processual. O método por sua vez é o próprio meio, ou seja, a linguagem. Ao tomar a linguagem como método, a palavra pode partir da imagem – Benjamin - ou da imagem poética - Bachelard. A narrativa pode

ser literária, poética, evocar símbolos, metáforas, imagens singulares e alegorias³ - entendendo que ela é feita do imaginário do narrador e do ouvinte, ou seja, de interpretação reverberante e singular.

A partir da interpretação da obra de Walter Benjamin, o texto se apropria dos fragmentos significativos de realidade vivida, ou experiência vivida, elaborados e apreendidos pelo pesquisador. Esses fragmentos são presentificados (Oliveira, 1994) pela memória e descontextualizados pela reminiscência.

Entende-se por “memória” a faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passados e tudo quanto se ache associado aos mesmos (Houaiss). Por ser seletiva, a nossa memória retém poucas das informações e impressões recebidas. Somente o mais significativo é preservado, neste jogo de lembrar e esquecer constantes, em cada presentificação do passado (Oliveira, 1994, p. 11).

Victor Leonardi (1999) nos diz que a memória é também uma capacidade inventiva e criativa relacionada com a imaginação.

A reconstrução de experiências passadas remete o historiador da inventividade e da criatividade para uma questão teórica mais geral, ligada à própria noção de memória. Como esta não é uma simples recordação, é interessante observar que a imaginação intervém – na internalização de uma intuição sensória – como uma imagem, dando origem à memória propriamente dita. Essas imagens de objetos intuídos podem se transformar – graças ao pensamento e à linguagem – em memória pensante, memória verbal (p. 35).

Diana Domingues (2003) traz a memória para o contexto do ciberespaço. Segundo ela, os dispositivos virtuais são potencializadores de eventos, em que temos a presença partilhada do espectador no tempo do evento.

A presentificação do tempo na dimensão telemática nos faz partilhar os mesmos momentos, aqui propostos, e não somente como espectadores, mas construindo relações de tensão e sutura entre os participantes, através dessas interfaces e

³ Alegoria é um modo de expressão ou interpretação us. no âmbito artístico e intelectual, que consiste em representar pensamentos, idéias, qualidades sob forma figurada e em que cada elemento funciona como disfarce dos elementos da idéia representada. (Houaiss) Etimologicamente, o grego *allegoria* significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”, e veio substituir ao tempo de Plutarco (c.46-120 d.C.) um termo mais antigo: *hypónoia*, que queria dizer “significação oculta” (...) A alegoria distingue-se do símbolo pelo seu carácter moral e por tomar a realidade representada elemento a elemento e não no seu conjunto. Walter Benjamin, em *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Origens do Drama Trágico Alemão, 1928)*, traz a alegoria para o campo exclusivo da estética. Partindo do sentido etimológico do termo, Benjamin viu a alegoria como a revelação de uma verdade oculta. Uma alegoria não representa as coisas tal como elas são, mas pretende antes dar-nos uma versão de como foram ou podem ser, por isso Benjamin se distancia da retórica clássica e assegura que a alegoria se encontra “entre as ideias como as ruínas estão entre as coisas”.

dispositivos. São trabalhos que vão deixando seu rastro no tempo, na continuidade de uma ação conjunta, em que a participação de um deixa a “ponta” aberta para o próximo, uma atitude de intervenção e inter-relação dos sentidos com o outro. (...) Pela proposta de inter-relação e partilha, o artista indica que ele está disposto a abrir a obra não somente às múltiplas interpretações que ele receberá do público, mas também às diversas intervenções que a constituirão e que escaparão em parte ao artista (p.220-221).

A autora entende que as redes geram novas formas de socialização, comunicação, interação, coexistência e percepção dos espaços partilhados. Conseqüentemente a memória também é partilhada no virtual. Pode-se entender que há um novo espaço de presentificação das memórias em forma de imagens, independente da linguagem que se utiliza, pois todas as linguagens podem se adaptar ao meio virtual.

Se o que se presentificou está disponível às reconfigurações longe de seu espaço-tempo original, não só a memória, mas também a reminiscência é continuamente presentificada no ciberespaço. Por “reminiscência”, entende-se uma imagem lembrada do passado; o que se conserva na memória; uma lembrança vaga ou incompleta ou um sinal ou fragmento que resta de algo extinto (Houaiss).

As reminiscências do narrador e do ouvinte são continuamente tecidas, gerando um processo de construção e reconstrução da narrativa. Segundo Walter Benjamin (1996), “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” (p. 201) Ainda observa que “a narrativa é uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (p. 205). A narrativa é entendida, nessa perspectiva, como uma obra aberta que é construída a partir de fragmentos de memórias de quem conta e de quem escuta, ou seja, de reminiscências ou imagens poéticas pessoais traduzidas em discurso.

O sentido de se apropriar dos fragmentos de realidade, vêm da idéia de que o fragmento, além de ser uma parte de um todo, uma fração, é também um pedaço de coisa que se quebrou (Houaiss). Walter Benjamin (1994) trabalha com a idéia do fragmento como estilhaço, de algo que foi destruído, vivido, esquecido, para depois ser lembrado, tecido na reminiscência, no sentido de “aquilo que se tece”.

Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações

intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido. (...) Assim, a lei do esquecimento se exercia no interior da obra. Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que um acontecimento lembrado é sem limites, porque é a chave para tudo o que veio antes e depois. (...) É a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade de texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação” (p. 37).

Victor Leonardi (1999), em *Jazz em Jerusalém*, usa do fragmento quando apresenta o conteúdo dos capítulos em parágrafos numerados e, segundo ele, independentes do contexto.

Optei pelo fragmento como técnica de redação porque ele é mais condizente com a ideia de obra aberta: além de nos livrar dos determinismos ligados aos antigos hábitos de escrever linearmente, os fragmentos abrem mil possibilidades de novos enredos. (...) Cada fragmento é uma pequena aventura, como se fossem passos no interior de um labirinto. Passos no interior de um todo ainda desconhecido feito de tempos entrecruzados: pequenos avanços não-alinhados, ou novas tentativas e sondagens, labirinticamente sedutoras. Como a vida, que se renova permanentemente (p. 27).

Por entender que o passado é inacabado e pode ser continuado pelo narrador no presente, e que só o presente é capaz de despertar significados esquecidos, o historiador, para Benjamin, deve trabalhar com estilhaços da história, descontextualizando o objeto para irradiar novos sentidos. O narrador se utiliza de fragmentos significativos, acumulando-os numa nova construção, através da alegoria. É a alegoria que diz algo para além do que diz, desnudando o real, ao fragmentá-lo. (Revista Educação, 2008, p. 21) A alegoria é temporal e aparece como um fragmento arrancado à totalidade do contexto social, diferente do símbolo que é essencialmente orgânico (e-dicionário de termos literários).

Nos dois autores, a linguagem baseada em fragmentos pode ter características do hipertexto, por não ser linear nem fechada, mas inacabada e aberta, sem deixar de ter um contexto. Segundo André Lemos (2001)

As hipermídias permitem assim o questionamento do pensamento logocêntrico ocidental e potencializam as sugestões de Barthes, Derrida e Foucault sobre a necessidade de um outro modelo textual, não mais fundado nas idéias de margem, hierarquia e linearidade – que é o modelo do livro impresso que domina o pensamento ocidental, mas na ruptura, desconstrução e multivocalidade. O hipertexto seria, em outros termos, um modo de conceber novos modos de pensar e organizar o próprio pensamento Ocidental (p. 07).

O hipertexto é uma forma não linear de apresentar uma informação, uma espécie de *texto em paralelo*, que se encontra dividido em unidades básicas, entre as quais se estabelecem elos conceituais (e-dicionário de termos literários⁴). Numa possível relação entre narrativa e hipertexto,

cada narrador, no acto de narrar, poderá estar a contar algo que ouviu de outro narrador. Surge a narrativa enquadrada, cujo paradigma se encontra em *As Mil e uma Noites*. Este modo narrativo permite inserir inúmeras narrativas, narradas por outros tantos narradores em tempos mais ou menos distantes entre si. (...) Nas últimas décadas do século XX surge ainda o hipertexto eletrónico, cuja funcionalidade pode ser comparada à da narrativa enquadrada, uma vez que cada texto remete para outro através de hiperligações (hiperlinks) (e-dicionário de termos literários⁵)

A experiência narrada a partir do fragmento e do diálogo tem aqui a dimensão de uma narrativa não linear que se aproxima do hipertexto, onde os caminhos percorridos são descontínuos e indeterminados, dando margem a novas narrativas.

As pessoas envolvidas na pesquisa e o suporte teórico interagem e participam diretamente na construção dessa narrativa, numa dimensão dialógica. Essa conversa busca um ritmo dinâmico e agradável para guiar o leitor na compreensão do processo em sua complexidade. Enquanto eu conto a minha experiência - que é costurada pelas minhas memórias e pelas experiências das outras pessoas - eu chamo pelos autores que constituem o referencial teórico, para que eles fundamentem a construção dos conceitos, da linguagem, das metáforas, analogias e das alegorias. Penso que as imagens e os símbolos que norteiam meu pensamento vieram de algum lugar; que fazem referência a alguma coisa já estudada, já imaginada e já descrita. Busco nessas relações os autores para que eles tenham comigo um diálogo.

Para Benjamin, citação também é diálogo entre textos, fazendo convergir e divergir ideias próximas e distantes no espaço e no tempo e recuperando a verdade contida na

⁴ Carlos Ceia, s.v. "Hipertexto", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>> (março de 2009).

⁵ Jorge Alves, s.v. "Narrativa", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>> (março de 2009).

palavra alheia (Revista Educação, 2008, p. 45). O texto costura essas referências, fontes e experiências numa dinâmica que tem características hipertextuais.

Parte-se do pressuposto de que tudo o que é significativo, o é porque há uma reminiscência, uma identificação entre o novo, o já existente e as memórias. A narrativa recolhe os fragmentos de realidade e com eles tece o sentido.

Escolher a obra de Walter Benjamin como referência de caminho é fazer do texto escrito uma coleção.

O bom escritor não diz mais do que pensa. E isso é muito importante. É sabido que o dizer não é apenas a expressão do pensamento, mas também a sua realização. Do mesmo modo, o caminhar não é apenas a expressão do desejo de alcançar uma meta, mas também sua realização. (...) É dom do bom escritor, com seu estilo, conceder ao pensamento o espetáculo oferecido por um corpo gracioso e bem treinado. Nunca diz mais do que pensou. Por isso, o seu escrito não reverte em favor dele mesmo, mas daquilo que quer dizer (BENJAMIN, 1995, p.274-275).

Para esse colecionador, o método de pesquisa está na própria linguagem.

*

A sala do projeto pareceu mais estreita do que realmente é. Mesas de escritório enfileiradas, proporcionais ao formato retangular do espaço vazio. Reparo na disposição dos móveis que, para mim, poderia ser diferente.

Lembro-me de que, desde a graduação em Arquitetura e Urbanismo, na Universidade Federal de Santa Catarina, de 1996 a 2001, a educação fazia parte de minha vida. Entre cursos de qualificação, aulas particulares, ensino técnico e superior, trabalhei com os processos criativos direcionados para os cursos de Arquitetura e Urbanismo, Design de Interiores, Design de Moda, Artes Visuais e Publicidade, além de cursos livres como Desenho em Quadrinhos e Desenho Artístico. Entre os tantos desafios da prática em sala de aula, compartilhei a falta da formação docente adequada com outros professores da mesma área de conhecimento. Mas sentia também a alegria de estar em sala e nas longas reuniões pedagógicas aos sábados pela manhã. O mestrado na Faculdade de Educação da UnB para mim foi um sonho alto. Chegando em Brasília, o meu percurso como educadora começou a se desenhar em linhas suaves, assim como deve ser qualquer traço que se faça aqui.

*

Alguém sugere a pauta.

- Boa tarde! Quero dizer, Boa noite! Hoje temos uma nova integrante à equipe. Quem vai ser o relator? Coloque isso na pauta, por favor. Ah! Precisamos fazer uma retrospectiva das atividades no ano passado. Você pode fazer a ata da próxima reunião. É muito bom para você aprender sobre o projeto.

Escrevo rapidamente no topo da folha: “Reunião PROEJA-Transiarte, 27 de fevereiro de 2008. Pauta: Renato Hilário. Relator: Lucio. Presentes: Maria Luiza, Remi, Pedro, Aline.

2. DISTÂNCIA DE PAISAGEM

(Introdução)

Caro leitor,

Convido-o a passear comigo na distância de paisagem. Mais próximo que o voo do pássaro, é a distância do vale, onde se é capaz de avaliar as energias do movimento (BENJAMIN, 1996, p.20). Em boa troca, ofereço minha mão e o *toc-toc* do meu passo de caminhante, para seguirmos nessa conversa que se faz de coleção.

No primeiro capítulo, divido com o leitor as primeiras impressões do local da pesquisa, que é o CEM 03 - Centro de Ensino Médio 03 na Ceilândia, Distrito Federal. Descrevo os muros externos da escola como imagens da cidade. Sigo para a sala de aula e construo a metáfora do muro virtual como uma barreira entre a escola e as tecnologias digitais. Na experiência vivida entre os muros reais e os virtuais, abrem-se janelas de interação entre o pesquisador e os sujeitos da pesquisa. Vejo então o *Olho mágico* como uma metáfora possível sobre o papel da educação, como um olho que controla o acesso das pessoas que entram ou acessam um lugar - que é o lugar do conhecimento.

Para o segundo momento, sugiro o conceito de lugares e não-lugares, proposto por Marc Augé, que nos faz entender melhor as relações da supermodernidade com o nosso cotidiano. Os não-lugares são estendidos aos espaços transitórios que compõem a pesquisa, que é a metrópole, o trânsito de pessoas e veículos, a escola de EJA e o ciberespaço. Aberto às surpresas que o dia-a-dia nos traz, divido com o leitor os registros interessantes e surpreendentes sobre esse lugar de riquezas e contradições onde se dá a pesquisa, e *Sobre lugares e não-lugares*.

Chegamos ao terceiro capítulo, onde descrevo o processo criativo na sua dimensão artística, subjetiva, técnica e social. *O roteiro transiarte* se desenha no constante repensar e refazer, quando se vê a arte como processo prático aberto às interferências do ambiente de pesquisa. Proponho um olhar cuidadoso para o estudante que se vê na tela, que se vê no monitor, nas redes infinitas do ciberespaço. Esses elementos devem transportar o leitor para as memórias de quem experimentou a

transiarte e para suas próprias memórias, considerando tanto a narrativa quanto a transiarte como obras abertas.

Para o quarto momento, se faz importante uma conversa sobre a espacialidade do concreto e do vazio, do finito e do infinito, do real e do virtual. Em *Desenhando as fronteiras* busco inspiração no discurso sobre o espaço e o tempo. A observação da realidade e o estudo dos conceitos sugerem uma conversa sobre as fronteiras da arte e da escola para compreendermos melhor as extensões da transiarte. Nos modelos teóricos e simbólicos conhecidos, ensaio a transiarte no espaço-tempo de suas fronteiras. Na escola, as câmeras da pesquisa registram os limiares contraditórios entre a realidade difícil dos alunos e as possibilidades quase infinitas das redes de informação. Tento então desconstruir as fronteiras desenhadas, propondo a transiarte como uma possibilidade de comunicação entre elas. Cabe então a metáfora da *janela* como ponto de interação entre o pesquisador, o ambiente de pesquisa e o ciberespaço.

No quinto capítulo, sugiro as múltiplas narrativas na sala de aula da disciplina de História. Na costura entre os fragmentos, o leitor acompanha uma narrativa feita de história contada e história vivida. Aqui teremos a companhia de um aluno de 60 anos, que conta sua experiência de vida para os colegas na sala de aula de EJA. *História musicada* nos dá a ideia do ritmo dessa narrativa coletiva, feita de música e prosa.

Para o sexto momento, fragmentos e devaneios significativos no decorrer da pesquisa. São as imagens emolduradas pelas câmeras da pesquisa, os rótulos, os preconceitos, as telas e as janelas. No capítulo *Molduras* são descritas as imagens que no decorrer da pesquisa foram reconstruídas no pensamento, numa conversa entre a arte, a escola e a cidade.

No sétimo momento, o leitor conhece a experiência da transiarte com as turmas de primeiro ano, que escolheram um tema polêmico para discutirem na roda de conversa. Conduzo o leitor ao espaço-tempo daqueles que foram momentos significativos para o grupo. *O portal* representa a passagem entre dois mundos: o presente e o virtual. Entre a escola e o ciberespaço, encontro semelhanças interessantes de serem compartilhadas.

No último capítulo, paramos então por um minuto recente, para que o pesquisador divida com o leitor um pouco mais: uma coleção.

Trago então a figura do *flâneur* para que siga comigo a partir daqui. O flâneur é um personagem conceitual de Charles Baudelaire e descrito por Walter Benjamin que vagueia pela cidade, como um ser errante numa busca velada por aventuras estéticas.

Ele deixa para o turista os grandes monumentos; para ele o que interessa é a intimidade dos locais. Ele experimenta a rua buscando uma nova percepção, como uma paisagem de gente viva.

A rua conduz o flandador a um tempo desaparecido. Para ele, todas são íngremes. Conduzem para baixo, se não para as mãos, para um passado que pode ser tanto mais enfeitiçante na medida em que não é o próprio, o particular. Contudo, este permanece sempre o tempo de uma infância. (...) Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. A cada passo, o andar ganha uma potência crescente; sempre menor se torna a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes e sempre mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, de uma massa de folhas distantes, de um nome de rua. Então vem a fome. Mas ele não quer saber das mil e uma maneiras de aplacá-la. Como um animal ascético, vagueia através de bairros desconhecidos até que, no mais profundo esgotamento, afunda em seu quarto, que o recebe estranho e frio (BENJAMIN, 1989, p.185-186)

A cidade se abre para ele como paisagem e, como quarto, cinge-o. O flandador é arrancado de seu contexto particular para ser mergulhado na multidão; depois compartilha sua coleção: os detalhes, preciosidades e olhares esguios - às vezes turvos - mas inteiros.

*

Conto então com palavra, imagem e música para quem quiser ouvir. Nesse andar apressado, garimpo mais algumas palavras. E não serão as últimas.

Uma poça d'água reflete a luz amarela alta e ofuscante. A sombra se deita comprida no asfalto. Abre seu guarda-chuva e segue. Lá vai ele se demorando pela rua. *É O colecionador.*

3. OLHO MÁGICO

*Debaixo do barro do chão da pista onde se dança
Suspira uma substância sustentada por um sopro divino
Que sobe pelos pés da gente e de repente se lança
Pela sanfona afora até o coração do menino
(De onde vem o baião. Composição: Gilberto Gil)*

Os muros da escola não assustam; e também não convidam. Estão camuflados na cidade que é plena de imagens, umas sobrepostas às outras. A alvenaria deixa escrito alguma coisa em grafite. Revela uma tinta branca teimosa que tenta esconder as memórias na parede e não consegue.

O letreiro escolar no muro é feito colorido, com frases que pertencem ao lugar. Compete todos os dias e noites com a história brusca em tons de cinza, naqueles muros que às vezes falam e às vezes calam. Às vezes chamam por um de seus atores letrados; outras vezes, por um de seus atores letreiros. Para os atores letrados, a academia. Para os atores letreiros, o grafite.

Quando a tinta branca percorre os muros, encontra a geografia escrita pelas camadas do tempo. Tempo que não quer fazer história. Quer a textura e o relevo de um presente incerto, construído sei lá como, escrito sei lá por quem. Não importa. O muro faz tempo não é branco. Respira feito escultura viva, de um tempo que está ali, à espreita, nos arredores da escola quase protegida de seus próprios muros.

Logo imagino os muros invisíveis que ali existem. Vivos e transitórios: são os muros virtuais. Transitam como as pessoas deste lugar quase esquina, quase quadra, quase bairro. Os muros virtuais ali dividem, segregam, excluem. São alimentados pela ausência e destruídos pela presença do digital.

A escola é quase rede e está no espaço aéreo das tecnologias de informação. Ela é um tanto responsável por perder seus filhos, mas os recebe de volta. Ali as pessoas transitam por caminhos estreitos entre as paredes de memórias e as paredes virtuais da tecnologia. A escola se ocupa em abrir algumas janelas de oportunidades nesse imenso corredor que promete caminhos para uma vida melhor.

Talvez os estudantes poucos sonhos tenham. Em seu cotidiano de trabalho e escola, estão preocupados com o reforço em matemática, em terminar o dia e voltar para

casa ou conseguir um salário melhor. Talvez haja mais do que um diploma nos sonhos desses estudantes.

Vago ainda pelos muros da escola. Muros altos, invisíveis, inflexíveis. Estamos diante dos primeiros olhares. As pessoas em silêncio ouvindo um discurso nosso, não deles. Mas para eles e sobre a vida deles. São também os nossos primeiros olhares, talvez um pouco receosos, de quem ainda se protege da realidade pelo véu redentor da educação.

Quem controla não se deixa ver, mas vê os outros, através do olho mágico. Para Chevalier e Gheerbrant (2008), a maioria das culturas interpretam o olho como o símbolo da recepção da luz, da percepção intelectual e do conhecimento. A luz quando captada pelo olho representa aqui o conhecimento redentor, a iluminação da mente e a luz espiritual.

A abertura dos olhos é um rito de abertura ao conhecimento, um rito de iniciação. Nas culturas indígenas, abrem-se os olhos das estátuas sagradas para vivificá-las; em outras culturas, abrem-se os olhos das máscaras; no Vietnã, abre-se a luz a um junco (barco) novo, entalhando-se ou pintando-se dois grandes olhos na sua proa (p. 654).

O olho, portanto, é uma metáfora apropriada para o papel da educação, que seria o de “iluminar” ou mostrar a luz do conhecimento, transmitindo-o. Vejo no olho mágico o olhar privilegiado de quem vê de fora, de quem está na universidade e não ali, no chão da pesquisa.

A educação pode ser vista como um olho mágico; uma extensão do olho humano que controla o acesso a certos espaços. O olhar pelo olho mágico é a relação-inversão dos papéis entre ver e ser visto, intercâmbio de pólos entre aquele que vê e o visível (FERVENZA, 2002, p. 67-70). Na sala de aula, o olho mágico pode ampliar ou restringir acessos; olhar sem ser visto. Mas aqui estamos do outro lado, do lado de fora. Aqui estamos também na posição de quem é visto e não só de quem olha. Para onde olha nossa pesquisa? O que ela olha? De onde ela olha?

Entendo que a metáfora do olho também é válida para os vários desdobramentos no processo artístico da transiarte. Vivemos imersos numa cultura predominantemente visual, de imagens. Para Walter Benjamin (1994), o próprio conceito de arte é modificado pela técnica de reprodução de imagens na fotografia e, mais tarde, no cinema.

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho aprende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia (p. 167).

Lucia Santaella (2002) reforça a ideia de que as técnicas transformam a condição das artes historicamente, e diz que desde a invenção da fotografia, a arte não foi mais a mesma, pois esta foi o primeiro meio técnico de produção de imagens. Segundo a autora, o progresso das tecnologias midiáticas possibilitou o surgimento dos meios audiovisuais. E continua:

O surgimento das mídias tecnológicas, desde a fotografia, trouxe consigo a tendência, até hoje ainda renitente, de se localizar a arte e a tecnologia em dois pólos opostos de uma escala que as separa como duas formas de expressão irreconciliáveis. Walter Benjamin, ao contrário, foi veemente ao chamar atenção para as transformações que as novas tecnologias estavam fadadas a produzir no próprio conceito de arte. Ele defendeu a tese da historicidade dos meios de produção de arte, segundo a qual o surgimento de novos suportes tecnológicos significa novas possibilidades de produção e de expressão criativa para os artistas (p.09).

No caso do cinema, a reprodutibilidade torna essa arte economicamente viável. Mas podemos considerar que para a maioria das linguagens artísticas a reprodução e a transmissibilidade são condições essenciais de existência. Podemos verificar isso nas mídias impressas, nos filmes de todos os tipos, na televisão e na fotografia em suas várias implicações, como por exemplo, os cartões postais.

Essas e outras mídias configuram para mim o olho mediado. Ele é entendido como uma extensão do olho humano, porém um olhar que gera imagens enquadradas pelas lentes das câmeras e dispositivos audiovisuais. É o olhar mediado e ao mesmo tempo construído pelas lentes.

Os olhos mediados são os olhos dos pesquisadores que vêm e vêem de fora, que propõe a roda e iniciam a conversa. Algumas vezes as câmeras passeiam pelas mãos dos estudantes e mostram olhares de quem está no meio. Esses enquadramentos mostram fragmentos de realidade, não só de olhares treinados, mas de olhares inteiros, que fazem suas escolhas. As lentes produzem imagens a partir dos olhares dos sujeitos da pesquisa, carregados de memórias, sentimentos e subjetividades.

Tomamos por empréstimo o olho mágico da educação e observamos atentos aos movimentos das fronteiras na escola. Nesse movimento dinâmico é que acontece o trânsito. Trânsito *dos e nos* limiars da escola como espaço criador de fronteiras, como *ciber* e múltiplo espaço. Enquanto isso, acontece a transiarte. Quais são as *transgressões*, *trans-mutações* e *trans-formações* possíveis nesse contexto?

O que a câmara não registra o corpo sente, vibra, navega e transita. Apesar das lentes nos darem valiosas informações, é no dia-a-dia da pesquisa que entendemos as fronteiras. É sentindo o medo, o escuro, a sombra dos muros nos atalhos incertos – voltar pra casa de metrô - que visualizamos o trânsito, o transitório, a transição das coisas, dos lugares.

O olho mediado nos convida ao olhar virtual, ou seja, ao olhar interfaceado, plugado e conectado às novas tecnologias. Podemos entender pelo olho o corpo virtualizado, já que o ciberespaço transcende o visual e permeia os cinco sentidos. Segundo Santaella (2004) o receptor de uma hipermídia coloca em ação habilidades de leitura muito diferentes das que são usadas quando se lê um livro ou na recepção de imagens de televisão e cinema.

Esse novo tipo de leitor cibernético é livre para estabelecer a ordem de procedimentos ou se perder na desordem dos fragmentos. Isso caracteriza propriamente a atividade de navegação nas redes. O internauta é um navegador errante em trânsito, um flanador no ciberespaço. Priscila Arantes (2008, p.31), em seu ensaio sobre a estética do fluxo, sugere que a percepção distraída do *flâneur*, que é um ícone da modernidade, manteria relações intrínsecas com a percepção demandada pelos meios de comunicação. Poderíamos dizer que o controle remoto frente à televisão, na atividade de “passear” pelos vários canais, consistiria numa *flanerie* dos nossos tempos.

Semelhante ao *flâneur*, o poeta-vagabundo de Baudelaire, que se perde nas malhas da cidade, ou o espectador que passeia pelos canais de televisão, o internauta deixa-se perder pelos caminhos incertos do hipertexto que a errância dará conta de percorrer. A esse leitor errante nas redes do ciberespaço, André Lemos (2001) sugere o nome de ciber-flâneur:

Vagar pela cidade e clicar em sites na Internet é assim "escrever lendo", é deixar "marcas" a partir de mapas dados, é imprimir nosso "traço" no espaço maleável do cotidiano. O ciber-flâneur torna-se observador que olha sem julgar, que busca a imersão e não a compreensão, que clica desesperadamente sendo levado a novos espaços digitais. Estamos falando de um comportamento

habitual dos internautas: clicar em links de forma mais ou menos aleatória (p. 01-02).

Assim como o flanador das ruas, o ciber-flâneur tem uma relação com o espaço marcada por processos de sedução onde leitor e escritor se confundem, porque ao mesmo tempo se caminha e se escreve, ou ainda, se “caminha-clica-escreve”.

O ciberespaço é um universo fragmentado e conflituoso, onde o flanador se locomove escrevendo pequenas histórias. Ele mesmo é deslocado enquanto caminhante, porque seus percursos, apesar de serem determinados por suas ações, configuram trajetórias complexas, inesperadas, porque este é um espaço relacional configurado pelos excessos. As relações ali são imprevisíveis, porque são hipertextuais.

André Lemos (2001) lembra que vivemos hoje uma relação cada vez mais simbiótica entre o espaço da cidade e o ciberespaço.

podemos ver a navegação hipertextual pela Internet como o exercício de um ciber-flâneur e seu passeio pelo mar de dados. Não mais apenas sobre espaços físicos, mas sobre as malhas virtuais do ciberespaço. Em ambos os processos está em jogo um arranjo do espaço (físico ou cibernético) através de um modelo de conexão generalizada, descentralizada, cujo ponto de partida é constantemente deslocado através da atividade da errância. Não podemos prever que caminho o internauta vai tomar com os links propostos. Neste sentido, flunar numa cidade ou navegar por hipertextos evoca um mesmo processo: leitura (relação corpo - texto) e mapeamentos (relação corpo - espaço), fundindo as figuras do leitor (que segue o mapa) e do escritor (que faz o mapa), do conformista que segue e do aventureiro que faz (p. 01-02).

A ciber-flanerie resgataria, de alguma forma, a flanerie urbana, prática que estaria em desuso pela falta de tempo de quem transita na cidade para o devaneio da errância.

Talvez todo internauta tenha características do *flâneur*. Talvez a pesquisa em educação tenha como necessária a atividade da errância. A *flanerie* é uma prática que nos revela os detalhes interessantes do cotidiano da pesquisa, na cidade e no ciberespaço. Seja na *lan house* de alguma esquina ou no laboratório de informática de poucas cadeiras, as transições passeiam entre o presencial e o virtual, como extensões da educação, da escola, da cidade e do corpo humano.

*

Sob os muros, o pesquisador espreita. Nas janelas, as memórias. Ao longo das fronteiras invisíveis das paredes virtuais, um caminho a seguir. Nas palavras tímidas de quem está do outro lado, um atalho rumo à transiarte.

Falar das próprias experiências é vivenciar a melhor das experiências: a tomada de consciência das coisas importantes para cada um. A reminiscência, em seus desdobramentos na palavra falada e na palavra ouvida, tem uma dimensão existencial e coletiva. É como se todos nós entendêssemos melhor a vida ao ouvir a experiência do outro.

Meus caros leitores, eu descobri que as paredes podem ter mais que ouvidos. Essas, as paredes virtuais da escola, são invisíveis e reais; têm olhos mágicos por onde as pessoas espreitam, olham, falam e reagem, com receio de serem vistas.

Diz Benjamin (1994), no ensaio sobre o Surrealismo europeu do começo do século XX, que “para quem escala fachadas, todos os ornamentos são úteis” (p.24). Eu remeto essa frase ao papel do educador que escala as dificuldades – as fachadas - e percebe os detalhes, os desafios e encantamentos da vida – os ornamentos -, numa analogia do “escalador de fachadas” com a atividade de pesquisa.

Então arrisco dizer que para quem trabalha com educação a escalada é longa e as barreiras são muitas. Mas as pessoas que se envolvem com ela - a educação – encontram pelo caminho os ornamentos – as memórias, incertezas, sentimentos e subjetividades - que fazem do seu caminhar a escalada para um lugar mais alto, onde se vê melhor a paisagem.

Se a galeria é a forma clássica do interior sob o qual a rua se apresenta ao flâneur, então sua forma decadente é a grande loja. Este é, por assim dizer, o derradeiro refúgio do flâneur. Se, no começo, as ruas se transformavam para ele em interiores, agora são esses interiores que se transformam em ruas, e, através do labirinto das mercadorias, ele vagueia como outrora através do labirinto urbano (BENJAMIN, 1989, p.51).

4. SOBRE LUGARES E NÃO-LUGARES

Estou na escola. É tarde da noite. Dizem que a estação de metrô é próxima dali. Alguns quinze ou vinte minutos de caminho andado, com direito a uma boa conversa. A carona percorreu o corredor da escola, parou em algumas portas de salas de aula, passou pela direção e, algum tempo depois, pela porta da escola. O portão de ferro com a pequena janela é por onde o guarda que protege se protege do incerto, que certamente espreita lá fora.

Chega a rua, e a carona tranqüila convida, como num passeio de lugar de interior: caminhada na pracinha da cidade tomando sorvete. Nem pracinha, nem sorvete, a rua ofereceu para nós a falta, a dúvida e a incerteza em tons de cinza cor de asfalto. Segundo Jane Jacobs, em *Morte e Vida das Grandes Cidades* (1961),

as cidades são imensos laboratórios de ensaio e erro, fracasso e êxito, em tudo que se refere a urbanização e desenho do habitat humano. (...) As partes reconstruídas de uma cidade e os intermináveis prolongamentos que as asfixiam, reduzem ela e seus campos circundantes a um purê monótono e carente de toda virtude nutritiva (p. 10).

E acrescenta que “são as áreas mais urbanizadas que estão decaindo; as áreas mal desenhadas resistem a cair”. Quando a autora usa o termo “áreas mal desenhadas” ela está se referindo às áreas apropriadas por seus habitantes e moradores numa dimensão mais espontânea ou histórica. A minha primeira impressão da cidade de Ceilândia foi a de um traçado imposto, gerando monotonia e aridez que, entre os moradores, desenharia um silêncio acomodado.

Continuamos. Logo à frente, do outro lado da avenida, uma rua de sombra que não me convida. As luzes da rua vêm do alto; dão um tom amarelo bucólico ao calçamento disforme. A luz de rua amarela distorce as cores das coisas. Parece foto

antiga, mas sem a nostalgia, sem o romance do cinema mudo. São os muros pichados e aparentemente esquecidos que denunciam esse presente em tons de cinza.

Mesmo assim, ao longo do caminho, sinto no quase silêncio desse lugar a melancolia de quem mora, de quem passa e de quem sabe.

Seguimos o caminho pela rua, porque a calçada não dá passagem: tem carro estacionado e gente conversando. São carros e pessoas paradas. Algumas na conversa de esquina, como num encontro marcado; outras nas sinucas de garagem, cantando alto música de sertanejo. Estão ali, quem sabe, para olhar o movimento.

Mas a rua de movimento só tem eles mesmos: os moradores, os olhos da rua.

Passamos por dezenas de muros marcados, grades, portões e cadeados. Prestando atenção, consigo ver as luzes tímidas no interior das casas. Pouco se vê entre as fachadas escondidas pelas grades e portões.

Rumo à estação metropolitana, vamos pela rua, desviando de carro, bicicleta e alguma outra coisa que não se vê. Do interior da Bahia ao nordeste do Rio Grande do Sul, a conversa encurtou o caminho. A cidadezinha de quinhentos anos que nunca mais cresceu por um instante parecia maior que a capital cinquentona⁶.

No fundo da rua vejo os muros brancos imponentes da via metropolitana. Destoam da cor do asfalto mal iluminado do caminho que até agora percorri.

“A minha janela dá vista para o metrô. Os barulhos dos trilhos fazem parte do meu dia-a-dia. Como um tic-tac mais espaçado do ir e vir do metrô.”

Alguém poderia dizê-lo. Mas ao passar por ali, o que ouço na verdade é o barulho da rua, das pessoas que estão lá. Entre uma mesa de sinuca e uma conversa de esquina, são os moradores da rua, que espreitam, protegem e cantam as suas alegrias.

*

Buscando o olhar solidário da pessoa querida chegando de longe, a rua é feita de caminhos e caminhantes.

A rua margeada por muros e grades ao mesmo tempo nega e acolhe o cotidiano de vida e de morte. A mesma rua que protege, expulsa; depois abriga. É vida, família, trabalho e sonho que se vê pelas janelas. São luzes aquecidas de vida e de memória, que não alcançam a rua, mas espreitam para ela – são os olhos da rua.

⁶ Aqui faço uma analogia de uma cidade histórica do interior da Bahia e Brasília, a cidade “cinquentona”. Para o bahiano essa cidadezinha é maior em seu significado.

De barulho, buzinas e vozes cruzadas é feita a música da rua, que se confunde com a própria vida das pessoas. Essa música também chega lá, no lugar onde se vai para estudar.

*

À noite, os corredores da escola são pátios escuros. As salas de aula são decoradas com portas de aço e cadeados. Portas que sob uma luz fraca lembram as casas de interior. As pessoas sentam-se nas carteiras, com suas histórias para contar. Mas vejo muitas se calarem no próprio pensamento, também disposto em fila.

Por um instante, visito as minhas memórias de criança, quando visitava a casa de meus avs, no interior, numa colônia de imigrantes. Uma casa solitária de vizinhança, perdida de Deus na escuridão da noite. É a segunda das três casas que fazem parte da história da família.

Olho por uma janela pequena e barulhenta; a música da noite ensurdece. Meus sentidos são transportados e sinto a noite engolindo a minha curiosidade de criança. É a natureza que se faz presente e poderosa. As lâmpadas são quentes e ofuscantes, mas nem ousam brincar com a noite. Penduradas no teto alto de forro de madeira pintada de verde fazem combinação com as paredes. Já é hora de deitar, mas o barulho dos grilos mantém olhos e ouvidos abertos numa hipnose sem fim.

O chão reclama do caminhante; a cama geme num chiado de doer, tão duro é o colchão de palha. Fecho os olhos e sinto o cheiro forte de lençol de algodão branco quarado no sabão de porco. Para quem acredita no sol do dia seguinte, a noite é feita para dormir.

As salas de aula azuis e os corredores de sombra a céu aberto fazem lembrar do chiado da noite que fazia pequena a casa de madeira dos meus avós. A mesma noite que faz da escola uma ilha: a rua lá fora é o limite, onde as sombras se deitam nos muros, afastando a luz. Nas costuras entre as memórias e as percepções do pesquisador, a escola se faz, acontece; é cheia de vida e memória.

De repente a música alta avisa o intervalo. Hip-hop dos mais atualizados invade os corredores e as salas de aula. Há um aparente respeito pela manifestação. E todos seguem para o pátio, que é a rua da escola.

*

A entrada da estação do metrô é o portal que dá acesso à metrópole. É o monumento às promessas em tempos de eleição. Tão bonita e iluminada, faz acordar os olhos como o flash da câmera fotográfica. Ali é o espaço transitório dos bilhetes e

catracas onde as pessoas adquirem uma identidade provisória. Trata-se, segundo o pensamento do antropólogo Marc Augé (1994), um não-lugar.

O passageiro dos não-lugares só reencontra sua identidade no controle da alfândega, no pedágio ou na caixa registradora. Esperando, obedece ao mesmo código que os outros, registra as mesmas mensagens, responde às mesmas solicitações. O espaço do não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude (p.95).

O usuário tem uma relação contratual com a estação de metrô. Ela o convida a flunar amigavelmente pelos seus amplos corredores e galerias, dispostas sempre com uma intenção bem definitiva: a de chegar lá. O passageiro a princípio não quer se demorar.

Assaltado pelas imagens que difundem, de maneira superabundante, as instituições do comércio, dos transportes ou da venda, o passageiro dos não-lugares faz a experiência simultânea do presente perpétuo e do encontro de si (AUGÉ, 2008, p.95).

Novos acessos para as mesmas rotinas, a estação representa o ir e vir; o vai e vêm das pessoas que têm pressa e que parecem cansadas de viajar. Esse corre-corre compõe uma música de fundo onde as vozes não são humanas, são vozes que vêm dos trilhos. As pessoas não se falam e também não se olham. É um lugar de encontro-desencontro de rotinas compartilhadas no silêncio desse instante fugidio.

Quase distraído, o candidato a passageiro – porque ali, de certo modo, o usuário do não-lugar é obrigado a provar sua inocência (AUGÉ, 2008, p.94) – segue os indicativos do chão e as setas nas paredes. Ele é o transeunte que, por um lado, “se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido. Provavelmente é essa dialética que *O homem da multidão desenvolve*” (BENJAMIN, 1994b, p.190). Ele “só conquista seu anonimato após ter fornecido a prova de sua identidade, de certo modo, assinado o contrato” (AUGÉ, 2008, p.94).

*

O pesquisador se vê conversando e passeando na estação de metrô Guariroba. Conhecidos, amigos, parentes; não sei. As pessoas dali, no hall de entrada da estação, estão em casa. Fazem da estação fria, de mil azulejinhos⁷ nas paredes uma esquina.

⁷ Pastilhas cerâmicas que revestem as paredes no interior das estações de metrô no Distrito Federal

Lugar de prostrar. Eu, prostrando, segui longe até o interior da Bahia e esqueci por um momento que estação de metrô é um não-lugar. Se “A rua é transformada em espaço pelos pedestres” (Orthof, p. 83), então aquela estação de metrô é a própria extensão da rua.

Sigo na minha pressa até chegar lá e subo a escadaria que dá acesso ao embarque. Os ouvidos esperam tudo, menos aquele silêncio de fábrica que já encerrou o expediente. Mil azulejinhos, e a estação se abre para a cidade vazia. Lá fora, aquelas mesmas e bucólicas luzes amarelas focadas no asfalto.

Na espera do metrô, fone de ouvido com música alta para cortar essa poesia de fim de noite que tem uma cor estranha – não consigo descrever. Olho para o lado, alguém compartilha a ideia da música alta. Mas eu não ouço a música outra. Fico imaginando que tipo de música essa pessoa ouve enquanto espera sua hora de ir para casa. Respiro aliviada. Não estou fazendo nada demais. Fazendo o que os outros fazem, estou ao mesmo tempo camuflada e conectada na urbe.

Estranhamente, as pessoas se identificam com o não-lugar que é a estação, pois ali se deliciam num instante de anonimato de uma experiência solitária e coletiva ao mesmo tempo. Com seus fones de ouvido, cada um ouve a sua música, como se quisesse avisar “favor não incomode!”.

É com uma imagem de si mesmo que ele se acha confrontado em definitivo, mas uma estranhíssima imagem, na verdade. O único rosto que se esboça, a única voz que toma corpo, no diálogo silencioso que ele prossegue com a paisagem-texto que se dirige a ele como aos outros, são os seus – rosto e voz de uma solidão ainda mais desconcertante porque evoca milhões de outras (AUGÉ, 1994, p.96).

Nesse passeio, as imagens se dirigem a todos, sem exceção. O viajante fica dispensado de parar e de olhar ao seu redor (AUGÉ, 1994, p.89). Está seguro do percurso que antecede o retorno à sua casa. Entre placas e avisos, não haverá surpresas nem imprevistos. Somos hipnotizados por um diálogo silencioso entre nós e a paisagem-texto da estação.

O metrô chegou. Escolho um lugar individual; não quero conversa nem troca de olhares com ninguém. Depois de alguns minutos, percebo que finalmente deixei a rua da Ceilândia para trás.

Sigo com o fone de ouvido, os livros apertados nos braços e a cabeça escorada no vidro espesso da janela. Parece que os passageiros fazem de conta que estão

sozinhos. Eu também. Então seguimos viagem, compartilhando da mesma solidão coletiva.

Olho pela janela e vejo espaços limpos, claros e vazios. Onde estou não faria diferença, exceto pela lembrança do caminho percorrido nas ruas da Ceilândia.

A rota do metrô faz eu me afastar lentamente da cidade. Envolver-me pela solidão de uma paisagem qualquer desconhecida. Vejo em perspectiva imensos conjuntos de casas, escolas e ruas iluminadas por luzes amarelas. O túnel faz sumir a paisagem urbana e chama o sono do passageiro. Fecho os olhos e deixo os barulhos todos atravessarem meu pensamento, numa entrega comedida.

Quando a paisagem ressurge, aquelas luzes já estão longe. Não tenho certeza da direção, já perdi o rumo. Mas assim, distantes e silenciosas, decoram a paisagem como pinceladas de luz numa tela impressionista. Quase esqueço que estive lá, junto ao barulho das pessoas amigáveis conversando alto na rua.

O maciço de luzes agora é um risco de luz no horizonte comprido que some na janela de trem. É como num filme antigo bem demorado, daqueles que passam de madrugada na televisão e fazem o sono chegar.

A escuridão da noite passa a ser a paisagem. Ampla, plana e comprida, a escuridão faz a viagem ficar mais longa. Parece que sinto o cheiro frio da noite. Um cheiro forte que invade o meu silêncio e acorda meus sentidos.

Olho para o lado: dois garotos se riem embaixo de suas camisetas, nos devaneios da cola de sapateiro.

*

A parede em mil azulejinhos avisa a chegada. Atento se os garotos não tomaram o mesmo destino que o meu. Aperto o passo sem olhar para trás – não quero que pensem que estou com medo.

Caminho outro tanto e passo por alguns canteiros de folhagens – serão de plástico? – e algumas lojas. Uma rua de figurantes. Está ali não como um caminho – ou não é digno se chamar como tal -, porque ninguém passeia na estação de metrô. Passeia?

De repente as galerias da estação parecem intermináveis. Não vejo guardas, nem outras pessoas ali. Nem figurantes. Estação nova, lojas vazias. Da estação sou jogada para fora, numa quadra da asa sul do plano piloto. O mesmo escuro, a mesma noite, sob as mesmas luzes altas amarelas, olhei ao meu redor. Ninguém na rua. Nas janelas dos

prédios, as luzes opacas denunciavam que pessoas vivem por ali, mas naquele momento os moradores pareciam se esconder entre as árvores altas da quadra.

Percorro um caminho tão bonito e vazio que pareceria irreal, não fossem as árvores farfalhando com um pouco de vento.

Antes de chegar numa das quadras comerciais das mais badaladas, vêm as imagens sobrepostas do dia.

Vago num pensamento curto e fugidio:

- A que lugar eu pertença?

*Imaginemos como seria organizada uma vida que se deixasse determinar, num momento decisivo, pela última e mais popular das canções de rua. (BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 25)*

5. O ROTEIRO TRANSIARTE

A semana cultural na escola acontece duas vezes por ano. Curso de todo tipo: artesanato, dança, música e transiarte. Foi numa sexta-feira, último dia de atividades, que apresentamos o videoclipe *Tribus*⁸ no auditório da escola. O diretor do nos chama ao palco. Estamos lá com os estudantes que participaram da oficina transiarte falando para uma plateia curiosa sobre o que foi feito nos últimos dias. É a hora do espetáculo!

“Fé em Deus que ele é justo. Hein, irmão nunca se esqueça!” Começa com rap dos mais conhecidos – conhecido por eles, os autores do videoclipe. Imagens em movimento e música conhecida: o show na tela! Assim a transiarte gerou gritos e aplausos na plateia do anfiteatro do Centro de Ensino Médio 03.

Foram os estudantes de EJA que conduziram esse espetáculo que aconteceu em torno do vídeo. Um encantamento pela técnica ou a identificação imediata entre ela e espectador. Foi emocionante! Eu estava ali, vendo tudo ao lado e de lado. Estava na tangente desse acontecimento. Uma emoção que de tão contida doeu. E se estendeu por mais um bom tempo, cada vez que eu assisti novamente ao clipe.

Foi a partir das discussões de roda, em forma de círculo de professores e estudantes, que chegamos ao tema para a oficina transiarte.

Os participantes da roda eram diversos. O calouro jogador de basquete, o reaggeiro, o skatista, a patricinha, a roqueira, o *emo*, a *nerd* e a funkeira foram os personagens escolhidos pela roda de discussão. Por isso o clipe tem pedaços do rap da periferia, do funk carioca, o punk rock, o pop americano e o pop rock brasileiro, o reagge de Bob Marley, música popular brasileira, interpretados cada um pelo seu personagem.

⁸Disponível em <http://www.proejatransiartetube.cefetgo.br/mediadetails.php?key=8f883ee098d13fc8cd0a>

Os estereótipos mostram a diversidade cultural, as classificações e os rótulos na escola. Nas conversas de roda cada um se sentia mais próximo de um ou de outro personagem. Na verdade faltaram personagens para tantas modas e comportamentos classificáveis. Faltaram também os personagens múltiplos, híbridos, que representam vários tipos ao mesmo tempo ou então variações desses tipos.

Pensamos que a roda de conversa, sob o nosso ponto de vista, poderia ser um espaço de emergência das identidades dos estudantes e professores de EJA. Surgiriam imagens da identidade cultural de cada um, das origens e das identidades múltiplas associadas aos grupos, à cidade e à escola.

Cidade das feiras, cidade dos repentistas ou cidade-dormitório, a cidade de Ceilândia é o lugar onde as pessoas são muitas – o maior colégio eleitoral do Distrito Federal. É um espaço próprio de construção de identidades múltiplas, de transições. Seus habitantes vêm de todo o país, principalmente do Nordeste. Cidade das feiras, cidade dos repentistas ou cidade-dormitório, é o lugar onde as pessoas são muitas – o maior colégio eleitoral do Distrito Federal.

Mais que espaço de transição, a Ceilândia é bairro, moradia e encontro. Um encontro de tribos, de guetos, de grupos diferentes e ao mesmo tempo semelhantes entre si. Naquele momento, na roda de conversa dentro da escola ceilandense, as identidades emergiram em forma de personagens caricatos, cada um com seus tipos e comportamentos.

E quais são as modas para esses estudantes de Ceilândia? A roda mostra que essas são modas muitas vezes globalizadas e globalizantes. Fazem referência direta ao comportamento de se ouvir determinado tipo de música e pertencem ao mundo atual, ao presente. Onde? De todos os lugares e em toda parte, do hip-hop mais pedido nas rádios à música popular brasileira - que de tão popular atravessou o mundo. As modas, as origens e os destinos se confundem e se misturam; geram outras coisas. Culturas híbridas, culturas múltiplas, e por que não culturas novas!

Na tentativa de representar os tipos, surgem os personagens caracterizados na vestimenta e no comportamento, e essa classificação fica interessante para o roteiro. Para a obra de arte e a expressão artística, escolhemos a livre iniciativa dos estudantes que, nesse caso, foi a de classificar os diferentes e identificar os pares. A partir da classificação, discutimos a concretude mais complexa, que é a imagem da realidade como ela se apresenta - e não o que se deduz sobre ela. Ao voltar para a essência, talvez

tenhamos que desconstruir os tipos, fragmentar o tempo e estilhaçar as representações de realidade.

Ao observarmos a roda de discussão, percebemos que os paradigmas e as visões de mundo dos estudantes se expressam na fala, na música e nas imagens escolhidas por eles. Essas não são meras informações sobre a realidade desse ou daquele indivíduo. São imagens deles, sobre eles e construídas por eles. Ali vemos os vários sujeitos num só – as múltiplas identidades, a construção individual e a construção coletiva. Mas para o leitor, ofereço apenas a descrição dos processos todos, longe da dissecação do fenômeno na sua dimensão psicológica e causal.

Os assuntos preferidos, as modas e as angústias coletivas se mostram nas falas dos estudantes e professores de EJA. O que caberá melhor recebermos: a dimensão existencial de cada um sobre a própria vida ou o manifesto provocado por nós, pesquisadores, e recebido por eles, os estudantes, de como a escola pode ser melhor do que ela é?

Quando escolhemos os personagens, o ponto de partida foi a escola na sua dimensão mais jovem. As tribos, os guetos e os grupos representam geralmente a vontade das gerações mais novas de se diferenciarem, de se expressarem.

Procuramos um roteiro que todos pudessem participar. Cada um escreveu as características de um personagem. Um calouro que chegando à escola é assediado por vários estudantes, cada um representando uma tribo, um gueto ou um grupo. Esses grupos foram definidos pela forma de vestir e pelo tipo de música preferida. Ed, o calouro, aparece com uma bola de basquete. Surgem então vários elementos ligados aos personagens e ao cenário, que vai se movimentando e se modificando ao longo da trajetória de Ed.

O cenário constitui ali o fundo para as fotomontagens. Ele é um muro feito de cartolina colorida, na frente de um céu que é dia e depois é noite. As músicas se modificam de acordo com os personagens que encontram a figura de Ed pelo caminho. A ideia do roteiro era a de que eles – os personagens – assediassem Ed a tomar partido de suas tribos. Ao final dessa trajetória, Ed compartilharia um momento com todos. Mas no processo dessa transição os detalhes se constituem como parte da história e modificam o roteiro, que para nós não é definitivo.

Alguns bonecos, desenhos e um cenário. Buscamos nas revistas os pedaços, os fragmentos dos nossos atores. Rostos anônimos que representam pessoas reais. Anônimos ou populares que não reclamariam seus direitos autorais estão ali, na mídia

impressa, expostos ao recorte. As imagens foram reconfiguradas em seus fragmentos pelas técnicas da fotocoloragem e da fotomontagem. Cartolina, cola e tesoura deram vida aos bonecos articulados.

Foram novecentas fotografias que animaram o roteiro, usando da sequência para dar ilusão de movimento. Cada vez que nosso calouro Ed encontrava um novo colega, ganhava um acessório ou uma característica daquele personagem. Cada movimento, um clique na máquina digital. O toque do botão não conseguiu acompanhar a criatividade que quase flui das mãos de quem articula os movimentos dos bonecos. Enquanto alguns colaboradores captam essas imagens, outros buscam na rede as músicas que foram escolhidas pelos estudantes. Concluída essa etapa, vamos à edição.

Usamos a técnica chamada *stopmotion*, onde uma grande quantidade de imagens estáticas (fotografias, montagens ou desenhos escaneados), quando postas em sequência, gera a ilusão de movimento. Pode-se atribuir aqui a qualidade de animação digital, pois os desenhos animados originalmente usavam desse artifício, mas nós preferimos chamá-lo de videoclipe. O videoclipe ficou muito conhecido pelo seu formato de vídeo musical, onde a música e o silêncio são elementos constituintes das imagens. Mas para nossa pesquisa o videoclipe pode ser entendido como qualquer curta-metragem em filme, vídeo ou animação que ilustra uma música e/ou apresenta o trabalho de um artista (Houaiss) ou então qualquer filme curto em suporte eletrônico (Wikipédia).

As fotografias são postas em sequência em um dos programas eletrônicos que editam imagens, áudio e vídeo. O programa usado foi o Windows Movie Maker, disponível no sistema operacional Windows. Além dessa ferramenta, a equipe costuma trabalhar com programas livres como o Cinelerra e o Gimp. Podemos, com a ajuda desses aplicativos, escolher o tempo em que cada fotografia permanece, atrasando ou acelerando a ilusão de movimento ou repetindo-o. São recortes e fragmentos de imagens e músicas que, ao se juntarem, criam uma narrativa que tem como ponto de partida o roteiro. Mas o roteiro não é o fim, porque ele pode ser desconstruído e modificado durante o processo.

Pela edição conseguimos expressar nossa habilidade de contar uma história ou transmitir uma mensagem, porque ali organizamos as ideias através da imagem, do som e do movimento. Benjamin (1994) cita as palavras de Valéry:

“A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não dependem de nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir.” (p. 220)

Esse é um ensaio para a construção de imagens do pensamento. A estética do videoclipe se aproxima muito com o jeito que pensamos as imagens ou como imaginamos e lembramos as coisas. A memória evocada por nós geralmente vem permeada de imagens, sons, sentidos e emoções.

O pensamento é parecido com um filme, como um devaneio de tomadas, ângulos e fragmentos de narrativas que podem ser controlado. É menos parecido com um texto escrito, por exemplo, apesar de que a literatura não só descreve o pensamento humano como também tem o poder de transportar o leitor para construir o seu próprio imaginário dentro das narrativas. Esteticamente, a imagem em movimento enquadrada e editada se aproxima do nosso pensamento.

É importante salientar que vivemos imersos num contexto técnico e cultural que privilegia as imagens construídas pelas mídias, principalmente as que são geradas pela televisão, pelo cinema e, mais recentemente, pelo ciberespaço.

Podemos afirmar que os meios de comunicação influenciam fortemente a estética do nosso pensamento sobre as coisas. Mas, por outro lado, podemos crer que as mídias também tiveram e têm como inspiração o próprio pensamento humano. Ítalo Calvino (1990) nos fala sobre os processos imaginativos, quando pensamos através de imagens. Ele faz um paralelo entre a mente humana e a técnica, dizendo que a imagem que vemos na tela de cinema foi antes escrita e imaginada pelo diretor.

Todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma; nesse processo, o “cinema mental” da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva da seqüência, de que a câmera permitirá o registro e a moviola a montagem. Esse “cinema mental” funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior (p. 99).

Imaginamos cenas esteticamente parecidas com as que vemos nas telas, mesmo antes da técnica cinematográfica surgir. As técnicas e as tecnologias modificam o ser

humano ao longo do tempo e espaço, e vice-versa. Priscila Arantes (2008) nos lembra que,

As técnicas, de acordo com Benjamin, desencadeiam percepções e processos cognitivos que são, muitas vezes, os motores das grandes transformações estéticas. (...) Contrariamente às técnicas de visualização desenvolvidas na época do Renascimento, que tinham no olhar do sujeito único e imóvel seu foco fundamental, as tecnologias informacionais ligam-se muitas vezes a um sujeito em trânsito, em constante movimento. Nesse contexto, não somente a obra se movimenta, rompendo com a forma fixa e imutável da estética da forma, mas o próprio sujeito se desloca, interferindo no comportamento da obra (p. 31).

As novas técnicas artísticas possibilitam ao ser humano experiências estéticas diferentes. Diana Domingues (2002) aponta a ciberarte como uma experiência partilhada entre produtor e receptor.

A partilha com os participantes da experiência modifica a relação obra-recepção, pois não mais se trata de um público em atitudes contemplativas, mas de sujeitos/atuantes que recebem e transformam o proposto pelo artista, em ações e decisões que são respondidas por computadores. É o fim do “espectador” em sua passividade. A passividade é trocada pela possibilidade (p.61).

As artes digitais permitem maior interatividade, pois as fronteiras entre obra e público podem ser desconstruídas facilmente. Nessa pesquisa com a transiarte, por exemplo, é possível alterar e reconfigurar as produções artísticas, porque as técnicas digitais permitem essas ações. Os estudantes são incentivados a interagirem com o ciberespaço.

*

Chegamos no fim do videoclipe, ao som de Bob Marley: "Don't worry about a thing, cause every little thing gonna be all right". Vemos a frase que está desenhada na parede da escola: “Ninguém de nós é tão bom, quanto todos nós juntos”. Essa frase está hoje bem desenhada em grafite numa das paredes que configuram o pátio da escola, logo na entrada.

Apesar de nem todos participarem do processo da transiarte, há uma identificação coletiva. A plateia, no final daquela semana cultural de maio de 2008, aplaudiu em gritos, nos mostrando uma reação que é própria da construção coletiva, do “fazer junto” e do “fazer parte”. Refletimos sobre esse poder que a imagem tem de abrir e fechar as ideias, de provocar os movimentos e as transgressões. Editamos, dentro de

nossa consciência, as nossas práticas e ações. Pensamos sobre eles – os estudantes –, com eles ou por eles? Enquanto isso vemos o filme projetado no palco do auditório e ilustrado na plateia. Uma plateia estendida para a internet – para o mundo!

Naquele momento nós da equipe transiarte também fizemos parte dessa plateia, porque também nos identificamos como espectadores. O videoclipe, de certa forma, se mostrou parte daquelas pessoas que o estavam assistindo, seja na música conhecida, ou na animação feita de recorte de revista e cartolina. A expressão artística é familiar às pessoas, mesmo que elas estejam a algum tempo fora da escola. Os bonecos, os desenhos e os papéis coloridos remetem às brincadeiras da infância, e a um tempo de inocência e de alegria.

Ao aceitarem a roda de discussão como o ponto de partida para a oficina transiarte, muitos estudantes revelam a falta de contato com as novas tecnologias, principalmente com o computador. A transiarte como arte de transição mostra para eles a galeria virtual como possibilidade de um espaço interativo povoado pelas produções artísticas e construído a partir dessas interações.

Para acessar o *site* www.proejatransiartetube.cefetgo.br basta um computador conectado à internet. Mas para que se possa postar qualquer produção artística é preciso estar registrado. O registro por sua vez exige que o novo cadastrado tenha um email – endereço eletrônico. Vi muitos estudantes parados na frente da tela inicial do computador com os braços descansando sobre as pernas. Um olhar preocupado e fugidio numa postura de quem não vai dar conta. “Eu não gosto dessas coisas de computador”, diz alguém. Ou então: “Eu vou ficar só olhando!”. Quando se precisa aprender algo novo a tendência é resistir.

Foi parte da oficina transiarte promover os primeiros contatos de muitos estudantes com o computador. O laboratório de informática da escola é pequeno para seus mais de três mil alunos. Os professores de EJA usam-no muito pouco. Diante da carga horária reduzida - característica do currículo de EJA - as atividades no laboratório de informática se mostram apenas como complementares. A maioria dos alunos dessa escola passam por ela sem terem contato com algum dos dez computadores do laboratório. Para alguns, estaria ali uma das poucas oportunidades de se aprender a tal da informática.

Mas o ciberespaço é um espaço reverberante, onde as possibilidades atravessam até mesmo a condição transitória dessas pessoas na escola de EJA. O vídeo das tribos ganhou outras telas e outras plateias, dentro e fora da escola. Ele está nas redes, para

quem quiser ver e ouvir, a qualquer momento e em qualquer lugar, como arquivo postado no “transiartetube”. Esse espaço virtual é uma imensa galeria onde as pessoas podem compartilhar todo tipo de arte que puder ser digitalizada. São vídeos, animações, imagens, poesias, músicas, textos e fotografias modificadas, além dos comentários e avatares que povoam esse espaço e torna possível a interatividade entre os seus usuários.

Todas as produções estão expostas no mundo virtual ao remodelamento e às redefinições. Isso significa que a autoria é coletiva no que se refere aos participantes da oficina transiarte, mas não é definitiva. Toda obra de arte ali pode ser modificada, descontextualizada e redefinida por quem quiser. A obra de arte perde o seu valor de origem, sua autenticidade, e ganha as redes, o ciberespaço, onde é reproduzida infinitas vezes, em espaços-tempos diversos. Mais do que galeria, o “transiartetube” é um espaço de vivência coletiva, um ensaio para uma comunidade virtual.

Da mesma forma, a transiarte é uma obra aberta porque pode ser modificada. Seu valor de origem é praticamente irrelevante. Quando ela é reproduzida, não importa o meio, não importam as mídias, o que vale é seu poder de transmissibilidade e acesso. Segundo Walter Benjamin (1994, p. 168), a esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica. O autor salienta que a obra de arte poderia ser colocada em situações inusitadas e até mesmo impossíveis se não fosse reproduzida. “A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto”, exemplifica. E continua:

Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, se sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade não tem nenhum sentido (p. 171).

A questão da autoria também é discutida por nós frequentemente. Tradicionalmente, ela está ligada a uma concepção mais individual do sujeito. No movimento moderno do início do século XX, por exemplo, a arte era vista como a expressão profunda da singularidade desse indivíduo, ou seja, a noção do talento individual do artista. Ao falar da morte do sujeito moderno, Stuart Hall (2005) afirma que a noção de identidade unificada e individual está associada com a modernidade. No

início no século XX, segundo esse autor, emergem dos movimentos estéticos e intelectuais um quadro perturbado e perturbador do sujeito e da identidade:

Encontramos aqui a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano de fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal. Exemplos disso incluem a famosa descrição do poeta Baudelaire em “Pintor da vida moderna”, que ergue sua casa no “coração único da multidão, em meio ao ir e vir dos movimentos, em meio ao fugidío e ao infinito” e que “se torna um único corpo com a multidão”, entre na multidão “como se fosse um imenso reservatório de energia elétrica”; o flâneur (ou o vagabundo), que vagueia entre as novas arcadas das lojas, observando o passageiro espetáculo da metrópole, que Walter Benjamin celebrou no seu ensaio sobre a Paris de Baudelaire. (...) Estas imagens mostraram-se proféticas do que iria acontecer ao sujeito cartesiano e ao sujeito sociológico na modernidade tardia (p. 33).

Na modernidade tardia, ou pós-modernidade, o sujeito e identidade únicos estariam abalados por fragmentações e deslocamentos, onde até mesmo condições de ubiquidade colocariam em questão a noção da autoria da obra de arte. Alguns autores apontam a “morte do autor”, enquanto outros mais conservadores defendem a pureza como condição de sobrevivência da obra de arte. O impuro seria considerado um desrespeito aos limites, quando estruturas e identidades são misturadas. Ainda sobre a morte do sujeito, Lucia Santaella (2004) nos diz que

Não é apenas o pressuposto de que existe um sujeito universal e centrado que está em questão, mas, sobretudo, como porventura o sujeito poderia ser situado, corporificado, fragmentado, descentrado, des-construído ou destruído. Por isso, no lugar dos antigos “sujeito” e “eu”, proliferam novas imagens de subjetividade. Fala-se de subjetividade distribuída, socialmente construída, dialógica, descentrada, múltipla, nômade, situada, fala-se de subjetividade inscrita na superfície do corpo, produzida pela linguagem etc. Nessa mudança, o psicológico abandona o espaço privado e intransferível das psiques individuais para alojar-se nas encruzilhadas e nas ruelas que marcam o estar-no-mundo com outros seres humanos (p. 17).

Os estudantes são autores, interatores, público e produção. No ciberespaço eles experimentam a autoria coletiva, se vêem e se ouvem – sentem. Segundo Priscila Arantes (2002), muitos dos trabalhos em mídias digitais

implicam a desmistificação de certos valores convencionais da obra de arte e do artista. A ideia de que a obra de arte é fruto de um gênio individual em profunda sintonia com o cosmos cai por terra. Há cada vez menos pertinência em encarar

os produtos ou processos estéticos contemporâneos como criação individual, como manifestação do estilo de um gênio singular, em vez de um trabalho em equipe (p. 49).

Nem todos estudantes compreenderam as poéticas tecnológicas, a ciberarte ou as possibilidades de navegação no ciberespaço, mas eles viveram a experiência de construir coletivamente uma obra de arte.

*

Ao bater o sinal, quase ensurdeço. Noto que alguns alunos copiam rapidamente o que eu escrevi com giz no quadro negro, logo no início do encontro: Roteiro Transiarte: 1. Geração de temas, discussão do problema gerador; 2. Roteiro e planejamento das atividades; 3. Execução artística e audiovisual (fotografias, filmagens, desenhos, teatro, bonecos, massinha, gravação de músicas, colagens etc.); 4. Edição digital (captação de vídeos e músicas da internet, tratamento das imagens e áudio, edição do material captado segundo o roteiro); 5. Postagem do vídeo no site www.proejatransiartetube.cefetgo.br .

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com a exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido” (BENJAMIN, 1994, p. 22).

6. DESENHANDO AS FRONTEIRAS

Existe uma ligação concreta entre a transiarte e a educação desses jovens e adultos. Ela se dá por meio de uma fé coletiva. Mais fé nas incertezas do processo e menos nas recompensas da linha de chegada. Porque os fins estão no meio. Porque não há determinações, mas pessoas determinadas à experiência, ao risco, ao incerto; ao aberto, que faz a transiarte possível.

A transiarte expõe a realidade às dimensões infinitas do ciberespaço. Algumas dimensões são animadas pelas paixões e desejos humanos; outras são entregues ao precipício onde as coisas não caem - flutuam. Nesse espaço onde a gravidade não é lei, o corpo é estendido e busca a constante ampliação dos seus sentidos. Segundo Domingues (2003)

No universo digital não há horizonte ou gravidade, não há materialidade concreta, não há elementos sólidos intransponíveis, não há noção apriorística de escalas determinando pontos de vista. Os ambientes digitais nos abrem possibilidades de experimentar sensações, lógicas e composições que estão além da tradicional materialidade da arquitetura e da topografia geográfica, ultrapassando os limites do espaço concreto (p.219).

Como bons filhos da ciência cartesiana que somos, queremos a ponte que liga, a porta que abre ou o labirinto que desafia em possibilidades determinadas pelo jogo e o ponto de chegada.

A metáfora da ponte que liga os extremos não tem sentido quando as possibilidades estão justamente em flutuar nesse abismo que é o ciberespaço. Visitemos a ponte como símbolo:

Todas essas tradições confirmam a simbologia da ponte: local de passagem e de prova. Mas elas lhe dão uma dimensão moral, ritual, religiosa. Aprofundando esse direcionamento da análise, poder-se-ia dizer que a ponte simboliza uma transição entre dois estados interiores, entre dois desejos em conflito. É preciso atravessá-la; fugir à passagem nada resolveria. (...) A ponte coloca o homem

sobre uma via estreita, onde ele encontra inexoravelmente a obrigação de escolher. E sua escolha o dana ou o salva (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p. 730).

Não há uma via estreita, nem a obrigação de se escolher um caminho. O ciberespaço oferece muitas perguntas e poucas respostas, numa atmosfera flutuante, confusa e ameaçadora para aqueles que querem passar para o outro lado. Mas não se pode *atravessar para o outro lado*, pois o real e o virtual coexistem no ciberespaço.

Nosso caminho é um labirinto onde não há um centro, uma resposta. Nem queremos sair dali com uma. Lembro-me que fomos nós quem construímos mentalmente o labirinto com suas complicações para que as pessoas se percam ou se guiem, ou simplesmente caminhem em alguma direção. Esse labirinto de caminhos - criados pelo próprio jogo do labirinto - leva as pessoas para o encontro de si mesmas, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p.532): suas memórias e experiências vividas. Mas o labirinto é feito de complicados trajetos que às vezes libertam e às vezes aprisionam no objetivo de se achar a saída.

O labirinto é, essencialmente, um entrecruzamento de caminhos, dos quais alguns não têm saída e constituem assim impasses; no meio deles é mister descobrir a rota que conduz ao centro desta bizarra teia de aranha. A comparação com a teia de aranha não é aliás exata, porque a teia é simétrica e regular, enquanto a essência mesma do labirinto é circunscrever no menor espaço possível o mais completo emaranhamento de veredas e retardar assim a chegada do viajante ao centro que deseja atingir (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p.530).

Entendo que o labirinto tem sua finitude no seu centro, pois se acabam ali as possibilidades de percurso. Volto a Benjamin (1994):

A lei do esquecimento se exercia também no interior da obra. Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois (p.38).

Se o acontecimento lembrado não tem limites, perder-se no caminho é permitido. Buscar uma saída é cair novamente nas armadilhas dos métodos que reduzem o instante vivido a categorias e causalidades.

Assim como não há passagem pela ponte, também não há uma saída pelo emaranhado de caminhos do labirinto. Se o labirinto é entendido por sua multiplicidade

de caminhos, a transiarte o supera. Ela brinca com as relações entre o sujeito, a arte, a cultura, a realidade, a ciência, a escola e a tecnologia. Já não se trata de multiplicidade apenas, são relações transdisciplinares. Uma esfera perpassa a outra, numa espécie de recriação que transita pelos arredores e vazios entre o real, o presencial e o virtual. Sabemos que esse labirinto está construído no vazio de um precipício na tentativa de ponte. Tentativa de ligar extremos e dar as respostas. Mas não enxergamos o outro lado. Porque não temos um caminho a percorrer rumo a uma linha de chegada. Cada um que passar pela experiência de se fazer transiarte deixará seus rastros, suas marcas num caminho que pode ser em si mesmo a experiência.

No decorrer da reminiscência, a possibilidade da transiarte é aberta, infinita. No decorrer da transiarte, a reminiscência assume novas perspectivas. A transiarte se mostrou pelas janelas de memórias abertas nas paredes virtuais na escola. São molduras que se abrem para um espaço onde a fluidez é lei. Onde a gravidade não é lei.

A janela virtual é a moldura de um cotidiano que se faz de presente e memória. O ciberespaço constitui um espaço-tempo diferente do espaço concreto presencial, mas é animado pelos mesmos desejos e sentimentos humanos individuais e coletivos. O que é virtual pode não ser presencial, tendo assim um espaço relativo, ubíquo. O passado e o futuro podem ser presentificados através das imagens virtuais. Segundo Virilio (1993),

Imagem interativa, cidade interativa, se toda imagem é destinada à ampliação, deve-se considerar que na era da não-separabilidade este destino se cumpre sob nossos olhos graças ao desenvolvimento conjunto do ambiente eletrônico urbano e da arquitetura de sistema, arquitetura improvável, mas cuja eficiência não se pode negar. Ubiquidade, instantaneidade, o povoamento do tempo suplanta o povoamento do espaço (p.95).

O espaço construído não mais aloca as redes de informação. Na imaterialidade das redes do ciberespaço, a organização do tempo supera as distâncias espaciais, antecipando as tessituras da comunicação humana. Voltamos a Virilio (1993):

Hoje em dia a tecnologia desempenha um papel análogo ao criar novas interrupções de todas as formas, uma modificação do tempo próprio, uma distorção do dia astronômico que traz consequências tanto para a organização do espaço urbano quanto para o espaço da arquitetura, já que a janela tende a ter precedência sobre a porta (p.95).

Segundo Chevalier & Gheerbrant (2008), a porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos ou entre o conhecido e o desconhecido. A janela

por sua vez, segundo esse autor, simboliza receptividade. “Se é redonda, a receptividade é da mesma natureza que a do olho e da consciência (clarabóia). Se é quadrada, a receptividade é terrestre, relativamente ao que é enviado ao céu” (p. 512).

Transpondo essa simbologia para a pesquisa, entendo que a transiarte é mais a janela receptiva que propõe a interatividade entre os lados, do que a porta que permite a passagem de um lado para o outro. Ela representa justamente o trânsito entre os lados e acontece no limiar dos espaços, onde há uma troca constante entre o ambiente presencial e o ambiente virtual, entre a cultura existente e a cultura planetária do ciberespaço.

Nas janelas da consciência, a memória presentifica o fragmento de realidade vivida. Da janela de um edifício, a cidade é enquadrada pelo olho. A televisão e o cinema também enquadram a cidade pelas telas, gerando imagens emolduradas, como cartões postais. Na tela do computador, o espaço é enquadrado virtualmente pelas imagens digitais e o tempo é remodelado. Mas toda imagem digital parte de algo já existente ou, a princípio, da criação de alguém, que posteriormente poderá ser visto, interpretado e reconfigurado por outras pessoas. O próprio conceito de “espaço virtual” – que pode vir a ser, uma simulação do real, oposto de real (Houaiss) – é discutível nesse contexto, pois como conseguiríamos manipular e transformar o que não é real?

Segundo Lévy (2006), “Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes” (p.15). Complementando, Pernisa (2008) nos coloca que

Quando se fala em imagem virtual, é uma referência àquilo que é colocado em oposição ao atual e não ao real, como algumas vezes é apresentado. O virtual não pode se opor ao real por ser também parte deste real. Uma imagem virtual pode se atualizar, e de diferentes formas, mas isso não quer dizer que ela não seja real e que só vai sê-lo ao se atualizar. A verdadeira oposição se dá em relação ao atual, pois uma imagem, ao se atualizar, ou seja, se apresentar, se colocar em presença, se dá a ver, deixa de ser virtual, que é aquela que não está presente, visível (p.42).

Isso significa que tudo o que é criado no ciberespaço tem uma dimensão híbrida e discutível entre o presencial, real e virtual, ou seja, uma dimensão transitória, e não definitiva. Canclini (2000) vê as manifestações culturais sem a dicotomia a qual estamos acostumados – o moderno e o tradicional, o erudito e o popular, por exemplo. Ele usa da linguagem do videoclipe que desconstrói as regras e se faz descontínuo,

fragmentado, para explicar o hibridismo cultural na diversidade artística, nas mesclas culturais e nas migrações multidirecionais.

Segundo Stuart Hall (2005), algumas pessoas argumentam que o hibridismo e o sincretismo - que é a fusão entre diferentes tradições culturais - são uma poderosa fonte criativa. Outras argumentam que a indeterminação, a dupla consciência e o relativismo implicados pelo hibridismo teriam também seus custos e perigos. (p. 91) Ainda nessa linha de pensamento, Dani Lima em “Corpos humanos não identificados: hibridismo cultural e dança contemporânea” (2008) nos diz que

O hibridismo cultural pode ser enxergado de duas formas contraditórias: uma poderosa fonte de renovação cultural e criatividade, mais apropriada ao tempo em que vivemos do que a ideia de uma identidade única; ou como indefinição, relativismo generalizado, consciências múltiplas, esquizofrênicas e antiéticas. Seus críticos mais ferrenhos alegam que em nome dos hibridismos culturais muitas banalidades e produtos culturais estéreis de qualquer valor autêntico foram gerados. O dicionário mostra que a palavra “autenticidade” significa “verdade”. A noção do que é verdadeiro ou do que é “falso” também está ligada à ideia de uma identidade una e universal (p. 167).

A transiarte é uma linguagem híbrida, múltipla, ou nova? Walter Benjamin em seu ensaio “O autor como produtor” (1994), fala de uma fonte comum de onde as linguagens vêm:

Se voltarmos agora ao processo de fusão das formas literárias, mencionado no início, veremos como a fotografia, a música e outros elementos, que não conhecemos ainda, mergulham naquela massa líquida incandescente com a qual serão fundidas as novas formas (p. 130).

Arantes (2005) nos coloca que a mistura entre obra de arte e o público nas artes digitais quebram o ideal contemplativo da estética tradicional. Continua:

Se os processos de hibridação são um elemento norteador da estética no século XX, seja pela participação do público na obra, no âmbito das mídias digitais esse processo de hibridação torna-se mais complexo. Isso significa dizer que já havia processos de hibridação anteriormente, mas que, com as tecnologias digitais, esse processo torna-se o seu princípio constitutivo, já que a linguagem digital tem a possibilidade de converter qualquer informação (sonora, visual, impressa) em uma mesma linguagem (p. 50).

Não importa se estamos diante de uma linguagem híbrida, popular ou erudita. A transiarte é proposta, nesse contexto, como uma forma transitória da arte

contemporânea. A transição é bem vinda, não queremos fugir. Queremos ficar no limiar, na fronteira, vivendo os conflitos da dimensão coletiva e reverberante.

Estamos felizes com os múltiplos e complexos pontos de partida que a escola nos oferece todos os dias como ambiente de pesquisa. Chegaremos a algum lugar? Já estamos nos lugares a chegar. Encontramos a nós mesmos num profundo diálogo com as esferas desveladas da memória estilhaçada no espaço-tempo a partir da perda e do esquecimento, e ressignificada no percorrer da recriação das coisas. Entendemos o presencial como o oposto do virtual para que a transiarte transcenda essa oposição na direção da realidade complexa.

Quando penso que a experiência subjetiva só encontra seu sentido completo no coletivo, entendo por que as memórias devem ser partilhadas, as histórias contadas e os significados traduzidos na linguagem. A arte popular aqui não tem distinção de valor em relação à arte erudita. Dentro desse contexto, Shusterman (1998) nos diz que

a razão mais urgente e profunda para defender a arte popular é a satisfação estética que ela nos oferece (mesmo a nós, intelectuais), forte demais para que toleremos as críticas globais feitas à sua degradação, desumanidade e ilegitimidade estética. Condená-la por convir apenas ao gosto grosseiro e ao espírito rude das massas ignorantes e manipuladas equivale a nos colocar não só contra o resto de nossa comunidade, mas também contra nós mesmos. Somos levados a desprezar as coisas que nos dão prazer e a sentir vergonha desse prazer (p. 100).

O movimento no ser humano individual e coletivo acontece quando existe identificação, transformação, dinâmica. Quando o ser transitório movimenta o ser profundo ressurgido nas memórias, ressignifica sua própria existência. Acontece o movimento de dentro para fora, e mais que isso, o movimento das fronteiras.

*

Na sala de aula, as fronteiras entre o sujeito e a escola se confundem e transitam no seu cotidiano. A realidade vivida não se dissocia da realidade lembrada; nem o possível do imaginável e o concreto do abstrato. A consciência sobre esses movimentos preserva a complexidade da experiência humana porque aproxima a pesquisa da realidade e desmistifica as distâncias entre sujeito e objeto.

A transiarte, como transição das coisas, se dá rumo ao crescimento, à transgressão, e não necessariamente à evolução das coisas. Orthof cita Maffesoli, que entende por crescimento um modelo tridimensional bastante complexo, e não um

desenvolvimento linear que busca o novo constantemente. Nessa mesma perspectiva, Orthof nos fala que

seria importante pensar reforçar a idéia de uma nova matriz, para pensarmos as artes não como uma figura geométrica plana, mas conversa emendada, descontínua, que incorpora inclusive as intervenções do acaso na construção de um conhecimento verdadeiramente transformador e libertador na realização dessa utopia que, desde sua origem, foi e permanece uma realidade. Acredito que a colaboração entre indivíduos e também entre áreas distintas do conhecimento (colaborações que não constituem uma novidade) abre importantes portas ou pontos de vista que irão implementar. E maneira substancial, a forma como hoje produzimos e consumimos arte (ORTHOF, O meio com ponto zero, p.82).

Como possibilidade aberta, incerta e reconstrutiva da atividade artística, a transarte transcende os caminhos da ponte que liga, da porta que abre e do labirinto que joga. Posso pensá-la mais com a rapidez do pensamento e menos com os sistemas seguros que posso reproduzir, na tentativa de enquadrá-la numa lógica racionalmente aceitável. Quando as fronteiras entre sala de aula, laboratório de informática e o espaço cotidiano dos alunos são estendido, transgredidos e desterritorializados, ela pode acontecer.

*

As janelas virtuais se abrem. Onde estão os muros que ditam as regras das distâncias, dos extremos, das disciplinas? Onde estão as paredes que dividem o conhecimento?

As paredes começam a perder o sentido de serem. No limiar dessas fronteiras, as também janelas já não fazem mais sentido quando os lados se confundem; quando as pessoas superam seus próprios muros invisíveis. Mas eu ainda vejo janelas na parede. Preciso lembrar-me das paredes para explicar as janelas; para depois aceitar o vazio. É preciso ver, dar sentido e depois destruir; perder, depois resgatar e ressignificar pelos mesmos suportes que destruíram. Porque é mais fácil entender a possibilidade pela janela do que pela imensidão. E só há janelas se houverem paredes, suportes.

Entendo que a imensidão é mais natural, mas soa muito estranha para aqueles que se apóiam nas estruturas do conhecimento. Somos nós, os bons filhos da ciência cartesiana, quem levantamos as paredes que dividem o conhecimento em campos e disciplinas quase sempre isoladas. Depois nos confortamos com os enquadramentos.

Mas o que existe mesmo é a imensidão das possibilidades. Assim é o ciberespaço, infinito e assustador.

Os grandes portões que dão acesso ao ciberespaço são guardados por gigantes chamados de tecnologia. Se não por eles, não se entra. Quem não acessa, não está lá. É mero espectador que anda junto - é escolhido, mas não escolhe.

*

Alguns conseguem subir “sobre os ombros desses gigantes”.



Basquiat, 1982, sem título

7. MOLDURAS

Neon

A tela de Basquiat tem uma força cênica, um contraste de luz e sombra sem nuances. Há uma fosforescência estendida ao azul que invade algumas figuras. Essa imagem é composta de uma narrativa artesanal e inacabada que remete às memórias da cidade estampadas nos muros reais e virtuais. Algumas histórias ali tem forma de rostos, corpos. São riscos em neon vistos de relance numa rua noturna, movimentada por seus personagens. Pessoas que passam falando alto, sons que fazem parte da rua. É impossível desviar o olhar das figuras anônimas dessa imagem porque elas têm movimento. São uma estampa da cidade em belas cores primárias!

A imagem é enquadrada por três molduras de vazio, porque o fundo negro na verdade não é fundo, é a forma. Os vazios são quadras, avenidas que separam as três partes da imagem, como se elas não se comunicassem pela continuidade, apenas pela sua natureza.

Três espelhos da cidade suburbana, três janelas que mostram os fragmentos do excesso, do espaço contínuo e inacabado dentro de cada quadro. Três janelas da noite, num instante que foge aos nossos olhos deixando rastros de luz. São os rastros de memórias curtas e efêmeras, das três paredes onde se desenham narrativas de escrita e desenhos. São como paredes de qualquer cárcere, que se transformam numa narrativa feita por muitos que passam por ali. Uma narrativa aberta à rua, aos que deixam seus rastros, suas marcas, e depois vão embora. Porque a rua na cidade é veloz e a noite na rua é fugidia, se desenha na velocidade do automóvel, como fachadas bidimensionais que estampam uma sequência de flashes de fotografias em negativo.

Parece que ouço o barulho dos carros passando pelo asfalto molhado nas ruas de Ceilândia.

O cartão postal

Na fotografia antiga vejo a torre em forma de monumento erguida na paisagem de terra vermelha e barracos. Ali, no enquadramento da foto, sua proporção é monumental. A caixa d'água sempre foi um ícone urbano em Ceilândia. Hoje, ao tomá-la como ponto de referência, é preciso ficar atento para que ela não se perca em meio às placas e luminosos, numa barreira visual ao longo da avenida, aonde as pessoas vêm e vão num trânsito que pouco tempo dá de se olhar para o lado. Segundo Oliveira Junior (1994), hoje o automóvel molda a cidade.

Antes a estrada era vinculada aos fluxos de um lugar para outro. Ela ia até os lugares. Agora vem antes, ela é o lugar por excelência, o resto vem até ela. É o domínio do móvel sobre o imóvel. A cidade, antigo local de encontro, de parada, passa a ser local de passagem, de desencontro. A estrada invade a cidade trazendo consigo tudo o que lhe é característico: drive-in, arquitetura pré-fabricada descartável, outdoor etc. (p.41).

A paisagem urbana observada a grandes velocidades vira um filme bidimensional, onde o trajeto perde a importância. O que interessa é a partida e a chegada. A paisagem perde sua profundidade, torna-se superficial e nebulosa. Cada elemento é diferente e ao mesmo tempo sempre igual, visto do enquadramento da janela do ônibus ou do automóvel.

Quando tudo é brilho, nada nos chama atenção (Oliveira Junior, 1994, p.44). O trajeto urbano passa a ser um conjunto de fachadas repletas de outdoors que refletem que a cidade hoje é um lugar de consumo; mas tanta informação visual acaba se tornando monótona ao transeunte. Paul Virilio (1993) entende que a paisagem urbana contemporânea perde inclusive sua visibilidade, como se nós não estivéssemos diante da cidade, mas sempre dentro dela.

A aglomeração urbana possui uma fachada? Em que momento a cidade nos faz face? (...) Se a metrópole possui ainda uma localização, uma posição geográfica, esta não se confunde mais com a antiga ruptura cidade/campo e tampouco com a oposição centro/periferia. A localização e a axialidade do dispositivo urbano já perderam há muito sua evidência. Não somente o subúrbio operou a dissolução que conhecemos, mas a oposição “intramuros”, “extramuros” dissipou-se com a revolução dos transportes e o desenvolvimento dos meios de comunicação e telecomunicação, daí esta nebulosa conurbação de franjas urbanas. Assistimos de fato a um fenômeno paradoxal em que a opacidade dos materiais de construção se reduz a nada (p. 09).

Essa ideia de transparência faz da fachada urbana uma imagem sem profundidade, principalmente quando vista na velocidade do automóvel. Os limites da cidade já não são mais os geográficos, o reconhecimento dos lugares é apagado pelo excesso de informações visuais. É a tecnologia que define os limites urbanos. A cidade acontece até onde os cabos de rede elétrica, as antenas transmissoras e a internet alcançam. Onde os lugares enquadrados pela tela podem ser acessados.

Volto a Paul Virilio (1993) para entender que a cidade contemporânea tem seus limites estendidos à interfachada das telas e monitores, onde uma superexposição dissolve a ocultação público-privado e a noção de próximo e distante. Segundo esse mesmo autor, “a arquitetura urbana deve, a partir de agora, relacionar-se com a abertura de um espaço-tempo tecnológico. O protocolo de acesso da telemática sucede o portão” (p.10). Para entrar na cidade, é preciso acessá-la tecnologicamente. Para “ver” a cidade é preciso reluzi-la num cartão postal, numa miniaturização da sua realidade. Em seu ensaio “Pequena história da fotografia”, Walter Benjamin (1994) nos diz que

Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura, e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade. A tentação é grande de atribuir a responsabilidade por esse fenômeno à decadência do gosto artístico ou ao fracasso dos nossos contemporâneos. Porém somos forçados a reconhecer que a concepção das grandes obras se modificou simultaneamente com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução. Não podemos agora vê-las como criações individuais; elas se transformaram em criações coletivas tão possantes que precisamos diminuí-las para que nos apoderemos delas. Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas (p. 104).

As tecnologias da informação simulam a complexidade urbana num espaço-tempo reduzido ou diluído numa ideia, num olhar. O que deveria ser uma interpretação singular muitas vezes se transforma numa informação objetiva. É como se nosso pensamento sobre as coisas e os lugares fosse resumido a uma série de cartões postais já prontos, já vistos e já produzidos por alguém.

São os cartões postais, as miniaturas, os portais, as telas e as janelas. Todos são molduras do nosso tempo.

Papel de parede

Pelas janelas das paredes invisíveis eu vejo rostos, famílias, álbuns do orkut⁹, a novela das oito, mp3¹⁰ de bolso e de celular. Insisto mais um pouco e vejo o olhar distante de quem não está mais ali. O ônibus que é o último, ou a vida que passa e não se vê. O pensamento distante que passeia entre a memória e o incerto.

Por fim, vejo o Brasil dividido em cinco regiões que se perdem no mapa. Lembro que por muito tempo pensei no Brasil em forma de leque – um mapa mental onde havia o sul e havia tudo o que não era o sul. Hoje, o Brasil para mim é um cata-vento e eu estou no centro. Agora o sul é a ponta de uma das abas, que de tão longe dá preguiça.

Os primeiros olhares pareceram pilares da incerteza de nós. Alguns deles – os pilares – ainda estão lá. No seu silêncio, calam o rumor incerto de se fazer essa tal da transiarte.

Pelas janelas da sala de aula, pessoas de lá e de cá. Muitos são daqui, mas sentam-se tensos nas cadeiras da escola. Como visitantes tímidos pedindo a permissão.

“O que é essa tal de transiarte? O que vocês querem da gente? O que vocês querem que a gente faça? O que vocês ganham com isso? O que é uma edição? Será que nós seremos capazes? Precisa saber mexer no computador? Que história vocês querem que eu conte?”

Quando o pesquisador se cala, a angústia vai embora. As pessoas querem falar. A incerteza revelada é bem vinda. Reprimida, não, porque a alma não se cala.

“Vamos conhecer o site do projeto?” Cada um senta em frente a um computador.

“Ah professora... eu não gosto dessas coisas de computador não...”

“Só tem um jeito de saber se é bom ou ruim: experimentando! Vamos? Eu ajudo!”

“Professora... Eu não sei fazer isso não! Hoje vou ficar só olhando. O cursinho de informática começa amanhã.”

⁹ www.orkut.com.br é um site de relacionamento.

¹⁰ Aparelho que armazena e exibe arquivos de mídia como músicas, vídeos e gravações de voz.

O aluno se levanta e vai até o computador. Senta na cadeira afastada do monitor e permanece longe da máquina. Descansa as mãos sobre suas pernas e espera, por um bom tempo, olhando para a tela inicial do Windows XP¹¹.

Unidade provisória de habitação

A janela do meu apartamento é a moldura do tempo que acontece lá fora. Emoldura uma imagem que seria bidimensional não fosse o som de todas as coisas que se faz entrar. A imagem em si tornou-se para mim plana, opaca. Os pássaros e morcegos são figurantes contratados, não podem entrar. Eu vivo para dentro e olho para dentro. Tenho outra janela, a tela do computador, e essa sim produz uma imagem tridimensional. Ela é a moldura das minhas viagens pelos mares e ares do ciberespaço. Porque me entrego à *flanerie*, perco o tempo de vista. Chega o momento em que o sol bate de frente nas paredes da sala e isso incomoda os meus sentidos. Algum farfalhar nas persianas azuis e as sombras que se deitam avisam: é o fim de tarde. Deixo o computador de lado e sigo para dentro da minha estante.

Técnicas para redublagem

Basta acessar o “youtube.com” para saber que tem muita gente no mundo fazendo a mesma coisa. Isso é arte?

“Ah, isso não vai dar certo! Quero ir embora!” diz uma das alunas.

Foi um desafio maior para os estudantes que nunca tiveram contato com a informática. Tivemos muito pouco tempo. O professor de Física considerou o trabalho de redublagem na sua avaliação para os terceiros anos do período noturno da escola de EJA. Usar a imagem de um vídeo qualquer e substituir o áudio original por uma narração. Essa é a técnica da redublagem.

A ideia do professor foi a de usar a redublagem como avaliação ao ensinar para seus alunos a matéria de Eletromagnetismo. Imagine, então, caro leitor, os vídeos mais populares da televisão narrados no tom das ciências exatas. Posso chamar isso de uma

¹¹ O **Windows XP** é uma família de sistemas operacionais de 32 e 64-bits produzido pela Microsoft, para uso em computadores pessoais, incluindo computadores residenciais e de escritórios, notebooks e media centers. O nome "XP" deriva de *eXPeriência*.^[2] O Windows XP é o sucessor de ambos os Windows 2000 e Windows Me e é o primeiro sistema operacional para consumidores produzido pela Microsoft construído em nova arquitetura e núcleo (Windows NT 5.1) . http://pt.wikipedia.org/wiki/Windows_XP

tentativa de ilustração do conteúdo dos mais complicados de se trabalhar com alunos de EJA? Não, acredito que não. Foi uma tentativa de se relacionar eletromagnetismo com a vida desses estudantes. O texto sugerido para as narrações sobre Receptores Elétricos, Campo Elétrico e Medidores Elétricos relacionavam a teoria com a prática. É só ouvir as falas dos alunos. Mas fica a dúvida: o que foi aprendido desse conteúdo proposto pelo professor?

Foram três equipes que editaram os vídeos com a gente. Trechos de vídeos encontrados do www.youtube.com foram usados para a redublagem. O programa do “Chapolin Colorado” foi escolhido pela equipe dos Medidores Elétricos¹². A “Grande Família”, programa apresentado na Rede Globo, foi escolhido pela equipe do Campo Elétrico¹³. Já a equipe dos Receptores Elétricos¹⁴ escolheram um pedaço do filme “O Professor Aloprado”.

Apesar dessas produções terem gerado muita discussão e divergência nas rodas do PROEJA-Transiarte, a experiência foi interessante. O que eles aprenderam? Eles tiveram a oportunidade de rirem de si mesmos!

As técnicas digitais de edição de som e vídeo se tornaram acessíveis a maioria das pessoas que tem acesso a um computador. A princípio, hoje, qualquer pessoa pode produzir arte digital. A voz gravada por cima das imagens cômicas despertou um sentido muito diferente que o de mero espectador dos programas de televisão. Foi despertada a sensação de participar, de interferir num processo que antes parecia inalcançável.

A câmera registra a surpresa do estudante ouvindo a própria voz na imagem engraçada do filme. Parece mágica! A emoção toma conta no instante em que a obra de arte faz sentido para aquele estudante que interagiu com a mídia digitalizada.

Gravamos CDs com os vídeos para que as equipes pudessem entregar o trabalho para o professor. Todos estão felizes porque concluíram a tarefa.

¹² vídeo disponível em <http://www.proejatransiartetube.cefetgo.br/mediadetails.php?key=8b0aa55421267eaa77f4&title=Medidores+el%C3%A9tricos+-+trabalho+de+F%C3%ADsica+prof.+Fab%C3%A3o+-+3%C2%BAE>

¹³ vídeo disponível em <http://www.proejatransiartetube.cefetgo.br/mediadetails.php?key=4f8760e425e8bddfd86&title=Campo+eletrico+-+trabalho+de+Fisica+prof.+Fab%C3%A3o+-+3%C2%BAE>

¹⁴ vídeo disponível em <http://www.proejatransiartetube.cefetgo.br/mediadetails.php?key=eaf1811edb38edf31a76&title=recepores+eletricos+-+trabalho+de+F%C3%ADsica+3%C2%BAE+-+CEM03>

A plateia

Montamos câmera e tripé no auditório da escola. Lá parecia mais tranquilo para gravar o que a gente chamou de entrevista. Mais prosa que entrevista, o estudante de EJA de mais de sessenta anos de idade tem muito o que nos contar. Um passeio rápido pelo Brasil e boas histórias sobre a construção da Nova Capital. Nem damos conta de fazer as anotações. Confiamos então no registro videográfico. Muita prosa a ser gravada, precisávamos de silêncio. Mas as janelas altas e estreitas do auditório dão acesso a quem passa lá fora e todo movimento chama a atenção de quem tem curiosidade.

Plantação de cana e algodão no sertão pernambucano, viagem de poeira e terra vermelha em cima do pau-de-arara, cobra e onça, ditadura, golpe militar e muita estrada pelo Brasil; está tudo ali no som da voz firme e musical que até parece ensaiada. Essa voz nos chama a atenção para além da lente da câmera, porque ali se revela a experiência vivida. Já no início da conversa, ouve-se barulho de quem entrou sem ser convidado.

E nós, fomos convidados a entrar ali?

A conversa é muito boa e precisa ser ouvida. Os visitantes entram pela janela atraídos pela câmera e mais alguma outra coisa. Ali é o espaço deles, dos estudantes, mas nem sempre esse espaço é permitido a eles. Então a curiosidade se tornou uma brincadeira irritante aos que estavam ali para ouvir a história contada. E era a real intensão: implicar (ou implicar-se?).

Pensamos no convite que integra. Fazer parte do processo implica em participar a favor daquele instante. Eu, que estava do lado de cá da câmera, fui até lá e juntei-me à plateia. Fiquei por um tempo ao lado de quem ria e perturbava. Queríamos dar conta daquela situação pedagogicamente desafiadora e antropologicamente interessante.

Sem avisarmos a direção da escola, continuamos ali, numa cena curiosa, onde o movimento nosso perturbava a curiosidade de quem nos perturbou por um bom tempo ainda... Fica então a pergunta: quem estava perturbando quem?

Seguimos nossa prosa assim mesmo, com barulho e plateia.

Paisagem de calendário

A noite chama a vastidão. Penso que olhar o céu já faz tempo não é um assombro. Não lembro quando isso aconteceu, mas lamento vendo a paisagem bucólica e distante que a paisagem da noite se tornou para mim. O céu e o horizonte estão ali como coadjuvantes sem rostos. E o sol durante o dia faz a sua volta e só. A paisagem parece opaca, sem graça, como um quadro que passa despercebido na parede da sala. Eu já acostumei. Queria a emoção sentida sobre o fenômeno que está ali. Mas há abismos de distâncias que fazem com que essa breve fotografia seja facilmente esquecida. Desejo um fenômeno com cores do desconhecido; um assombro da natureza! Mas a noite para mim tornou-se paisagem emoldurada.

O céu que vejo pela moldura da janela de casa de fazenda está logo acima do horizonte, enfeitado pela lua. As pinceladas de cores aquecidas pelo rastro do sol também estão lá, exatamente como nos desenhos da infância. O que é belo por costume vai deixando sua beleza desgastar pela própria conveniência de ser belo.

A planície não reclama quando arde o último clarão da luz do dia. As sombras se deitam no leste e a lua é a mesma em qualquer lugar do mundo. O que já tem nome tem também uma imagem acabada, definitiva. Compreender a dinâmica voraz que se esconde nas paisagens estáticas emolduradas pelas coisas comuns é pensar “a contrapêlo”. Imagino então os caminhos escorregadios a que os olhos e ouvidos do pesquisador devem ser submetidos para que nunca se deixe de perceber além das molduras e janelas instituídas.

Na vigília desse assombro, há um olhar sensível de prontidão – o estranhamento das coisas. Vejo além da paisagem de calendário e encontro mais do que anestesia para os meus sentidos. Apago a luz e caminho para dentro da madrugada comprida de horizonte sem fim.

Acho que perdi as molduras pelo caminho...

A festa

Final de semestre, a equipe transiarte vai à escola com a própria ansiedade em atraso. A sala de aula está decorada com papel colorido e balões – é a festinha de encerramento entre os alunos. Fomos convidados? Nunca saberemos. Para nós era a chance de compartilhar com eles a transiarte. Para eles, a despedida de um tempo bom

entre os colegas tão queridos e diferentes. O encontro entre as gerações de fato aconteceu ali!

Filmou-se muito nesse dia. Eles filmaram uns aos outros. E a câmera, ao passear pela festa, mostra as imagens escolhidas por eles. Nessas imagens quase não apareço. Lembro que eu projetei na parede lisa da sala de aula as imagens vencedoras dos quatro meses de pesquisa. Tentativa em vão, porque ali, naquele momento, foi a música que reuniu.

A tela não fez platéia.

Na hora da dança a câmera intimida. O rebolado do funk carioca é irresistível para os que dançam e para os que vigiam. “Eu não gosto desse tal de funk, mas ouço só pra conhecer”, diz uma das alunas.

Nem tudo é registrado, mas a câmera é curiosa e quase sempre procura o movimento. Há espaço para funk e para Roberto Carlos. Tem dança de se dançar junto e dança de se dançar até o chão.

As cadeiras estão dispostas em círculo e a mesa de comidas está em frente ao quadro negro. “Ah, as músicas do meu tempo... Essas sim eu gosto!” – diz a aluna. O tempo do rádio e o tempo da internet: estava tudo ali no encontro entre as gerações dentro da sala de aula de uma turma de EJA.

Essa foi a ideia: falar da música do nosso tempo. Mas será que música tem tempo?

ATENÇÃO: DEGRAUS! O trabalho em uma boa prosa tem três degraus: um musical, em que ela é composta, um arquitetônico, em que ela é construída, e, enfim, um têxtil, em que ela é tecida (BENJAMIN, 1995, p. 27).

8. HISTÓRIA MUSICADA

- O senhor pode começar!

- Não sei se isso está interessando a vocês ouvir, mas tudo bem, eu tenho que contar aquilo que aconteceu comigo, aquilo que entrou, até mesmo as situações difíceis que eu passei por falta de experiência. Muito novo no ramo, não por falta de respeito com ninguém, mas sim porque não tinha mesmo conhecimento.

A nossa câmera está focada no aparelho de som portátil e numa pilha de CDs sobre uma mesa no meio da sala. O professor de História faz música e naquele dia trouxe para a sala de aula de jovens e adultos a música de Luiz Gonzaga.

- Eu digo, eu deixei o meu caixão de europa lá, no Pernambuco. Porque naquele tempo não existia mala, mala era coisa de pessoa rica. (...) Eu digo eu não tenho mala, tenho caixão de europa. Caixão de europa? Eu digo sim, tá lá no Pernambuco. “Então vai lá buscar o caixão de europa!” Aí eu digo “não tenho dinheiro pra pagar passagem...”. “Não a gente arruma o dinheiro da passagem!” Aí foi Ananias, meu tio, que arranhou o dinheiro.

Os retirantes do Nordeste construíram Brasília. Lembro das palavras de Oscar Niemeyer (1999) de que “Brasília representa para todos que nela colaboraram uma experiência tão cheia de lutas e ensinamentos que nunca poderá ser esquecida” (p. 07).

- Cheguei lá, trabalhei mais uns vinte dias aproximadamente. Recebi do dono da lavoura; já estava na colheita do algodão. Vendi toda a colheita, peguei meu dinheiro, botei minha roupinha, peguei minha rede. Porque no nordeste você só dorme em rede, não consegue dormir em cama! Botei dentro do caixão de europa, fechei bem fechado, fui pra rodoviária e comprei passagem direto pra Goiânia. De Goiânia vim pra cá e até hoje estou aqui em Brasília.

Estamos na aula de História do professor de EJA do primeiro segmento. O trabalhador de mais de 60 anos, que depois de muito tempo voltou a estudar, é estudante na turma 8^aB. Ele conta a sua história diante da câmera filmadora, para quem quiser ouvir.

- Chegando em Brasília, em 59, meu tio já havia preparado o emprego pra mim, só estava me esperando. Me documentei porque naquela época tinha carteira profissional, mas nem todo mundo tirava sua carteira profissional pra fichar. Mas aqui em Brasília tinha que fazer isso, porque se você não fosse bem documentado, você não poderia trabalhar, era exigência do governo. Isso era mais aqui pro sul, porque nós do Nordeste, minha gente, não existia isso!

O movimento do professor em torno da música de sanfoneiro chama a atenção dos estudantes que sentam em forma de roda. Ouvimos um pouco da história, voltando às palavras de Niemeyer:

Comecei a pensar em Brasília certa manhã – setembro de 1956 – quando Juscelino Kubitschek, descendo do seu carro na Estrada da Gávea, parou no meu portão e, levando-me para a cidade, expôs o problema. Minha primeira reação correspondeu ao interesse que essa obra representava, interesse profissional e afetivo, pois via nela empenhado o velho amigo a quem me ligavam outros trabalhos, outras dificuldades e uma antiga e fiel amizade. Daí em diante passei a viver em função de Brasília (p. 08).

E o senhor estudante divide um pouco mais daquele que foi o seu tempo.

- Três dias de viagem de pau de arara. Muita poeira, cansa. Mas foi gratificante! Só tinha cerrado, não tinha nada! Ali onde é o Palácio da Alvorada, ali era um brejo tremendo. Onde é cidade satélite que nós conhecemos por aqui tinha até onça. Todo esse setor, essa Ceilândia era cheio de cobra. Trabalhei no Palácio da Alvorada. Muitos trabalhadores morriam de doença, porque o corpo não se dava muito bem aqui, com o frio. Outros, era porque a cidade, além de ter pessoas de muitas naturezas, dava muita briga. Já era um motim, briga por pedaço de carne. Uns por espírito de inveja, se davam os confrontos e acabavam em morte. Isso sem contar os acidentes.

- Não era acidente de automóvel, nem de um avião. Era o peão trabalhando numa obra daquela, numa altura daquela, e descuidadosamente ele escorregava de um andaime daquele e aquilo era fatal pra ele cair. Eu vi o sujeito caído assim nos meus pés. Quando eu cheguei pra vê, ele já estava morto.

O pequeno aparelho não dá conta da música que toca, mas o professor é entusiasmado e faz as honrarias.

O meu cabelo já começa pratiando/ Mas a sanfona ainda não desafinou/ A minha voz vocês reparem eu cantando/ Que é a mesma voz de quando meu reinado começou (Luiz Gonzaga, A hora do adeus).

A câmera registra os olhares estranhos, certa desconfiança e, é claro, a conversa. Não que isso atrapalhe! Esta é uma cena onde a música está longe de ser de fundo - ela está no meio da sala de aula e vem lá do sertão. Música como essa chama a conversa de quem dançou naquele tempo.

- Você trabalhava lá pra roça, pra lavoura, não tava nem aí quando chegava o dia do pagamento, o patrão chegava, dava-se o nome pro patrão, a gente dava o nome de peão ou camarada, o nome era esse. E ele chegava com toda honestidade e pagava pra aquele camarada. Acabava que ia pra cidade comprava uma botina, botava no pé, porque fim de semana, dia de festinha, tava rolando um forró com o Luiz Gonzaga, um bom tocador, que é o rei do baião. Ele tocava pra gente e a gente pagava uma cotazinha pra poder dançar até amanhecer o dia. E aquilo ali era uma festa e tudo se tornava em brincadeira!

E o professor ouve o sanfoneiro como se fosse a primeira vez. Um olhar vazio e o coração cheio. Ele sabe que o sertão cantado na música está ali, vivo. Esse é o espetáculo!

- Trabalhar com história no EJA é uma situação difícil, mas ao mesmo tempo desafiadora e interessante também porque trabalhamos com pessoas que tem visão de mundo e de tempo bastante diferentes. Trabalhamos com pessoas que tem desde 60 anos, um pouco mais, até pessoas que ingressam no sistema EJA com 15 anos, 16 anos, enfim, pelos mais diversos motivos. Então a experiência de trabalhar história com essas pessoas de idades tão diferentes é na verdade um desafio porque muitos deles viveram parte da história que se trabalha, quando a gente trabalha, por exemplo, a parte de Brasil moderno, de atualidades; se nós pegarmos, por exemplo, acontecimentos como a construção de Brasília, ou o golpe militar de 64, ou o impeachment de Collor. Enfim, são acontecimentos que alunos que tem 15 ou 16 anos não vivenciaram e para eles isso passa como história escrita, enquanto que para uma pessoa que também estuda na mesma sala, mas que tem 50 ou 60 anos passa para ele como história vivida ou oral. Isso faz uma diferença muito grande.

O professor de História conta como é trabalhar com jovens e adultos. O estudante trabalhador divide a sua experiência de vida. História escrita, história vivida!

- O senhor podia contar como foi na época da Ditadura, quando veio o Golpe Militar...

- Ai rapaz, aquilo ali foi uma benção! Sobre o golpe do presidente João Goulart, foi em 31, eu já estava trabalhando no GDF. Naquela época, um rapaz pra servir o exército teria que ter 21 anos incompletos e eu já tinha já 22.

- Jânio Quadro só governou por sete meses. É uma brincadeira! Então aí já começou o golpe militar e foi aquela confusão tremenda, e assumiu logo o vice, que era o João Goulart, que era vice do Jânio. E ele ficando no poder veio logo o golpe vindo pelo general Marechal Lote, em 1964, quando foi 31 de agosto. Foi aí que o João Goulart foi deposto.

As trincheiras.

- Era uma trincheira: tinha saída para Formosa, saída para Belo Horizonte e saída pra Goiânia. Essas três saídas foram fechadas, e eu ainda fazia parte do exército. No exército então me colocaram numa trincheira; passei três noites com três dias numa trincheira com um fuzil na mão. Ali nem entrava nem saía, era o golpe militar falando.

Retomo Walter Benjamin (1994) quando ele nos lembra sobre os tempos da primeira guerra mundial, sobre a geração que viveu entre 1914 e 1918.

Já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros literários que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes (p. 115).

Esse trecho do ensaio *Experiência e Pobreza* nos fala sobre a técnica se sobrepondo ao homem, um processo de galvanização. “Qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (p. 115)

- Eu digo pra vocês que não morri de sede porque não era chegada a hora, fome também não morri porque não era chegada a hora.

- Dali pra cá foi 21 anos que nós sofremos com o militarismo. Foi uma luta tremenda, era debaixo das ordens e aquilo ali eu chamava de ditadura, e não um governo.

- Em 1964, 31, uma noite para um dia. Não existiam aquelas máquinas filmadoras que existe hoje em dia, mas existia uma fiscalização tal que você não

poderia estar em motim, cochichando por aqui e por ali. Era como se fosse uma escravidão. Você não tinha aquela liberdade de você sair e conversar com alguém que eles achavam que você estava falando do presidente ou formando algo ou algum motim que pudesse prejudicar o Presidente da República.

- Existia naquela época o Ranieri Mazili, que era o presidente do Senado. Então como eu trabalhei ali naquela área no catetinho. Então o Ranieri Mazili me chamou e começou a conversar: “Olha, explica pra mim como foi essa situação?” Olha doutor não sei nada, não conheço nada, pra começar eu mal sei assinar o meu nome! Ele sorriu pra mim: “Como assim não sabe?” Não sei não senhor... “Mas fale algo a respeito desse acontecimento!” A única coisa que eu vou adiantar pro senhor é que o homem foi deposto, pra mim foi com impeachment, não sei como tratar, não sei nem mesmo me defender a respeito dessa causa. “Foi pra onde?” Pior ainda que eu não sei!

- Mas eu sabia pra onde ele tinha ido, eu que não quis dizer por que sei lá o que ele queria investigar, minha vida, e depois queria até que eu fosse servir de testemunha de alguma coisa contra a minha pessoa, eu não! Talvez até na ditadura de Getúlio Vargas a pessoa tivesse mais liberdade do que naquele tempo de 21 anos, de 31 agosto de 64, dali em diante, meu amado, eu vou te contar, o negócio ficou difícil.

A fotografia antiga em preto e branco foi usada para fazer o recorte digital, a montagem do videoclipe¹⁵.

- Aí foram 21 anos de sofrimento, de luta, as construções pararam todas, o custo de vida aumentou tremendamente. Primeira coisa que ele fez foi cortar as importações. Cortou as importações, pronto, acabou! Acabou a comercialização! Você não podia vender uma meia importada, e muito menos comprar. Isso ali era o golpe militar, foi uma tortura para o povo, não só o povo aqui brasileiro e como também todo país. O norte e nordeste sofreram demais porque estava vindo muito pau de arara.

Vemos na fotomontagem um pau de arara - assim era chamado o caminhão que levava uma grande quantidade de retirantes do Nordeste para trabalhar na construção de Brasília.

¹⁵ Disponível em <http://www.proejatransiartetube.cefetgo.br/mediadetails.php?key=f2b9269de9c70aa6f41f&title=Encontro+de+Gera+%C3%A7%C3%B5es>

- Mandou parar tudo, que não viesse mais pessoas do Norte e do Nordeste, ou seja, de qualquer lugar. Os que estavam aqui não poderiam sair, tinham que permanecer aqui dentro no Distrito Federal. E você ia fazer o quê? Você ia ficar plantando batata, comprando algodão e vendendo uma coisa ou outra; comprando ovo e vendendo ovo? Não tinha como, paralisou tudo, sofreu alto custo de vida e quem sofreu nessa história foi a classe média, como dizer, pobre.

- Naquela época até existia a elite, existia a milionária, a rica e a pobre. A elite passou pra ser pobre e a pobre pra miserável!

*

A equipe transiarte chegou à sala de aula onde estava a turma 8^aB – oitava série do ensino fundamental de Jovens e Adultos do CEM 03 – na aula de História do professor de EJA.

O primeiro passo no roteiro transiarte é o de gerar um tema, um problema ou um assunto como o ponto de partida. Para isso a roda de conversa, onde todos são encorajados a falar e a ouvir.

A roda participa da perfeição sugerida pelo círculo, mas com certa valência de imperfeição, porque ela se refere ao mundo do vir a ser, da criação contínua, portanto da contingência e do perecível. Simboliza os ciclos, os reinícios, as renovações. O mundo é como uma roda numa roda, como uma esfera numa esfera, segundo o pensamento de Nicolau de Cusa. (CHEVALIER & GHEERBRANT, p. 783)

Somos felizes em planejar, mas aprendemos a transgredir todos os planos porque a realidade é digna de sua própria vontade. A roda não tem cantos, mas guarda sutilezas em seus vazios, no tempo e no espaço.

Na fala do professor, a escuta de quem conhece de perto a realidade de seus alunos.

- Para nós, especialmente os professores da modalidade de EJA, é fundamental a questão da vivência, da convivência, do que você percebe, aproveita e pode contribuir para que o educando adquira uma visão mais socializante, uma visão mais social, de maior integração do que muitas vezes especificamente uma visão conteudista. Sendo da área humana, da área de História, temos muito essa questão de olhar, de ver e de perceber a alma do aluno. Dentro dessa questão é muito importante que a gente valorize aquilo que o aluno tem como vivência e aquilo que ele tem como saber anterior ao saber pedagógico.

- Eu procuro acima de tudo valorizar esses saberes que o aluno já tem e, muitas vezes, dificuldades imensas resultantes da situação social em que ele vive, do meio que ele está e da situação que ele enfrenta pra defender a própria vida. É preciso valorizar essa questão do educando acima de tudo como um ser humano, como um ser que naquele momento precisa muito mais compreender e se descobrir como ser humano, do que simplesmente ser portador de um conhecimento puramente factual e tecnicista.

Como medir as palavras de pessoas tão diferentes? Como medir as palavras de quem prefere o silêncio? René Barbier (2007), na sua obra sobre a pesquisa-ação, nos coloca que

A escuta sensível apóia-se na empatia. O pesquisador deve saber sentir o universo afetivo, imaginário e cognitivo do outro para “compreender do interior” as atitudes e os comportamentos, o sistema de ideias, de valores, de símbolos e de mitos. A escuta sensível reconhece a aceitação incondicional do outro. Ela não julga, não mede, não compara. Ela compreende sem, entretanto, aderir às opiniões ou se identificar com o outro, com o que é enunciado ou praticado. A escuta sensível afirma a coerência do pesquisador. Este comunica suas emoções, seu imaginário, suas perguntas, seus sentimentos profundos. Ele está presente, quer dizer, consistente (p. 94).

Na roda de conversa dos primeiros encontros, a câmera registra a fala dos estudantes que têm história pra contar. E assim foi definido o tema para se trabalhar na oficina transiarte: o encontro entre as gerações.

- Estudar é bom, maravilhoso! A razão de eu estar aqui estudando. Já tem dois anos que eu estou aqui nesse colégio. Eu vindo de um lugar, não tive oportunidade de estudar. Primeiro motivo, meu pai era um pobre lavrador, não teve condições de me manter no colégio. Era uma semana na escola e três na roça trabalhando e ajudando ele.

Se as histórias não forem contadas, partilhadas, a verdade fica instituída à informação.

- Eu tinha que ajudar meu pai. Conclusão: eu não aprendi nada, mas aprendi a andar no mundo, aprendi a respeitar, que é uma coisa importante que eu vejo num ser humano.

- E a profissão que eu consegui aprender foi cozinhar.

- Mudando aqui pra Ceilândia, morei lá nuns barracos chamados de Vila Tenório. Eu trabalhava no GDF de meio-dia até sete da noite, pela manhã eu não fazia nada. Corri lá num colégio e fiz uma matrícula. “Não, você aqui tem que estudar até

meio-dia.” Não tem como, porque meio-dia eu tenho que entrar no serviço. Ainda conversei com o diretor e ele não aceitou. Isso foi em 71.

Acreditaremos sem hesitar numa versão dos fatos que nos é miniaturizada. Porque são retirados os detalhes, a riqueza e a dimensão coletiva das narrativas.

- E eu trabalhando essa época toda, era um tempo em que eu passei dificuldade porque não tinha transporte por aqui. O transporte vinha só até as QNJ. Se tinham 30 ou 40 casas era muito. E a cidade estava sendo construída aqui nesse setor. Taguatinga tinha só duas avenidas como ponto de referência: Bar Estrela e Farmácia Virgem da Vitória. Sujeito chegava, onde fica Taguatinga. Você desce do ônibus na Farmácia. Eu quero ir para aquele posto de saúde número 10, “então desce no Bar Estrela!”

Quem toma a decisão de tirar um ou outro detalhe, que são os ornamentos da história? Walter Benjamin (1994) nos diz que

Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações (p. 203).

- Eu morava lá na Vila Tenório e eu vim pra cá pra Ceilândia e eu comecei a construir meu barracinho. Trabalhava noite e dia, cada um fazendo seu barraco da sua forma e de acordo com suas condições. Construí o meu barraco, tinha uma família e ali fui crescendo, muita dificuldade tremenda, não tinha água e não tinha luz. O que tinha muito era poeira aqui dentro dessa Ceilândia e até mesmo cobra, calango, lagartixa era o que mais tinha aqui dentro nessa Ceilândia.

Comum a todos os grandes narradores pela facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque de experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento (BENJAMIN, 1994, p. 215)

- E foi estruturando, estruturando e graças a Deus vejo essa cidade com bons olhos e desde o princípio eu vi e eu acreditei que ia ser uma boa cidade.

9. O PORTAL

Mais de ano frequentando a escola e não conhecíamos as quadras esportivas. Nem questionamos por elas. O CEM 03 foi construído num terreno muito grande para calar a curiosidade de nós, pesquisadores. Entramos pela porta da frente e por lá ficamos durante esse tempo todo.

O que os muros cercam é um grande espaço cuja construção está centralizada e parcelada pelos edifícios e pelo pátios da escola. Não como os claustros das escolas tradicionais, arquitetura de mosteiros, onde um edifício alto e imponente delimita o pátio central que protege e controla quem estiver ali. Mas uma proposta linear de edifício térreo, onde não há corredores. Os corredores são o próprio pátio, que é a rua da escola, configurando o trânsito das pessoas que vão para as salas de aula. É possível assistir às aulas com visão para dois pátios ao mesmo tempo, se a porta estiver aberta e a janela também. Confesso porém que esse não foi o meu primeiro olhar, a primeira visada. Vi antes as persianas de ferro pintadas de verde escuro, tirando da janela sua condição de transparência. Janelas com grades, portas com cadeados.

Ao sentar na carteira, vêm as paredes de grafismos. São rabiscos, desenhos e escrita que não tem fim. Atravessam teto e estrutura, percorrem as grades e portas de ferro. E logo adiante um jardim, uma rua arborizada dentro da escola.

Vejo árvores altas - mais altas que a escola -, bancos e arbustos permeando essas “ruas internas” que configuram um espaço aberto ao céu. Mas os pátios laterais não convidam. Eles configuram o espaço entre os limites das salas de aula e os muros externos da escola. Porque nunca tínhamos ido lá?

Como a sucessão de muradas num castelo da Idade Média, vejo uma escola dentro da outra. Uma escola viva cercada por portas de ferro, grades e cadeados. No seu entorno, os muros que de tão contínuos se fazem referência urbana.

*

Sol do meio-dia. O almoço está a uma boa caminhada da sala de aula. Passamos pelos portões e seguimos por fora da escola fazendo o percurso dos muros. Nesse caminho um terreno imenso à nossa direita. Sempre estive ali, com algumas estruturas

montadas – ou esquecidas - a céu aberto, como ruínas num descampado. A rotina provavelmente ofuscou nossa percepção e curiosidade. Fez dos muros uma imagem constante e monótona, como um disco arranhado. Passamos em frente a essa paisagem por mais de ano e não vimos além do muro.

Quando pedimos para os estudantes mostrarem a localização das quadras poliesportivas da escola, entendemos a dimensão daquele vasto terreno aparentemente abandonado.

*

Poucas vezes tivemos uma roda tão numerosa quanto aquelas turmas de EJA do primeiro ano do segundo segmento. Os professores participavam sempre que possível. Alguns deles cederam espaço de suas aulas à oficina transarte. Foi uma experiência guardada na memória da câmera e revivida em algumas rodas de conversa, perto e longe dali.

A conversa foi comprida e as discussões se estenderam. A roda nos trouxe as inquietações dos estudantes. Logo sabemos que eles não usufruíam da quadra poliesportiva da escola, um espaço que durante um bom tempo foi o de melhor infraestrutura da região, segundo alguns professores que praticavam esportes ali na década de 80. “Nem todas as escolas tem quadras esportivas!”, um dos professores ressaltou.

Foi preciso um olhar a mais para entender qual contexto ali predomina. As vontades de quem estuda, frequenta ou passeia na escola estão estampadas nas paredes. As indiferenças talvez mais que as vontades, pois existe uma consciência implícita ali que incomoda e às vezes cala a curiosidade de quem vem de fora, ou melhor, de quem vê de fora.

As imagens vencedoras foram as do esquecimento coletivo. Veio à tona a discussão sobre um espaço esquecido pela escola. Abandonado por seus usuários mais interessados, os estudantes.

Para acessar as quadras, percorremos a lateral do prédio que abriga um dos blocos em forma de fita na escola. Um corredor largo, formado entre os muros externos e as paredes de janelas das salas de aula. Corredor feito de laje, campo de futebol improvisado e muitos buracos no chão. De tão amplo faz perspectiva diante dos nossos olhos. Ao fundo tem coruja pousada num muro que nos remete ao fim do terreno da escola. Engano nosso. Esse muro é o que separa alguma coisa que devia estar junto.

A câmera passeia nas mãos dos estudantes e registra o caminho. Temos que chegar muito perto para encontrar o pequeno portão que dá acesso às quadras poliesportivas. Ali também tem ferro e cadeado. O professor tem acesso à chave.

Ao passar para o outro lado, a câmera registra o barulho do vento. Uma paisagem quase bucólica se abre para nós. É uma planície descampada, com direito à vegetação típica do cerrado. Vê-se os traços de diferentes tipos de quadras, pistas de atletismo e a estrutura de um ginásio. Tenho a impressão de que estamos em meio a ruínas tomadas pelo mato. Mas vejo acontecer mais ao longe, no mesmo terreno, uma partida de futebol.

Alguns estudantes vagam diante da câmera e, ao longe, vê-se os muros que escondem a cidade dessa ilha quase olímpica. O silêncio impressiona, como num luto coletivo; bem diferente da roda que se fez na sala de aula. O olhar por trás da câmera procura por espaços construídos, mas o que as imagens mostram é o vazio, numa amplitude quieta e comedida, porque é cercada de cidade.

Logo chegamos ao que tem ali de construído. Um arco suave aponta uma estrutura de muitos arcos metálicos. Não há paredes no ginásio. A paisagem flui. Víamos de longe, lá de fora, na avenida, em nossa rotina de pesquisa, e nunca percebemos que tudo isso fazia parte da escola.

Antes de entrar no ginásio, a câmera encontra um pórtico.

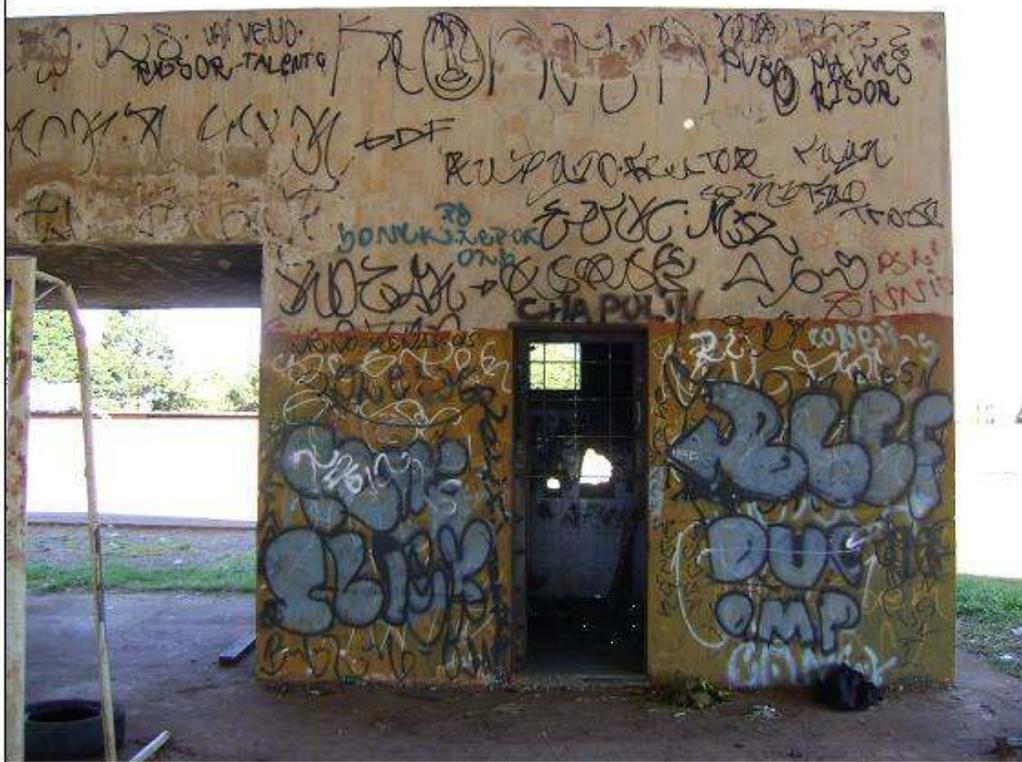
Um grande bloco construído de tijolo e concreto concebido em linhas mínimas dá passagem para o centro do ginásio de belos arcos. Mas suas paredes não são lisas. Descrevem camadas sobrepostas de escrita e depredação. Por dentro, azulejos brancos que deixaram sua frieza para servirem de abrigo para quem quiser. O fogo deve ter manchado a cor branca imaculada. Não é fácil imaginar um vestiário ali, nessa coleção de objetos e rastros de quem se esconde para consumir o que o fogo consome.

Vê-se do que as paredes são feitas, as suas cascas e as suas texturas. Elas se desnudam em buracos que, além das pequenas janelas, deixam passar a luz ofuscante do dia. São buracos de luz que fazem do pórtico uma moldura para uma visada além dele mesmo, emoldurando o espaço de dentro e de fora.

*

Para mim, a imagem vencedora não dramatiza. Ela é estética . É um *portal*.

“O portal”. Imagem ds quadra poliesportivas do Centro de Ensino Médio 03, Ceilândia, DF, maio 2009



Essa fotografia representa a passagem. Como na Educação de Jovens e Adultos, onde as pessoas com pressa passam e transitam entre os lugares de dentro e de fora da escola. Como os portais mágicos dos filmes de ficção científica, que permitem a passagem para outros espaços e até mesmo outros tempos, outros mundos.

E não é só no cinema! Os portais e as plataformas também emolduram o nosso cotidiano na vida real e concreta. Nas redes da internet, o portal dá acesso ao ciberespaço.

As paredes do pórtico que era um vestiário guardam as impressões quase digitais dos que passam e passaram por ali. Os portais virtuais também são demarcados por seus ocupantes e transeuntes. Eles mostram a cara de quem está ali, nos papeis de parede, nos álbuns de fotografias e miscelâneas do orkut, nos blogs povoados de palavras e imagens, como num diário onde os excessos são permitidos e ninguém se incomoda com a sua visita. Ali só se expõe o que se quer, como máscaras de múltiplas personalidades numa brincadeira de mostrar e esconder. E sempre foi assim, no presencial e no virtual.

O que há de semelhanças entre esse pórtico abandonado pela escola com os belos e atraentes portais do ciberespaço? Os dois deixam os rastros de quem esteve ali. Os dois para mim tem uma certa transparência, de algo que já é comum, cotidiano. As pessoas vêem através deles. A cidade é assim, opaca e transparente, dependendo do que chamar mais nossa atenção.

E a depredação, o vandalismo estampado do concreto armado? Vejo através deles. Porque essa é a estampa da cidade e eu acostumei. Alguns a chamam de arte, outros de má educação. E outros ainda dizem que o ciberespaço não é espaço, não é lugar, e que as pessoas de lá não são reais.

Posso entender isso como um olhar que se acostuma. Mas penso que descrever um espaço-tempo já codificado não só mantém o preconceito, como o consolida em conceito.

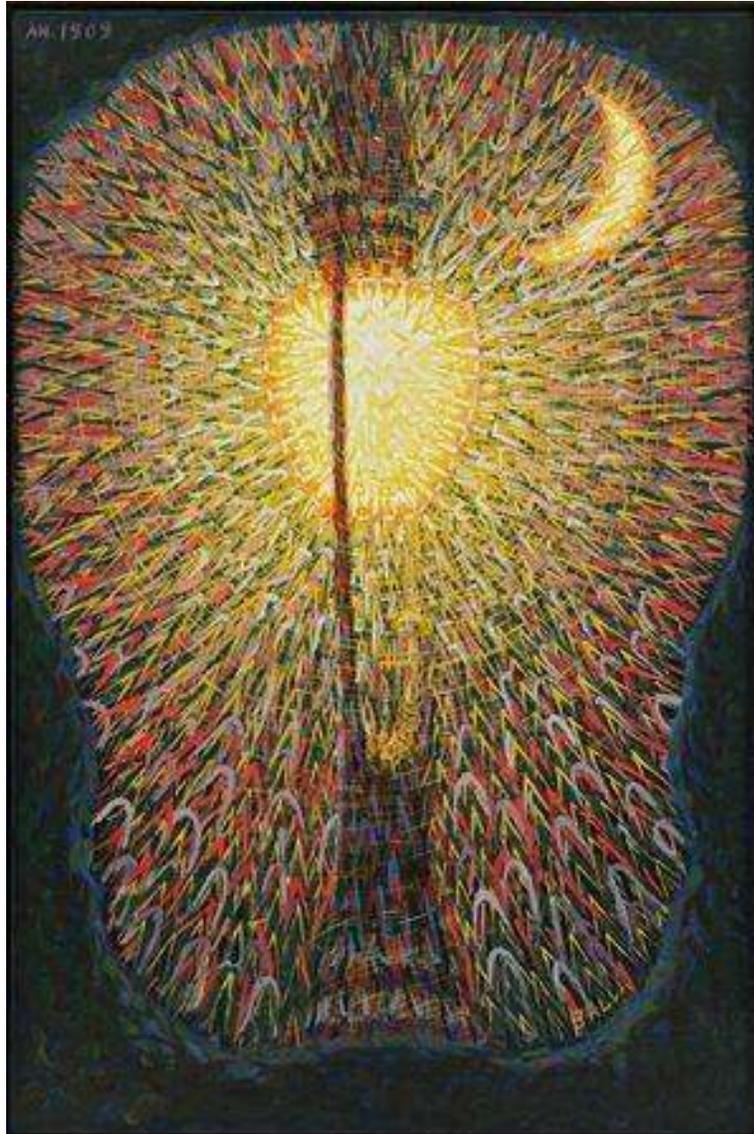
É preciso o olhar vazio, a visada que ultrapassa o código, o simbólico e o instituído. Assim as superfícies opacas se fazem transparentes. Ou se fazem molduras de alguma imagem mais interessante das que o pensamento cansado - que vê a escola como uma prisão - possa produzir.

*

E não foi surpresa quando percebemos que não estávamos sozinhos...

10. O COLECIONADOR

O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida (BENJAMIM, 1994, p. 221)



Giacomo Balla, Luz da Rua, 1909.

A tela de Giacomo Balla (1909) nos remete ao período de transição entre os lampiões à gás e o início da iluminação elétrica nas cidades européias do final do século XIX. O movimento artístico futurista, ao qual Balla fez parte, tem a característica de um certo endeusamento dos avanços tecnológicos e científicos dessa época.

Balla, na tela Luz da Rua, trabalha a luz de uma maneira fragmentada e dinâmica, com a desintegração das formas e cores, numa repetição quase infinita, não fosse a sombra que delimita a coroa de luz no espaço escuro da noite. A luz amarela e finita remete à sensação simultânea de luz e sombra, uma penumbra aquecida artesanal e cuidadosamente, ainda sem os grandes saltos tecnológicos gerados pela luz elétrica, que é mais clara e mais branca.

A escrita desse trabalho, que foi tecida em forma de narrativa de fragmentos significativos, incorpora a meia luz, o vislumbre, a transição entre o claro e o escuro. Essa luz tênue ilumina e sombreia a experiência vivida pelo pesquisador e traz as imagens descritas como pontos de partida.

No contexto tão rico dos espaços e tempos dessa pesquisa, aponto algumas falas, inquietações e percepções que, para mim, foram verdadeiras. Os fragmentos foram recortes de olhares inteiros, apontados para as primeiras visadas, rasas ou profundas, sobre a realidade.

Todas descrições e histórias contadas aqui tiveram a intensão de proporcionar ao leitor uma experiência narrativa sobre a realidade vivida, um ponto de partida, e não uma resposta. Queremos ficar no trânsito, no limiar, nas zonas de fronteiras. Escolhemos as sutilezas entre a arte erudita e popular, entre os espaços presenciais e virtuais, entre o ciberespaço e a escola. Nem um, nem outro, o meio. Entre a luz e a sombra, o vislumbre.

A transiarte se deu como um processo mais coletivo e menos individual. Percebemos em vários momentos que a narrativa se constituiu mais que a ciberarte. Nem todas as ferramentas técnicas e artísticas propostas pela equipe transiarte foram aprendidas e nem todos adquiriram as habilidades desejadas no processo vivenciado nesses quase três anos de pesquisa. Mas a maioria dos estudantes e professores que participaram das oficinas e encontros puderam vivenciar a experiência da construção coletiva nos processos artísticos presenciais e virtuais.

Os videoclipes, músicas e imagens que hoje circulam no site do “proejatransiartetube” fazem desse espaço muito mais que uma galeria de arte virtual. É uma tentativa de comunidade, de encontro e de interação nos espaços das redes, que se estendem ao presencial, tanto quanto o espaço atual é estendido no ciberespaço, com todos os ânimos, tristezas, alegrias, desejos e inquietudes que permeiam o ser humano.

Apresento então uma pequena coleção de ideias e apontamentos que fizeram parte da experiência dessa escrita, para que outras narrativas sejam tecidas sob novas formas e em molduras distintas. A partir de agora o leitor segue no seu próprio percurso que - com alguma pretensão e boa-fé - se dará a partir daqui.

*

Museus: cemitérios!... Idênticos, realmente, pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem. Museus: dormitórios públicos onde se repousa sempre ao lado de seres odiados ou desconhecidos! Museus: absurdos dos matadouros dos pintores e escultores que se trucidam ferozmente a golpes de cores e linhas ao longo de suas paredes! Que os visitemos em peregrinação uma vez por ano, como se visita o cemitério no dos mortos, tudo bem. Que uma vez por ano se desponta uma coroa de flores diante da Gioconda, vá lá. Mas não admitimos passear diariamente pelos museus nossas tristezas, nossa frágil coragem, nossa mórbida inquietude. Por que devemos nos envenenar? Por que devemos apodrecer? (...) Cabeça erguida!... Erectos sobre o pináculo do mundo, mais uma vez lançamos o nosso desafio às estrelas (Manifesto Futurista, Filippo Tommaso Marinetti em 20 Fevereiro de 1909 em Paris, em <http://futurismo1909.wordpress.com/manifesto>).

*

Déficit de instabilidade é o diagnóstico daquele que passa parte considerável da vida sem olhar para a lua, ou mesmo experienciar a noite. O contato excessivo com o período diurno força grave definição de coisas, pois o sol tudo delinea, tudo forma de maneira absoluta, apagando os dissensos e as ambigüidades naturais e necessárias.

Caminhar à luz da lua, ao menos duas vezes por ano, força no homem a percepção da sombra que se forma na ausência das cores, a inferência da forma não vista, constituindo forte exercício para a mente, que deve trabalhar a dimensão instável das coisas.

A estabilidade aparente dos objetos à luz do dia atrofia, no homem, a partir de parte do bulbo cerebral, os órgãos sutis, como a alma, ao passo que endurece os ossos e as juntas. Passa o indivíduo a constituir criatura sólida, destituída de sombras, imperfeições cutâneas e profundidade de

intelecto. Um todo de cores absolutas, perfeitamente definido e sem nuances, completamente desinteressante.

Para prevenir o déficit de instabilidade, faz-se necessária a manutenção do hábito da penúmbra, o rigor na observação do objeto invisível, mas existente - ou o contrário. O efeito da observação obscura prolongada é capaz de relativizar mesmo o mais claro sol de domingo, e prevenir qualquer possibilidade de tarde banal.

(<http://quaseumsucesso.blogspot.com>)

*

POSTO DE GASOLINA. A construção da vida, no momento, está muito mais no poder de fatos que de convicções. E, aliás, de fatos tais, como quase nunca e em parte nenhuma se tornaram fundamento de convicções. Nessas circunstâncias, a verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro de molduras literárias – isto, pelo contrário, é a expressão usual de sua infertilidade. A atuação literária significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever; tem de cultivar as formas modestas, que correspondem melhor à sua influência em comunidades ativas que o pretensioso gesto universal do livro, em folhas volantes, brochuras, artigos de jornal e cartazes. Só essa linguagem de prontidão mostra-se atuante à altura do momento. As opiniões, para o aparelho gigante da vida social, são o que é o óleo para as máquinas; ninguém se posta diante de uma turbina e a irriga com óleo de máquina. Borrifa-se um pouco em rebites e juntas ocultos, que é preciso conhecer (BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.11).

*

Tornar imprevisível a palavra não será uma aprendizagem da liberdade? Que encanto a imaginação poética encontra em zombar das censuras! Antigamente, as Artes Poéticas codificavam as licenças. Mas a poesia contemporânea colocou a liberdade no próprio corpo da linguagem. A poesia surge então como um fenômeno da liberdade (BACHELARD, *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 11).

*

MOSAICOS. Mosaicos são obras de arte. São feitos com cacos. Os cacos, em si, nada significam. Não têm beleza alguma. São peças de um quebra-cabeças. É preciso que um artista junte os cacos segundo o seu desejo. As Escrituras Sagradas são um livro cheio de cacos: poemas, estórias, mitos, pitadas de sabedoria, relatos de acontecimentos. Quem lê junta os cacos segundo manda o seu coração. Os mosaicos podem ser bonitos ou feios. Tudo depende do coração do artista. Como disse Jesus, o homem bom tira coisas boas do seu bom tesouro; o homem mau tira coisas más do seu mau tesouro. Coração mal faz mosaico feio, coração bom faz mosaico bonito. Como sugeriu Bachelard, quem tem muitas

vinganças a realizar faz mosaicos de infernos. Estou juntando os cacos de que mais gosto para fazer o meu mosaico. Há muitos outros mosaicos possíveis, diferente do meu.

(<http://www.rubemalves.com.br/quartodebadulaquesLXXX.htm>)

*

Volto ao tema da distinção entre poesia e prosa, apoiando-me agora em Roman Jakobson, que em seu *Ensaio de linguística geral* mostrava como a função poética pode ser encontrada em textos de prosa: formação que consiste em pôr em evidência o lado palpável dos signos. Essa ambivalência é típica das fronteiras. Fronteira entre a história e a literatura; fronteira; fronteira entre a ciência e a arte; fronteira entre o domínio da história e o domínio do mito; fronteira entre a poesia e a prosa. Optei por um texto, neste meu *Jazz em Jerusalém*, justamente para poder trabalhar em todas essas fronteiras (LEONARDI, Victor. *Jazz em Jerusalém – Inventividade e tradição na história cultural*. São Paulo: Editora Nankin, 1999, p. 190)

*

CIBERTEXTO ESCRILEITURA. Pensar e produzir um cibertexto relaciona-se, segundo essa proposição, com uma construção sempre provisória, em que os gestos de escrita e leitura são realizados diante de imagens, ícones, movimentos e processos que podem ser manipulados, de forma a comportarem também os deslocamentos que o autor e leitor realizam durante a construção de um texto. O ciberespaço só será capaz de receber significações se os escritores e leitores souberem experimentar o surgimento de diacronia* na sincronia*, se conseguirem não espacializar o tempo, mas deixá-lo ser atravessado por significações já sedimentadas em forma de cultura, para que possam surgir diferenças entre o que é e o que poderá ser. (...) o autor deveria então ser capaz de criar uma obra em que as histórias (ainda) não contadas aparecem como histórias sempre em estado latente. Nesse sentido, a experiência com o tempo, pelo leitor, seria tanto a experiência de um tempo prefigurado quanto a de um tempo que será refigurado por ele mesmo, a partir da configuração que escolher. (...) há um ambiente imersivo a ser construído pelo leitor, onde a construção poética se manifesta fisicamente, como fluxo incessante de modificações e recombinações (BARBOSA, Ana Mae & AMARAL, Lilian. *Interterritorialidades: mídias, contextos e educação*. (São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p. 193).

*

CRIANÇA DESORDEIRA. Cada pedra que ela encontra, cada flor colhida e cada borboleta capturada já é para ela princípio de uma coleção, e tudo que ela possui, em geral, constitui para ela uma coleção única. Nela essa paixão mostra sua verdadeira face, o rigoroso olhar índio, que, nos antiquários, pesquisadores, bibliômanos, só continua ainda a arder

turvado e maníaco. Mal entra na vida, ela é caçador. Caça os espíritos cujo rastro fareja nas coisas; entre espíritos e coisas ela gasta anos, nos quais seu campo de visão permanece livre de seres humanos. Para ela tudo se passa como em sonhos; ela não conhece nada de permanente; tudo lhe acontece, pensa ela, vai-lhe de encontro, atropela-a. Seus anos de nômade são horas na floresta do sonho. De lá ela arrasta a presa para casa, para limpá-la, fixá-la, desenfeitiçá-la. Suas gavetas têm de tornar-se casa de armas e zoológico, museu criminal e cripta. “Arrumar” significaria aniquilar uma construção cheia de castanhas espinhosas que são maçãs medievais, papéis de estanho que são um tesouro de prata, cubos de madeira que são ataúdes, cactos que são tótems e tostões de cobre que são escudos. No armário de roupas de casa da mãe, na biblioteca do pai, ali a criança já ajuda há muito tempo, quando no próprio distrito ainda é sempre o anfitrião inconstante, aguerrido (BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.39).

*

Você reprova o fato de que as minhas histórias o transportam para o meio de uma cidade sem falar a respeito do espaço que separa uma cidade da outra: se é coberto por mares, campos de centeio, florestas de lariços, pântanos. Responderei com uma história. Pelas ruas de Cecília, cidade ilustre, uma vez encontrei um pastor que conduzia rente aos muros um rebanho tintilante.

- Bendito homem do céu - parou para me perguntar -, saberia me dizer o nome da cidade em que nos encontramos?

- Que os deuses o acompanhem - exclamei.

- Como é possível não reconhecer a ilustríssima cidade de Cecília?

- Perdoe - o outro respondeu -, sou um pastor em transumância. Às vezes ocorre de eu e as cabras atravessarmos cidades, mas não sabemos distingui-las. Pergunte-me o nome dos pastos: conheço todos, o Prado entre as Rochas, o Declive Verde, a Grama à Sombra. Para mim as cidades não têm nome: são lugares sem folhas que separam um pasto do outro e onde as cabras se assustam nas encruzilhadas e debandam. Eu e o cachorro corremos para manter o rebanho unido.

- Ao contrário de você - afirmei -, só reconheço as cidades e não distingo o que fica fora. Nos lugares desabitados, as pedras e o prado confundem-se aos meus olhos com todas as pedras e prados.

Passaram-se muitos anos desde então; conheci muitas cidades e percorri continentes. Um dia, caminhava entre as esquinas de casas idênticas: perderei-me. Perguntei a um passante:

- Que os imortais o protejam, poderia me dizer onde nos encontramos?

- Em Cecília, infelizmente! - respondeu-me

- Há tanto tempo caminhamos por estas ruas, eu e as cabras, e não conseguimos sair...

Reconheci-o, apesar da longa barba branca: era aquele pastor. Seguiam-no umas poucas cabras sem pêlo, que nem mesmo fediam mais,

tão reduzidas a carne e osso estavam. Pastavam papelada nas latas de lixo.

- Não pode ser! - gritei - Eu também, não sei desde quando, entrei numa cidade e continuei a penetrar em suas ruas. Mas como pude chegar aonde você diz se me encontrava em outra cidade, muito distante de Cecília, e ainda não tinha saído de lá?

- Os espaços se misturaram - disse o pastor -, Cecília está em todos os lugares; aqui um dia devia existir o Prado da Salva Baixa. As minhas cabras reconhecem as ervas da calçada. (CALVINO, Ítalo. *Cidades Contínuas 4. Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 138-139)

*

Navegar no ciberespaço é andar num labirinto onde escritor e leitor se confundem, aventureiros e conformistas convivem lado a lado (LEMOS, André. *Ciber-Flanerie*. In Fragoso, S., et alli., *Comunicação na Cibercultura* ed. São Leopoldo : Editora Unisinos, 2001, p. 03).

*

De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. Por exemplo, a investigação mais apaixonada dos fenômenos telepáticos nos ensina menos sobre a leitura (processo eminentemente telepático) que a iluminação mais profana da leitura pode ensinar-nos sobre os fenômenos telepáticos. Da mesma forma, a investigação mais apaixonada da embriaguez produzida pelo haxixe nos ensina menos sobre o pensamento (que é um narcótico eminente) que a iluminação profana do pensamento pode ensinar-nos sobre a embriaguez do haxixe. O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados mais profanos. Para não falar da mais terrível de todas as drogas – nós mesmos – que tomamos quando estamos sós (BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. (São Paulo: Brasiliense, 1994, p.33).

*

HORA DO ADEUS

Composição: Luiz Gonzaga

O meu cabelo já começa pratiando
Mas a sanfona ainda não desafinou
A minha voz vocês reparem eu cantando
Que é a mesma voz de quando meu reinado começou

Modéstia à parte é que eu não desafino
Desde o tempo de menino
Em Exu no meu sertão
Cantava solto que nem cigarra vadia
E é por isso que hoje em dia
Ainda sou o rei do baião

Eu agradeço ao povo brasileiro
Norte Centro Sul inteiro
Onde reinou o baião
Se eu merecí minha coroa de rei
Esta sempre eu honrei
Foi a minha obrigação
Minha sanfona minha voz o meu baião
Este meu chapéu de couro e também o meu gibão
Vou juntar tudo dar de presente ao museu
É a hora do Adeus
De Luiz rei do baião

*

Um de meus amigos, no coração da Índia, numa tribo Muria, permaneceu sentado durante horas no centro do vilarejo, antes que crianças comessem a rodeá-lo. Como ele era desenhista profissional, pôs-se a desenhar os rostos das crianças. Pouco a pouco, foram chegando muitas outras e a seguir seus pais... Lawrence Wylie, num vilarejo de Vacluse, tornou-se o fotógrafo das atividades do lugar, e desse modo, foi aceito (BARBIER, René. A Pesquisa-Ação. Trad. Lucie Didio. Brasília: Liber Livro Editora, 2007, p.127-128).

Transcrição da entrevista com o professor de História do 1º segmento de EJA no CEM03 - 08 de dezembro de 2008.

Trabalhar com história no EJA é uma situação difícil, mas ao mesmo tempo desafiadora e interessante também porque trabalhamos com pessoas que tem visão de mundo de tempo bastante diferente. Trabalhamos com pessoas que tem desde 60 anos, um pouco mais, até pessoas que ingressam no sistema EJA com 15 anos, 16 anos, enfim, pelos mais diversos motivos. Então a experiência de trabalhar história com essas pessoas de idades tão diferentes é na verdade um desafio porque muitos deles viveram parte da história que se trabalha, quando a gente trabalha, por exemplo, a parte de Brasil moderno, de atualidades, se nós pegarmos, por exemplo, acontecimentos como a construção de Brasília, ou o golpe militar de 64, ou o impeachment de Collor. Enfim, são acontecimentos que alunos que tem 15 ou 16 anos não vivenciaram e para eles isso passa como história escrita, enquanto que para uma pessoa que também estuda na mesma sala, mas que tem 50 ou 60 anos passa para ele como história vivida ou oral. Isso faz uma diferença muito grande. O desafio é a gente conseguir conciliar conseguindo aproveitar, digamos assim, o que esses mais velhos conseguem comunicar dentro dessa situação e contribuir, e esses mais novos entender, utilizando esses mais velhos como uma espécie de suporte para que se trabalhe um pouco dessa questão da história mais moderna vivida pelos próprios personagens, pelas próprias pessoas, pelo próprio aluno que está naquele momento dentro de sala de aula, quando se trata de história atual, história moderna, porque o tempo da História é um tempo muito diferente do tempo da nossa vida, é um tempo muito maior. Os últimos cinquenta anos são extremamente atualíssimos. As pessoas que nasceram há cinquenta anos, as pessoas que nasceram a 70, 73 anos estão vivas. Então você trabalha com história atual com as pessoas ainda vivas. Quando nós trabalhamos a história antiga, história medieval, quando trabalhamos períodos mais distantes, como, por exemplo, a vinda dos portugueses ao Brasil, a vinda de Pedro Álvares Cabral ao Brasil, é que não gostamos de utilizar o termo “descobrimento” por que na verdade quem descobriu o Brasil muito provavelmente deverão ter sido os indígenas. É um tempo distante, ele não é um tempo real para nenhuma das gerações que estão ali. Então entramos numa metodologia de trabalho da História em que as dificuldades para os dois ou três grupos são basicamente iguais. Porque a pessoa que tem hoje 50 ou 60 anos que não teve oportunidade de estudar no seu período correto quando muito jovem não conhece tão bem ou quase nada da História mais distante, como também o jovem, que por vários motivos, dificuldades e propostas de vida também desconhece. Então, quando se trabalha com história mais distante as dificuldades são basicamente as mesmas para os diferentes grupos. Aí nós unificamos melhor os métodos, os procedimentos para trabalhar a História distante. De modo que essa questão de se trabalhar História com o EJA, envolvendo as diferentes gerações é um desafio que ao mesmo tempo é interessante é muitas vezes é frustrante.

Mas enfim, eu pessoalmente trabalho com EJA há mais de quinze anos, e tenho aprendido muito com os alunos, com os colegas que também trabalham no sistema, com os mais diferentes governos e metodologias utilizadas por eles ao longo dos últimos dezoito anos. E isso vem permitindo continuar a trabalhar e vamos continuar por muito mais tempo, enquanto der.

A educação, pra nós especialmente na modalidade de EJA, é fundamental a questão da vivência, da convivência, do que você percebe, aproveita e pode contribuir para que o educando adquira uma visão mais socializante, uma visão mais social, de maior integração do que muitas vezes especificamente uma visão conteudista. Muitas vezes eu sinceramente prefiro, sendo da área humana, da área de História, temos muito essa questão de olhar, de ver e de perceber a alma do aluno. Dentro dessa questão, é muito importante que a gente valorize aquilo que o aluno tem como vivência e aquilo que ele tem como saber anterior ao saber pedagógico. Eu procuro acima de tudo valorizar esses saberes que o aluno já tem e muitas vezes dificuldades imensas resultantes da situação social em que ele vive, do meio que ele está e da situação que ele enfrenta pra defender a própria vida. É preciso valorizar essa questão do educando acima de tudo como um ser humano, como um ser que naquele momento precisa muito mais compreender e se descobrir como ser humano, do que simplesmente ser portador de um conhecimento puramente factual e tecnicista.

A questão da consciência política e da visão de mundo dos jovens – eu trabalho em dois extremos da Ceilândia aqui no CEM03 e no CEF20 – o que eu percebo é que a realidade quanto à consciência e à expectativa dos jovens é bastante escassa. A auto estima é muito baixa e boa parte deles não parecem ter uma perspectiva de sucesso em longo prazo. Parece uma visão equivocada de que vão conseguir muito facilmente, sem precisar se dedicar, sem passar por um processo de estudo aprofundado, que imponha dificuldades, porque a gente sabe muito bem que o saber a gente não conquista por osmose apenas, a vivência ajuda, mas é preciso sim ter o saber científico se você quiser penetrar nos espaços mais elaborados, quiser disputar vagar com outros setores da sociedade. Na classe média as facilidades são bem maiores pela sua própria questão de ter vivido e nascer numa situação em que a família vive essa realidade de permanente contato com o saber, por meio dos canais eletrônicos, impressos, revistas, livros, TV a cabo. A expectativa que o nosso aluno aqui da Ceilândia mais distante dessa realidade tem é de que a classe média consegue com muito facilmente. Parece que eles se sentem muito injustiçados – percebemos daí a baixa auto-estima – e por isso não mostram essa garra para correr atrás e conquistar independente das dificuldades que passam. Eu diria que isso é uma coisa dessa geração. A nossa geração da década de 70, até início de 80, quando nós tivemos uma inserção política mais forte, pra nós pouco importava a condição que a gente havia nascido, mas a disposição que a gente tinha para transformar o Brasil, a sociedade e transformar o mundo. Nós tínhamos essa visão. Parece que o jovem, especialmente aqui na periferia, tem muita dificuldade para ter essa perspectiva de transformar a sociedade, transformar o mundo. Pra mim essa é uma percepção que precisa ser vencida. Precisamos mudar paradigmas, a forma de educar e de construir conhecimento, para trazer esse aluno para a realidade. Porque me parece que os meios de comunicação a expectativa de consumo fácil vem levando a uma visão de que ou tudo se consegue facilmente ou a gente parte pra conquistar isso à base da violência. Quando eu entrei no primeiro dia do primeiro semestre para estudar História da Arte com o professor Jayme, ele pegou um palito de fósforo e disse “isso pode ser uma grande obra de arte, estamos diante de uma obra de arte, isso depende de como percebemos a arte”. Então eu diria que essa questão de como o jovem se relaciona com

a história ou com realidade, ou com a História Antiga, Medieval em tempos distantes ou em tempos presentes, vai ter uma visão influenciada de como o professor trabalha. Eu poderia inverter a situação, começar a trabalhar História pela atualidade. Mas é fundamental que pra compreender os processos históricos tenhamos pelo menos uma visão do que o homem tem feito ao longo de sua caminhada tortuosa, bamboleante por esse planeta. A compreensão que o aluno de EJA tem da História, que ele adquire nesse curto espaço de tempo, seja na História Antiga, Medieval, ou a contemporânea, as dificuldades são as mesmas. Ele vê a História acontecendo na sua frente. Eu sempre digo pra eles “olha nós aqui nesse momento reunidos aqui na sala de aula estamos fazendo História! Isso é um ato histórico! Isso não está registrado por uma câmera, não está editado pela TV, não está na tela do cinema, nem nas páginas de um livro! Mas estamos diante de um ato histórico!” A visão que o aluno mostra dessa convivência da atualidade e da relação dele com a História talvez seja uma falha nossa, mas não unicamente nossa, de educandos e professores, mas sim de todo um processo que está aí a toda hora na frente de todos nós e do aluno principalmente, dos meios de comunicação, sejam eles como for, os cibernéticos, os digitais, os impressos, que dão sempre uma visão meio facetada, meio cortada, do que a gente deve ou não ver, deve ou não perceber ou saber. Então a gente procura trabalhar de forma mais abrangente, embora o tempo seja muito curto pra gente desenvolver todas essas atividades. E não depende só da escola. A complementação dessa visão cabe à família e ao restante da sociedade como um todo nos quais estão inclusos os meios de comunicação.

Ao integrar, ao receber o projeto transarte no CEM03 em Ceilândia, nós recebemos aqui uma equipe. O diretor professor Waldek nos apresentou essa equipe, no momento nós não sabíamos como o projeto iria se desenvolver. Quando essa equipe, da UnB, garotos todos muito jovens, chegaram aqui para trabalhar com esse projeto, nós debatemos como e o que iríamos trabalhar dentro do projeto transarte. Um desses alunos coordenadores do projeto, o João Felipe, disse uma frase que me despertou muita atenção: “ali na universidade as coisas nos são mostradas, em relação a aqui, o espaço que nós estamos como uma espécie de fantasia. O que nós estamos aprendendo, como nós fazemos, a coisa se passa como algo mais bonito, como fantasia mesmo. Aqui é que a coisa é verdadeira. Então quanto o João fez essa afirmação eu me lembrei de quando eu entrei na Faculdade. Eu fiz faculdade de Estudos Sociais e depois fiz História na faculdade do CEUB na década de 80 e atrás do CEUB existia uma favela que até hoje existe. Eu conversei com alguns amigos meus e professores e propus que nós entrássemos na favela e fizéssemos um projeto para levar conhecimento para o pessoal que morava da favela, já que estávamos fazendo faculdade na área da Educação. É uma pena que nem a faculdade nem nós alunos tinham projetos como a transarte que tem a coragem de sair por aí fazendo esse tipo de ação. O projeto lá não aconteceu, mas aqui o projeto está acontecendo. Então é muito interessante trazer esses estudantes universitários que com certeza pertencem à classe média e talvez até a classe média alta, que desconhecem ou conhecem muito pouco sobre a realidade aqui, a qual eles irão trabalhar quando eles se tornarem profissionais em educação ou de outras áreas. Então no meu entendimento é fundamental essa visão adquirida não só do ponto de vista teórico, mas também no ponto de vista prático, na ponta onde nós estamos as dificuldades que nós enfrentamos, como nossos alunos vivem, o que sofrem ou o que impõem ou atacam, porque aqui tem um pouco de mundo cão, para os que não sabem como as coisas funcionam, como em todo canto tem, mas aqui tem um pouco mais. Eu diria que essa ação que os meninos do transarte nesses locais mais distantes, as periferias, é uma ação desbravadora, e outros grupos devem vir não só da educação, mas

de outras áreas do conhecimento, da arquitetura, por exemplo, como os peões levantam seus barracos, com os recursos e com as técnicas que dispõem ou não dispõem, na área da saúde, muitas outras áreas do conhecimento precisam vir aqui na prática pra saber como as coisas acontecem. A vinda dos meninos da UnB eu diria um micro espaço, uma micro ação do que o projeto Rondon e que agora retornou com a recriação desse projeto do atual governo. É muito interessante a vinda dos meninos da UnB aqui pelo projeto transarte e eu tenho certeza de que os resultados, se continuarem, serão bem positivos.

Transcrição da entrevista com o estudante do 1º segmento de EJA no CEM03 - 08 de dezembro de 2008.

Vindo eu de Tocantins, eu era muito jovem, eu tinha aproximadamente 10 anos, 12 anos. Eu fui a Petrolina Pernambuco e por lá eu acabei de me criar naquele sertão pernambucano, e em 56 vim para o estado de Goiás. Estive lá em Goiás Velho e tinha uns conhecidos lá de Porto Nacional, que foi a cidade de onde eu nasci e fiquei ali com eles, e muito jovem retornei para Pernambuco. Eu fui trabalhar em canavial que é um dos trabalhos que mais dá garantia pro povo, principalmente pro homem e até mesmo pras mulheres. Não sei se vocês conhecem também a colheita do algodão, da safra de farinha, do milho, enfim, da colheita na lavoura. Eu trabalhei nessas datas de 58 até 56 lá em Pernambuco e de lá eu vim pro estado de Goiânia. Fiz uma visita aos meus pais, rapidamente por volta de 30 a 40 dias, deixei algum dinheiro com eles. Não sei se isso está interessando a vocês ouvir, mas tudo bem, eu tenho que contar aquilo que aconteceu comigo, aquilo que entrou, aquilo, até mesmo as situações difíceis que eu passei por falta de experiência, muito novo no ramo, não por falta de respeito com ninguém, mas sim porque não tinha mesmo conhecimento. Porque eu era muito jovem, muito criança, 16 anos, mas eu sofri um pouco, mas graças a Deus eu venci, tudo isso eu venci e hoje eu estou aqui para contar essa história pra vocês dois, e pros demais que queiram ouvir. Amém, tá tudo certo? Então veja bem você, trabalhei naquela região do sertão pernambucano. Trabalhei em Cajazeira, retornando vim aqui pra Brasília, de Goiânia pra Brasília. Já cheguei em Brasília em 59 eu já havia uma visita. Que visita foi essa? Eu vim aqui com um tio meu chamado Reginaldo e outro chamado Ananias. Esses dois senhores moravam em Anápolis. Eles me trouxeram até aqui e falaram e “ai menino”, eu tinha o apelido de “temtem”. Não sei se era porque eu era muito espirituoso, era muito danado, então me puseram esse apelido. “Temtem vamos a Brasília está iniciando a capital e até é bom que você fica conhecendo e se interessar você fica por lá para trabalhar.” Tudo bem, mas não me interessava não, meu negócio era voltar pro Pernambuco, lá pro canavial porque lá eu estava me dando muito bem. Eu cortava dois ou três feixes de cana, vendia por 10 ou 15 cruzeiros, vendia, ganhava um dinheirinho, comprava uma roupa, uma botina. Chamava-se botina, não sei se vocês conhecem, já ouviram falar. Ai comprava uma botina e tava vivendo a vida, ou seja, vegetando, porque você nunca tinha dinheiro suficiente. Mas até hoje eu tenho agradecido a Deus pelo esforço que eu tive. Não tive estudo, como até hoje eu não tenho, estou aprendendo agora. Quero agradecer a Deus pela força e pela coragem que eu tive e tenho até nos dias de hoje. E estando ali, com esses dois senhores, que eram meu dois tios Reginaldo e Ananias, meu tio Ananias já estava empregado na Novacap aqui em Brasília. Tio Reginaldo foi se empregar numa companhia com o nome Pederneira; tinha Pederneira, Pacheco Fernando, Silva e Santos e a Camargo Correa.

Eram essas quatro companhias as mais fortes empreiteiras para construir a Capital Federal. Essas companhias, principalmente a Camargo Correa que rasgou asfalto de norte a sul, de leste a oeste. Então o presidente JK tinha uma confiança muito grande no presidente da companhia e ali foram trabalhar e me convidaram pra trabalhar. E o meu tio Ananias falou “vai ficar aqui ou não vai?” e eu digo “não vou” não porque eu vou retornar ao Nordeste porque eu deixei umas coisas lá. Eu digo eu deixei o meu caixão de europa lá, no Pernambuco. Porque naquele tempo não existia mala, mala era coisa de pessoa rica. Hoje em dia a palavra mala é o cara que é malandro metendo a mão no que é dos outros. Mas antigamente chamava-se mala onde é que coloca roupa e outras coisas de necessidade de cada um. Eu digo “eu não tenho mala, tenho caixão de europa.” “Caixão de europa?” Eu digo “sim, tá lá no Pernambuco”. “Então vai lá buscar o caixão de Europa!” Aí eu digo “não tenho dinheiro pra pagar passagem”. “Não a gente arruma o dinheiro da passagem”. Aí foi Ananias, meu tio, que arranhou o dinheiro. Naquela época a passagem de Goiânia, porque não tinha aqui em Brasília, pra ir pro Nordeste tinha que ir pra Governador Valadares, ou seja, Belo Horizonte. Volta pra Goiânia e de lá pra Governador Valadares. De Minas Gerais você vai até o Agreste e você já chegou em Pernambuco. E fica perto de Petrolina. Cheguei lá trabalhei mais uns vinte dias aproximadamente, recebi do dono da lavoura, já estava na colheita do algodão, vendi toda a colheita, peguei meu dinheiro, botei minha roupinha, peguei minha rede - porque no nordeste você só dorme em rede, não consegue dormir em cama - botei dentro do caixão de Europa, fechei bem fechado, fui pra rodoviária e comprei passagem direto pra Goiânia. De Goiânia vim pra cá e até hoje estou aqui em Brasília. Chegando em Brasília, em 59, meu tio já havia preparado o emprego pra mim, só estava me esperando. Me documentei porque naquela época tinha carteira profissional, mas nem todo mundo tirava sua carteira profissional pra fichar. Mas aqui em Brasília tinha que fazer isso porque se você não fosse bem documentado você não poderia trabalhar, era exigência do governo. Isso era mais aqui pro sul, porque nós do Nordeste, minha gente, não existia isso. Você trabalhava lá pra roça, pra lavoura, não tava nem aí quando chegava o dia do pagamento, o patrão chegava, dava-se o nome pro patrão, a gente dava o nome de peão ou camarada, o nome era esse, e ele chegava com toda honestidade e pagava pra aquele camarada. Acabava que ia pra cidade, comprava uma botina, botava no pé, porque fim de semana, dia de festinha, tava rolando um forró com o Luiz Gonzaga, um bom tocador, que é o rei do baião, tocava pra gente e a gente pagava uma cotazinha pra poder dançar até amanhecer o dia, e aquilo ali era uma festa e tudo tornava-se em brincadeira. Voltando a história em Brasília. Vim embora aqui pra Brasília, fiquei aqui com meu tio, ele morava na Candangolândia, e até hoje existe essa cidadezinha aqui que é pra lá do Núcleo Bandeirante. E eu morei uns 15 dias com ele. Mas como eu era jovem, solteiro e ele casado, tinha a esposa dele e os filhos. Então eu disse pro meu tio “tem alojamento aqui e eu sou solteiro, não tenho nada, então eu vou morar no alojamento.” Ele disse “não, meu filho, fique ali mesmo, não tem nada, arma tua redinha ali”. Mas eu queria ficar à vontade, porque lá eu ia fazer os meus passeios, arranjar minhas namoradas. Porque nada melhor do que você se sentir à vontade, por mais que você me acolhe, por mais que você tenha amor por mim, eu dentro da casa de vocês, eu nunca vou me sentir a vontade. Aquela liberdade, né.

Três dias de viagem de pau de arara. Muita poeira, canseira. Mas foi gratificante! Só tinha cerrado, não tinha nada. Ali onde é o Palácio da Alvorada, ali era um brejo tremendo. Onde é cidade satélite que nós conhecemos por aqui tinha até onça. Todo esse setor, essa Ceilândia era cheio de cobra. Trabalhei no Palácio da Alvorada. Muitos trabalhadores morriam de doença, porque o corpo não se dava muito bem aqui, com o

frio. Outros era porque a cidade, além de ter pessoas de muita natureza, dava muita briga. Já era um motim, briga por pedaço de carne. Uns por espírito de inveja, se davam os confrontos e acabava em morte. Isso sem contar os acidentes. Não era acidente de automóvel, nem dum avião. Era o peão trabalhando numa obra daquela, numa altura daquela, e descuidadamente ele escorregava de um andaime daquele e aquilo era fatal pra ele cair. Eu vi o sujeito caído assim nos meus pés. Quando eu cheguei pra vê ele já estava morto. Isso aconteceu em muitas firmas em todo esse eixinho sul, tanto da direita quanto da esquerda no plano piloto, aqueles prédios que foram construídos. O que acontece, peão que nunca trabalhou em obra. Eles caíam do prédio porque eles iam andando no andaime há certa altura e escorregavam; eles não tinham o cuidado de olhar com o carrinho de mão pra levar massa e tijolo pro pedreiro que estava naquela altura. Eles escorregavam e caíam com carrinho e tudo! Era um acidente. Naquela época não tinham acidentes de carro, era acidente em obra.

Mas era uma história muito interessante na época em que tudo isso fazia parte da construção de Brasília, na nova capital, Distrito Federal, tudo isso administrada pelo Israel Pinheiro, presidente da Novacap e Lucio Costa que era engenheiro, arquiteto e Niemeyer que era o arquiteto. Transferia o pessoal, aqueles de mais confiança, aquelas pessoas para trabalhar nos escritórios, por exemplo na residência do presidente da república que era Juscelino Kubitchek. Então foi escalado eu mais cinco companheiros, inclusive tinha uma senhora de nome Maria que trabalhava lá, era camareira. Ela tinha uma confiança muito grande comigo e me convidava para ajudar, até mesmo varrer lá dentro do dormitório dele, limpar os banheiros, limpar toda área lá, o jardim e sempre nós trabalhamos junto por que a gente se dava muito bem para trabalhar. E o JK, o presidente, chegava e tinha aquela confiança e dava até um dinheirinho pra gente a mais além do ordenado, trazia um bombom, uma balinha, não sei de onde ele trazia, eu sei que agradava a gente e a agente gostava muito dele trabalhando ali no Catetinho. De repente o chefe de gabinete, que era o doutor Augusto, removia a gente, transferia, trazia lá da residência e colocava a gente lá no escritório que era lá na 508, que era o escritório. Trabalhando no gabinete dele, do Israel Pinheiro. Nós éramos uma faixa de 15 a 16 pessoas, entre homens e mulheres, trabalhava ali na limpeza, trabalhava até mesmo na cantina, removendo móveis para as residências e para os escritórios, que foi feito um escritório na IAPD, ali na 114 sul. Todo trabalho era dirigido pelo Israel Pinheiro que era o presidente da Novacap e o doutor Augusto que era o chefe geral. Eles nos transportava, nos levava e nos trazia e a gente tinha que obedecer, tava ali pra quê? Pra trabalhar, pra ganhar aquele ganhar dinheiro. E era uma animação, todo mundo animado, todo mundo alegre. Essa turma de 16, entre homens e mulheres. Agora não me recordo bem quem era mais, se era homens ou era mulheres. Sei que o total era 16 pessoas. Trazendo essa recordação, muitas das vezes a gente ia até o hospital IAPI que era o hospital que fica bem na frente da Candangolândia, e mais embaixo era os alojamentos dos peões, que era até onde eu fiquei aquele dia, e era 101 homens que moravam em um alojamento. Era uma animação, era em 59, 60 já próximo a inauguração da Capital Federal. Todos trabalhando, aqueles homens e mulheres, de repente a gente ia até o Núcleo Bandeirante. A gente também ia pra lá, fazia parte do escritório do Israel Pinheiro, era um depósito, ficava próximo ao hotel Brasília onde parava os caminhões, os pau de arara vindo do norte e do nordeste. O senhor podia contar como foi na época da Ditadura, quando veio o Golpe Militar. Ai rapaz, aquilo ali foi uma benção! Sobre o golpe do presidente João Goulart, foi em 31, eu já estava trabalhando no GDF. Naquela época, um rapaz pra servir o exército ele teria que ter 21 anos incompletos e eu já tinha já 22. Então como eu já tinha 22 anos, aqui em Brasília

não dava pra eu servir o exército. Me transferiram pra Pires do Rio, estado de Goiás, sul de Goiás. Como tinham mil e quinhentos homens, resolveram me dispensar, me trouxeram pra Goiânia, onde era expedida a certidão de reservista. Ali fui dispensado, recebi minha certidão e retornei pra Brasília. Eu emprego estava garantido porque eu estava no exército, então eu comecei a trabalhar. Logo em seguida veio o golpe militar. Jânio Quadro só governou por sete meses, é uma brincadeira, então aí já começou o golpe militar e foi aquela confusão tremenda, e assumiu logo o vice que era o João Goulart que era vice do Jânio e ele ficando no poder veio logo o golpe vindo pelo general Marechal Lote, em 1964, quando foi 31 de agosto. Foi aí que o João Goulart foi deposto. Era uma trincheira: tinha saída para Formosa, saída para Belo Horizonte e saída pra Goiânia. Essas três saídas foram fechadas, e eu ainda fazia parte do exército no exército, então me colocaram numa trincheira, passei três noites com três dias numa trincheira com um fuzil na mão. Ali nem entrava nem saía, era o golpe militar falando. Foi quando o homem foi deposto, o impeachment. E eu passei ali três dias com três noites. Eu digo pra vocês que não morri de sede porque não era chegada a hora, fome também não morri porque não era chegada a hora. Cabo desses três dias aí reuniu, houve apaziguação e chamaram o Lote e em seguida chamaram Humberto de Alencar de Castelo Branco. Dali pra cá foi 21 anos que nós sofremos com o militarismo. Foi uma luta tremenda, era debaixo das ordens e aquilo ali eu chamava de ditadura e não um governo. Porque militar, eu quero dizer pra vocês, rapaz, ele só entende muito bem é de arma, mas parte socialista, parte administrativa... eu não estou aqui pra falar mal de ninguém, mas no entanto o militar não entende dessas coisas. Ele mete a arma, o povo cobra. Em 1964, 31, uma noite para um dia. Era muito rígido, você não podia nem olhar para o outro, que estava debaixo de controle. Não existia aquelas máquinas filmadoras que existe hoje em dia, mas existia uma fiscalização tal que você não poderia estar em moitinha, cochichando por aqui e por ali, era como se fosse uma escravidão. Você não tinha aquela liberdade de você sair e conversar com alguém que eles achavam que você estava falando do presidente ou formando algo ou alguma moitinha que pudesse prejudicar o presidente da república. Existia naquela época o Ranieri Mazili, que era o presidente do Senado. Então como eu trabalhei ali naquela área no catetinho, então o Ranieri Mazili me chamou e começou a conversar “olha explica pra mim como foi essa situação?” “olha doutor não sei nada, não conheço nada, pra começar eu mal sei assinar o meu nome” ele sorriu pra mim “como assim não sabe?” não sei não senhor mas fala algo a respeito desse acontecimento a única coisa que eu vou adiantar pro senhor é que o homem foi deposto, pra mim foi com impeachment, não sei como tratar, não sei nem mesmo me defender a respeito dessa causa, foi pra onde? Pior ainda que eu não sei, mas eu sabia pra onde ele tinha ido, eu que não quis dizer por que sei lá o que ele queria investigar minha vida, e depois queria até que eu fosse servir de testemunha de alguma coisa contra a minha pessoa, não. Não adiantei nada pra ele e só falei pra ele que o homem foi deposto com o impeachment. Não podia me expor nada, não sabia de nada. Logo eu não tinha muito conhecimento como não tenho até nos dias de hoje. Como é que eu iria me defender. Talvez a única coisa que eu podia procurar era um advogado pra falar por mim. mas também não cabia eu explicar nada pra ele. Pois se ele era sabedor, ele era o presidente do senado federal, o q eu iria falar, não ia dizer nada, não ia adiantar nada também. Esse tempo foi um tempo muito difícil. Foram 21 anos de escravidão, ou seja, uma ditadura. Talvez até na ditadura de Getúlio Vargas a pessoa tivesse mais liberdade do que naquele tempo de 21 anos, de 31 agosto de 64, dali em diante, meu amado, eu vou te contar, o negócio ficou difícil. Aí foi o que.. o Marechal Umberto de Alencar Castello Branco, Emilio Garrastazu Medici e depois veio o Figueiredo. Foram esses quatro homens que governaram o militarismo. Aí foi 21 anos

de sofrimento, de luta, as construções pararam todas, o custo de vida aumentou tremendamente. Primeira coisa que ele fez foi cortar as importações. Cortou as importações, pronto, acabou, acabou a comercialização. Você não podia vender uma meia importada, e muito menos comprar. Isso ali era o golpe militar, foi uma tortura para o povo, não só o povo aqui brasileiro e como também todo país. O norte e nordeste sofreu demais porque estava vindo muito pau de arara e ele, o Emilio, pegou e cortou tudo isso. Mandou parar tudo, que não viesse mais pessoas do Norte e do Nordeste, ou seja, de qualquer lugar. Os que estavam aqui não poderiam sair, tinham que permanecer aqui dentro no Distrito Federal. E você ia fazer o quê, você ia ficar plantando batata, comprando algodão e vendendo, uma coisa ou outra, comprando ovo e vendendo ovo? Não tinha como, paralisou tudo, sofreu alto custo de vida e quem sofreu nessa história foi a classe média, como dizer pobre. Naquela época até existia a elite, existia a milionária, a rica e a pobre. A elite passou pra ser pobre e a pobre pra miserável.

Estudar é bom, maravilhoso! A razão de eu estar aqui estudando, já tem dois anos que eu estou aqui nesse colégio. Eu vindo de um lugar, não tive oportunidade de estudar. Primeiro motivo meu pai era um pobre lavrador não teve condições de me manter no colégio. Era uma semana na escola e três na roça trabalhando e ajudando ele. Eu tinha que ajudar meu pai. Conclusão: eu não aprendi nada, mas aprendi a andar no mundo, aprendi a respeitar, que é uma coisa importante que eu vejo num ser humano. E a profissão que eu consegui aprender foi cozinhar. Eu já fui na presidência da república. Eu trabalhei 15 anos na secretaria de planejamento. Eu era cozinheiro e garçom do ministro João Paulo Reis Veloso. Eu comecei a estudar. Fiz matrícula num colégio chamado Sarah Kubitschek, lá na Candangolândia. Fiz essa matrícula ali e comecei a estudar. Mas o emprego não me dava condições, tinha que fazer hora extra e me perdia muito pra chegar no colégio no horário que era sete horas. Também não consegui aprender. Mudando aqui pra Ceilândia, morei lá nuns barracos chamados de Vila Tenório. Eu trabalhava no GDF de meio-dia até sete da noite, pela manhã eu não fazia nada. Corri lá num colégio e fiz uma matrícula. Não, você aqui tem que estudar até meio-dia. Não tem como, porque meio-dia eu tenho que entrar no serviço. Ainda conversei com o diretor e ele não aceitou. Isso foi em 71. E eu trabalhando essa época toda, era um tempo em que eu passei dificuldade porque não tinha transporte por aqui. O transporte vinha só até as QNJ. Se tinham 30 ou 40 casas era muito. E a cidade estava sendo construída aqui nesse setor. Taguatinga tinha só duas avenidas como ponto de referência: Bar Estrela e Farmácia Virgem da Vitória. Sujeito chegava, onde fica Taguatinga. Você desce do ônibus na Farmácia. Eu quero ir para ir naquele posto de saúde número 10, então desce no Bar Estrela. Essa cidade de Ceilândia era os olhos do Hélio Prates da Silveira, que foi o governador do DF. Ele se empenhou muito em construir essa cidade. E foi fazendo aquele rebuliço tremendo e acabando com as invasões. A primeira invasão que ele acabou chamava-se Morro do Urubu. Foi falado até no exterior, coisa tremenda. Acabou com o Morro do Urubu, com a Vila Tenório, com o Morro do Querosene, que era muito perigoso. Eu morava lá na Vila Tenório e eu vim pra cá pra Ceilândia e eu comecei a construir meu barraquinho. Trabalhava noite e dia, cada um fazendo seu barraco da sua forma e de acordo com suas condições. Construí o meu barraco, tinha uma família e ali fui crescendo, muita dificuldade tremenda, não tinha água e não tinha luz. O que tinha muito era poeira aqui dentro dessa Ceilândia e até mesmo cobra, calango, lagartixa era o que mais tinha aqui dentro nessa Ceilândia. E foi estruturando, estruturando e graças a Deus vejo essa cidade com bons olhos e desde o princípio eu vi e eu acreditei que ia ser uma boa cidade.

12. REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Milton José de. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 2004.
- ARANTES, Pricila. *@rte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005
- AUGÉ, Marc. *Não lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARROS, Anna & SANTAELLA, Lucia. *Mídias e Artes: os desafios da arte no início do século XXI*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.
- BARBIER, René. *A Pesquisa-Ação*. Trad. Lucie Didio. Brasília: Liber Livro Editora, 2007.
- BARBOSA, Ana Mae & AMARAL, Lilian. *Interterritorialidades: mídias, contextos e educação*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Gilson Maurity Rio de Janeiro: Record, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras escolhidas vol III).
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas vol I).
- _____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995 (Obras escolhidas vol II).
- BRITES, B.; TESSLER, E. *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002 (Coleção Visualidade; 4).
- CALVINO, Ítalo. *Cidades Invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000.
- COUTINHO, L. M. *O estúdio de televisão e a educação da memória*. Brasília: Plano, 2003.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008
- DOMINGUES, Diana. *Arte, Ciência e Tecnologia: passado, presente e desafios*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- _____. *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: Editora UNESP, 2003
- _____. *Criação e interatividade na ciberarte*. São Paulo: Experimento, 2002.
- DUFRENNE, Michael. *Estética e Filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- DUTRA, Elza. *A narrativa como uma técnica de pesquisa fenomenológica*. Revista Estudos de Psicologia, 2002, 7(2), 371-378.
- ECO, Umberto. *Como fazer uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FILHO, Pedro. *Arte, Ciberarte e Interatividade: Uma Experiência na Arte de Transição na PROEM*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Educação, UnB, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.
- JACOBS, Jane. *Morte e Vida de Grandes Cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- LE CORBUSIER. *Os três estabelecimentos humanos*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- LEMOS, André. Ciber-Flanerie. In Fragoso, S., et alli., *Comunicação na Cibercultura*. São Leopoldo : Editora Unisinos, 2001.
- LEONARDI, Victor. *Jazz em Jerusalém – Inventividade e tradição na história cultural*. São Paulo: Editora Nankin, 1999.
- LÈVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1993.

- _____. *O que é o virtual?.* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. *Cibercultura.* Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- MARTINS, Francisco Menezes. *Impressões digitais: cibercultura, comunicação e pensamento contemporâneo.* Porto Alegre: Sulina, 2008.
- MERLEAU-PONTY, R. *Fenomenologia da Percepção.* São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- NIEMEYER, Oscar. *Minha experiência em Brasília.* Rio de Janeiro: Revan, 2006.
- OLIVEIRA JR, Wenceslão Machado de. *A cidade (tele) percebida: em busca da atual imagem do urbano. Dissertação de Mestrado.* Campinas: Faculdade de Educação/Unicamp, 1994.
- PERNISA, C.; FURTADO, F.; ALVARENGA, N. *Walter Benjamin: imagens.* Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- PICON, Gaëtan. *O escritor e sua sombra.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.
- RUDIGER, Francisco. *Cibercultura e pós-humanismo: exercícios de arqueologia e criticismo.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.
- SHURSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular.* Trad. Gisela Domschke. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- REVISTA EDUCAÇÃO. São Paulo: Editora Segmento, volume 07, Ano II, março de 2008. Edição Especial: Benjamin pensa a educação. 90p.
- SANTAELLA, Lúcia & ARANTES, Priscila. *Estéticas Tecnológicas: novos modos de sentir.* São Paulo: Educ, 2008.
- SANTAELLA, Lúcia. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo.* São Paulo: Paulus, 2004.
- _____. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura.* São Paulo: Paulus, 2003.
- _____. “Ciberarte de A a Z.” In DOMINGUES, Diana. *Criação e interatividade na ciberarte.* São Paulo: Experimento, 2002.
- TELES, Lúcio. *Reconfigurações estéticas virtuais na transiarte.* in MARTINS, Raimundo. *Visualidade e Educação.* Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás.

_____. *Transiarte na produção artística do ciberespaço*. Brasília: [s.n.], 2006.
<<http://www.fe.unb.br/pos-graduacao/arquivos/transiarte.pdf>>.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Antropologia do ciborgue – as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

TRIVIÑOS, A.. *Introdução à Pesquisa em Ciências Sociais. A pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 2008.

VENTURELLI, Suzete e TELES, Lúcio. *Introdução à Arte Digital*. Publicado no Creative Commons. www.creativecommons.com.br

VIDEOCLÍPE. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2010. Disponível em:
<<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Videoclipe&oldid=18662140>>. Acesso em: 2 mar. 2010.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

Universidade de Brasília - UnB
Faculdade de Educação - FE
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Educação
Área de Concentração: Educação e Comunicação

**ARTE, EDUCAÇÃO E NARRATIVA NO PROEJA-TRANSIARTE:
ENSAIOS E FRAGMENTOS**

Aline Stefânia Zim

Orientador: Profº Dr. Lucio França Teles

Brasília, 30 de março de 2010

ALINE STEFÂNIA ZIM

**ARTE, EDUCAÇÃO E NARRATIVA NO PROEJA-TRANSIARTE:
ENSAIOS E FRAGMENTOS**

Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do título de Mestre em Educação pela Universidade de Brasília na área de concentração Educação e Comunicação, sob orientação do Prof^o Dr^o Lucio França Teles.

BRASÍLIA, 2010

Universidade de Brasília - UnB
Faculdade de Educação - FE
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Educação
Área de Concentração: Educação e Comunicação

ARTE, EDUCAÇÃO E NARRATIVA NO PROEJA-TRANSIARTE: ENSAIOS E FRAGMENTOS

Banca Examinadora

Profº. Drº. Lúcio Teles – Orientador
Universidade de Brasília – Faculdade de Educação

Profª. Drª. Laura Maria Coutinho
Universidade de Brasília – Faculdade de Educação

Profº. Drº. Suzete Venturelli
Universidade de Brasília - Instituto de Artes

Profº. Drº. Paulo Bareicha
Universidade de Brasília – Faculdade de Educação

AGRADECIMENTOS

Dedico esse trabalho à grande equipe do PROEJA-Transiarte, que foi o chão da minha pesquisa. Agradeço aos estudantes jovens e adultos, aos professores e coordenadores das escolas da Ceilândia, aos professores e colegas da UnB e a todos que participaram dessa experiência.

Agradeço imensamente ao professor Lúcio Teles pela experiência do desafio e da autonomia; pela oportunidade de estudar arte, filosofia e tecnologia sob o olhar inquieto do educador; por ter apresentado os grandes autores que motivaram e fundamentaram a minha escrita, e por dividir um pouco de sua experiência de vida e sabedoria. Agradeço especialmente à professora Laura Coutinho pela experiência estética profunda do olhar vazio sobre as imagens e lugares do nosso tempo; pela delicadeza em receber nossos impulsos e devaneios na sala de aula, e por ter me encorajado ao reencontro do pesquisador artista e artífice.

Aos queridos mestres da Faculdade de Educação, agradeço a oportunidade da convivência, do “fazer-junto”, de “com-partilhar” e facilitar os processos mais complexos e importantes da pesquisa e da vida acadêmica. Guardo para sempre as conversas, olhares e abraços que fizeram de um instante a experiência mais iluminada na dimensão da mente, da alma e do coração.

Aos colegas e companheiros de pesquisa e estudo que teceram comigo esse caminho, estendo a minha mão para as próximas aventuras! Aos amigos que compartilharam comigo do ócio e da boemia, sem os quais eu não teria dignidade, e à família de sangue e de coração, minha gratidão e amor.

RESUMO

O pesquisador conta com palavras e imagens a sua experiência significativa no contexto do PROEJA-Transiarte, uma pesquisa-ação com estudantes de EJA (Educação de Jovens e Adultos) do Centro de Ensino Médio 03, na cidade de Ceilândia, Distrito Federal. Usando da apreensão e elaboração dos fragmentos da realidade vivida em forma de narrativa, essa pesquisa se concentra na percepção do educador sobre a transiarte – entendida como a arte de transição entre a arte presencial e a virtual - vista como possibilidade de construir relações entre as diferentes linguagens artísticas, os sujeitos participantes, as interfaces digitais e o ciberespaço. A narrativa dessa experiência transportará o leitor no espaço-tempo da pesquisa para os momentos mais significativos sob a forma de fragmentos, na dimensão estética e existencial do olhar do pesquisador.

Palavras-chave: transiarte, ciberarte, educação de jovens e adultos, educação profissional, narrativa.

ABSTRACT

The researcher uses text and images to describe her meaningful experience in the Project PROEJA-Transiarte, an action-research focussing on Adult Education student (EJA- *Educação de Jovens e Adultos*) in the CEM 03 School in the city of Ceilandia, Brasilia, Federal District. Using writing techniques of the narrative to capture fragments of living experience, this research focuses on the perception educators have about transiart the art of transition between non-virtual and virtual aesthetics. This art form also opens up the possibility to build relationships between the different artistic expressions, subjects, digital interfaces and cyberspace. The narrative uses a aesthetic and existential dimension to describe the most meaningful moments in research.

Key words: transiart, cyberart, adult education, professional education, narrative.

SUMÁRIO

- 1. CAMINHOS, MEIOS E MÉTODOS 10**
- 2. DISTÂNCIA DE PAISAGEM 23**
- 3. OLHO MÁGICO 28**
- 4. SOBRE LUGARES E NÃO-LUGARES 35**
- 5. O ROTEIRO TRANSIARTE 43**
- 6. DESENHANDO AS FRONTEIRAS 54**
- 7. MOLDURAS 64**
- 8. HISTÓRIA MUSICADA 73**
- 9. O PORTAL 81**
- 10. O COLECIONADOR 86**
- 11. ANEXOS 94**
- 12. REFERÊNCIAS 102**

Talvez ninguém tenha descrito melhor que Paul Valéry a imagem espiritual desse mundo de artifices, do qual provém o narrador. Falando das coisas perfeitas que se encontram na natureza, pérolas imaculadas, vinhos encorpados e maduros, criaturas realmente completas, ele as descreve como "o produto precioso de uma longa cadeia de causas semelhantes entre si". O acúmulo dessas causas só teria limites temporais quando fosse atingida a perfeição. "Antigamente o homem imitava essa paciência", prossegue Valéry. "Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas... - todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado." Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da short story, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas (BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 206).

E se, às vezes, sobre os degraus de um palácio, sobre a grama verde de uma vala, na solidão morna de vosso quarto, vós vos acordardes, a embriaguez já diminuída ou desaparecida, perguntai ao vento, à onda, à estrela, ao pássaro, ao relógio, a tudo o que passa, a tudo o que geme, a tudo o que rola, a tudo o que canta, a tudo o que fala, perguntai que horas são; e o vento, a onda, a estrela, o pássaro, o relógio, vos responderão: “É hora de embebedar-vos! Para não serdes escravos martirizados do Tempo, embebedai-vos, embebedai-vos sem parar! De vinho, de poesia ou de virtude: a escolha é vossa.” (BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Gilson Maurity Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 20

1. CAMINHOS, MEIOS E MÉTODOS

Preparei folha de rascunho, lápis e borracha. Para o arquiteto, o grafite expressa melhor que a tinta. Mas logo descobri que nenhum registro merece ser esquecido ou apagado. Nas possibilidades de ir e vir nos processos todos, o registro e a memória ganharam outros sentidos.

Na vontade de aprender com a equipe de professores do PROEJA¹-Transiarte, lembro-me da experiência do primeiro registro escrito, o qual eu chamei de “ata”. Hoje não uso mais o termo “ata” e sim “registro”. Entendemos que a ata, como transcrição dos fatos – do latim *acta*: coisa feita (Houaiss) -, limita a possibilidade da escrita mais ampla e livre, principalmente na dimensão subjetiva e existencial da pesquisa.

Vejo entretanto que a ata tem significado relevante enquanto ação. Acreditamos no movimento entre “atar”, no sentido de formar relações, e “desatar”, no sentido de romper, esclarecer e expandir (Houaiss). Por isso escolhemos o registro aberto à interpretação dos fatos, ao instante significativo e às reflexões. O ato de registrar vêm no sentido de se colocar na memória, na lembrança (Houaiss).

*

O PROEJA-Transiarte faz parte de um projeto de pesquisa do Programa de Apoio ao Ensino e à Pesquisa Científica e Tecnológica em Educação Profissional Integrada à Educação de Jovens e Adultos – PROEJA/CAPES/SETEC, Edital 03/2006², oriundo de um Acordo de Cooperação entre a Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal

¹ A sigla Proeja significa Programa Nacional de Integração da Educação Profissional com a Educação Básica na Modalidade de Educação de Jovens e Adultos. Programa instituído pelo Decreto nº 5.840 de 13 de julho de 2006, coordenado pela Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica – Setec do Ministério da Educação – MEC.

² Este edital é encontrado: http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf1/edital_proeja_capes_setec07.pdf.

de Nível Superior (CAPES) e a Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica (SETEC) do Ministério da Educação, atual gestora do PROEJA.

Na região centro-oeste, o projeto de número 19, “O PROEJA indicando a reconfiguração do campo da Educação de Jovens e Adultos com qualificação profissional - desafios e possibilidades” integra uma rede de pesquisa formada pela UFG (Universidade Federal de Goiás), que coordena as atividades, o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (com o sub-projeto 1); a Universidade Católica de Goiás (com o sub-projeto 2); e a Universidade de Brasília (com o sub-projeto 3). O PROEJA-Transiarte constitui o Subprojeto 03, com o título de “Transiarte na Educação de Jovens e Adultos e na Educação Profissional - Proposta da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília – UnB-FE, Programa de Pós-Graduação em Educação”. A pesquisa, que teve início em março de 2007 e finalizará em março de 2011, acontece nas escolas CEM03 (Centro de Ensino Médio 03) e ETEC (Escola Técnica de Ceilândia). A equipe Transiarte é composta atualmente por cinco professores da Faculdade de Educação, dentre eles o Professor Remi Castioni, atual coordenador, Professor Lucio França Teles, Professora Maria Luiza Pereira Angelim, Professor Renato Hilário Reis e Professora Rita Bruzzi, além de seis mestrandos e cinco graduandos.

A pesquisa acontece no Centro de Ensino Médio 03 (CEM03), uma escola da rede pública da cidade de Ceilândia, Distrito Federal. Essa cidade foi criada oficialmente em 1989, mas desde 1971 foi local de assentamento das famílias de operários candangos que participaram da construção de Brasília. Ceilândia apresenta uma relevante diversidade cultural, concentrando um grande número de nordestinos. Existem movimentos que representam o artesanato, a literatura, o cinema popular, grupos musicais de rap, rock, forró, repente e a orquestra sinfônica da cidade.

O Centro de Ensino Médio 03, situado na QNM 13, área Especial, no bairro de Ceilândia Sul, atualmente atende a 3272 alunos, sendo 1139 do ensino regular e 2133 da EJA (Educação de Jovens e Adultos). Os alunos têm uma média de idade de 18 a 45 anos e residem em diferentes setores da cidade, sendo 60% mulheres. A ETEC (Escola Técnica de Ceilândia), que é o antigo CEP (Centro de Educação Profissional de Ceilândia) inaugurado em 1982, oferece cursos de educação profissional nos níveis básico e técnico,

com o objetivo de contribuir com a qualificação para o mercado de trabalho e desenvolvimento da população do Distrito Federal e entorno.

A construção coletiva, no PROEJA-Transiarte, é entendida em sua dimensão processual, onde nada está pronto ou acabado. Partimos da valorização das diferenças como constituinte do próprio coletivo, dentro da perspectiva da singularidade dos seres humanos.

O conceito e práxis da pesquisa-ação também estão em construção contínua na pesquisa. Nossos referenciais metodológicos partem da pesquisa-ação existencial proposta por René Barbier (2007) que acredita na implicação do pesquisador como pressuposto. Segundo o autor,

A pesquisa-ação obriga o pesquisador de *implicar-se*. Ele percebe como está *implicado* pela estrutura social na qual ele está inserido e pelo jogo de desejos e de interesses de outros. Ele também *implica* os outros por meio do seu olhar e de sua ação singular no mundo. Ele compreende, então, que as ciências humanas são, essencialmente, ciências de interações entre sujeitos e objeto de pesquisa. O pesquisador realiza que sua própria vida social e afetiva está presente na sua pesquisa sociológica e que o imprevisto está no coração da sua prática. (...) A pesquisa-ação é a metodologia específica de uma teoria mais abrangente que eu nomeio como *Abordagem transversal, a escuta sensível em ciências humanas* (p.14).

Dentre as ações e procedimentos desenvolvidos na pesquisa-ação por René Barbier, consideramos relevantes para a nossa prática a implicação dos sujeitos envolvidos, a escuta sensível, a escrita coletiva, a multirreferência, a diversidade entre os pesquisadores e a mudança como transformação de realidade, no sentido da educação libertadora proposta por Paulo Freire (2004). Segundo esse autor,

Um dos saberes primeiros, indispensáveis a quem, chegando a favelas ou a realidades marcadas pela traição a nosso direito de ser, pretende que sua *presença* se vá tornando *convivência*, que seu estar no *contexto* vá virando estar com ele, é o saber do futuro como problema e não como inexorabilidade. É o saber da História como possibilidade e não como *determinação* (p.76).

Entre os métodos de pesquisa tradicionais e a experiência dos colegas e professores, os rumos foram reconfigurados nessa minha trajetória, desde março de 2008, no projeto Transiarte. No cotidiano da pesquisa, tive a oportunidade de conhecer as referências sobre a construção coletiva, a educação libertadora e a metodologia da

pesquisa-ação. Mas os caminhos, os meios e métodos são incertos. Não os encontramos; são eles que encontram ressonância em nós.

*

O projeto Transiarte, objeto dessa pesquisa, propõe a transiarte como a arte de transição entre os espaços artísticos presenciais já existentes e os espaços virtuais acessados pelas tecnologias digitais configurados pela ciberarte. Esse projeto compõe o PROEJA-Transiarte, uma pesquisa que acontece no Centro de Ensino Médio 03, na cidade de Ceilândia, com jovens e adultos que estudam ali, integrando a Educação de Jovens e Adultos e a Educação Profissional (PROEJA). A proposta do projeto Transiarte é despertar a identidade cultural dos estudantes, desenvolvendo a produção artística virtual em forma de animações, vídeos e avatares, que refletem, enquanto reconfigurações virtuais, a arte não virtual.

Mas o que seria a arte virtual ou ciberarte? Segundo Arantes (2005), ciberarte é a arte interativa que insere as tecnologias numéricas nas práticas artísticas, modificando o processo de criação e colocando novos modos de fruição para o público, em situações que podem ser vividas e compartilhadas. Incluem-se diversas modalidades na ciberarte, todas caracterizadas pela interatividade dos ambientes numéricos-digitais, como a gráfica computadorizada, música digital, multimídias, ambientes interativos da hipermídia, a realidade virtual e os simuladores, a telepresença, as ciberinstalações ou instalações interativas, a robótica, a telerrobótica e a vida artificial. O público, ao vivenciar a arte digital, interage através de dispositivos de captura e tradução de sinais do corpo, como *mouses*, telas sensíveis, capacetes, luvas, sensores e câmeras, além de tocar, caminhar, experimentar, explorar, dialogar e interpretar o que é proposto pelos ciberartistas.

Na ciberarte, a participação como espectador dá lugar à interatividade. Segundo Lucio Teles (2006), na arte eletrônica a interação passa a ser um elemento central da estética. Se na arte “tradicional” predomina o que Walter Benjamin (1940) chamou de aura, na eletrônica tal condição já não se dá. Trazendo esse conceito para as novas tecnologias, não pode haver aura se o “objeto artístico” é digital, porque ele pode sempre estar aberto ao remodelamento, a reconfigurações e à redigitação constante das diversas modalidades interativas online.

Nasce uma arte para ser vivida em tempo real por sujeitos agentes que recebem e transformam o que foi proposto pelo artista em ambientes simulados que se abrem para situações emergentes, comutativas, em constante devir, fluxo e metamorfose. Os espaços

da arte da contemplação, portanto, são substituídos pela necessidade de se partilhar fisicamente a obra do artista: explorar o princípio de o espaço ter formas a serem deformadas, o tempo ter variações que possam ser reorganizadas e o participante ter emoções que possam contaminar esse espaço-tempo poético (FRAGA, 2007).

A transiarte, como espécie de ciberarte proposta pelo PROEJA-Transiarte, tem como característica essencial a de ser uma obra de arte aberta às remodelagens e construída coletivamente. Na transiarte parte-se do conceito de “arte de transição” no sentido de que a arte virtual não é vista de maneira dicotômica em relação à arte presencial, mas harmoniosa, oferecendo um novo ângulo, uma nova reconfiguração e novos modos de interatividade. Nessa visão, a arte popular é resgatada, amplificada, modificada e virtualizada no ambiente de pesquisa que é a escola de jovens e adultos.

Segundo Lucio Teles (2006),

a arte de transição ou Transiarte se propõe a trabalhar com internautas, despertando sua identidade cultural na produção artística virtual em forma de avatares, animações, imersão na realidade virtual, que “reflitam”, enquanto reconfigurações virtuais, a arte não virtual. (...) Além do sentido da palavra transição no contexto da arte, esta palavra tem também um significado especial para jovens e adultos que estão em períodos de transição em suas próprias vidas. (p. 01)

As artes midiáticas em geral tomam o mesmo sentido que a transiarte, quando se propõe a arte digital a partir da arte existente. Segundo Arlindo Machado (2007), os novos meios encontram sua relevância e permanência cultural quando reavaliam e revitalizam meios mais antigos, como a pintura, o filme, a fotografia e a televisão. Os chamados ‘novos meios’ só puderam ser aceitos e incorporados socialmente pelo que eles tinham também de ‘velhos’ e familiares. Esse processo de remodelação ou reajuste dos meios precedentes seria um processo de *remediation* ou remediação. Ainda segundo Teles (2006),

é esse processo de remodelação ou “refashioning” que chamamos reconfiguração estética virtual: a produção artística, seus suportes, e outros implementos da arte tradicional são repensados e reconfigurados, e passam então a expressar novas estéticas, agora digitais, povoando o campo do ciberespaço. São, portanto, extensões do existente, mas remodelados gerando assim novas expressões artísticas. A transiarte se situa como uma corrente da ciberarte que promove um elo entre o presente não virtual e o espaço interativo virtual (p.150).

Essa dimensão da convergência entre as novas formas de arte com as formas mais tradicionais mostram um processo de reconfiguração do passado no presente. Um presente de novas possibilidades interativas entre artista e espectador, em diferentes tempos e mídias, ou até mesmo a solvência entre os dois, como se fosse uma narrativa construída e presentificada por narradores e ouvintes, simultaneamente.

A prática no PROEJA-Transiarte influenciou a escolha metodológica e o ponto de partida da minha pesquisa. Na dimensão processual e existencial da transiarte, vejo a possibilidade de construção coletiva e de pesquisa-ação, cuja referência vem de René Barbier (2007). No entanto, não optei fundamentar a minha pesquisa na metodologia proposta por esse autor, que é a pesquisa-ação existencial.

O método dessa pesquisa foi emoldurado pela leitura dos textos de Walter Benjamin, autor que entende a narrativa como uma tradição compartilhada e retomada na continuidade da transmissão da experiência através da palavra. A experiência vivida por mim, o pesquisador, é o fio condutor de uma narrativa construída por nós, sujeitos envolvidos na pesquisa, a partir dos fragmentos significativos de realidade. O movimento da escrita e do pensamento permite o trânsito pela primeira pessoa do singular “eu”, na dimensão mais próxima e existencial; pela primeira pessoa do plural “nós” na dimensão coletiva de pertencimento ao grupo e pela terceira pessoa representada pelo “pesquisador”, onde se admite um distanciamento sincero de quem vem e vê de fora.

Os fragmentos descritos nessa dinâmica são retirados do seu contexto original, estilhaçados, compreendidos em sua singularidade e tecidos junto às memórias e reminiscências. Assim como na arte eletrônica, há uma reconfiguração do passado no presente, como uma costura entre espaços e tempos. O meio, portanto, é a própria linguagem.

A arte de contar, segundo Walter Benjamin (1994), torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna.

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E

assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (p. 204-205).

Segundo Jeanne Marie Gagnebin, em Walter Benjamin (1996), a decadência da narrativa se dá por três motivos principais: o aumento da distância entre os grupos humanos e as gerações, já que a experiência transmitida deve ser comum ao narrador e ao ouvinte; o artesanato em oposição à rapidez do processo industrial, lembrando que Benjamin compara a arte do artesão com a arte de narrar histórias, e a falta de tradições e memórias, o que leva o indivíduo isolado a encontrar seu duplo no herói solitário do romance. Segundo ela, a experiência da narrativa garante a experiência coletiva de um trabalho e de um tempo partilhados, onde narrador e ouvinte estão inseridos dentro de um fluxo narrativo comum e vivo, e a história está aberta a novas propostas e ao fazer junto (p. 10). Trata-se de uma experiência muito semelhante à vivida pelas artes eletrônicas na dimensão da possibilidade da construção coletiva, da interatividade entre artista e espectador e ao conceito de obra aberta às reconfigurações.

O método da narrativa, assim como a pesquisa-ação, traz uma concepção diferente na relação entre sujeito e objeto. O envolvimento do pesquisador no ambiente de pesquisa, para esse método, é essencial, enquanto que, para a maioria dos métodos de pesquisa em ciências humanas o distanciamento entre sujeito e objeto é um pressuposto para a validade científica da investigação. Segundo Elza Dutra (2002), no artigo “A narrativa como uma técnica de pesquisa fenomenológica”,

Através da narrativa podemos nos aproximar da experiência, tal como ela é vivida. O narrador não informa sobre a sua experiência, mas conta sobre ela, dando oportunidade para que o outro a escute e a transforme de acordo com a sua interpretação, levando a experiência a uma maior amplitude, tal como acontece na narrativa. (...) Não se trata de um pesquisador que observa o sujeito. Não significa ouvir a sua história de longe, analisando-a, interpretando-a logicamente; enfim, não existe uma postura de estar “de fora”, como observador, da experiência. Pelo contrário, a experiência da narrativa é uma experiência também de quem a escuta. O pesquisador participa em todas as suas dimensões existenciais, como profissional e pessoa, ou seja, na sua totalidade, naquele momento ali presente da sua vivência. Existimos, naquele momento, como seres-com; numa imbricação impossível de ser definida ou classificada como mundo interno e externo ou como dentro e fora (p. 377).

A narrativa pode ser entendida como uma das formas de pesquisa qualitativa dentro da perspectiva fenomenológica. Segundo (TRIVIÑOS, 2008), a pesquisa qualitativa com apoio teórico na fenomenologia é essencialmente descritiva. As descrições dos fenômenos

estão, segundo esse autor, impregnadas de significados e são um produto de uma visão subjetiva, rejeitando a expressão quantitativa.

A interpretação dos resultados surge como a totalidade de uma especulação que tem como base a percepção de um fenômeno num contexto. Por isso, não é vazia, mas coerente, lógica e consistente. Assim, os resultados são expressos, por exemplo, em retratos (ou descrições), em narrativas, ilustradas com declarações das pessoas para dar o fundamento concreto necessário, com fotografias etc., acompanhados de documentos pessoais, fragmentos de entrevistas etc (p.128)

O método escolhido não é o fenomenológico, mas permite alguma inspiração na fenomenologia da percepção de Merleau Ponty. Segundo Dutra (2002),

Falar em pesquisa de inspiração fenomenológica não significa adotar, entre outros aspectos, a perspectiva husserliana de redução fenomenológica, (...) onde acredita-se que, para se alcançar a essência do fenômeno, é preciso um distanciamento de tudo que existe a priori. (...) Justamente por saber-se da impossibilidade de uma redução completa tal como já fora reconhecido por Merleau-Ponty (1945/1994), entendemos que o retorno ao mundo da experiência implica no reconhecimento de que somos seres de abertura e de relação (p. 376).

Na dimensão do retorno ao mundo vivido que esse trabalho busca inspiração fenomenológica. Segundo Merleau Ponty (2006), a fenomenologia é a ambição de uma filosofia que pretende ser uma ciência exata, mas é também um relato do espaço, do tempo e do mundo vivido, caracterizado pela tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é. Aqui, segundo esse autor, não haveria nenhuma deferência à gênese psicológica e às explicações causais que o sábio, o historiador ou o sociólogo podem fornecer dela (p. 43).

Walter Benjamin (1994) também nega a gênese psicológica na sua concepção de narrativa, quando diz que

nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia (p. 204-205).

Nessa pesquisa, a arte, independente de sua linguagem, não se direciona à análise psicológica. O conceito de imagem poética de Gaston Bachelard (2008) é bastante apropriado na dimensão aqui proposta:

Ao recebermos uma imagem poética nova, sentimos seu valor de intersubjetividade. Sabemos que a repetiremos para comunicar o nosso entusiasmo. Considerada na transmissão de uma alma para outra, uma imagem poética foge às pesquisas de causalidade. As doutrinas timidamente causais, com a psicologia, ou fortemente causais, como a psicanálise, não podem determinar a ontologia do poético. Nada prepara uma imagem poética: nem a cultura, no modo literário, nem a percepção, no modo psicológico (p. 08).

Benjamin trabalha o pensamento como imagem. Bachelard entende a imagem poética como uma emergência da linguagem, que vem antes do pensamento. Ao trabalhar a imagem e a linguagem como pontos de partida para o pensamento, esses dois autores nos fazem repensar os caminhos metodológicos e epistemológicos usuais. No contexto desta pesquisa, a imagem poética é a própria reminiscência – de quem narra e de quem ouve. Voltamos a Gaston Bachelard (2008):

O poeta não me confere o passado de sua imagem, e no entanto ela se enraíza imediatamente em mim. Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade. (...) a imagem vem antes do pensamento (...) a poesia é mais que uma fenomenologia do espírito, é uma fenomenologia da alma (p. 02).

Em sua obra, Benjamin nos mostra a imprevisibilidade e o trânsito incessante de ideias, numa resistência às formas de sistematização ou acabamento conceitual e classificatório – o que seria a própria estratégia que foi responsável por transformar a complexa realidade da condição humana em algo simplório e empobrecido.

Surge então a proposta de uma epistemologia não conceitual, uma nova forma de apresentação do pensamento. Um pensamento seria construído através de noções visualizadas, imagens seriam utilizadas na sua construção, ou seja, a construção de um novo paradigma estético, cuja tentativa é pensar através de imagens. Com essa aproximação entre pensamento e imagens, o autor também está aproximando a filosofia e a arte, e idéias e pensamentos vão ganhando movimento. (...) Transformada em palavra – ou até feita das próprias palavras -, a imagem torna-se integrante de uma maneira de Benjamin compreender o mundo. Ele não só pensa por meio de imagens, ele também pensa com imagens (PENISA, 2008, p. 27-29).

Não se tem aqui como pressuposto o produto acabado, os resultados da pesquisa. O produto da pesquisa é ela própria, na sua dimensão aberta e processual. O método por sua vez é o próprio meio, ou seja, a linguagem. Ao tomar a linguagem como método, a palavra pode partir da imagem – Benjamin - ou da imagem poética - Bachelard. A narrativa pode

ser literária, poética, evocar símbolos, metáforas, imagens singulares e alegorias³ - entendendo que ela é feita do imaginário do narrador e do ouvinte, ou seja, de interpretação reverberante e singular.

A partir da interpretação da obra de Walter Benjamin, o texto se apropria dos fragmentos significativos de realidade vivida, ou experiência vivida, elaborados e apreendidos pelo pesquisador. Esses fragmentos são presentificados (Oliveira, 1994) pela memória e descontextualizados pela reminiscência.

Entende-se por “memória” a faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passados e tudo quanto se ache associado aos mesmos (Houaiss). Por ser seletiva, a nossa memória retém poucas das informações e impressões recebidas. Somente o mais significativo é preservado, neste jogo de lembrar e esquecer constantes, em cada presentificação do passado (Oliveira, 1994, p. 11).

Victor Leonardi (1999) nos diz que a memória é também uma capacidade inventiva e criativa relacionada com a imaginação.

A reconstrução de experiências passadas remete o historiador da inventividade e da criatividade para uma questão teórica mais geral, ligada à própria noção de memória. Como esta não é uma simples recordação, é interessante observar que a imaginação intervém – na internalização de uma intuição sensória – como uma imagem, dando origem à memória propriamente dita. Essas imagens de objetos intuídos podem se transformar – graças ao pensamento e à linguagem – em memória pensante, memória verbal (p. 35).

Diana Domingues (2003) traz a memória para o contexto do ciberespaço. Segundo ela, os dispositivos virtuais são potencializadores de eventos, em que temos a presença partilhada do espectador no tempo do evento.

A presentificação do tempo na dimensão telemática nos faz partilhar os mesmos momentos, aqui propostos, e não somente como espectadores, mas construindo relações de tensão e sutura entre os participantes, através dessas interfaces e

³ Alegoria é um modo de expressão ou interpretação us. no âmbito artístico e intelectual, que consiste em representar pensamentos, idéias, qualidades sob forma figurada e em que cada elemento funciona como disfarce dos elementos da idéia representada. (Houaiss) Etimologicamente, o grego *allegoria* significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”, e veio substituir ao tempo de Plutarco (c.46-120 d.C.) um termo mais antigo: *hypónoia*, que queria dizer “significação oculta” (...) A alegoria distingue-se do símbolo pelo seu carácter moral e por tomar a realidade representada elemento a elemento e não no seu conjunto. Walter Benjamin, em *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Origens do Drama Trágico Alemão, 1928)*, traz a alegoria para o campo exclusivo da estética. Partindo do sentido etimológico do termo, Benjamin viu a alegoria como a revelação de uma verdade oculta. Uma alegoria não representa as coisas tal como elas são, mas pretende antes dar-nos uma versão de como foram ou podem ser, por isso Benjamin se distancia da retórica clássica e assegura que a alegoria se encontra “entre as ideias como as ruínas estão entre as coisas”.

dispositivos. São trabalhos que vão deixando seu rastro no tempo, na continuidade de uma ação conjunta, em que a participação de um deixa a “ponta” aberta para o próximo, uma atitude de intervenção e inter-relação dos sentidos com o outro. (...) Pela proposta de inter-relação e partilha, o artista indica que ele está disposto a abrir a obra não somente às múltiplas interpretações que ele receberá do público, mas também às diversas intervenções que a constituirão e que escaparão em parte ao artista (p.220-221).

A autora entende que as redes geram novas formas de socialização, comunicação, interação, coexistência e percepção dos espaços partilhados. Conseqüentemente a memória também é partilhada no virtual. Pode-se entender que há um novo espaço de presentificação das memórias em forma de imagens, independente da linguagem que se utiliza, pois todas as linguagens podem se adaptar ao meio virtual.

Se o que se presentificou está disponível às reconfigurações longe de seu espaço-tempo original, não só a memória, mas também a reminiscência é continuamente presentificada no ciberespaço. Por “reminiscência”, entende-se uma imagem lembrada do passado; o que se conserva na memória; uma lembrança vaga ou incompleta ou um sinal ou fragmento que resta de algo extinto (Houaiss).

As reminiscências do narrador e do ouvinte são continuamente tecidas, gerando um processo de construção e reconstrução da narrativa. Segundo Walter Benjamin (1996), “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” (p. 201) Ainda observa que “a narrativa é uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (p. 205). A narrativa é entendida, nessa perspectiva, como uma obra aberta que é construída a partir de fragmentos de memórias de quem conta e de quem escuta, ou seja, de reminiscências ou imagens poéticas pessoais traduzidas em discurso.

O sentido de se apropriar dos fragmentos de realidade, vêm da idéia de que o fragmento, além de ser uma parte de um todo, uma fração, é também um pedaço de coisa que se quebrou (Houaiss). Walter Benjamin (1994) trabalha com a idéia do fragmento como estilhaço, de algo que foi destruído, vivido, esquecido, para depois ser lembrado, tecido na reminiscência, no sentido de “aquilo que se tece”.

Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações

intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido. (...) Assim, a lei do esquecimento se exercia no interior da obra. Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que um acontecimento lembrado é sem limites, porque é a chave para tudo o que veio antes e depois. (...) É a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade de texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação” (p. 37).

Victor Leonardi (1999), em *Jazz em Jerusalém*, usa do fragmento quando apresenta o conteúdo dos capítulos em parágrafos numerados e, segundo ele, independentes do contexto.

Optei pelo fragmento como técnica de redação porque ele é mais condizente com a ideia de obra aberta: além de nos livrar dos determinismos ligados aos antigos hábitos de escrever linearmente, os fragmentos abrem mil possibilidades de novos enredos. (...) Cada fragmento é uma pequena aventura, como se fossem passos no interior de um labirinto. Passos no interior de um todo ainda desconhecido feito de tempos entrecruzados: pequenos avanços não-alinhados, ou novas tentativas e sondagens, labirinticamente sedutoras. Como a vida, que se renova permanentemente (p. 27).

Por entender que o passado é inacabado e pode ser continuado pelo narrador no presente, e que só o presente é capaz de despertar significados esquecidos, o historiador, para Benjamin, deve trabalhar com estilhaços da história, descontextualizando o objeto para irradiar novos sentidos. O narrador se utiliza de fragmentos significativos, acumulando-os numa nova construção, através da alegoria. É a alegoria que diz algo para além do que diz, desnudando o real, ao fragmentá-lo. (Revista Educação, 2008, p. 21) A alegoria é temporal e aparece como um fragmento arrancado à totalidade do contexto social, diferente do símbolo que é essencialmente orgânico (e-dicionário de termos literários).

Nos dois autores, a linguagem baseada em fragmentos pode ter características do hipertexto, por não ser linear nem fechada, mas inacabada e aberta, sem deixar de ter um contexto. Segundo André Lemos (2001)

As hiper mídias permitem assim o questionamento do pensamento logocêntrico ocidental e potencializam as sugestões de Barthes, Derrida e Foucault sobre a necessidade de um outro modelo textual, não mais fundado nas idéias de margem, hierarquia e linearidade – que é o modelo do livro impresso que domina o pensamento ocidental, mas na ruptura, desconstrução e multivocalidade. O hipertexto seria, em outros termos, um modo de conceber novos modos de pensar e organizar o próprio pensamento Ocidental (p. 07).

O hipertexto é uma forma não linear de apresentar uma informação, uma espécie de *texto em paralelo*, que se encontra dividido em unidades básicas, entre as quais se estabelecem elos conceituais (e-dicionário de termos literários⁴). Numa possível relação entre narrativa e hipertexto,

cada narrador, no acto de narrar, poderá estar a contar algo que ouviu de outro narrador. Surge a narrativa enquadrada, cujo paradigma se encontra em *As Mil e uma Noites*. Este modo narrativo permite inserir inúmeras narrativas, narradas por outros tantos narradores em tempos mais ou menos distantes entre si. (...) Nas últimas décadas do século XX surge ainda o hipertexto eletrónico, cuja funcionalidade pode ser comparada à da narrativa enquadrada, uma vez que cada texto remete para outro através de hiperligações (hiperlinks) (e-dicionário de termos literários⁵)

A experiência narrada a partir do fragmento e do diálogo tem aqui a dimensão de uma narrativa não linear que se aproxima do hipertexto, onde os caminhos percorridos são descontínuos e indeterminados, dando margem a novas narrativas.

As pessoas envolvidas na pesquisa e o suporte teórico interagem e participam diretamente na construção dessa narrativa, numa dimensão dialógica. Essa conversa busca um ritmo dinâmico e agradável para guiar o leitor na compreensão do processo em sua complexidade. Enquanto eu conto a minha experiência - que é costurada pelas minhas memórias e pelas experiências das outras pessoas - eu chamo pelos autores que constituem o referencial teórico, para que eles fundamentem a construção dos conceitos, da linguagem, das metáforas, analogias e das alegorias. Penso que as imagens e os símbolos que norteiam meu pensamento vieram de algum lugar; que fazem referência a alguma coisa já estudada, já imaginada e já descrita. Busco nessas relações os autores para que eles tenham comigo um diálogo.

Para Benjamin, citação também é diálogo entre textos, fazendo convergir e divergir ideias próximas e distantes no espaço e no tempo e recuperando a verdade contida na

⁴ Carlos Ceia, s.v. "Hipertexto", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>> (março de 2009).

⁴ Jorge Alves, s.v. "Narrativa", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>> (março de 2009).

palavra alheia (Revista Educação, 2008, p. 45). O texto costura essas referências, fontes e experiências numa dinâmica que tem características hipertextuais.

Parte-se do pressuposto de que tudo o que é significativo, o é porque há uma reminiscência, uma identificação entre o novo, o já existente e as memórias. A narrativa recolhe os fragmentos de realidade e com eles tece o sentido.

Escolher a obra de Walter Benjamin como referência de caminho é fazer do texto escrito uma coleção.

O bom escritor não diz mais do que pensa. E isso é muito importante. É sabido que o dizer não é apenas a expressão do pensamento, mas também a sua realização. Do mesmo modo, o caminhar não é apenas a expressão do desejo de alcançar uma meta, mas também sua realização. (...) É dom do bom escritor, com seu estilo, conceder ao pensamento o espetáculo oferecido por um corpo gracioso e bem treinado. Nunca diz mais do que pensou. Por isso, o seu escrito não reverte em favor dele mesmo, mas daquilo que quer dizer (BENJAMIN, 1995, p.274-275).

Para esse colecionador, o método de pesquisa está na própria linguagem.

*

A sala do projeto pareceu mais estreita do que realmente é. Mesas de escritório enfileiradas, proporcionais ao formato retangular do espaço vazio. Reparo na disposição dos móveis que, para mim, poderia ser diferente.

Lembro-me de que, desde a graduação em Arquitetura e Urbanismo, na Universidade Federal de Santa Catarina, de 1996 a 2001, a educação fazia parte de minha vida. Entre cursos de qualificação, aulas particulares, ensino técnico e superior, trabalhei com os processos criativos direcionados para os cursos de Arquitetura e Urbanismo, Design de Interiores, Design de Moda, Artes Visuais e Publicidade, além de cursos livres como Desenho em Quadrinhos e Desenho Artístico. Entre os tantos desafios da prática em sala de aula, compartilhei a falta da formação docente adequada com outros professores da mesma área de conhecimento. Mas sentia também a alegria de estar em sala e nas longas reuniões pedagógicas aos sábados pela manhã. O mestrado na Faculdade de Educação da UnB para mim foi um sonho alto. Chegando em Brasília, o meu percurso como educadora começou a se desenhar em linhas suaves, assim como deve ser qualquer traço que se faça aqui.

*

Alguém sugere a pauta.

- Boa tarde! Quero dizer, Boa noite! Hoje temos uma nova integrante à equipe. Quem vai ser o relator? Coloque isso na pauta, por favor. Ah! Precisamos fazer uma retrospectiva das atividades no ano passado. Você pode fazer a ata da próxima reunião. É muito bom para você aprender sobre o projeto.

Escrevo rapidamente no topo da folha: “Reunião PROEJA-Transiarte, 27 de fevereiro de 2008. Pauta: Renato Hilário. Relator: Lucio. Presentes: Maria Luiza, Remi, Pedro, Aline.

2. DISTÂNCIA DE PAISAGEM

(Introdução)

Caro leitor,

Convido-o a passear comigo na distância de paisagem. Mais próximo que o voo do pássaro, é a distância do vale, onde se é capaz de avaliar as energias do movimento (BENJAMIN, 1996, p.20). Em boa troca, ofereço minha mão e o *toc-toc* do meu passo de caminhante, para seguirmos nessa conversa que se faz de coleção.

No primeiro capítulo, divido com o leitor as primeiras impressões do local da pesquisa, que é o CEM 03 - Centro de Ensino Médio 03 na Ceilândia, Distrito Federal. Descrevo os muros externos da escola como imagens da cidade. Sigo para a sala de aula e construo a metáfora do muro virtual como uma barreira entre a escola e as tecnologias digitais. Na experiência vivida entre os muros reais e os virtuais, abrem-se janelas de interação entre o pesquisador e os sujeitos da pesquisa. Vejo então o *Olho mágico* como uma metáfora possível sobre o papel da educação, como um olho que controla o acesso das pessoas que entram ou acessam um lugar - que é o lugar do conhecimento.

Para o segundo momento, sugiro o conceito de lugares e não-lugares, proposto por Marc Augé, que nos faz entender melhor as relações da supermodernidade com o nosso cotidiano. Os não-lugares são estendidos aos espaços transitórios que compõem a pesquisa, que é a metrópole, o trânsito de pessoas e veículos, a escola de EJA e o ciberespaço. Aberto às surpresas que o dia-a-dia nos traz, divido com o leitor os registros interessantes e surpreendentes sobre esse lugar de riquezas e contradições onde se dá a pesquisa, e *Sobre lugares e não-lugares*.

Chegamos ao terceiro capítulo, onde descrevo o processo criativo na sua dimensão artística, subjetiva, técnica e social. *O roteiro transiarte* se desenha no constante repensar e refazer, quando se vê a arte como processo prático aberto às interferências do ambiente de pesquisa. Proponho um olhar cuidadoso para o estudante que se vê na tela, que se vê no monitor, nas redes infinitas do ciberespaço. Esses elementos devem transportar o leitor para as memórias de quem experimentou a

transiarte e para suas próprias memórias, considerando tanto a narrativa quanto a transiarte como obras abertas.

Para o quarto momento, se faz importante uma conversa sobre a espacialidade do concreto e do vazio, do finito e do infinito, do real e do virtual. Em *Desenhando as fronteiras* busco inspiração no discurso sobre o espaço e o tempo. A observação da realidade e o estudo dos conceitos sugerem uma conversa sobre as fronteiras da arte e da escola para compreendermos melhor as extensões da transiarte. Nos modelos teóricos e simbólicos conhecidos, ensaio a transiarte no espaço-tempo de suas fronteiras. Na escola, as câmeras da pesquisa registram os limiares contraditórios entre a realidade difícil dos alunos e as possibilidades quase infinitas das redes de informação. Tento então desconstruir as fronteiras desenhadas, propondo a transiarte como uma possibilidade de comunicação entre elas. Cabe então a metáfora da *janela* como ponto de interação entre o pesquisador, o ambiente de pesquisa e o ciberespaço.

No quinto capítulo, sugiro as múltiplas narrativas na sala de aula da disciplina de História. Na costura entre os fragmentos, o leitor acompanha uma narrativa feita de história contada e história vivida. Aqui teremos a companhia de um aluno de 60 anos, que conta sua experiência de vida para os colegas na sala de aula de EJA. *História musicada* nos dá a ideia do ritmo dessa narrativa coletiva, feita de música e prosa.

Para o sexto momento, fragmentos e devaneios significativos no decorrer da pesquisa. São as imagens emolduradas pelas câmeras da pesquisa, os rótulos, os preconceitos, as telas e as janelas. No capítulo *Molduras* são descritas as imagens que no decorrer da pesquisa foram reconstruídas no pensamento, numa conversa entre a arte, a escola e a cidade.

No sétimo momento, o leitor conhece a experiência da transiarte com as turmas de primeiro ano, que escolheram um tema polêmico para discutirem na roda de conversa. Conduzo o leitor ao espaço-tempo daqueles que foram momentos significativos para o grupo. *O portal* representa a passagem entre dois mundos: o presente e o virtual. Entre a escola e o ciberespaço, encontro semelhanças interessantes de serem partilhadas.

No último capítulo, paramos então por um minuto recente, para que o pesquisador divida com o leitor um pouco mais: uma coleção.

Trago então a figura do *flâneur* para que siga comigo a partir daqui. O flâneur é um personagem conceitual de Charles Baudelaire e descrito por Walter Benjamin que vagueia pela cidade, como um ser errante numa busca velada por aventuras estéticas.

Ele deixa para o turista os grandes monumentos; para ele o que interessa é a intimidade dos locais. Ele experimenta a rua buscando uma nova percepção, como uma paisagem de gente viva.

A rua conduz o flador a um tempo desaparecido. Para ele, todas são íngremes. Conduzem para baixo, se não para as mãos, para um passado que pode ser tanto mais enfeitante na medida em que não é o próprio, o particular. Contudo, este permanece sempre o tempo de uma infância. (...) Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. A cada passo, o andar ganha uma potência crescente; sempre menor se torna a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes e sempre mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, de uma massa de folhas distantes, de um nome de rua. Então vem a fome. Mas ele não quer saber das mil e uma maneiras de aplacá-la. Como um animal ascético, vagueia através de bairros desconhecidos até que, no mais profundo esgotamento, afunda em seu quarto, que o recebe estranho e frio (BENJAMIN,1989, p.185-186)

A cidade se abre para ele como paisagem e, como quarto, cinge-o. O flador é arrancado de seu contexto particular para ser mergulhado na multidão; depois compartilha sua coleção: os detalhes, preciosidades e olhares esguios - às vezes turvos - mas inteiros.

*

Conto então com palavra, imagem e música para quem quiser ouvir. Nesse andar apressado, garimpo mais algumas palavras. E não serão as últimas.

Uma poça d'água reflete a luz amarela alta e ofuscante. A sombra se deita comprida no asfalto. Abre seu guarda-chuva e segue. Lá vai ele se demorando pela rua. É *O colecionador*.

3. OLHO MÁGICO

*Debaixo do barro do chão da pista onde se dança
Suspira uma sustança sustentada por um sopro divino
Que sobe pelos pés da gente e de repente se lança
Pela sanfona afora até o coração do menino
(De onde vem o baião. Composição: Gilberto Gil)*

Os muros da escola não assustam; e também não convidam. Estão camuflados na cidade que é plena de imagens, umas sobrepostas às outras. A alvenaria deixa escrito alguma coisa em grafite. Revela uma tinta branca teimosa que tenta esconder as memórias na parede e não consegue.

O letreiro escolar no muro é feito colorido, com frases que pertencem ao lugar. Compete todos os dias e noites com a história brusca em tons de cinza, naqueles muros que às vezes falam e às vezes calam. Às vezes chamam por um de seus atores letrados; outras vezes, por um de seus atores letreiros. Para os atores letrados, a academia. Para os atores letreiros, o grafite.

Quando a tinta branca percorre os muros, encontra a geografia escrita pelas camadas do tempo. Tempo que não quer fazer história. Quer a textura e o relevo de um presente incerto, construído sei lá como, escrito sei lá por quem. Não importa. O muro faz tempo não é branco. Respira feito escultura viva, de um tempo que está ali, à espreita, nos arredores da escola quase protegida de seus próprios muros.

Logo imagino os muros invisíveis que ali existem. Vivos e transitórios: são os muros virtuais. Transitam como as pessoas deste lugar quase esquina, quase quadra, quase bairro. Os muros virtuais ali dividem, segregam, excluem. São alimentados pela ausência e destruídos pela presença do digital.

A escola é quase rede e está no espaço aéreo das tecnologias de informação. Ela é um tanto responsável por perder seus filhos, mas os recebe de volta. Ali as pessoas transitam por caminhos estreitos entre as paredes de memórias e as paredes virtuais da tecnologia. A escola se ocupa em abrir algumas janelas de oportunidades nesse imenso corredor que promete caminhos para uma vida melhor.

Talvez os estudantes poucos sonhos tenham. Em seu cotidiano de trabalho e escola, estão preocupados com o reforço em matemática, em terminar o dia e voltar para

casa ou conseguir um salário melhor. Talvez haja mais do que um diploma nos sonhos desses estudantes.

Vago ainda pelos muros da escola. Muros altos, invisíveis, inflexíveis. Estamos diante dos primeiros olhares. As pessoas em silêncio ouvindo um discurso nosso, não deles. Mas para eles e sobre a vida deles. São também os nossos primeiro olhares, talvez um pouco receosos, de quem ainda se protege da realidade pelo véu redentor da educação.

Quem controla não se deixa ver, mas vê os outros, através do olho mágico. Para Chevalier e Gheerbrant (2008), a maioria das culturas interpretam o olho como o símbolo da recepção da luz, da percepção intelectual e do conhecimento. A luz quando captada pelo olho representa aqui o conhecimento redentor, a iluminação da mente e a luz espiritual.

A abertura dos olhos é um rito de abertura ao conhecimento, um rito de iniciação. Nas culturas indígenas, abrem-se os olhos das estátuas sagradas para vivificá-las; em outras culturas, abrem-se os olhos das máscaras; no Vietnã, abre-se a luz a um junco (barco) novo, entalhando-se ou pintando-se dois grandes olhos na sua proa (p. 654).

O olho, portanto, é uma metáfora apropriada para o papel da educação, que seria o de “iluminar” ou mostrar a luz do conhecimento, transmitindo-o. Vejo no olho mágico o olhar privilegiado de quem vê de fora, de quem está na universidade e não ali, no chão da pesquisa.

A educação pode ser vista como um olho mágico; uma extensão do olho humano que controla o acesso a certos espaços. O olhar pelo olho mágico é a relação-inversão dos papéis entre ver e ser visto, intercâmbio de pólos entre aquele que vê e o visível (FERVENZA, 2002, p. 67-70). Na sala de aula, o olho mágico pode ampliar ou restringir acessos; olhar sem ser visto. Mas aqui estamos do outro lado, do lado de fora. Aqui estamos também na posição de quem é visto e não só de quem olha. Para onde olha nossa pesquisa? O que ela olha? De onde ela olha?

Entendo que a metáfora do olho também é válida para os vários desdobramentos no processo artístico da transiarte. Vivemos imersos numa cultura predominantemente visual, de imagens. Para Walter Benjamin (1994), o próprio conceito de arte é modificado pela técnica de reprodução de imagens na fotografia e, mais tarde, no cinema.

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho aprende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia (p. 167).

Lucia Santaella (2002) reforça a ideia de que as técnicas transformam a condição das artes historicamente, e diz que desde a invenção da fotografia, a arte não foi mais a mesma, pois esta foi o primeiro meio técnico de produção de imagens. Segundo a autora, o progresso das tecnologias midiáticas possibilitou o surgimento dos meios audiovisuais. E continua:

O surgimento das mídias tecnológicas, desde a fotografia, trouxe consigo a tendência, até hoje ainda renitente, de se localizar a arte e a tecnologia em dois pólos opostos de uma escala que as separa como duas formas de expressão irreconciliáveis. Walter Benjamin, ao contrário, foi veemente ao chamar atenção para as transformações que as novas tecnologias estavam fadadas a produzir no próprio conceito de arte. Ele defendeu a tese da historicidade dos meios de produção de arte, segundo a qual o surgimento de novos suportes tecnológicos significa novas possibilidades de produção e de expressão criativa para os artistas (p.09).

No caso do cinema, a reprodutibilidade torna essa arte economicamente viável. Mas podemos considerar que para a maioria das linguagens artísticas a reprodução e a transmissibilidade são condições essenciais de existência. Podemos verificar isso nas mídias impressas, nos filmes de todos os tipos, na televisão e na fotografia em suas várias implicações, como por exemplo, os cartões postais.

Essas e outras mídias configuram para mim o olho mediado. Ele é entendido como uma extensão do olho humano, porém um olhar que gera imagens enquadradas pelas lentes das câmeras e dispositivos audiovisuais. É o olhar mediado e ao mesmo tempo construído pelas lentes.

Os olhos mediados são os olhos dos pesquisadores que vêm e vêem de fora, que propõe a roda e iniciam a conversa. Algumas vezes as câmeras passeiam pelas mãos dos estudantes e mostram olhares de quem está no meio. Esses enquadramentos mostram fragmentos de realidade, não só de olhares treinados, mas de olhares inteiros, que fazem suas escolhas. As lentes produzem imagens a partir dos olhares dos sujeitos da pesquisa, carregados de memórias, sentimentos e subjetividades.

Tomamos por empréstimo o olho mágico da educação e observamos atentos aos movimentos das fronteiras na escola. Nesse movimento dinâmico é que acontece o trânsito. Trânsito *dos e nos* limiares da escola como espaço criador de fronteiras, como *ciber* e múltiplo espaço. Enquanto isso, acontece a transiarte. Quais são as *transgressões*, *trans-mutações* e *trans-formações* possíveis nesse contexto?

O que a câmera não registra o corpo sente, vibra, navega e transita. Apesar das lentes nos darem valiosas informações, é no dia-a-dia da pesquisa que entendemos as fronteiras. É sentindo o medo, o escuro, a sombra dos muros nos atalhos incertos – voltar pra casa de metrô - que visualizamos o trânsito, o transitório, a transição das coisas, dos lugares.

O olho mediado nos convida ao olhar virtual, ou seja, ao olhar interfaceado, plugado e conectado às novas tecnologias. Podemos entender pelo olho o corpo virtualizado, já que o ciberespaço transcende o visual e permeia os cinco sentidos. Segundo Santaella (2004) o receptor de uma hipermídia coloca em ação habilidades de leitura muito diferentes das que são usadas quando se lê um livro ou na recepção de imagens de televisão e cinema.

Esse novo tipo de leitor cibernético é livre para estabelecer a ordem de procedimentos ou se perder na desordem dos fragmentos. Isso caracteriza propriamente a atividade de navegação nas redes. O internauta é um navegador errante em trânsito, um flador no ciberespaço. Priscila Arantes (2008, p.31), em seu ensaio sobre a estética do fluxo, sugere que a percepção distraída do *flâneur*, que é um ícone da modernidade, manteria relações intrínsecas com a percepção demandada pelos meios de comunicação. Poderíamos dizer que o controle remoto frente à televisão, na atividade de “passear” pelos vários canais, consistiria numa *flanerie* dos nossos tempos.

Semelhante ao *flâneur*, o poeta-vagabundo de Baudelaire, que se perde nas malhas da cidade, ou o espectador que passeia pelos canais de televisão, o internauta deixa-se perder pelos caminhos incertos do hipertexto que a errância dará conta de percorrer. A esse leitor errante nas redes do ciberespaço, André Lemos (2001) sugere o nome de ciber-flâneur:

Vagar pela cidade e clicar em sites na Internet é assim "escrever lendo", é deixar "marcas" a partir de mapas dados, é imprimir nosso "traço" no espaço maleável do cotidiano. O ciber-flâneur torna-se observador que olha sem julgar, que busca a imersão e não a compreensão, que clica desesperadamente sendo levado a novos espaços digitais. Estamos falando de um comportamento

habitual dos internautas: clicar em links de forma mais ou menos aleatória (p. 01-02).

Assim como o flanador das ruas, o ciber-flâneur tem uma relação com o espaço marcada por processos de sedução onde leitor e escritor se confundem, porque ao mesmo tempo se caminha e se escreve, ou ainda, se “caminha-clica-escreve”.

O ciberespaço é um universo fragmentado e conflituoso, onde o flanador se locomove escrevendo pequenas histórias. Ele mesmo é deslocado enquanto caminhante, porque seus percursos, apesar de serem determinados por suas ações, configuram trajetórias complexas, inesperadas, porque este é um espaço relacional configurado pelos excessos. As relações ali são imprevisíveis, porque são hipertextuais.

André Lemos (2001) lembra que vivemos hoje uma relação cada vez mais simbiótica entre o espaço da cidade e o ciberespaço.

podemos ver a navegação hipertextual pela Internet como o exercício de um ciber-flâneur e seu passeio pelo mar de dados. Não mais apenas sobre espaços físicos, mas sobre as malhas virtuais do ciberespaço. Em ambos os processos está em jogo um arranjo do espaço (físico ou cibernético) através de um modelo de conexão generalizada, descentralizada, cujo ponto de partida é constantemente deslocado através da atividade da errância. Não podemos prever que caminho o internauta vai tomar com os links propostos. Neste sentido, flunar numa cidade ou navegar por hipertextos evoca um mesmo processo: leitura (relação corpo - texto) e mapeamentos (relação corpo - espaço), fundindo as figuras do leitor (que segue o mapa) e do escritor (que faz o mapa), do conformista que segue e do aventureiro que faz (p. 01-02).

A ciber-flanerie resgatária, de alguma forma, a flanerie urbana, prática que estaria em desuso pela falta de tempo de quem transita na cidade para o devaneio da errância.

Talvez todo internauta tenha características do *flâneur*. Talvez a pesquisa em educação tenha como necessária a atividade da errância. A *flanerie* é uma prática que nos revela os detalhes interessantes do cotidiano da pesquisa, na cidade e no ciberespaço. Seja na *lan house* de alguma esquina ou no laboratório de informática de poucas cadeiras, as transições passeiam entre o presencial e o virtual, como extensões da educação, da escola, da cidade e do corpo humano.

*

Sob os muros, o pesquisador espreita. Nas janelas, as memórias. Ao longo das fronteiras invisíveis das paredes virtuais, um caminho a seguir. Nas palavras tímidas de quem está do outro lado, um atalho rumo à transiarte.

Falar das próprias experiências é vivenciar a melhor das experiências: a tomada de consciência das coisas importantes para cada um. A reminiscência, em seus desdobramentos na palavra falada e na palavra ouvida, tem uma dimensão existencial e coletiva. É como se todos nós entendêssemos melhor a vida ao ouvir a experiência do outro.

Meus caros leitores, eu descobri que as paredes podem ter mais que ouvidos. Essas, as paredes virtuais da escola, são invisíveis e reais; têm olhos mágicos por onde as pessoas espreitam, olham, falam e reagem, com receio de serem vistas.

Diz Benjamin (1994), no ensaio sobre o Surrealismo europeu do começo do século XX, que “para quem escala fachadas, todos os ornamentos são úteis” (p.24). Eu remeto essa frase ao papel do educador que escala as dificuldades – as fachadas - e percebe os detalhes, os desafios e encantamentos da vida – os ornamentos -, numa analogia do “escalador de fachadas” com a atividade de pesquisa.

Então arrisco dizer que para quem trabalha com educação a escalada é longa e as barreiras são muitas. Mas as pessoas que se envolvem com ela - a educação – encontram pelo caminho os ornamentos – as memórias, incertezas, sentimentos e subjetividades - que fazem do seu caminhar a escalada para um lugar mais alto, onde se vê melhor a paisagem.

Se a galeria é a forma clássica do interior sob o qual a rua se apresenta ao flâneur, então sua forma decadente é a grande loja. Este é, por assim dizer, o derradeiro refúgio do flâneur. Se, no começo, as ruas se transformavam para ele em interiores, agora são esses interiores que se transformam em ruas, e, através do labirinto das mercadorias, ele vagueia como outrora através do labirinto urbano (BENJAMIN, 1989, p.51).

4. SOBRE LUGARES E NÃO-LUGARES

Estou na escola. É tarde da noite. Dizem que a estação de metrô é próxima dali. Alguns quinze ou vinte minutos de caminho andado, com direito a uma boa conversa. A carona percorreu o corredor da escola, parou em algumas portas de salas de aula, passou pela direção e, algum tempo depois, pela porta da escola. O portão de ferro com a pequena janela é por onde o guarda que protege se protege do incerto, que certamente espreita lá fora.

Chega a rua, e a carona tranqüila convida, como num passeio de lugar de interior: caminhada na pracinha da cidade tomando sorvete. Nem pracinha, nem sorvete, a rua ofereceu para nós a falta, a dúvida e a incerteza em tons de cinza cor de asfalto. Segundo Jane Jacobs, em *Morte e Vida das Grandes Cidades* (1961),

as cidades são imensos laboratórios de ensaio e erro, fracasso e êxito, em tudo que se refere a urbanização e desenho do habitat humano. (...) As partes reconstruídas de uma cidade e os intermináveis prolongamentos que as asfixiam, reduzem ela e seus campos circundantes a um purê monótono e carente de toda virtude nutritiva (p. 10).

E acrescenta que “são as áreas mais urbanizadas que estão decaindo; as áreas mal desenhadas resistem a cair”. Quando a autora usa o termo “áreas mal desenhadas” ela está se referindo às áreas apropriadas por seus habitantes e moradores numa dimensão mais espontânea ou histórica. A minha primeira impressão da cidade de Ceilândia foi a de um traçado imposto, gerando monotonia e aridez que, entre os moradores, desenharia um silêncio acomodado.

Continuamos. Logo à frente, do outro lado da avenida, uma rua de sombra que não me convida. As luzes da rua vêm do alto; dão um tom amarelo bucólico ao calçamento disforme. A luz de rua amarela distorce as cores das coisas. Parece foto

antiga, mas sem a nostalgia, sem o romance do cinema mudo. São os muros pichados e aparentemente esquecidos que denunciam esse presente em tons de cinza.

Mesmo assim, ao longo do caminho, sinto no quase silêncio desse lugar a melancolia de quem mora, de quem passa e de quem sabe.

Seguimos o caminho pela rua, porque a calçada não dá passagem: tem carro estacionado e gente conversando. São carros e pessoas paradas. Algumas na conversa de esquina, como num encontro marcado; outras nas sinucas de garagem, cantando alto música de sertanejo. Estão ali, quem sabe, para olhar o movimento.

Mas a rua de movimento só tem eles mesmos: os moradores, os olhos da rua.

Passamos por dezenas de muros marcados, grades, portões e cadeados. Prestando atenção, consigo ver as luzes tímidas no interior das casas. Pouco se vê entre as fachadas escondidas pelas grades e portões.

Rumo à estação metropolitana, vamos pela rua, desviando de carro, bicicleta e alguma outra coisa que não se vê. Do interior da Bahia ao nordeste do Rio Grande do Sul, a conversa encurtou o caminho. A cidadezinha de quinhentos anos que nunca mais cresceu por um instante parecia maior que a capital cinquentona⁶.

No fundo da rua vejo os muros brancos imponentes da via metropolitana. Destoam da cor do asfalto mal iluminado do caminho que até agora percorri.

“A minha janela dá vista para o metrô. Os barulhos dos trilhos fazem parte do meu dia-a-dia. Como um tic-tac mais espaçado do ir e vir do metrô.”

Alguém poderia dizê-lo. Mas ao passar por ali, o que ouço na verdade é o barulho da rua, das pessoas que estão lá. Entre uma mesa de sinuca e uma conversa de esquina, são os moradores da rua, que espreitam, protegem e cantam as suas alegrias.

*

Buscando o olhar solidário da pessoa querida chegando de longe, a rua é feita de caminhos e caminhantes.

A rua margeada por muros e grades ao mesmo tempo nega e acolhe o cotidiano de vida e de morte. A mesma rua que protege, expulsa; depois abriga. É vida, família, trabalho e sonho que se vê pelas janelas. São luzes aquecidas de vida e de memória, que não alcançam a rua, mas espreitam para ela – são os olhos da rua.

⁶ Aqui faço uma analogia de uma cidade histórica do interior da Bahia e Brasília, a cidade “cinquentona”. Para o bahiano essa cidadezinha é maior em seu significado.

De barulho, buzinas e vozes cruzadas é feita a música da rua, que se confunde com a própria vida das pessoas. Essa música também chega lá, no lugar onde se vai para estudar.

*

À noite, os corredores da escola são pátios escuros. As salas de aula são decoradas com portas de aço e cadeados. Portas que sob uma luz fraca lembram as casas de interior. As pessoas sentam-se nas carteiras, com suas histórias para contar. Mas vejo muitas se calarem no próprio pensamento, também disposto em fila.

Por um instante, visito as minhas memórias de criança, quando visitava a casa de meus avs, no interior, numa colônia de imigrantes. Uma casa solitária de vizinhança, perdida de Deus na escuridão da noite. É a segunda das três casas que fazem parte da história da família.

Olho por uma janela pequena e barulhenta; a música da noite ensurdece. Meus sentidos são transportados e sinto a noite engolindo a minha curiosidade de criança. É a natureza que se faz presente e poderosa. As lâmpadas são quentes e ofuscantes, mas nem ousam brincar com a noite. Penduradas no teto alto de forro de madeira pintada de verde fazem combinação com as paredes. Já é hora de deitar, mas o barulho dos grilos mantém olhos e ouvidos abertos numa hipnose sem fim.

O chão reclama do caminhante; a cama geme num chiado de doer, tão duro é o colchão de palha. Fecho os olhos e sinto o cheiro forte de lençol de algodão branco quarado no sabão de porco. Para quem acredita no sol do dia seguinte, a noite é feita para dormir.

As salas de aula azuis e os corredores de sombra a céu aberto fazem lembrar do chiado da noite que fazia pequena a casa de madeira dos meus avós. A mesma noite que faz da escola uma ilha: a rua lá fora é o limite, onde as sombras se deitam nos muros, afastando a luz. Nas costuras entre as memórias e as percepções do pesquisador, a escola se faz, acontece; é cheia de vida e memória.

De repente a música alta avisa o intervalo. Hip-hop dos mais atualizados invade os corredores e as salas de aula. Há um aparente respeito pela manifestação. E todos seguem para o pátio, que é a rua da escola.

*

A entrada da estação do metrô é o portal que dá acesso à metrópole. É o monumento às promessas em tempos de eleição. Tão bonita e iluminada, faz acordar os olhos como o flash da câmera fotográfica. Ali é o espaço transitório dos bilhetes e

catracas onde as pessoas adquirem uma identidade provisória. Trata-se, segundo o pensamento do antropólogo Marc Augé (1994), um não-lugar.

O passageiro dos não-lugares só reencontra sua identidade no controle da alfândega, no pedágio ou na caixa registradora. Esperando, obedece ao mesmo código que os outros, registra as mesmas mensagens, responde às mesmas solicitações. O espaço do não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude (p.95).

O usuário tem uma relação contratual com a estação de metrô. Ela o convida a flunar amigavelmente pelos seus amplos corredores e galerias, dispostas sempre com uma intenção bem definitiva: a de chegar lá. O passageiro a princípio não quer se demorar.

Assaltado pelas imagens que difundem, de maneira superabundante, as instituições do comércio, dos transportes ou da venda, o passageiro dos não-lugares faz a experiência simultânea do presente perpétuo e do encontro de si (AUGÉ, 2008, p.95).

Novos acessos para as mesmas rotinas, a estação representa o ir e vir; o vai e vêm das pessoas que têm pressa e que parecem cansadas de viajar. Esse corre-corre compõe uma música de fundo onde as vozes não são humanas, são vozes que vêm dos trilhos. As pessoas não se falam e também não se olham. É um lugar de encontro-desencontro de rotinas compartilhadas no silêncio desse instante fugidio.

Quase distraído, o candidato a passageiro – porque ali, de certo modo, o usuário do não-lugar é obrigado a provar sua inocência (AUGÉ, 2008, p.94) – segue os indicativos do chão e as setas nas paredes. Ele é o transeunte que, por um lado, “se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido. Provavelmente é essa dialética que *O homem da multidão desenvolve*” (BENJAMIN, 1994b, p.190). Ele “só conquista seu anonimato após ter fornecido a prova de sua identidade, de certo modo, assinado o contrato” (AUGÉ, 2008, p.94).

*

O pesquisador se vê conversando e passeando na estação de metrô Guariroba. Conhecidos, amigos, parentes; não sei. As pessoas dali, no hall de entrada da estação, estão em casa. Fazem da estação fria, de mil azulejinhos⁷ nas paredes uma esquina.

⁷ Pastilhas cerâmicas que revestem as paredes no interior das estações de metrô no Distrito Federal

Lugar de prostrar. Eu, prostrando, segui longe até o interior da Bahia e esqueci por um momento que estação de metrô é um não-lugar. Se “A rua é transformada em espaço pelos pedestres” (Orthof, p. 83), então aquela estação de metrô é a própria extensão da rua.

Sigo na minha pressa até chegar lá e subo a escadaria que dá acesso ao embarque. Os ouvidos esperam tudo, menos aquele silêncio de fábrica que já encerrou o expediente. Mil azulejinhos, e a estação se abre para a cidade vazia. Lá fora, aquelas mesmas e bucólicas luzes amarelas focadas no asfalto.

Na espera do metrô, fone de ouvido com música alta para cortar essa poesia de fim de noite que tem uma cor estranha – não consigo descrever. Olho para o lado, alguém compartilha a ideia da música alta. Mas eu não ouço a música outra. Fico imaginando que tipo de música essa pessoa ouve enquanto espera sua hora de ir para casa. Respiro aliviada. Não estou fazendo nada demais. Fazendo o que os outros fazem, estou ao mesmo tempo camuflada e conectada na urbe.

Estranhamente, as pessoas se identificam com o não-lugar que é a estação, pois ali se deliciam num instante de anonimato de uma experiência solitária e coletiva ao mesmo tempo. Com seus fones de ouvido, cada um ouve a sua música, como se quisesse avisar “favor não incomode!”.

É com uma imagem de si mesmo que ele se acha confrontado em definitivo, mas uma estranhíssima imagem, na verdade. O único rosto que se esboça, a única voz que toma corpo, no diálogo silencioso que ele prossegue com a paisagem-texto que se dirige a ele como aos outros, são os seus – rosto e voz de uma solidão ainda mais desconcertante porque evoca milhões de outras (AUGÉ, 1994, p.96).

Nesse passeio, as imagens se dirigem a todos, sem exceção. O viajante fica dispensado de parar e de olhar ao seu redor (AUGÉ, 1994, p.89). Está seguro do percurso que antecede o retorno à sua casa. Entre placas e avisos, não haverá surpresas nem imprevistos. Somos hipnotizados por um diálogo silencioso entre nós e a paisagem-texto da estação.

O metrô chegou. Escolho um lugar individual; não quero conversa nem troca de olhares com ninguém. Depois de alguns minutos, percebo que finalmente deixei a rua da Ceilândia para trás.

Sigo com o fone de ouvido, os livros apertados nos braços e a cabeça encostada no vidro espesso da janela. Parece que os passageiros fazem de conta que estão

sozinhos. Eu também. Então seguimos viagem, compartilhando da mesma solidão coletiva.

Olho pela janela e vejo espaços limpos, claros e vazios. Onde estou não faria diferença, exceto pela lembrança do caminho percorrido nas ruas da Ceilândia.

A rota do metrô faz eu me afastar lentamente da cidade. Envolve-me pela solidão de uma paisagem qualquer desconhecida. Vejo em perspectiva imensos conjuntos de casas, escolas e ruas iluminadas por luzes amarelas. O túnel faz sumir a paisagem urbana e chama o sono do passageiro. Fecho os olhos e deixo os barulhos todos atravessarem meu pensamento, numa entrega comedida.

Quando a paisagem ressurgir, aquelas luzes já estão longe. Não tenho certeza da direção, já perdi o rumo. Mas assim, distantes e silenciosas, decoram a paisagem como pinceladas de luz numa tela impressionista. Quase esqueço que estive lá, junto ao barulho das pessoas amigáveis conversando alto na rua.

O maciço de luzes agora é um risco de luz no horizonte comprido que some na janela de trem. É como num filme antigo bem demorado, daqueles que passam de madrugada na televisão e fazem o sono chegar.

A escuridão da noite passa a ser a paisagem. Ampla, plana e comprida, a escuridão faz a viagem ficar mais longa. Parece que sinto o cheiro frio da noite. Um cheiro forte que invade o meu silêncio e acorda meus sentidos.

Olho para o lado: dois garotos se riem embaixo de suas camisetas, nos devaneios da cola de sapateiro.

*

A parede em mil azulejinhos avisa a chegada. Atento se os garotos não tomaram o mesmo destino que o meu. Aperto o passo sem olhar para trás – não quero que pensem que estou com medo.

Caminho outro tanto e passo por alguns canteiros de folhagens – serão de plástico? – e algumas lojas. Uma rua de figurantes. Está ali não como um caminho – ou não é digno se chamar como tal -, porque ninguém passeia na estação de metrô. Passeia?

De repente as galerias da estação parecem intermináveis. Não vejo guardas, nem outras pessoas ali. Nem figurantes. Estação nova, lojas vazias. Da estação sou jogada para fora, numa quadra da asa sul do plano piloto. O mesmo escuro, a mesma noite, sob as mesmas luzes altas amarelas, olhei ao meu redor. Ninguém na rua. Nas janelas dos

prédios, as luzes opacas denunciam que pessoas vivem por ali, mas naquele momento os moradores pareciam se esconder entre as árvores altas da quadra.

Percorro um caminho tão bonito e vazio que pareceria irreal, não fossem as árvores farfalhando com um pouco de vento.

Antes de chegar numa das quadras comerciais das mais badaladas, vêm as imagens sobrepostas do dia.

Vago num pensamento curto e fugidio:

- A que lugar eu pertença?

*Imaginemos como seria organizada uma vida que se deixasse determinar, num momento decisivo, pela última e mais popular das canções de rua. (BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 25)*

5. O ROTEIRO TRANSIARTE

A semana cultural na escola acontece duas vezes por ano. Curso de todo tipo: artesanato, dança, música e transiarte. Foi numa sexta-feira, último dia de atividades, que apresentamos o videoclipe *Tribus*⁸ no auditório da escola. O diretor do nos chama ao palco. Estamos lá com os estudantes que participaram da oficina transiarte falando para uma plateia curiosa sobre o que foi feito nos últimos dias. É a hora do espetáculo!

“Fé em Deus que ele é justo. Hein, irmão nunca se esqueça!” Começa com rap dos mais conhecidos – conhecido por eles, os autores do videoclipe. Imagens em movimento e música conhecida: o show na tela! Assim a transiarte gerou gritos e aplausos na plateia do anfiteatro do Centro de Ensino Médio 03.

Foram os estudantes de EJA que conduziram esse espetáculo que aconteceu em torno do vídeo. Um encantamento pela técnica ou a identificação imediata entre ela e espectador. Foi emocionante! Eu estava ali, vendo tudo ao lado e de lado. Estava na tangente desse acontecimento. Uma emoção que de tão contida doeu. E se estendeu por mais um bom tempo, cada vez que eu assisti novamente ao clipe.

Foi a partir das discussões de roda, em forma de círculo de professores e estudantes, que chegamos ao tema para a oficina transiarte.

Os participantes da roda eram diversos. O calouro jogador de basquete, o reaggeiro, o skatista, a patricinha, a roqueira, o *emo*, a *nerd* e a funkeira foram os personagens escolhidos pela roda de discussão. Por isso o clipe tem pedaços do rap da periferia, do funk carioca, o punk rock, o pop americano e o pop rock brasileiro, o reagge de Bob Marley, música popular brasileira, interpretados cada um pelo seu personagem.

⁸Disponível em <http://www.proejatransiartetube.cefetgo.br/mediadetails.php?key=8f383ee098d13fc8cd0a>

Os estereótipos mostram a diversidade cultural, as classificações e os rótulos na escola. Nas conversas de roda cada um se sentia mais próximo de um ou de outro personagem. Na verdade faltaram personagens para tantas modas e comportamentos classificáveis. Faltaram também os personagens múltiplos, híbridos, que representam vários tipos ao mesmo tempo ou então variações desses tipos.

Pensamos que a roda de conversa, sob o nosso ponto de vista, poderia ser um espaço de emergência das identidades dos estudantes e professores de EJA. Surgiriam imagens da identidade cultural de cada um, das origens e das identidades múltiplas associadas aos grupos, à cidade e à escola.

Cidade das feiras, cidade dos repentistas ou cidade-dormitório, a cidade de Ceilândia é o lugar onde as pessoas são muitas – o maior colégio eleitoral do Distrito Federal. É um espaço próprio de construção de identidades múltiplas, de transições. Seus habitantes vêm de todo o país, principalmente do Nordeste. Cidade das feiras, cidade dos repentistas ou cidade-dormitório, é o lugar onde as pessoas são muitas – o maior colégio eleitoral do Distrito Federal.

Mais que espaço de transição, a Ceilândia é bairro, moradia e encontro. Um encontro de tribos, de guetos, de grupos diferentes e ao mesmo tempo semelhantes entre si. Naquele momento, na roda de conversa dentro da escola ceilandense, as identidades emergiram em forma de personagens caricatos, cada um com seus tipos e comportamentos.

E quais são as modas para esses estudantes de Ceilândia? A roda mostra que essas são modas muitas vezes globalizadas e globalizantes. Fazem referência direta ao comportamento de se ouvir determinado tipo de música e pertencem ao mundo atual, ao presente. Onde? De todos os lugares e em toda parte, do hip-hop mais pedido nas rádios à música popular brasileira - que de tão popular atravessou o mundo. As modas, as origens e os destinos se confundem e se misturam; geram outras coisas. Culturas híbridas, culturas múltiplas, e por que não culturas novas!

Na tentativa de representar os tipos, surgem os personagens caracterizados na vestimenta e no comportamento, e essa classificação fica interessante para o roteiro. Para a obra de arte e a expressão artística, escolhemos a livre iniciativa dos estudantes que, nesse caso, foi a de classificar os diferentes e identificar os pares. A partir da classificação, discutimos a concretude mais complexa, que é a imagem da realidade como ela se apresenta - e não o que se deduz sobre ela. Ao voltar para a essência, talvez

tenhamos que desconstruir os tipos, fragmentar o tempo e estilhaçar as representações de realidade.

Ao observarmos a roda de discussão, percebemos que os paradigmas e as visões de mundo dos estudantes se expressam na fala, na música e nas imagens escolhidas por eles. Essas não são meras informações sobre a realidade desse ou daquele indivíduo. São imagens deles, sobre eles e construídas por eles. Ali vemos os vários sujeitos num só – as múltiplas identidades, a construção individual e a construção coletiva. Mas para o leitor, ofereço apenas a descrição dos processos todos, longe da dissecação do fenômeno na sua dimensão psicológica e causal.

Os assuntos preferidos, as modas e as angústias coletivas se mostram nas falas dos estudantes e professores de EJA. O que caberá melhor recebermos: a dimensão existencial de cada um sobre a própria vida ou o manifesto provocado por nós, pesquisadores, e recebido por eles, os estudantes, de como a escola pode ser melhor do que ela é?

Quando escolhemos os personagens, o ponto de partida foi a escola na sua dimensão mais jovem. As tribos, os guetos e os grupos representam geralmente a vontade das gerações mais novas de se diferenciarem, de se expressarem.

Procuramos um roteiro que todos pudessem participar. Cada um escreveu as características de um personagem. Um calouro que chegando à escola é assediado por vários estudantes, cada um representando uma tribo, um gueto ou um grupo. Esses grupos foram definidos pela forma de vestir e pelo tipo de música preferida. Ed, o calouro, aparece com uma bola de basquete. Surgem então vários elementos ligados aos personagens e ao cenário, que vai se movimentando e se modificando ao longo da trajetória de Ed.

O cenário constitui ali o fundo para as fotomontagens. Ele é um muro feito de cartolina colorida, na frente de um céu que é dia e depois é noite. As músicas se modificam de acordo com os personagens que encontram a figura de Ed pelo caminho. A ideia do roteiro era a de que eles – os personagens – assediassem Ed a tomar partido de suas tribos. Ao final dessa trajetória, Ed compartilharia um momento com todos. Mas no processo dessa transição os detalhes se constituem como parte da história e modificam o roteiro, que para nós não é definitivo.

Alguns bonecos, desenhos e um cenário. Buscamos nas revistas os pedaços, os fragmentos dos nossos atores. Rostos anônimos que representam pessoas reais. Anônimos ou populares que não reclamariam seus direitos autorais estão ali, na mídia

impressa, expostos ao recorte. As imagens foram reconfiguradas em seus fragmentos pelas técnicas da fotocoloragem e da fotomontagem. Cartolina, cola e tesoura deram vida aos bonecos articulados.

Foram novecentas fotografias que animaram o roteiro, usando da sequência para dar ilusão de movimento. Cada vez que nosso calouro Ed encontrava um novo colega, ganhava um acessório ou uma característica daquele personagem. Cada movimento, um clique na máquina digital. O toque do botão não conseguiu acompanhar a criatividade que quase flui das mãos de quem articula os movimentos dos bonecos. Enquanto alguns colaboradores captam essas imagens, outros buscam na rede as músicas que foram escolhidas pelos estudantes. Concluída essa etapa, vamos à edição.

Usamos a técnica chamada *stopmotion*, onde uma grande quantidade de imagens estáticas (fotografias, montagens ou desenhos escaneados), quando postas em sequência, gera a ilusão de movimento. Pode-se atribuir aqui a qualidade de animação digital, pois os desenhos animados originalmente usavam desse artifício, mas nós preferimos chamá-lo de videoclipe. O videoclipe ficou muito conhecido pelo seu formato de vídeo musical, onde a música e o silêncio são elementos constituintes das imagens. Mas para nossa pesquisa o videoclipe pode ser entendido como qualquer curta-metragem em filme, vídeo ou animação que ilustra uma música e/ou apresenta o trabalho de um artista (Houaiss) ou então qualquer filme curto em suporte eletrônico (Wikipédia).

As fotografias são postas em sequência em um dos programas eletrônicos que editam imagens, áudio e vídeo. O programa usado foi o Windows Movie Maker, disponível no sistema operacional Windows. Além dessa ferramenta, a equipe costuma trabalhar com programas livres como o Cinelerra e o Gimp. Podemos, com a ajuda desses aplicativos, escolher o tempo em que cada fotografia permanece, atrasando ou acelerando a ilusão de movimento ou repetindo-o. São recortes e fragmentos de imagens e músicas que, ao se juntarem, criam uma narrativa que tem como ponto de partida o roteiro. Mas o roteiro não é o fim, porque ele pode ser desconstruído e modificado durante o processo.

Pela edição conseguimos expressar nossa habilidade de contar uma história ou transmitir uma mensagem, porque ali organizamos as ideias através da imagem, do som e do movimento. Benjamin (1994) cita as palavras de Valéry:

“A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não dependem de nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir.” (p. 220)

Esse é um ensaio para a construção de imagens do pensamento. A estética do videoclipe se aproxima muito com o jeito que pensamos as imagens ou como imaginamos e lembramos as coisas. A memória evocada por nós geralmente vem permeada de imagens, sons, sentidos e emoções.

O pensamento é parecido com um filme, como um devaneio de tomadas, ângulos e fragmentos de narrativas que podem ser controlado. É menos parecido com um texto escrito, por exemplo, apesar de que a literatura não só descreve o pensamento humano como também tem o poder de transportar o leitor para construir o seu próprio imaginário dentro das narrativas. Esteticamente, a imagem em movimento enquadrada e editada se aproxima do nosso pensamento.

É importante salientar que vivemos imersos num contexto técnico e cultural que privilegia as imagens construídas pelas mídias, principalmente as que são geradas pela televisão, pelo cinema e, mais recentemente, pelo ciberespaço.

Podemos afirmar que os meios de comunicação influenciam fortemente a estética do nosso pensamento sobre as coisas. Mas, por outro lado, podemos crer que as mídias também tiveram e têm como inspiração o próprio pensamento humano. Ítalo Calvino (1990) nos fala sobre os processos imaginativos, quando pensamos através de imagens. Ele faz um paralelo entre a mente humana e a técnica, dizendo que a imagem que vemos na tela de cinema foi antes escrita e imaginada pelo diretor.

Todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma; nesse processo, o “cinema mental” da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva da seqüência, de que a câmera permitirá o registro e a moviola a montagem. Esse “cinema mental” funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior (p. 99).

Imaginamos cenas esteticamente parecidas com as que vemos nas telas, mesmo antes da técnica cinematográfica surgir. As técnicas e as tecnologias modificam o ser

humano ao longo do tempo e espaço, e vice-versa. Priscila Arantes (2008) nos lembra que,

As técnicas, de acordo com Benjamin, desencadeiam percepções e processos cognitivos que são, muitas vezes, os motores das grandes transformações estéticas. (...) Contrariamente às técnicas de visualização desenvolvidas na época do Renascimento, que tinham no olhar do sujeito único e imóvel seu foco fundamental, as tecnologias informacionais ligam-se muitas vezes a um sujeito em trânsito, em constante movimento. Nesse contexto, não somente a obra se movimenta, rompendo com a forma fixa e imutável da estética da forma, mas o próprio sujeito se desloca, interferindo no comportamento da obra (p. 31).

As novas técnicas artísticas possibilitam ao ser humano experiências estéticas diferentes. Diana Domingues (2002) aponta a ciberarte como uma experiência partilhada entre produtor e receptor.

A partilha com os participantes da experiência modifica a relação obra-recepção, pois não mais se trata de um público em atitudes contemplativas, mas de sujeitos/atuantes que recebem e transformam o proposto pelo artista, em ações e decisões que são respondidas por computadores. É o fim do “espectador” em sua passividade. A passividade é trocada pela possibilidade (p.61).

As artes digitais permitem maior interatividade, pois as fronteiras entre obra e público podem ser desconstruídas facilmente. Nessa pesquisa com a transiarte, por exemplo, é possível alterar e reconfigurar as produções artísticas, porque as técnicas digitais permitem essas ações. Os estudantes são incentivados a interagirem com o ciberespaço.

*

Chegamos no fim do videoclipe, ao som de Bob Marley: "Don't worry about a thing, cause every little thing gonna be all right". Vemos a frase que está desenhada na parede da escola: “Ninguém de nós é tão bom, quanto todos nós juntos”. Essa frase está hoje bem desenhada em grafite numa das paredes que configuram o pátio da escola, logo na entrada.

Apesar de nem todos participarem do processo da transiarte, há uma identificação coletiva. A plateia, no final daquela semana cultural de maio de 2008, aplaudiu em gritos, nos mostrando uma reação que é própria da construção coletiva, do “fazer junto” e do “fazer parte”. Refletimos sobre esse poder que a imagem tem de abrir e fechar as ideias, de provocar os movimentos e as transgressões. Editamos, dentro de

nossa consciência, as nossas práticas e ações. Pensamos sobre eles – os estudantes –, com eles ou por eles? Enquanto isso vemos o filme projetado no palco do auditório e ilustrado na plateia. Uma plateia estendida para a internet – para o mundo!

Naquele momento nós da equipe transiarte também fizemos parte dessa plateia, porque também nos identificamos como espectadores. O videoclipe, de certa forma, se mostrou parte daquelas pessoas que o estavam assistindo, seja na música conhecida, ou na animação feita de recorte de revista e cartolina. A expressão artística é familiar às pessoas, mesmo que elas estejam a algum tempo fora da escola. Os bonecos, os desenhos e os papéis coloridos remetem às brincadeiras da infância, e a um tempo de inocência e de alegria.

Ao aceitarem a roda de discussão como o ponto de partida para a oficina transiarte, muitos estudantes revelam a falta de contato com as novas tecnologias, principalmente com o computador. A transiarte como arte de transição mostra para eles a galeria virtual como possibilidade de um espaço interativo povoado pelas produções artísticas e construído a partir dessas interações.

Para acessar o *site* www.proejatransiartetube.cefetgo.br basta um computador conectado à internet. Mas para que se possa postar qualquer produção artística é preciso estar registrado. O registro por sua vez exige que o novo cadastrado tenha um email – endereço eletrônico. Vi muitos estudantes parados na frente da tela inicial do computador com os braços descansando sobre as pernas. Um olhar preocupado e fugidio numa postura de quem não vai dar conta. “Eu não gosto dessas coisas de computador”, diz alguém. Ou então: “Eu vou ficar só olhando!”. Quando se precisa aprender algo novo a tendência é resistir.

Foi parte da oficina transiarte promover os primeiros contatos de muitos estudantes com o computador. O laboratório de informática da escola é pequeno para seus mais de três mil alunos. Os professores de EJA usam-no muito pouco. Diante da carga horária reduzida - característica do currículo de EJA - as atividades no laboratório de informática se mostram apenas como complementares. A maioria dos alunos dessa escola passam por ela sem terem contato com algum dos dez computadores do laboratório. Para alguns, estaria ali uma das poucas oportunidades de se aprender a tal da informática.

Mas o ciberespaço é um espaço reverberante, onde as possibilidades atravessam até mesmo a condição transitória dessas pessoas na escola de EJA. O vídeo das tribos ganhou outras telas e outras plateias, dentro e fora da escola. Ele está nas redes, para

quem quiser ver e ouvir, a qualquer momento e em qualquer lugar, como arquivo postado no “transiartetube”. Esse espaço virtual é uma imensa galeria onde as pessoas podem compartilhar todo tipo de arte que puder ser digitalizada. São videoclipes, animações, imagens, poesias, músicas, textos e fotografias modificadas, além dos comentários e avatares que povoam esse espaço e torna possível a interatividade entre os seus usuários.

Todas as produções estão expostas no mundo virtual ao remodelamento e às redefinições. Isso significa que a autoria é coletiva no que se refere aos participantes da oficina transiarte, mas não é definitiva. Toda obra de arte ali pode ser modificada, descontextualizada e redefinida por quem quiser. A obra de arte perde o seu valor de origem, sua autenticidade, e ganha as redes, o ciberespaço, onde é reproduzida infinitas vezes, em espaços-tempos diversos. Mais do que galeria, o “transiartetube” é um espaço de vivência coletiva, um ensaio para uma comunidade virtual.

Da mesma forma, a transiarte é uma obra aberta porque pode ser modificada. Seu valor de origem é praticamente irrelevante. Quando ela é reproduzida, não importa o meio, não importam as mídias, o que vale é seu poder de transmissibilidade e acesso. Segundo Walter Benjamin (1994, p. 168), a esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica. O autor salienta que a obra de arte poderia ser colocada em situações inusitadas e até mesmo impossíveis se não fosse reproduzida. “A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto”, exemplifica. E continua:

Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, se sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade não tem nenhum sentido (p. 171).

A questão da autoria também é discutida por nós frequentemente. Tradicionalmente, ela está ligada a uma concepção mais individual do sujeito. No movimento moderno do início do século XX, por exemplo, a arte era vista como a expressão profunda da singularidade desse indivíduo, ou seja, a noção do talento individual do artista. Ao falar da morte do sujeito moderno, Stuart Hall (2005) afirma que a noção de identidade unificada e individual está associada com a modernidade. No

início no século XX, segundo esse autor, emergem dos movimentos estéticos e intelectuais um quadro perturbado e perturbador do sujeito e da identidade:

Encontramos aqui a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano de fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal. Exemplos disso incluem a famosa descrição do poeta Baudelaire em “Pintor da vida moderna”, que ergue sua casa no “coração único da multidão, em meio ao ir e vir dos movimentos, em meio ao fugidio e ao infinito” e que “se torna um único corpo com a multidão”, entre na multidão “como se fosse um imenso reservatório de energia elétrica”; o flâneur (ou o vagabundo), que vagueia entre as novas arcadas das lojas, observando o passageiro espetáculo da metrópole, que Walter Benjamin celebrou no seu ensaio sobre a Paris de Baudelaire. (...) Estas imagens mostraram-se proféticas do que iria acontecer ao sujeito cartesiano e ao sujeito sociológico na modernidade tardia (p. 33).

Na modernidade tardia, ou pós-modernidade, o sujeito e identidade únicos estariam abalados por fragmentações e deslocamentos, onde até mesmo condições de ubiquidade colocariam em questão a noção da autoria da obra de arte. Alguns autores apontam a “morte do autor”, enquanto outros mais conservadores defendem a pureza como condição de sobrevivência da obra de arte. O impuro seria considerado um desrespeito aos limites, quando estruturas e identidades são misturadas. Ainda sobre a morte do sujeito, Lucia Santaella (2004) nos diz que

Não é apenas o pressuposto de que existe um sujeito universal e centrado que está em questão, mas, sobretudo, como porventura o sujeito poderia ser situado, corporificado, fragmentado, descentrado, des-construído ou destruído. Por isso, no lugar dos antigos “sujeito” e “eu”, proliferam novas imagens de subjetividade. Fala-se de subjetividade distribuída, socialmente construída, dialógica, descentrada, múltipla, nômade, situada, fala-se de subjetividade inscrita na superfície do corpo, produzida pela linguagem etc. Nessa mudança, o psicológico abandona o espaço privado e intransferível das psiques individuais para alojar-se nas encruzilhadas e nas ruelas que marcam o estar-no-mundo com outros seres humanos (p. 17).

Os estudantes são autores, interatores, público e produção. No ciberespaço eles experimentam a autoria coletiva, se vêem e se ouvem – sentem. Segundo Priscila Arantes (2002), muitos dos trabalhos em mídias digitais

implicam a desmistificação de certos valores convencionais da obra de arte e do artista. A ideia de que a obra de arte é fruto de um gênio individual em profunda sintonia com o cosmos cai por terra. Há cada vez menos pertinência em encarar

os produtos ou processos estéticos contemporâneos como criação individual, como manifestação do estilo de um gênio singular, em vez de um trabalho em equipe (p. 49).

Nem todos estudantes compreenderam as poéticas tecnológicas, a ciberarte ou as possibilidades de navegação no ciberespaço, mas eles viveram a experiência de construir coletivamente uma obra de arte.

*

Ao bater o sinal, quase ensurdeço. Noto que alguns alunos copiam rapidamente o que eu escrevi com giz no quadro negro, logo no início do encontro: Roteiro Transiarte: 1. Geração de temas, discussão do problema gerador; 2. Roteiro e planejamento das atividades; 3. Execução artística e audiovisual (fotografias, filmagens, desenhos, teatro, bonecos, massinha, gravação de músicas, colagens etc.); 4. Edição digital (captação de vídeos e músicas da internet, tratamento das imagens e áudio, edição do material captado segundo o roteiro); 5. Postagem do vídeo no site www.proejatransiartetube.cefetgo.br.

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com a exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido” (BENJAMIN, 1994, p. 22).

6. DESENHANDO AS FRONTEIRAS

Existe uma ligação concreta entre a transiarte e a educação desses jovens e adultos. Ela se dá por meio de uma fé coletiva. Mais fé nas incertezas do processo e menos nas recompensas da linha de chegada. Porque os fins estão no meio. Porque não há determinações, mas pessoas determinadas à experiência, ao risco, ao incerto; ao aberto, que faz a transiarte possível.

A transiarte expõe a realidade às dimensões infinitas do ciberespaço. Algumas dimensões são animadas pelas paixões e desejos humanos; outras são entregues ao precipício onde as coisas não caem - flutuam. Nesse espaço onde a gravidade não é lei, o corpo é estendido e busca a constante ampliação dos seus sentidos. Segundo Domingues (2003)

No universo digital não há horizonte ou gravidade, não há materialidade concreta, não há elementos sólidos intransponíveis, não há noção apriorística de escalas determinando pontos de vista. Os ambientes digitais nos abrem possibilidades de experimentar sensações, lógicas e composições que estão além da tradicional materialidade da arquitetura e da topografia geográfica, ultrapassando os limites do espaço concreto (p.219).

Como bons filhos da ciência cartesiana que somos, queremos a ponte que liga, a porta que abre ou o labirinto que desafia em possibilidades determinadas pelo jogo e o ponto de chegada.

A metáfora da ponte que liga os extremos não tem sentido quando as possibilidades estão justamente em flutuar nesse abismo que é o ciberespaço. Visitemos a ponte como símbolo:

Todas essas tradições confirmam a simbologia da ponte: local de passagem e de prova. Mas elas lhe dão uma dimensão moral, ritual, religiosa. Aprofundando esse direcionamento da análise, poder-se-ia dizer que a ponte simboliza uma transição entre dois estados interiores, entre dois desejos em conflito. É preciso atravessá-la; fugir à passagem nada resolveria. (...) A ponte coloca o homem

sobre uma via estreita, onde ele encontra inexoravelmente a obrigação de escolher. E sua escolha o dana ou o salva (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p. 730).

Não há uma via estreita, nem a obrigação de se escolher um caminho. O ciberespaço oferece muitas perguntas e poucas respostas, numa atmosfera flutuante, confusa e ameaçadora para aqueles que querem passar para o outro lado. Mas não se pode *atravessar para o outro lado*, pois o real e o virtual coexistem no ciberespaço.

Nosso caminho é um labirinto onde não há um centro, uma resposta. Nem queremos sair dali com uma. Lembro-me que fomos nós quem construímos mentalmente o labirinto com suas complicações para que as pessoas se percam ou se guiem, ou simplesmente caminhem em alguma direção. Esse labirinto de caminhos - criados pelo próprio jogo do labirinto - leva as pessoas para o encontro de si mesmas, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p.532): suas memórias e experiências vividas. Mas o labirinto é feito de complicados trajetos que às vezes libertam e às vezes aprisionam no objetivo de se achar a saída.

O labirinto é, essencialmente, um entrecruzamento de caminhos, dos quais alguns não têm saída e constituem assim impasses; no meio deles é mister descobrir a rota que conduz ao centro desta bizarra teia de aranha. A comparação com a teia de aranha não é aliás exata, porque a teia é simétrica e regular, enquanto a essência mesma do labirinto é circunscrever no menor espaço possível o mais completo emaranhamento de veredas e retardar assim a chegada do viajante ao centro que deseja atingir (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p.530).

Entendo que o labirinto tem sua finitude no seu centro, pois se acabam ali as possibilidades de percurso. Volto a Benjamin (1994):

A lei do esquecimento se exercia também no interior da obra. Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois (p.38).

Se o acontecimento lembrado não tem limites, perder-se no caminho é permitido. Buscar uma saída é cair novamente nas armadilhas dos métodos que reduzem o instante vivido a categorias e causalidades.

Assim como não há passagem pela ponte, também não há uma saída pelo emaranhado de caminhos do labirinto. Se o labirinto é entendido por sua multiplicidade

de caminhos, a transiarte o supera. Ela brinca com as relações entre o sujeito, a arte, a cultura, a realidade, a ciência, a escola e a tecnologia. Já não se trata de multiplicidade apenas, são relações transdisciplinares. Uma esfera perpassa a outra, numa espécie de recriação que transita pelos arredores e vazios entre o real, o presencial e o virtual. Sabemos que esse labirinto está construído no vazio de um precipício na tentativa de ponte. Tentativa de ligar extremos e dar as respostas. Mas não enxergamos o outro lado. Porque não temos um caminho a percorrer rumo a uma linha de chegada. Cada um que passar pela experiência de se fazer transiarte deixará seus rastros, suas marcas num caminho que pode ser em si mesmo a experiência.

No decorrer da reminiscência, a possibilidade da transiarte é aberta, infinita. No decorrer da transiarte, a reminiscência assume novas perspectivas. A transiarte se mostrou pelas janelas de memórias abertas nas paredes virtuais na escola. São molduras que se abrem para um espaço onde a fluidez é lei. Onde a gravidade não é lei.

A janela virtual é a moldura de um cotidiano que se faz de presente e memória. O ciberespaço constitui um espaço-tempo diferente do espaço concreto presencial, mas é animado pelos mesmos desejos e sentimentos humanos individuais e coletivos. O que é virtual pode não ser presencial, tendo assim um espaço relativo, ubíquo. O passado e o futuro podem ser presentificados através das imagens virtuais. Segundo Virilio (1993),

Imagem interativa, cidade interativa, se toda imagem é destinada à ampliação, deve-se considerar que na era da não-separabilidade este destino se cumpre sob nossos olhos graças ao desenvolvimento conjunto do ambiente eletrônico urbano e da arquitetura de sistema, arquitetura improvável, mas cuja eficiência não se pode negar. Ubiquidade, instantaneidade, o povoamento do tempo suplanta o povoamento do espaço (p.95).

O espaço construído não mais aloca as redes de informação. Na imaterialidade das redes do ciberespaço, a organização do tempo supera as distâncias espaciais, antecipando as tessituras da comunicação humana. Voltamos a Virilio (1993):

Hoje em dia a tecnologia desempenha um papel análogo ao criar novas interrupções de todas as formas, uma modificação do tempo próprio, uma distorção do dia astronômico que traz consequências tanto para a organização do espaço urbano quanto para o espaço da arquitetura, já que a janela tende a ter precedência sobre a porta (p.95).

Segundo Chevalier & Gheerbrant (2008), a porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos ou entre o conhecido e o desconhecido. A janela

por sua vez, segundo esse autor, simboliza receptividade. “Se é redonda, a receptividade é da mesma natureza que a do olho e da consciência (clarabóia). Se é quadrada, a receptividade é terrestre, relativamente ao que é enviado ao céu” (p. 512).

Transpondo essa simbologia para a pesquisa, entendo que a transiarte é mais a janela receptiva que propõe a interatividade entre os lados, do que a porta que permite a passagem de um lado para o outro. Ela representa justamente o trânsito entre os lados e acontece no limiar dos espaços, onde há uma troca constante entre o ambiente presencial e o ambiente virtual, entre a cultura existente e a cultura planetária do ciberespaço.

Nas janelas da consciência, a memória presentifica o fragmento de realidade vivida. Da janela de um edifício, a cidade é enquadrada pelo olho. A televisão e o cinema também enquadram a cidade pelas telas, gerando imagens emolduradas, como cartões postais. Na tela do computador, o espaço é enquadrado virtualmente pelas imagens digitais e o tempo é remodelado. Mas toda imagem digital parte de algo já existente ou, a princípio, da criação de alguém, que posteriormente poderá ser visto, interpretado e reconfigurado por outras pessoas. O próprio conceito de “espaço virtual” – que pode vir a ser, uma simulação do real, oposto de real (Houaiss) – é discutível nesse contexto, pois como conseguiríamos manipular e transformar o que não é real?

Segundo Lévy (2006), “Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes” (p.15). Complementando, Pernisa (2008) nos coloca que

Quando se fala em imagem virtual, é uma referência àquilo que é colocado em oposição ao atual e não ao real, como algumas vezes é apresentado. O virtual não pode se opor ao real por ser também parte deste real. Uma imagem virtual pode se atualizar, e de diferentes formas, mas isso não quer dizer que ela não seja real e que só vai sê-lo ao se atualizar. A verdadeira oposição se dá em relação ao atual, pois uma imagem, ao se atualizar, ou seja, se apresentar, se colocar em presença, se dá a ver, deixa de ser virtual, que é aquela que não está presente, visível (p.42).

Isso significa que tudo o que é criado no ciberespaço tem uma dimensão híbrida e discutível entre o presencial, real e virtual, ou seja, uma dimensão transitória, e não definitiva. Canclini (2000) vê as manifestações culturais sem a dicotomia a qual estamos acostumados – o moderno e o tradicional, o erudito e o popular, por exemplo. Ele usa da linguagem do videoclipe que desconstrói as regras e se faz descontínuo,

fragmentado, para explicar o hibridismo cultural na diversidade artística, nas mesclas culturais e nas migrações multidirecionais.

Segundo Stuart Hall (2005), algumas pessoas argumentam que o hibridismo e o sincretismo - que é a fusão entre diferentes tradições culturais - são uma poderosa fonte criativa. Outras argumentam que a indeterminação, a dupla consciência e o relativismo implicados pelo hibridismo teriam também seus custos e perigos. (p. 91) Ainda nessa linha de pensamento, Dani Lima em “Corpos humanos não identificados: hibridismo cultural e dança contemporânea” (2008) nos diz que

O hibridismo cultural pode ser enxergado de duas formas contraditórias: uma poderosa fonte de renovação cultural e criatividade, mais apropriada ao tempo em que vivemos do que a ideia de uma identidade única; ou como indefinição, relativismo generalizado, consciências múltiplas, esquizofrênicas e antiéticas. Seus críticos mais ferrenhos alegam que em nome dos hibridismos culturais muitas banalidades e produtos culturais estéreis de qualquer valor autêntico foram gerados. O dicionário mostra que a palavra “autenticidade” significa “verdade”. A noção do que é verdadeiro ou do que é “falso” também está ligada à ideia de uma identidade una e universal (p. 167).

A transiarte é uma linguagem híbrida, múltipla, ou nova? Walter Benjamin em seu ensaio “O autor como produtor” (1994), fala de uma fonte comum de onde as linguagens vêm:

Se voltarmos agora ao processo de fusão das formas literárias, mencionado no início, veremos como a fotografia, a música e outros elementos, que não conhecemos ainda, mergulham naquela massa líquida incandescente com a qual serão fundidas as novas formas (p. 130).

Arantes (2005) nos coloca que a mistura entre obra de arte e o público nas artes digitais quebram o ideal contemplativo da estética tradicional. Continua:

Se os processos de hibridação são um elemento norteador da estética no século XX, seja pela participação do público na obra, no âmbito das mídias digitais esse processo de hibridação torna-se mais complexo. Isso significa dizer que já havia processos de hibridação anteriormente, mas que, com as tecnologias digitais, esse processo torna-se o seu princípio constitutivo, já que a linguagem digital tem a possibilidade de converter qualquer informação (sonora, visual, impressa) em uma mesma linguagem (p. 50).

Não importa se estamos diante de uma linguagem híbrida, popular ou erudita. A transiarte é proposta, nesse contexto, como uma forma transitória da arte

contemporânea. A transição é bem vinda, não queremos fugir. Queremos ficar no limiar, na fronteira, vivendo os conflitos da dimensão coletiva e reverberante.

Estamos felizes com os múltiplos e complexos pontos de partida que a escola nos oferece todos os dias como ambiente de pesquisa. Chegaremos a algum lugar? Já estamos nos lugares a chegar. Encontramos a nós mesmos num profundo diálogo com as esferas desveladas da memória estilhaçada no espaço-tempo a partir da perda e do esquecimento, e ressignificada no percorrer da recriação das coisas. Entendemos o presencial como o oposto do virtual para que a transarte transcenda essa oposição na direção da realidade complexa.

Quando penso que a experiência subjetiva só encontra seu sentido completo no coletivo, entendo por que as memórias devem ser partilhadas, as histórias contadas e os significados traduzidos na linguagem. A arte popular aqui não tem distinção de valor em relação à arte erudita. Dentro desse contexto, Shusterman (1998) nos diz que

a razão mais urgente e profunda para defender a arte popular é a satisfação estética que ela nos oferece (mesmo a nós, intelectuais), forte demais para que toleremos as críticas globais feitas à sua degradação, desumanidade e ilegitimidade estética. Condená-la por convir apenas ao gosto grosseiro e ao espírito rude das massas ignorantes e manipuladas equivale a nos colocar não só contra o resto de nossa comunidade, mas também contra nós mesmos. Somos levados a desprezar as coisas que nos dão prazer e a sentir vergonha desse prazer (p. 100).

O movimento no ser humano individual e coletivo acontece quando existe identificação, transformação, dinâmica. Quando o ser transitório movimenta o ser profundo ressurgido nas memórias, ressignifica sua própria existência. Acontece o movimento de dentro para fora, e mais que isso, o movimento das fronteiras.

*

Na sala de aula, as fronteiras entre o sujeito e a escola se confundem e transitam no seu cotidiano. A realidade vivida não se dissocia da realidade lembrada; nem o possível do imaginável e o concreto do abstrato. A consciência sobre esses movimentos preserva a complexidade da experiência humana porque aproxima a pesquisa da realidade e desmistifica as distâncias entre sujeito e objeto.

A transarte, como transição das coisas, se dá rumo ao crescimento, à transgressão, e não necessariamente à evolução das coisas. Orthof cita Maffesoli, que entende por crescimento um modelo tridimensional bastante complexo, e não um

desenvolvimento linear que busca o novo constantemente. Nessa mesma perspectiva, Orthof nos fala que

seria importante pensar reforçar a idéia de uma nova matriz, para pensarmos as artes não como uma figura geométrica plana, mas conversa emendada, descontínua, que incorpora inclusive as intervenções do acaso na construção de um conhecimento verdadeiramente transformador e libertador na realização dessa utopia que, desde sua origem, foi e permanece uma realidade. Acredito que a colaboração entre indivíduos e também entre áreas distintas do conhecimento (colaborações que não constituem uma novidade) abre importantes portas ou pontos de vista que irão implementar. E maneira substancial, a forma como hoje produzimos e consumimos arte (ORTHOF, O meio com ponto zero, p.82).

Como possibilidade aberta, incerta e reconstrutiva da atividade artística, a transarte transcende os caminhos da ponte que liga, da porta que abre e do labirinto que joga. Posso pensá-la mais com a rapidez do pensamento e menos com os sistemas seguros que posso reproduzir, na tentativa de enquadrá-la numa lógica racionalmente aceitável. Quando as fronteiras entre sala de aula, laboratório de informática e o espaço cotidiano dos alunos são estendido, transgredidos e desterritorializados, ela pode acontecer.

*

As janelas virtuais se abrem. Onde estão os muros que ditam as regras das distâncias, dos extremos, das disciplinas? Onde estão as paredes que dividem o conhecimento?

As paredes começam a perder o sentido de serem. No limiar dessas fronteiras, as também janelas já não fazem mais sentido quando os lados se confundem; quando as pessoas superam seus próprios muros invisíveis. Mas eu ainda vejo janelas na parede. Preciso lembrar-me das paredes para explicar as janelas; para depois aceitar o vazio. É preciso ver, dar sentido e depois destruir; perder, depois resgatar e ressignificar pelos mesmos suportes que destruíram. Porque é mais fácil entender a possibilidade pela janela do que pela imensidão. E só há janelas se houverem paredes, suportes.

Entendo que a imensidão é mais natural, mas soa muito estranha para aqueles que se apóiam nas estruturas do conhecimento. Somos nós, os bons filhos da ciência cartesiana, quem levantamos as paredes que dividem o conhecimento em campos e disciplinas quase sempre isoladas. Depois nos confortamos com os enquadramentos.

Mas o que existe mesmo é a imensidão das possibilidades. Assim é o ciberespaço, infinito e assustador.

Os grandes portões que dão acesso ao ciberespaço são guardados por gigantes chamados de tecnologia. Se não por eles, não se entra. Quem não acessa, não está lá. É mero espectador que anda junto - é escolhido, mas não escolhe.

*

Alguns conseguem subir “sobre os ombros desses gigantes”.



Basquiat, 1982, sem título

7. MOLDURAS

Neon

A tela de Basquiat tem uma força cênica, um contraste de luz e sombra sem nuances. Há uma fosforescência estendida ao azul que invade algumas figuras. Essa imagem é composta de uma narrativa artesanal e inacabada que remete às memórias da cidade estampadas nos muros reais e virtuais. Algumas histórias ali tem forma de rostos, corpos. São riscos em neon vistos de relance numa rua noturna, movimentada por seus personagens. Pessoas que passam falando alto, sons que fazem parte da rua. É impossível desviar o olhar das figuras anônimas dessa imagem porque elas têm movimento. São uma estampa da cidade em belas cores primárias!

A imagem é enquadrada por três molduras de vazio, porque o fundo negro na verdade não é fundo, é a forma. Os vazios são quadras, avenidas que separam as três partes da imagem, como se elas não se comunicassem pela continuidade, apenas pela sua natureza.

Três espelhos da cidade suburbana, três janelas que mostram os fragmentos do excesso, do espaço contínuo e inacabado dentro de cada quadro. Três janelas da noite, num instante que foge aos nossos olhos deixando rastros de luz. São os rastros de memórias curtas e efêmeras, das três paredes onde se desenham narrativas de escrita e desenhos. São como paredes de qualquer cárcere, que se transformam numa narrativa feita por muitos que passam por ali. Uma narrativa aberta à rua, aos que deixam seus rastros, suas marcas, e depois vão embora. Porque a rua na cidade é veloz e a noite na rua é fugidia, se desenha na velocidade do automóvel, como fachadas bidimensionais que estampam uma sequência de flashes de fotografias em negativo.

Parece que ouço o barulho dos carros passando pelo asfalto molhado nas ruas de Ceilândia.

O cartão postal

Na fotografia antiga vejo a torre em forma de monumento erguida na paisagem de terra vermelha e barracos. Ali, no enquadramento da foto, sua proporção é monumental. A caixa d'água sempre foi um ícone urbano em Ceilândia. Hoje, ao tomá-la como ponto de referência, é preciso ficar atento para que ela não se perca em meio às placas e luminosos, numa barreira visual ao longo da avenida, aonde as pessoas vêm e vão num trânsito que pouco tempo dá de se olhar para o lado. Segundo Oliveira Junior (1994), hoje o automóvel molda a cidade.

Antes a estrada era vinculada aos fluxos de um lugar para outro. Ela ia até os lugares. Agora vem antes, ela é o lugar por excelência, o resto vem até ela. É o domínio do móvel sobre o imóvel. A cidade, antigo local de encontro, de parada, passa a ser local de passagem, de desencontro. A estrada invade a cidade trazendo consigo tudo o que lhe é característico: drive-in, arquitetura pré-fabricada descartável, outdoor etc. (p.41).

A paisagem urbana observada a grandes velocidades vira um filme bidimensional, onde o trajeto perde a importância. O que interessa é a partida e a chegada. A paisagem perde sua profundidade, torna-se superficial e nebulosa. Cada elemento é diferente e ao mesmo tempo sempre igual, visto do enquadramento da janela do ônibus ou do automóvel.

Quando tudo é brilho, nada nos chama atenção (Oliveira Junior, 1994, p.44). O trajeto urbano passa a ser um conjunto de fachadas repletas de outdoors que refletem que a cidade hoje é um lugar de consumo; mas tanta informação visual acaba se tornando monótona ao transeunte. Paul Virilio (1993) entende que a paisagem urbana contemporânea perde inclusive sua visibilidade, como se nós não estivéssemos diante da cidade, mas sempre dentro dela.

A aglomeração urbana possui uma fachada? Em que momento a cidade nos faz face? (...) Se a metrópole possui ainda uma localização, uma posição geográfica, esta não se confunde mais com a antiga ruptura cidade/campo e tampouco com a oposição centro/periferia. A localização e a axialidade do dispositivo urbano já perderam há muito sua evidência. Não somente o subúrbio operou a dissolução que conhecemos, mas a oposição “intramuros”, “extramuros” dissipou-se com a revolução dos transportes e o desenvolvimento dos meios de comunicação e telecomunicação, daí esta nebulosa conurbação de franjas urbanas. Assistimos de fato a um fenômeno paradoxal em que a opacidade dos materiais de construção se reduz a nada (p. 09).

Essa ideia de transparência faz da fachada urbana uma imagem sem profundidade, principalmente quando vista na velocidade do automóvel. Os limites da cidade já não são mais os geográficos, o reconhecimento dos lugares é apagado pelo excesso de informações visuais. É a tecnologia que define os limites urbanos. A cidade acontece até onde os cabos de rede elétrica, as antenas transmissoras e a internet alcançam. Onde os lugares enquadrados pela tela podem ser acessados.

Volto a Paul Virilio (1993) para entender que a cidade contemporânea tem seus limites estendidos à interfachada das telas e monitores, onde uma superexposição dissolve a ocultação público-privado e a noção de próximo e distante. Segundo esse mesmo autor, “a arquitetura urbana deve, a partir de agora, relacionar-se com a abertura de um espaço-tempo tecnológico. O protocolo de acesso da telemática sucede o portão” (p.10). Para entrar na cidade, é preciso acessá-la tecnologicamente. Para “ver” a cidade é preciso reluzi-la num cartão postal, numa miniaturização da sua realidade. Em seu ensaio “Pequena história da fotografia”, Walter Benjamin (1994) nos diz que

Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura, e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade. A tentação é grande de atribuir a responsabilidade por esse fenômeno à decadência do gosto artístico ou ao fracasso dos nossos contemporâneos. Porém somos forçados a reconhecer que a concepção das grandes obras se modificou simultaneamente com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução. Não podemos agora vê-las como criações individuais; elas se transformaram em criações coletivas tão possantes que precisamos diminuí-las para que nos apoderemos delas. Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas (p. 104).

As tecnologias da informação simulam a complexidade urbana num espaço-tempo reduzido ou diluído numa ideia, num olhar. O que deveria ser uma interpretação singular muitas vezes se transforma numa informação objetiva. É como se nosso pensamento sobre as coisas e os lugares fosse resumido a uma série de cartões postais já prontos, já vistos e já produzidos por alguém.

São os cartões postais, as miniaturas, os portais, as telas e as janelas. Todos são molduras do nosso tempo.

Papel de parede

Pelas janelas das paredes invisíveis eu vejo rostos, famílias, álbuns do orkut⁹, a novela das oito, mp3¹⁰ de bolso e de celular. Insisto mais um pouco e vejo o olhar distante de quem não está mais ali. O ônibus que é o último, ou a vida que passa e não se vê. O pensamento distante que passeia entre a memória e o incerto.

Por fim, vejo o Brasil dividido em cinco regiões que se perdem no mapa. Lembro que por muito tempo pensei no Brasil em forma de leque – um mapa mental onde havia o sul e havia tudo o que não era o sul. Hoje, o Brasil para mim é um cata-vento e eu estou no centro. Agora o sul é a ponta de uma das abas, que de tão longe dá preguiça.

Os primeiros olhares pareceram pilares da incerteza de nós. Alguns deles – os pilares – ainda estão lá. No seu silêncio, calam o rumor incerto de se fazer essa tal da transiarte.

Pelas janelas da sala de aula, pessoas de lá e de cá. Muitos são daqui, mas sentam-se tensos nas cadeiras da escola. Como visitantes tímidos pedindo a permissão.

“O que é essa tal de transiarte? O que vocês querem da gente? O que vocês querem que a gente faça? O que vocês ganham com isso? O que é uma edição? Será que nós seremos capazes? Precisa saber mexer no computador? Que história vocês querem que eu conte?”

Quando o pesquisador se cala, a angústia vai embora. As pessoas querem falar. A incerteza revelada é bem vinda. Reprimida, não, porque a alma não se cala.

“Vamos conhecer o site do projeto?” Cada um senta em frente a um computador.

“Ah professora... eu não gosto dessas coisas de computador não...”

“Só tem um jeito de saber se é bom ou ruim: experimentando! Vamos? Eu ajudo!”

“Professora... Eu não sei fazer isso não! Hoje vou ficar só olhando. O cursinho de informática começa amanhã.”

⁹ www.orkut.com.br é um site de relacionamento.

¹⁰ Aparelho que armazena e exibe arquivos de mídia como músicas, vídeos e gravações de voz.

O aluno se levanta e vai até o computador. Senta na cadeira afastada do monitor e permanece longe da máquina. Descansa as mãos sobre suas pernas e espera, por um bom tempo, olhando para a tela inicial do Windows XP¹¹.

Unidade provisória de habitação

A janela do meu apartamento é a moldura do tempo que acontece lá fora. Emoldura uma imagem que seria bidimensional não fosse o som de todas as coisas que se faz entrar. A imagem em si tornou-se para mim plana, opaca. Os pássaros e morcegos são figurantes contratados, não podem entrar. Eu vivo para dentro e olho para dentro. Tenho outra janela, a tela do computador, e essa sim produz uma imagem tridimensional. Ela é a moldura das minhas viagens pelos mares e ares do ciberespaço. Porque me entrego à *flanerie*, perco o tempo de vista. Chega o momento em que o sol bate de frente nas paredes da sala e isso incomoda os meus sentidos. Algum farfalhar nas persianas azuis e as sombras que se deitam avisam: é o fim de tarde. Deixo o computador de lado e sigo para dentro da minha estante.

Técnicas para redublagem

Basta acessar o “youtube.com” para saber que tem muita gente no mundo fazendo a mesma coisa. Isso é arte?

“Ah, isso não vai dar certo! Quero ir embora!” diz uma das alunas.

Foi um desafio maior para os estudantes que nunca tiveram contato com a informática. Tivemos muito pouco tempo. O professor de Física considerou o trabalho de redublagem na sua avaliação para os terceiros anos do período noturno da escola de EJA. Usar a imagem de um vídeo qualquer e substituir o áudio original por uma narração. Essa é a técnica da redublagem.

A ideia do professor foi a de usar a redublagem como avaliação ao ensinar para seus alunos a matéria de Eletromagnetismo. Imagine, então, caro leitor, os vídeos mais populares da televisão narrados no tom das ciências exatas. Posso chamar isso de uma

¹¹ O **Windows XP** é uma família de sistemas operacionais de 32 e 64-bits produzido pela Microsoft, para uso em computadores pessoais, incluindo computadores residenciais e de escritórios, notebooks e media centers. O nome "XP" deriva de *eXPeriência*,^[2]. O Windows XP é o sucessor de ambos os Windows 2000 e Windows Me e é o primeiro sistema operacional para consumidores produzido pela Microsoft construído em nova arquitetura e núcleo (Windows NT 5.1) . http://pt.wikipedia.org/wiki/Windows_XP

tentativa de ilustração do conteúdo dos mais complicados de se trabalhar com alunos de EJA? Não, acredito que não. Foi uma tentativa de se relacionar eletromagnetismo com a vida desses estudantes. O texto sugerido para as narrações sobre Receptores Elétricos, Campo Elétrico e Medidores Elétricos relacionavam a teoria com a prática. É só ouvir as falas dos alunos. Mas fica a dúvida: o que foi aprendido desse conteúdo proposto pelo professor?

Foram três equipes que editaram os vídeos com a gente. Trechos de vídeos encontrados do www.youtube.com foram usados para a redublagem. O programa do “Chapolin Colorado” foi escolhido pela equipe dos Medidores Elétricos¹². A “Grande Família”, programa apresentado na Rede Globo, foi escolhido pela equipe do Campo Elétrico¹³. Já a equipe dos Receptores Elétricos¹⁴ escolheram um pedaço do filme “O Professor Aloprado”.

Apesar dessas produções terem gerado muita discussão e divergência nas rodas do PROEJA-Transiarte, a experiência foi interessante. O que eles aprenderam? Eles tiveram a oportunidade de rirem de si mesmos!

As técnicas digitais de edição de som e vídeo se tornaram acessíveis a maioria das pessoas que tem acesso a um computador. A princípio, hoje, qualquer pessoa pode produzir arte digital. A voz gravada por cima das imagens cômicas despertou um sentido muito diferente que o de mero espectador dos programas de televisão. Foi despertada a sensação de participar, de interferir num processo que antes parecia inalcançável.

A câmera registra a surpresa do estudante ouvindo a própria voz na imagem engraçada do filme. Parece mágica! A emoção toma conta no instante em que a obra de arte faz sentido para aquele estudante que interagiu com a mídia digitalizada.

Gravamos CDs com os vídeos para que as equipes pudessem entregar o trabalho para o professor. Todos estão felizes porque concluíram a tarefa.

¹² vídeo disponível em <http://www.proejatransiartetube.cefetgo.br/mediadetails.php?key=8b0aa55421267eaa77f4&title=Medidores+el%C3%A9tricos+-+trabalho+de+F%C3%ADsica+prof.+Fab%C3%A3o+-+3%C2%BAE>

¹³ vídeo disponível em <http://www.proejatransiartetube.cefetgo.br/mediadetails.php?key=4f8760e425e8bddfd86&title=Campo+eletrico+-+trabalho+de+Fisica+prof.+Fab%C3%A3o+-+3%C2%BAE>

¹⁴ vídeo disponível em <http://www.proejatransiartetube.cefetgo.br/mediadetails.php?key=eaf1811edb38edf31a76&title=recepores+eletricos+-+trabalho+de+F%C3%ADsica+3%C2%BAE+-+CEM03>

A plateia

Montamos câmera e tripé no auditório da escola. Lá parecia mais tranquilo para gravar o que a gente chamou de entrevista. Mais prosa que entrevista, o estudante de EJA de mais de sessenta anos de idade tem muito o que nos contar. Um passeio rápido pelo Brasil e boas histórias sobre a construção da Nova Capital. Nem damos conta de fazer as anotações. Confiamos então no registro videográfico. Muita prosa a ser gravada, precisávamos de silêncio. Mas as janelas altas e estreitas do auditório dão acesso a quem passa lá fora e todo movimento chama a atenção de quem tem curiosidade.

Plantação de cana e algodão no sertão pernambucano, viagem de poeira e terra vermelha em cima do pau-de-arara, cobra e onça, ditadura, golpe militar e muita estrada pelo Brasil; está tudo ali no som da voz firme e musical que até parece ensaiada. Essa voz nos chama a atenção para além da lente da câmera, porque ali se revela a experiência vivida. Já no início da conversa, ouve-se barulho de quem entrou sem ser convidado.

E nós, fomos convidados a entrar ali?

A conversa é muito boa e precisa ser ouvida. Os visitantes entram pela janela atraídos pela câmera e mais alguma outra coisa. Ali é o espaço deles, dos estudantes, mas nem sempre esse espaço é permitido a eles. Então a curiosidade se tornou uma brincadeira irritante aos que estavam ali para ouvir a história contada. E era a real intensão: implicar (ou implicar-se?).

Pensamos no convite que integra. Fazer parte do processo implica em participar a favor daquele instante. Eu, que estava do lado de cá da câmera, fui até lá e juntei-me à plateia. Fiquei por um tempo ao lado de quem ria e perturbava. Queríamos dar conta daquela situação pedagogicamente desafiadora e antropológicamente interessante.

Sem avisarmos a direção da escola, continuamos ali, numa cena curiosa, onde o movimento nosso perturbava a curiosidade de quem nos perturbou por um bom tempo ainda... Fica então a pergunta: quem estava perturbando quem?

Seguimos nossa prosa assim mesmo, com barulho e plateia.

Paisagem de calendário

A noite chama a vastidão. Penso que olhar o céu já faz tempo não é um assombro. Não lembro quando isso aconteceu, mas lamento vendo a paisagem bucólica e distante que a paisagem da noite se tornou para mim. O céu e o horizonte estão ali como coadjuvantes sem rostos. E o sol durante o dia faz a sua volta e só. A paisagem parece opaca, sem graça, como um quadro que passa despercebido na parede da sala. Eu já acostumei. Queria a emoção sentida sobre o fenômeno que está ali. Mas há abismos de distâncias que fazem com que essa breve fotografia seja facilmente esquecida. Desejo um fenômeno com cores do desconhecido; um assombro da natureza! Mas a noite para mim tornou-se paisagem emoldurada.

O céu que vejo pela moldura da janela de casa de fazenda está logo acima do horizonte, enfeitado pela lua. As pinceladas de cores aquecidas pelo rastro do sol também estão lá, exatamente como nos desenhos da infância. O que é belo por costume vai deixando sua beleza desgastar pela própria conveniência de ser belo.

A planície não reclama quando arde o último clarão da luz do dia. As sombras se deitam no leste e a lua é a mesma em qualquer lugar do mundo. O que já tem nome tem também uma imagem acabada, definitiva. Compreender a dinâmica voraz que se esconde nas paisagens estáticas emolduradas pelas coisas comuns é pensar “a contrapêlo”. Imagino então os caminhos escorregadios a que os olhos e ouvidos do pesquisador devem ser submetidos para que nunca se deixe de perceber além das molduras e janelas instituídas.

Na vigília desse assombro, há um olhar sensível de prontidão – o estranhamento das coisas. Vejo além da paisagem de calendário e encontro mais do que anestesia para os meus sentidos. Apago a luz e caminho para dentro da madrugada comprida de horizonte sem fim.

Acho que perdi as molduras pelo caminho...

A festa

Final de semestre, a equipe transiarte vai à escola com a própria ansiedade em atraso. A sala de aula está decorada com papel colorido e balões – é a festinha de encerramento entre os alunos. Fomos convidados? Nunca saberemos. Para nós era a chance de compartilhar com eles a transiarte. Para eles, a despedida de um tempo bom

entre os colegas tão queridos e diferentes. O encontro entre as gerações de fato aconteceu ali!

Filmou-se muito nesse dia. Eles filmaram uns aos outros. E a câmera, ao passear pela festa, mostra as imagens escolhidas por eles. Nessas imagens quase não apareço. Lembro que eu projetei na parede lisa da sala de aula as imagens vencedoras dos quatro meses de pesquisa. Tentativa em vão, porque ali, naquele momento, foi a música que reuniu.

A tela não fez platéia.

Na hora da dança a câmera intimida. O rebolado do funk carioca é irresistível para os que dançam e para os que vigiam. “Eu não gosto desse tal de funk, mas ouço só pra conhecer”, diz uma das alunas.

Nem tudo é registrado, mas a câmera é curiosa e quase sempre procura o movimento. Há espaço para funk e para Roberto Carlos. Tem dança de se dançar junto e dança de se dançar até o chão.

As cadeiras estão dispostas em círculo e a mesa de comidas está em frente ao quadro negro. “Ah, as músicas do meu tempo... Essas sim eu gosto!” – diz a aluna. O tempo do rádio e o tempo da internet: estava tudo ali no encontro entre as gerações dentro da sala de aula de uma turma de EJA.

Essa foi a ideia: falar da música do nosso tempo. Mas será que música tem tempo?

ATENÇÃO: DEGRAUS! O trabalho em uma boa prosa tem três degraus: um musical, em que ela é composta, um arquitetônico, em que ela é construída, e, enfim, um têxtil, em que ela é tecida (BENJAMIN, 1995, p. 27).

8. HISTÓRIA MUSICADA

- O senhor pode começar!

- Não sei se isso está interessando a vocês ouvir, mas tudo bem, eu tenho que contar aquilo que aconteceu comigo, aquilo que entrou, até mesmo as situações difíceis que eu passei por falta de experiência. Muito novo no ramo, não por falta de respeito com ninguém, mas sim porque não tinha mesmo conhecimento.

A nossa câmera está focada no aparelho de som portátil e numa pilha de CDs sobre uma mesa no meio da sala. O professor de História faz música e naquele dia trouxe para a sala de aula de jovens e adultos a música de Luiz Gonzaga.

- Eu digo, eu deixei o meu caixão de europa lá, no Pernambuco. Porque naquele tempo não existia mala, mala era coisa de pessoa rica. (...) Eu digo eu não tenho mala, tenho caixão de europa. Caixão de europa? Eu digo sim, tá lá no Pernambuco. “Então vai lá buscar o caixão de europa!” Aí eu digo “não tenho dinheiro pra pagar passagem...”. “Não a gente arruma o dinheiro da passagem!” Aí foi Ananias, meu tio, que arranhou o dinheiro.

Os retirantes do Nordeste construíram Brasília. Lembro das palavras de Oscar Niemeyer (1999) de que “Brasília representa para todos que nela colaboraram uma experiência tão cheia de lutas e ensinamentos que nunca poderá ser esquecida” (p. 07).

- Cheguei lá, trabalhei mais uns vinte dias aproximadamente. Recebi do dono da lavoura; já estava na colheita do algodão. Vendi toda a colheita, peguei meu dinheiro, botei minha roupinha, peguei minha rede. Porque no nordeste você só dorme em rede, não consegue dormir em cama! Botei dentro do caixão de europa, fechei bem fechado, fui pra rodoviária e comprei passagem direto pra Goiânia. De Goiânia vim pra cá e até hoje estou aqui em Brasília.

Estamos na aula de História do professor de EJA do primeiro segmento. O trabalhador de mais de 60 anos, que depois de muito tempo voltou a estudar, é estudante na turma 8^aB. Ele conta a sua história diante da câmera filmadora, para quem quiser ouvir.

- Chegando em Brasília, em 59, meu tio já havia preparado o emprego pra mim, só estava me esperando. Me documentei porque naquela época tinha carteira profissional, mas nem todo mundo tirava sua carteira profissional pra ficar. Mas aqui em Brasília tinha que fazer isso, porque se você não fosse bem documentado, você não poderia trabalhar, era exigência do governo. Isso era mais aqui pro sul, porque nós do Nordeste, minha gente, não existia isso!

O movimento do professor em torno da música de sanfoneiro chama a atenção dos estudantes que sentam em forma de roda. Ouvimos um pouco da história, voltando às palavras de Niemeyer:

Comecei a pensar em Brasília certa manhã – setembro de 1956 – quando Juscelino Kubitschek, descendo do seu carro na Estrada da Gávea, parou no meu portão e, levando-me para a cidade, expôs o problema. Minha primeira reação correspondeu ao interesse que essa obra representava, interesse profissional e afetivo, pois via nela empenhado o velho amigo a quem me ligavam outros trabalhos, outras dificuldades e uma antiga e fiel amizade. Daí em diante passei a viver em função de Brasília (p. 08).

E o senhor estudante divide um pouco mais daquele que foi o seu tempo.

- Três dias de viagem de pau de arara. Muita poeira, canseira. Mas foi gratificante! Só tinha cerrado, não tinha nada! Ali onde é o Palácio da Alvorada, ali era um brejo tremendo. Onde é cidade satélite que nós conhecemos por aqui tinha até onça. Todo esse setor, essa Ceilândia era cheio de cobra. Trabalhei no Palácio da Alvorada. Muitos trabalhadores morriam de doença, porque o corpo não se dava muito bem aqui, com o frio. Outros, era porque a cidade, além de ter pessoas de muitas naturezas, dava muita briga. Já era um motim, briga por pedaço de carne. Uns por espírito de inveja, se davam os confrontos e acabavam em morte. Isso sem contar os acidentes.

- Não era acidente de automóvel, nem de um avião. Era o peão trabalhando numa obra daquela, numa altura daquela, e descuidadosamente ele escorregava de um andaime daquele e aquilo era fatal pra ele cair. Eu vi o sujeito caído assim nos meus pés. Quando eu cheguei pra vê, ele já estava morto.

O pequeno aparelho não dá conta da música que toca, mas o professor é entusiasmado e faz as honrarias.

O meu cabelo já começa pratiando/ Mas a sanfona ainda não desafinou/ A minha voz vocês reparem eu cantando/ Que é a mesma voz de quando meu reinado começou (Luiz Gonzaga, A hora do adeus).

A câmera registra os olhares estranhos, certa desconfiança e, é claro, a conversa. Não que isso atrapalhe! Esta é uma cena onde a música está longe de ser de fundo - ela está no meio da sala de aula e vem lá do sertão. Música como essa chama a conversa de quem dançou naquele tempo.

- Você trabalhava lá pra roça, pra lavoura, não tava nem aí quando chegava o dia do pagamento, o patrão chegava, dava-se o nome pro patrão, a gente dava o nome de peão ou camarada, o nome era esse. E ele chegava com toda honestidade e pagava pra aquele camarada. Acabava que ia pra cidade comprava uma botina, botava no pé, porque fim de semana, dia de festinha, tava rolando um forró com o Luiz Gonzaga, um bom tocador, que é o rei do baião. Ele tocava pra gente e a gente pagava uma cotazinha pra poder dançar até amanhecer o dia. E aquilo ali era uma festa e tudo se tornava em brincadeira!

E o professor ouve o sanfoneiro como se fosse a primeira vez. Um olhar vazio e o coração cheio. Ele sabe que o sertão cantado na música está ali, vivo. Esse é o espetáculo!

- Trabalhar com história no EJA é uma situação difícil, mas ao mesmo tempo desafiadora e interessante também porque trabalhamos com pessoas que tem visão de mundo e de tempo bastante diferentes. Trabalhamos com pessoas que tem desde 60 anos, um pouco mais, até pessoas que ingressam no sistema EJA com 15 anos, 16 anos, enfim, pelos mais diversos motivos. Então a experiência de trabalhar história com essas pessoas de idades tão diferentes é na verdade um desafio porque muitos deles viveram parte da história que se trabalha, quando a gente trabalha, por exemplo, a parte de Brasil moderno, de atualidades; se nós pegarmos, por exemplo, acontecimentos como a construção de Brasília, ou o golpe militar de 64, ou o impeachment de Collor. Enfim, são acontecimentos que alunos que tem 15 ou 16 anos não vivenciaram e para eles isso passa como história escrita, enquanto que para uma pessoa que também estuda na mesma sala, mas que tem 50 ou 60 anos passa para ele como história vivida ou oral. Isso faz uma diferença muito grande.

O professor de História conta como é trabalhar com jovens e adultos. O estudante trabalhador divide a sua experiência de vida. História escrita, história vivida!

- *O senhor podia contar como foi na época da Ditadura, quando veio o Golpe Militar...*

- *Ai rapaz, aquilo ali foi uma benção! Sobre o golpe do presidente João Goulart, foi em 31, eu já estava trabalhando no GDF. Naquela época, um rapaz pra servir o exército teria que ter 21 anos incompletos e eu já tinha já 22.*

- *Jânio Quadro só governou por sete meses. É uma brincadeira! Então aí já começou o golpe militar e foi aquela confusão tremenda, e assumiu logo o vice, que era o João Goulart, que era vice do Jânio. E ele ficando no poder veio logo o golpe vindo pelo general Marechal Lote, em 1964, quando foi 31 de agosto. Foi aí que o João Goulart foi deposto.*

As trincheiras.

- *Era uma trincheira: tinha saída para Formosa, saída para Belo Horizonte e saída pra Goiânia. Essas três saídas foram fechadas, e eu ainda fazia parte do exército. No exército então me colocaram numa trincheira; passei três noites com três dias numa trincheira com um fuzil na mão. Ali nem entrava nem saía, era o golpe militar falando.*

Retomo Walter Benjamin (1994) quando ele nos lembra sobre os tempos da primeira guerra mundial, sobre a geração que viveu entre 1914 e 1918.

Já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros literários que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes (p. 115).

Esse trecho do ensaio *Experiência e Pobreza* nos fala sobre a técnica se sobrepondo ao homem, um processo de galvanização. “Qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (p. 115)

- *Eu digo pra vocês que não morri de sede porque não era chegada a hora, fome também não morri porque não era chegada a hora.*

- *Dali pra cá foi 21 anos que nós sofremos com o militarismo. Foi uma luta tremenda, era debaixo das ordens e aquilo ali eu chamava de ditadura, e não um governo.*

- *Em 1964, 31, uma noite para um dia. Não existiam aquelas máquinas filmadoras que existe hoje em dia, mas existia uma fiscalização tal que você não*

poderia estar em motim, cochichando por aqui e por ali. Era como se fosse uma escravidão. Você não tinha aquela liberdade de você sair e conversar com alguém que eles achavam que você estava falando do presidente ou formando algo ou algum motim que pudesse prejudicar o Presidente da República.

- Existia naquela época o Ranieri Mazili, que era o presidente do Senado. Então como eu trabalhei ali naquela área no catetinho. Então o Ranieri Mazili me chamou e começou a conversar: “Olha, explica pra mim como foi essa situação?” Olha doutor não sei nada, não conheço nada, pra começar eu mal sei assinar o meu nome! Ele sorriu pra mim: “Como assim não sabe?” Não sei não senhor... “Mas fale algo a respeito desse acontecimento!” A única coisa que eu vou adiantar pro senhor é que o homem foi deposto, pra mim foi com impeachment, não sei como tratar, não sei nem mesmo me defender a respeito dessa causa. “Foi pra onde?” Pior ainda que eu não sei!

- Mas eu sabia pra onde ele tinha ido, eu que não quis dizer por que sei lá o que ele queria investigar, minha vida, e depois queria até que eu fosse servir de testemunha de alguma coisa contra a minha pessoa, eu não! Talvez até na ditadura de Getúlio Vargas a pessoa tivesse mais liberdade do que naquele tempo de 21 anos, de 31 agosto de 64, dali em diante, meu amado, eu vou te contar, o negócio ficou difícil.

A fotografia antiga em preto e branco foi usada para fazer o recorte digital, a montagem do videoclipe¹⁵.

- Aí foram 21 anos de sofrimento, de luta, as construções pararam todas, o custo de vida aumentou tremendamente. Primeira coisa que ele fez foi cortar as importações. Cortou as importações, pronto, acabou! Acabou a comercialização! Você não podia vender uma meia importada, e muito menos comprar. Isso ali era o golpe militar, foi uma tortura para o povo, não só o povo aqui brasiliense e como também todo país. O norte e nordeste sofreram demais porque estava vindo muito pau de arara.

Vemos na fotomontagem um pau de arara - assim era chamado o caminhão que levava uma grande quantidade de retirantes do Nordeste para trabalhar na construção de Brasília.

¹⁵ Disponível em <http://www.proejatransartetube.cefetgo.br/mediadetails.php?key=f2b9269de9c70aa6f41f&title=Encontro+de+Gera%C3%A7%C3%B5es>

- Mandou parar tudo, que não viesse mais pessoas do Norte e do Nordeste, ou seja, de qualquer lugar. Os que estavam aqui não poderiam sair, tinham que permanecer aqui dentro no Distrito Federal. E você ia fazer o quê? Você ia ficar plantando batata, comprando algodão e vendendo uma coisa ou outra; comprando ovo e vendendo ovo? Não tinha como, paralisou tudo, sofreu alto custo de vida e quem sofreu nessa história foi a classe média, como dizer, pobre.

- Naquela época até existia a elite, existia a milionária, a rica e a pobre. A elite passou pra ser pobre e a pobre pra miserável!

*

A equipe transarte chegou à sala de aula onde estava a turma 8^aB – oitava série do ensino fundamental de Jovens e Adultos do CEM 03 – na aula de História do professor de EJA.

O primeiro passo no roteiro transarte é o de gerar um tema, um problema ou um assunto como o ponto de partida. Para isso a roda de conversa, onde todos são encorajados a falar e a ouvir.

A roda participa da perfeição sugerida pelo círculo, mas com certa valência de imperfeição, porque ela se refere ao mundo do vir a ser, da criação contínua, portanto da contingência e do perecível. Simboliza os ciclos, os reinícios, as renovações. O mundo é como uma roda numa roda, como uma esfera numa esfera, segundo o pensamento de Nicolau de Cusa. (CHEVALIER & GHEERBRANT, p. 783)

Somos felizes em planejar, mas aprendemos a transgredir todos os planos porque a realidade é digna de sua própria vontade. A roda não tem cantos, mas guarda sutilezas em seus vazios, no tempo e no espaço.

Na fala do professor, a escuta de quem conhece de perto a realidade de seus alunos.

- Para nós, especialmente os professores da modalidade de EJA, é fundamental a questão da vivência, da convivência, do que você percebe, aproveita e pode contribuir para que o educando adquira uma visão mais socializante, uma visão mais social, de maior integração do que muitas vezes especificamente uma visão conteudista. Sendo da área humana, da área de História, temos muito essa questão de olhar, de ver e de perceber a alma do aluno. Dentro dessa questão é muito importante que a gente valorize aquilo que o aluno tem como vivência e aquilo que ele tem como saber anterior ao saber pedagógico.

- Eu procuro acima de tudo valorizar esses saberes que o aluno já tem e, muitas vezes, dificuldades imensas resultantes da situação social em que ele vive, do meio que ele está e da situação que ele enfrenta pra defender a própria vida. É preciso valorizar essa questão do educando acima de tudo como um ser humano, como um ser que naquele momento precisa muito mais compreender e se descobrir como ser humano, do que simplesmente ser portador de um conhecimento puramente factual e tecnicista.

Como medir as palavras de pessoas tão diferentes? Como medir as palavras de quem prefere o silêncio? René Barbier (2007), na sua obra sobre a pesquisa-ação, nos coloca que

A escuta sensível apóia-se na empatia. O pesquisador deve saber sentir o universo afetivo, imaginário e cognitivo do outro para “compreender do interior” as atitudes e os comportamentos, o sistema de ideias, de valores, de símbolos e de mitos. A escuta sensível reconhece a aceitação incondicional do outro. Ela não julga, não mede, não compara. Ela compreende sem, entretanto, aderir às opiniões ou se identificar com o outro, com o que é enunciado ou praticado. A escuta sensível afirma a coerência do pesquisador. Este comunica suas emoções, seu imaginário, suas perguntas, seus sentimentos profundos. Ele está presente, quer dizer, consistente (p. 94).

Na roda de conversa dos primeiros encontros, a câmera registra a fala dos estudantes que têm história pra contar. E assim foi definido o tema para se trabalhar na oficina transarte: o encontro entre as gerações.

- Estudar é bom, maravilhoso! A razão de eu estar aqui estudando. Já tem dois anos que eu estou aqui nesse colégio. Eu vindo de um lugar, não tive oportunidade de estudar. Primeiro motivo, meu pai era um pobre lavrador, não teve condições de me manter no colégio. Era uma semana na escola e três na roça trabalhando e ajudando ele.

Se as histórias não forem contadas, partilhadas, a verdade fica instituída à informação.

- Eu tinha que ajudar meu pai. Conclusão: eu não aprendi nada, mas aprendi a andar no mundo, aprendi a respeitar, que é uma coisa importante que eu vejo num ser humano.

- E a profissão que eu consegui aprender foi cozinhar.

- Mudando aqui pra Ceilândia, morei lá nuns barracos chamados de Vila Tenório. Eu trabalhava no GDF de meio-dia até sete da noite, pela manhã eu não fazia nada. Corri lá num colégio e fiz uma matrícula. “Não, você aqui tem que estudar até

meio-dia.” Não tem como, porque meio-dia eu tenho que entrar no serviço. Ainda conversei com o diretor e ele não aceitou. Isso foi em 71.

Acreditaremos sem hesitar numa versão dos fatos que nos é miniaturizada. Porque são retirados os detalhes, a riqueza e a dimensão coletiva das narrativas.

- E eu trabalhando essa época toda, era um tempo em que eu passei dificuldade porque não tinha transporte por aqui. O transporte vinha só até as QNJ. Se tinham 30 ou 40 casas era muito. E a cidade estava sendo construída aqui nesse setor. Taguatinga tinha só duas avenidas como ponto de referência: Bar Estrela e Farmácia Virgem da Vitória. Sujeito chegava, onde fica Taguatinga. Você desce do ônibus na Farmácia. Eu quero ir para aquele posto de saúde número 10, “então desce no Bar Estrela!”

Quem toma a decisão de tirar um ou outro detalhe, que são os ornamentos da história? Walter Benjamin (1994) nos diz que

Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações (p. 203).

- Eu morava lá na Vila Tenório e eu vim pra cá pra Ceilândia e eu comecei a construir meu barracinho. Trabalhava noite e dia, cada um fazendo seu barraco da sua forma e de acordo com suas condições. Construí o meu barraco, tinha uma família e ali fui crescendo, muita dificuldade tremenda, não tinha água e não tinha luz. O que tinha muito era poeira aqui dentro dessa Ceilândia e até mesmo cobra, calango, lagartixa era o que mais tinha aqui dentro nessa Ceilândia.

Comum a todos os grandes narradores pela facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque de experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento (BENJAMIN, 1994, p. 215)

- E foi estruturando, estruturando e graças a Deus vejo essa cidade com bons olhos e desde o princípio eu vi e eu acreditei que ia ser uma boa cidade.

9. O PORTAL

Mais de ano frequentando a escola e não conhecíamos as quadras esportivas. Nem questionamos por elas. O CEM 03 foi construído num terreno muito grande para calar a curiosidade de nós, pesquisadores. Entramos pela porta da frente e por lá ficamos durante esse tempo todo.

O que os muros cercam é um grande espaço cuja construção está centralizada e parcelada pelos edifícios e pelo pátios da escola. Não como os claustros das escolas tradicionais, arquitetura de mosteiros, onde um edifício alto e imponente delimita o pátio central que protege e controla quem estiver ali. Mas uma proposta linear de edifício térreo, onde não há corredores. Os corredores são o próprio pátio, que é a rua da escola, configurando o trânsito das pessoas que vão para as salas de aula. É possível assistir às aulas com visão para dois pátios ao mesmo tempo, se a porta estiver aberta e a janela também. Confesso porém que esse não foi o meu primeiro olhar, a primeira visada. Vi antes as persianas de ferro pintadas de verde escuro, tirando da janela sua condição de transparência. Janelas com grades, portas com cadeados.

Ao sentar na carteira, vêm as paredes de grafismos. São rabiscos, desenhos e escrita que não tem fim. Atravessam teto e estrutura, percorrem as grades e portas de ferro. E logo adiante um jardim, uma rua arborizada dentro da escola.

Vejo árvores altas - mais altas que a escola -, bancos e arbustos permeando essas “ruas internas” que configuram um espaço aberto ao céu. Mas os pátios laterais não convidam. Eles configuram o espaço entre os limites das salas de aula e os muros externos da escola. Porque nunca tínhamos ido lá?

Como a sucessão de muradas num castelo da Idade Média, vejo uma escola dentro da outra. Uma escola viva cercada por portas de ferro, grades e cadeados. No seu entorno, os muros que de tão contínuos se fazem referência urbana.

*

Sol do meio-dia. O almoço está a uma boa caminhada da sala de aula. Passamos pelos portões e seguimos por fora da escola fazendo o percurso dos muros. Nesse caminho um terreno imenso à nossa direita. Sempre estive ali, com algumas estruturas

montadas – ou esquecidas - a céu aberto, como ruínas num descampado. A rotina provavelmente ofuscou nossa percepção e curiosidade. Fez dos muros uma imagem constante e monótona, como um disco arranhado. Passamos em frente a essa paisagem por mais de ano e não vimos além do muro.

Quando pedimos para os estudantes mostrarem a localização das quadras poliesportivas da escola, entendemos a dimensão daquele vasto terreno aparentemente abandonado.

*

Poucas vezes tivemos uma roda tão numerosa quanto aquelas turmas de EJA do primeiro ano do segundo segmento. Os professores participavam sempre que possível. Alguns deles cederam espaço de suas aulas à oficina transiarte. Foi uma experiência guardada na memória da câmera e revivida em algumas rodas de conversa, perto e longe dali.

A conversa foi comprida e as discussões se estenderam. A roda nos trouxe as inquietações dos estudantes. Logo sabemos que eles não usufruíam da quadra poliesportiva da escola, um espaço que durante um bom tempo foi o de melhor infraestrutura da região, segundo alguns professores que praticavam esportes ali na década de 80. “Nem todas as escolas tem quadras esportivas!”, um dos professores ressaltou.

Foi preciso um olhar a mais para entender qual contexto ali predomina. As vontades de quem estuda, frequenta ou passeia na escola estão estampadas nas paredes. As indiferenças talvez mais que as vontades, pois existe uma consciência implícita ali que incomoda e às vezes cala a curiosidade de quem vem de fora, ou melhor, de quem vê de fora.

As imagens vencedoras foram as do esquecimento coletivo. Veio à tona a discussão sobre um espaço esquecido pela escola. Abandonado por seus usuários mais interessados, os estudantes.

Para acessar as quadras, percorremos a lateral do prédio que abriga um dos blocos em forma de fita na escola. Um corredor largo, formado entre os muros externos e as paredes de janelas das salas de aula. Corredor feito de laje, campo de futebol improvisado e muitos buracos no chão. De tão amplo faz perspectiva diante dos nossos olhos. Ao fundo tem coruja pousada num muro que nos remete ao fim do terreno da escola. Engano nosso. Esse muro é o que separa alguma coisa que devia estar junto.

A câmera passeia nas mãos dos estudantes e registra o caminho. Temos que chegar muito perto para encontrar o pequeno portão que dá acesso às quadras poliesportivas. Ali também tem ferro e cadeado. O professor tem acesso à chave.

Ao passar para o outro lado, a câmera registra o barulho do vento. Uma paisagem quase bucólica se abre para nós. É uma planície descampada, com direito à vegetação típica do cerrado. Vê-se os traços de diferentes tipos de quadras, pistas de atletismo e a estrutura de um ginásio. Tenho a impressão de que estamos em meio a ruínas tomadas pelo mato. Mas vejo acontecer mais ao longe, no mesmo terreno, uma partida de futebol.

Alguns estudantes vagam diante da câmera e, ao longe, vê-se os muros que escondem a cidade dessa ilha quase olímpica. O silêncio impressiona, como num luto coletivo; bem diferente da roda que se fez na sala de aula. O olhar por trás da câmera procura por espaços construídos, mas o que as imagens mostram é o vazio, numa amplitude quieta e comedida, porque é cercada de cidade.

Logo chegamos ao que tem ali de construído. Um arco suave aponta uma estrutura de muitos arcos metálicos. Não há paredes no ginásio. A paisagem flui. Víamos de longe, lá de fora, na avenida, em nossa rotina de pesquisa, e nunca percebemos que tudo isso fazia parte da escola.

Antes de entrar no ginásio, a câmera encontra um pórtico.

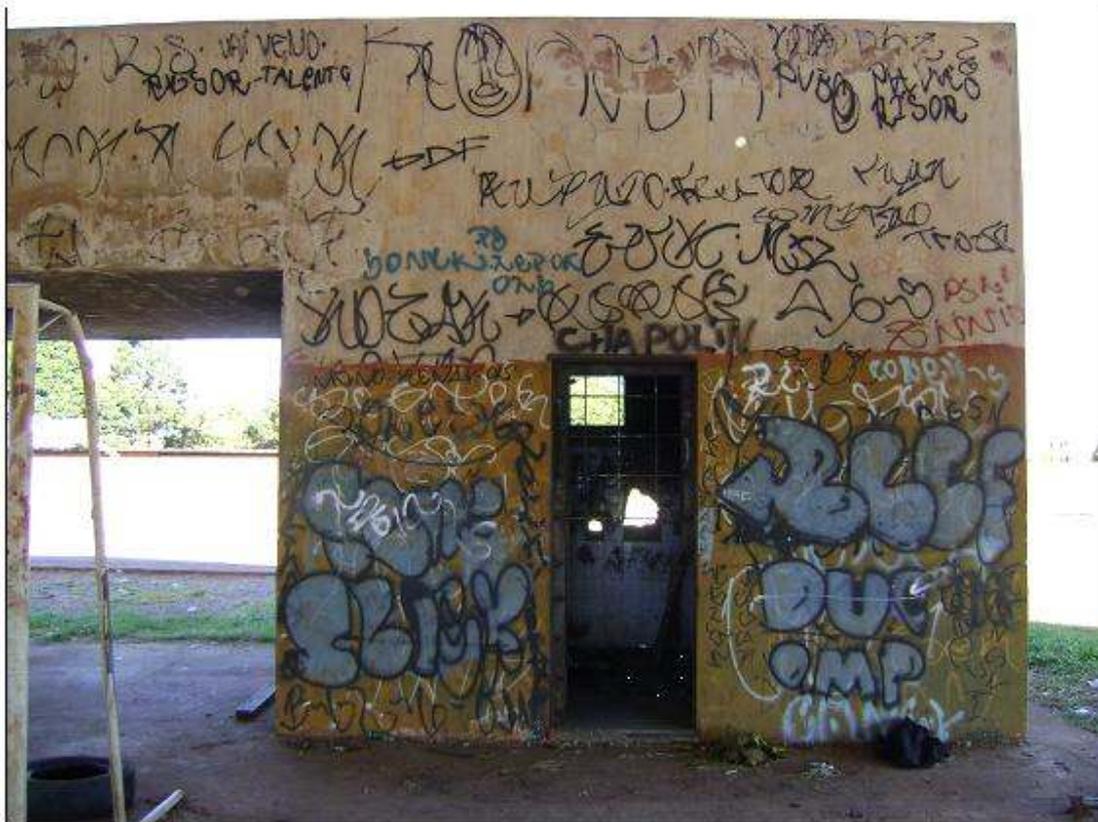
Um grande bloco construído de tijolo e concreto concebido em linhas mínimas dá passagem para o centro do ginásio de belos arcos. Mas suas paredes não são lisas. Descrevem camadas sobrepostas de escrita e depredação. Por dentro, azulejos brancos que deixaram sua frieza para servirem de abrigo para quem quiser. O fogo deve ter manchado a cor branca imaculada. Não é fácil imaginar um vestiário ali, nessa coleção de objetos e rastros de quem se esconde para consumir o que o fogo consome.

Vê-se do que as paredes são feitas, as suas cascas e as suas texturas. Elas se desnudam em buracos que, além das pequenas janelas, deixam passar a luz ofuscante do dia. São buracos de luz que fazem do pórtico uma moldura para uma visada além dele mesmo, emoldurando o espaço de dentro e de fora.

*

Para mim, a imagem vencedora não dramatiza. Ela é estética . É um *portal*.

“O portal”. Imagem ds quadra poliesportivas do Centro de Ensino Médio 03, Ceilândia, DF, maio 2009



Essa fotografia representa a passagem. Como na Educação de Jovens e Adultos, onde as pessoas com pressa passam e transitam entre os lugares de dentro e de fora da escola. Como os portais mágicos dos filmes de ficção científica, que permitem a passagem para outros espaços e até mesmo outros tempos, outros mundos.

E não é só no cinema! Os portais e as plataformas também emolduram o nosso cotidiano na vida real e concreta. Nas redes da internet, o portal dá acesso ao ciberespaço.

As paredes do pórtico que era um vestiário guardam as impressões quase digitais dos que passam e passaram por ali. Os portais virtuais também são demarcados por seus ocupantes e transeuntes. Eles mostram a cara de quem está ali, nos papeis de parede, nos álbuns de fotografias e miscelâneas do orkut, nos blogs povoados de palavras e imagens, como num diário onde os excessos são permitidos e ninguém se incomoda com a sua visita. Ali só se expõe o que se quer, como máscaras de múltiplas personalidades numa brincadeira de mostrar e esconder. E sempre foi assim, no presencial e no virtual.

O que há de semelhanças entre esse pórtico abandonado pela escola com os belos e atraentes portais do ciberespaço? Os dois deixam os rastros de quem esteve ali. Os dois para mim tem uma certa transparência, de algo que já é comum, cotidiano. As pessoas vêem através deles. A cidade é assim, opaca e transparente, dependendo do que chamar mais nossa atenção.

E a depredação, o vandalismo estampado do concreto armado? Vejo através deles. Porque essa é a estampa da cidade e eu acostumei. Alguns a chamam de arte, outros de má educação. E outros ainda dizem que o ciberespaço não é espaço, não é lugar, e que as pessoas de lá não são reais.

Posso entender isso como um olhar que se acostuma. Mas penso que descrever um espaço-tempo já codificado não só mantém o preconceito, como o consolida em conceito.

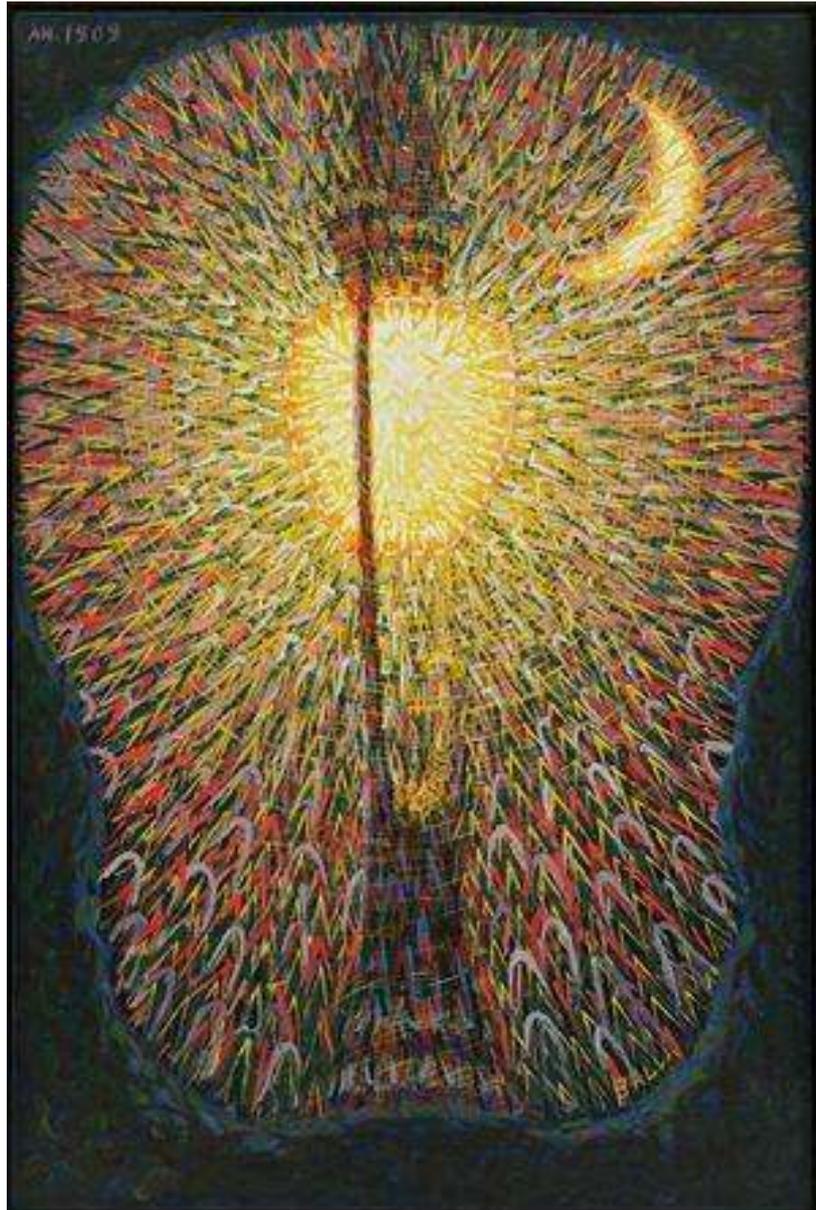
É preciso o olhar vazio, a visada que ultrapassa o código, o simbólico e o instituído. Assim as superfícies opacas se fazem transparentes. Ou se fazem molduras de alguma imagem mais interessante das que o pensamento cansado - que vê a escola como uma prisão - possa produzir.

*

E não foi surpresa quando percebemos que não estávamos sozinhos...

10. O COLECIONADOR

O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida (BENJAMIM, 1994, p. 221)



Giàcomo Bala, Luz da Rua, 1909.

A tela de Giacomo Balla (1909) nos remete ao período de transição entre os lampiões à gás e o início da iluminação elétrica nas cidades européias do final do século XIX. O movimento artístico futurista, ao qual Balla fez parte, tem a característica de um certo endeusamento dos avanços tecnológicos e científicos dessa época.

Balla, na tela Luz da Rua, trabalha a luz de uma maneira fragmentada e dinâmica, com a desintegração das formas e cores, numa repetição quase infinita, não fosse a sombra que delimita a coroa de luz no espaço escuro da noite. A luz amarela e finita remete à sensação simultânea de luz e sombra, uma penumbra aquecida artesanal e cuidadosamente, ainda sem os grandes saltos tecnológicos gerados pela luz elétrica, que é mais clara e mais branca.

A escrita desse trabalho, que foi tecida em forma de narrativa de fragmentos significativos, incorpora a meia luz, o vislumbre, a transição entre o claro e o escuro. Essa luz tênue ilumina e sombreia a experiência vivida pelo pesquisador e traz as imagens descritas como pontos de partida.

No contexto tão rico dos espaços e tempos dessa pesquisa, aponto algumas falas, inquietações e percepções que, para mim, foram verdadeiras. Os fragmentos foram recortes de olhares inteiros, apontados para as primeiras visadas, rasas ou profundas, sobre a realidade.

Todas descrições e histórias contadas aqui tiveram a intensão de proporcionar ao leitor uma experiência narrativa sobre a realidade vivida, um ponto de partida, e não uma resposta. Queremos ficar no trânsito, no limiar, nas zonas de fronteiras. Escolhemos as sutilezas entre a arte erudita e popular, entre os espaços presenciais e virtuais, entre o ciberespaço e a escola. Nem um, nem outro, o meio. Entre a luz e a sombra, o vislumbre.

A transiarte se deu como um processo mais coletivo e menos individual. Percebemos em vários momentos que a narrativa se constituiu mais que a ciberarte. Nem todas as ferramentas técnicas e artísticas propostas pela equipe transiarte foram aprendidas e nem todos adquiriram as habilidades desejadas no processo vivenciado nesses quase três anos de pesquisa. Mas a maioria dos estudantes e professores que participaram das oficinas e encontros puderam vivenciar a experiência da construção coletiva nos processos artísticos presenciais e virtuais.

Os videoclipes, músicas e imagens que hoje circulam no site do “proejatransiartetube” fazem desse espaço muito mais que uma galeria de arte virtual. É uma tentativa de comunidade, de encontro e de interação nos espaços das redes, que se estendem ao presencial, tanto quanto o espaço atual é estendido no ciberespaço, com todos os ânimos, tristezas, alegrias, desejos e inquietudes que permeiam o ser humano.

Apresento então uma pequena coleção de ideias e apontamentos que fizeram parte da experiência dessa escrita, para que outras narrativas sejam tecidas sob novas formas e em molduras distintas. A partir de agora o leitor segue no seu próprio percurso que - com alguma pretensão e boa-fé - se dará a partir daqui.

*

Museus: cemitérios!... Idênticos, realmente, pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem. Museus: dormitórios públicos onde se repousa sempre ao lado de seres odiados ou desconhecidos! Museus: absurdos dos matadouros dos pintores e escultores que se trucidam ferozmente a golpes de cores e linhas ao longo de suas paredes! Que os visitemos em peregrinação uma vez por ano, como se visita o cemitério no dos mortos, tudo bem. Que uma vez por ano se desponta uma coroa de flores diante da Gioconda, vá lá. Mas não admitimos passear diariamente pelos museus nossas tristezas, nossa frágil coragem, nossa mórbida inquietude. Por que devemos nos envenenar? Por que devemos apodrecer? (...) Cabeça erguida!... Erectos sobre o pináculo do mundo, mais uma vez lançamos o nosso desafio às estrelas (Manifesto Futurista, Filippo Tommaso Marinetti em 20 Fevereiro de 1909 em Paris, em <http://futurismo1909.wordpress.com/manifesto>).

*

Déficit de instabilidade é o diagnóstico daquele que passa parte considerável da vida sem olhar para a lua, ou mesmo experimentar a noite. O contato excessivo com o período diurno força grave definição de coisas, pois o sol tudo delineia, tudo forma de maneira absoluta, apagando os dissensos e as ambigüidades naturais e necessárias.

Caminhar à luz da lua, ao menos duas vezes por ano, força no homem a percepção da sombra que se forma na ausência das cores, a inferência da forma não vista, constituindo forte exercício para a mente, que deve trabalhar a dimensão instável das coisas.

A estabilidade aparente dos objetos à luz do dia atrofia, no homem, a partir de parte do bulbo cerebral, os órgãos sutis, como a alma, ao passo que endurece os ossos e as juntas. Passa o indivíduo a constituir criatura sólida, destituída de sombras, imperfeições cutâneas e profundidade de

intelecto. Um todo de cores absolutas, perfeitamente definido e sem nuances, completamente desinteressante.

Para prevenir o déficit de instabilidade, faz-se necessária a manutenção do hábito da penúmbra, o rigor na observação do objeto invisível, mas existente - ou o contrário. O efeito da observação obscura prolongada é capaz de relativizar mesmo o mais claro sol de domingo, e prevenir qualquer possibilidade de tarde banal.

(<http://quaseumsucesso.blogspot.com>)

*

POSTO DE GASOLINA. A construção da vida, no momento, está muito mais no poder de fatos que de convicções. E, aliás, de fatos tais, como quase nunca e em parte nenhuma se tornaram fundamento de convicções. Nessas circunstâncias, a verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro de molduras literárias – isto, pelo contrário, é a expressão usual de sua infertilidade. A atuação literária significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever; tem de cultivar as formas modestas, que correspondem melhor à sua influência em comunidades ativas que o pretensioso gesto universal do livro, em folhas volantes, brochuras, artigos de jornal e cartazes. Só essa linguagem de prontidão mostra-se atuante à altura do momento. As opiniões, para o aparelho gigante da vida social, são o que é o óleo para as máquinas; ninguém se posta diante de uma turbina e a irriga com óleo de máquina. Borrifa-se um pouco em rebites e juntas ocultos, que é preciso conhecer (BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.11).

*

Tornar imprevisível a palavra não será uma aprendizagem da liberdade? Que encanto a imaginação poética encontra em zombar das censuras! Antigamente, as Artes Poéticas codificavam as licenças. Mas a poesia contemporânea colocou a liberação de no próprio corpo da linguagem. A poesia surge então como um fenômeno da liberdade (BACHELARD, *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 11).

*

MOSAICOS. Mosaicos são obras de arte. São feitos com cacos. Os cacos, em si, nada significam. Não têm beleza alguma. São peças de um quebra-cabeças. É preciso que um artista junte os cacos segundo o seu desejo. As Escrituras Sagradas são um livro cheio de cacos: poemas, histórias, mitos, pitadas de sabedoria, relatos de acontecimentos. Quem lê junta os cacos segundo manda o seu coração. Os mosaicos podem ser bonitos ou feios. Tudo depende do coração do artista. Como disse Jesus, o homem bom tira coisas boas do seu bom tesouro; o homem mau tira coisas más do seu mau tesouro. Coração mal faz mosaico feio, coração bom faz mosaico bonito. Como sugeriu Bachelard, quem tem muitas

vinganças a realizar faz mosaicos de infernos. Estou juntando os cacos de que mais gosto para fazer o meu mosaico. Há muitos outros mosaicos possíveis, diferente do meu.

(<http://www.rubemalves.com.br/quartodebadulaquesLXXX.htm>)

*

Volto ao tema da distinção entre poesia e prosa, apoiando-me agora em Roman Jakobson, que em seu *Ensaio de linguística geral* mostrava como a função poética pode ser encontrada em textos de prosa: formação que consiste em pôr em evidência o lado palpável dos signos. Essa ambivalência é típica das fronteiras. Fronteira entre a história e a literatura; fronteira; fronteira entre a ciência e a arte; fronteira entre o domínio da história e o domínio do mito; fronteira entre a poesia e a prosa. Optei por um texto, neste meu *Jazz em Jerusalém*, justamente para poder trabalhar em todas essas fronteiras (LEONARDI, Victor. *Jazz em Jerusalém – Inventividade e tradição na história cultural*. São Paulo: Editora Nankin, 1999, p. 190)

*

CIBERTEXTO ESCRILEITURA. Pensar e produzir um cibertexto relaciona-se, segundo essa proposição, com uma construção sempre provisória, em que os gestos de escrita e leitura são realizados diante de imagens, ícones, movimentos e processos que podem ser manipulados, de forma a comportarem também os deslocamentos que o autor e leitor realizam durante a construção de um texto. O ciberespaço só será capaz de receber significações se os escritores e leitores souberem experimentar o surgimento de diacronia* na sincronia*, se conseguirem não espacializar o tempo, mas deixá-lo ser atravessado por significações já sedimentadas em forma de cultura, para que possam surgir diferenças entre o que é e o que poderá ser. (...) o autor deveria então ser capaz de criar uma obra em que as histórias (ainda) não contadas aparecem como histórias sempre em estado latente. Nesse sentido, a experiência com o tempo, pelo leitor, seria tanto a experiência de um tempo prefigurado quanto a de um tempo que será refigurado por ele mesmo, a partir da configuração que escolher. (...) há um ambiente imersivo a ser construído pelo leitor, onde a construção poética se manifesta fisicamente, como fluxo incessante de modificações e recombinações (BARBOSA, Ana Mae & AMARAL, Lilian. *Interterritorialidades: mídias, contextos e educação*. (São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p. 193).

*

CRIANÇA DESORDEIRA. Cada pedra que ela encontra, cada flor colhida e cada borboleta capturada já é para ela princípio de uma coleção, e tudo que ela possui, em geral, constitui para ela uma coleção única. Nela essa paixão mostra sua verdadeira face, o rigoroso olhar índio, que, nos antiquários, pesquisadores, bibliômanos, só continua ainda a arder

turvado e maníaco. Mal entra na vida, ela é caçador. Caça os espíritos cujo rastro fareja nas coisas; entre espíritos e coisas ela gasta anos, nos quais seu campo de visão permanece livre de seres humanos. Para ela tudo se passa como em sonhos; ela não conhece nada de permanente; tudo lhe acontece, pensa ela, vai-lhe de encontro, atropela-a. Seus anos de nômade são horas na floresta do sonho. De lá ela arrasta a presa para casa, para limpá-la, fixá-la, desenfiteçá-la. Suas gavetas têm de tornar-se casa de armas e zoológico, museu criminal e cripta. “Arrumar” significaria aniquilar uma construção cheia de castanhas espinhosas que são maçãs medievais, papéis de estanho que são um tesouro de prata, cubos de madeira que são ataúdes, cactos que são tótems e tostões de cobre que são escudos. No armário de roupas de casa da mãe, na biblioteca do pai, ali a criança já ajuda há muito tempo, quando no próprio distrito ainda é sempre o anfitrião inconstante, aguerrido (BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.39).

*

Você reprova o fato de que as minhas histórias o transportam para o meio de uma cidade sem falar a respeito do espaço que separa uma cidade da outra: se é coberto por mares, campos de centeio, florestas de lariços, pântanos. Responderei com uma história. Pelas ruas de Cecília, cidade ilustre, uma vez encontrei um pastor que conduzia rente aos muros um rebanho tintilante.

- Bendito homem do céu - parou para me perguntar -, saberia me dizer o nome da cidade em que nos encontramos?

- Que os deuses o acompanhem - exclamei.

- Como é possível não reconhecer a ilustríssima cidade de Cecília?

- Perdoe - o outro respondeu -, sou um pastor em transumância. Às vezes ocorre de eu e as cabras atravessarmos cidades, mas não sabemos distingui-las. Pergunte-me o nome dos pastos: conheço todos, o Prado entre as Rochas, o Declive Verde, a Grama à Sombra. Para mim as cidades não têm nome: são lugares sem folhas que separam um pasto do outro e onde as cabras se assustam nas encruzilhadas e debandam. Eu e o cachorro corremos para manter o rebanho unido.

- Ao contrário de você - afirmei -, só reconheço as cidades e não distingo o que fica fora. Nos lugares desabitados, as pedras e o prado confundem-se aos meus olhos com todas as pedras e prados.

Passaram-se muitos anos desde então; conheci muitas cidades e percorri continentes. Um dia, caminhava entre as esquinas de casas idênticas: perderei-me. Perguntei a um passante:

- Que os imortais o protejam, poderia me dizer onde nos encontramos?

- Em Cecília, infelizmente! - respondeu-me

- Há tanto tempo caminhamos por estas ruas, eu e as cabras, e não conseguimos sair...

Reconheci-o, apesar da longe barba branca: era aquele pastor. Seguiam-no umas poucas cabras sem pêlo, que nem mesmo fediam mais,

tão reduzidas a carne e osso estavam. Pastavam papelada nas latas de lixo.

- Não pode ser! - gritei - Eu também, não sei desde quando, entrei numa cidade e continuei a penetrar em suas ruas. Mas como pude chegar aonde você diz se me encontrava em outra cidade, muito distante de Cecília, e ainda não tinha saído de lá?

- Os espaços se misturaram - disse o pastor -, Cecília está em todos os lugares; aqui um dia devia existir o Prado da Salva Baixa. As minhas cabras reconhecem as ervas da calçada. (CALVINO, Ítalo. *Cidades Contínuas 4. Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 138-139)

*

Navegar no ciberespaço é andar num labirinto onde escritor e leitor se confundem, aventureiros e conformistas convivem lado a lado (LEMOS, André. *Ciber-Flanerie*. In Fragoso, S., et alli., *Comunicação na Cibercultura* ed.São Leopoldo : Editora Unisinos, 2001, p. 03).

*

De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. Por exemplo, a investigação mais apaixonada dos fenômenos telepáticos nos ensina menos sobre a leitura (processo eminentemente telepático) que a iluminação mais profana da leitura pode ensinar-nos sobre os fenômenos telepáticos. Da mesma forma, a investigação mais apaixonada da embriaguez produzida pelo haxixe nos ensina menos sobre o pensamento (que é um narcótico eminente) que a iluminação profana do pensamento pode ensinar-nos sobre a embriaguez do haxixe. O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados mais profanos. Para não falar da mais terrível de todas as drogas – nós mesmos – que tomamos quando estamos sós (BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. (São Paulo: Brasiliense, 1994, p.33).

*

HORA DO ADEUS

Composição: Luiz Gonzaga

O meu cabelo já começa pratiando
Mas a sanfona ainda não desafinou
A minha voz vocês reparem eu cantando
Que é a mesma voz de quando meu reinado começou

Modéstia à parte é que eu não desafino
Desde o tempo de menino
Em Exu no meu sertão
Cantava solto que nem cigarra vadia
E é por isso que hoje em dia
Ainda sou o rei do baião

Eu agradeço ao povo brasileiro
Norte Centro Sul inteiro
Onde reinou o baião
Se eu merecí minha coroa de rei
Esta sempre eu honrei
Foi a minha obrigação
Minha sanfona minha voz o meu baião
Este meu chapéu de couro e também o meu gibão
Vou juntar tudo dar de presente ao museu
É a hora do Adeus
De Luiz rei do baião

*

Um de meus amigos, no coração da Índia, numa tribo Muria, permaneceu sentado durante horas no centro do vilarejo, antes que crianças começassem a rodeá-lo. Como ele era desenhista profissional, pôs-se a desenhar os rostos das crianças. Pouco a pouco, foram chegando muitas outras e a seguir seus pais... Lawrence Wylie, num vilarejo de Vacluse, tornou-se o fotógrafo das atividades do lugar, e desse modo, foi aceito (BARBIER, René. A Pesquisa-Ação. Trad. Lucie Didio. Brasília: Liber Livro Editora, 2007, p.127-128).

Transcrição da entrevista com o professor de História do 1º segmento de EJA no CEM03 - 08 de dezembro de 2008.

Trabalhar com história no EJA é uma situação difícil, mas ao mesmo tempo desafiadora e interessante também porque trabalhamos com pessoas que tem visão de mundo de tempo bastante diferente. Trabalhamos com pessoas que tem desde 60 anos, um pouco mais, até pessoas que ingressam no sistema EJA com 15 anos, 16 anos, enfim, pelos mais diversos motivos. Então a experiência de trabalhar história com essas pessoas de idades tão diferentes é na verdade um desafio porque muitos deles viveram parte da história que se trabalha, quando a gente trabalha, por exemplo, a parte de Brasil moderno, de atualidades, se nós pegarmos, por exemplo, acontecimentos como a construção de Brasília, ou o golpe militar de 64, ou o impeachment de Collor. Enfim, são acontecimentos que alunos que tem 15 ou 16 anos não vivenciaram e para eles isso passa como história escrita, enquanto que para uma pessoa que também estuda na mesma sala, mas que tem 50 ou 60 anos passa para ele como história vivida ou oral. Isso faz uma diferença muito grande. O desafio é a gente conseguir conciliar conseguindo aproveitar, digamos assim, o que esses mais velhos conseguem comunicar dentro dessa situação e contribuir, e esses mais novos entender, utilizando esses mais velhos como uma espécie de suporte para que se trabalhe um pouco dessa questão da história mais moderna vivida pelos próprios personagens, pelas próprias pessoas, pelo próprio aluno que está naquele momento dentro de sala de aula, quando se trata de história atual, história moderna, porque o tempo da História é um tempo muito diferente do tempo da nossa vida, é um tempo muito maior. Os últimos cinquenta anos são extremamente atualíssimos. As pessoas que nasceram há cinquenta anos, as pessoas que nasceram a 70, 73 anos estão vivas. Então você trabalha com história atual com as pessoas ainda vivas. Quando nós trabalhamos a história antiga, história medieval, quando trabalhamos períodos mais distantes, como, por exemplo, a vinda dos portugueses ao Brasil, a vinda de Pedro Álvares Cabral ao Brasil, é que não gostamos de utilizar o termo “descobrimento” por que na verdade quem descobriu o Brasil muito provavelmente deverão ter sido os indígenas. É um tempo distante, ele não é um tempo real para nenhuma das gerações que estão ali. Então entramos numa metodologia de trabalho da História em que as dificuldades para os dois ou três grupos são basicamente iguais. Porque a pessoa que tem hoje 50 ou 60 anos que não teve oportunidade de estudar no seu período correto quando muito jovem não conhece tão bem ou quase nada da História mais distante, como também o jovem, que por vários motivos, dificuldades e propostas de vida também desconhece. Então, quando se trabalha com história mais distante as dificuldades são basicamente as mesmas para os diferentes grupos. Aí nós unificamos melhor os métodos, os procedimentos para trabalhar a História distante. De modo que essa questão de se trabalhar História com o EJA, envolvendo as diferentes gerações é um desafio que ao mesmo tempo é interessante é muitas vezes é frustrante.

Mas enfim, eu pessoalmente trabalho com EJA há mais de quinze anos, e tenho aprendido muito com os alunos, com os colegas que também trabalham no sistema, com os mais diferentes governos e metodologias utilizadas por eles ao longo dos últimos dezoito anos. E isso vem permitindo continuar a trabalhar e vamos continuar por muito mais tempo, enquanto der.

A educação, pra nós especialmente na modalidade de EJA, é fundamental a questão da vivência, da convivência, do que você percebe, aproveita e pode contribuir para que o educando adquira uma visão mais socializante, uma visão mais social, de maior integração do que muitas vezes especificamente uma visão conteudista. Muitas vezes eu sinceramente prefiro, sendo da área humana, da área de História, temos muito essa questão de olhar, de ver e de perceber a alma do aluno. Dentro dessa questão, é muito importante que a gente valorize aquilo que o aluno tem como vivência e aquilo que ele tem como saber anterior ao saber pedagógico. Eu procuro acima de tudo valorizar esses saberes que o aluno já tem e muitas vezes dificuldades imensas resultantes da situação social em que ele vive, do meio que ele está e da situação que ele enfrenta pra defender a própria vida. É preciso valorizar essa questão do educando acima de tudo como um ser humano, como um ser que naquele momento precisa muito mais compreender e se descobrir como ser humano, do que simplesmente ser portador de um conhecimento puramente factual e tecnicista.

A questão da consciência política e da visão de mundo dos jovens – eu trabalho em dois extremos da Ceilândia aqui no CEM03 e no CEF20 – o que eu percebo é que a realidade quanto à consciência e à expectativa dos jovens é bastante escassa. A auto estima é muito baixa e boa parte deles não parecem ter uma perspectiva de sucesso em longo prazo. Parece uma visão equivocada de que vão conseguir muito facilmente, sem precisar se dedicar, sem passar por um processo de estudo aprofundado, que imponha dificuldades, porque a gente sabe muito bem que o saber a gente não conquista por osmose apenas, a vivência ajuda, mas é preciso sim ter o saber científico se você quiser penetrar nos espaços mais elaborados, quiser disputar vagar com outros setores da sociedade. Na classe média as facilidades são bem maiores pela sua própria questão de ter vivido e nascer numa situação em que a família vive essa realidade de permanente contato com o saber, por meio dos canais eletrônicos, impressos, revistas, livros, TV a cabo. A expectativa que o nosso aluno aqui da Ceilândia mais distante dessa realidade tem é de que a classe média consegue com muito facilmente. Parece que eles se sentem muito injustiçados – percebemos daí a baixa auto-estima – e por isso não mostram essa garra para correr atrás e conquistar independente das dificuldades que passam. Eu diria que isso é uma coisa dessa geração. A nossa geração da década de 70, até início de 80, quando nós tivemos uma inserção política mais forte, pra nós pouco importava a condição que a gente havia nascido, mas a disposição que a gente tinha para transformar o Brasil, a sociedade e transformar o mundo. Nós tínhamos essa visão. Parece que o jovem, especialmente aqui na periferia, tem muita dificuldade para ter essa perspectiva de transformar a sociedade, transformar o mundo. Pra mim essa é uma percepção que precisa ser vencida. Precisamos mudar paradigmas, a forma de educar e de construir conhecimento, para trazer esse aluno para a realidade. Porque me parece que os meios de comunicação a expectativa de consumo fácil vem levando a uma visão de que ou tudo se consegue facilmente ou a gente parte pra conquistar isso à base da violência. Quando eu entrei no primeiro dia do primeiro semestre para estudar História da Arte com o professor Jayme, ele pegou um palito de fósforo e disse “isso pode ser uma grande obra de arte, estamos diante de uma obra de arte, isso depende de como percebemos a arte”. Então eu diria que essa questão de como o jovem se relaciona com

a história ou com realidade, ou com a História Antiga, Medieval em tempos distantes ou em tempos presentes, vai ter uma visão influenciada de como o professor trabalha. Eu poderia inverter a situação, começar a trabalhar História pela atualidade. Mas é fundamental que pra compreender os processos históricos tenhamos pelo menos uma visão do que o homem tem feito ao longo de sua caminhada tortuosa, bamboleante por esse planeta. A compreensão que o aluno de EJA tem da História, que ele adquire nesse curto espaço de tempo, seja na História Antiga, Medieval, ou a contemporânea, as dificuldades são as mesmas. Ele vê a História acontecendo na sua frente. Eu sempre digo pra eles “olha nós aqui nesse momento reunidos aqui na sala de aula estamos fazendo História! Isso é um ato histórico! Isso não está registrado por uma câmera, não está editado pela TV, não está na tela do cinema, nem nas páginas de um livro! Mas estamos diante de um ato histórico!” A visão que o aluno mostra dessa convivência da atualidade e da relação dele com a História talvez seja uma falha nossa, mas não unicamente nossa, de educandos e professores, mas sim de todo um processo que está aí a toda hora na frente de todos nós e do aluno principalmente, dos meios de comunicação, sejam eles como for, os cibernéticos, os digitais, os impressos, que dão sempre uma visão meio facetada, meio cortada, do que a gente deve ou não ver, deve ou não perceber ou saber. Então a gente procura trabalhar de forma mais abrangente, embora o tempo seja muito curto pra gente desenvolver todas essas atividades. E não depende só da escola. A complementação dessa visão cabe à família e ao restante da sociedade como um todo nos quais estão inclusos os meios de comunicação.

Ao integrar, ao receber o projeto transarte no CEM03 em Ceilândia, nós recebemos aqui uma equipe. O diretor professor Waldek nos apresentou essa equipe, no momento nós não sabíamos como o projeto iria se desenvolver. Quando essa equipe, da UnB, garotos todos muito jovens, chegaram aqui para trabalhar com esse projeto, nós debatemos como e o que iríamos trabalhar dentro do projeto transarte. Um desses alunos coordenadores do projeto, o João Felipe, disse uma frase que me despertou muita atenção: “ali na universidade as coisas nos são mostradas, em relação a aqui, o espaço que nós estamos como uma espécie de fantasia. O que nós estamos aprendendo, como nós fazemos, a coisa se passa como algo mais bonito, como fantasia mesmo. Aqui é que a coisa é verdadeira. Então quanto o João fez essa afirmação eu me lembrei de quando eu entrei na Faculdade. Eu fiz faculdade de Estudos Sociais e depois fiz História na faculdade do CEUB na década de 80 e atrás do CEUB existia uma favela que até hoje existe. Eu conversei com alguns amigos meus e professores e propus que nós entrássemos na favela e fizéssemos um projeto para levar conhecimento para o pessoal que morava da favela, já que estávamos fazendo faculdade na área da Educação. É uma pena que nem a faculdade nem nós alunos tinham projetos como a transarte que tem a coragem de sair por aí fazendo esse tipo de ação. O projeto lá não aconteceu, mas aqui o projeto está acontecendo. Então é muito interessante trazer esses estudantes universitários que com certeza pertencem à classe média e talvez até a classe média alta, que desconhecem ou conhecem muito pouco sobre a realidade aqui, a qual eles irão trabalhar quando eles se tornarem profissionais em educação ou de outras áreas. Então no meu entendimento é fundamental essa visão adquirida não só do ponto de vista teórico, mas também no ponto de vista prático, na ponta onde nós estamos as dificuldades que nós enfrentamos, como nossos alunos vivem, o que sofrem ou o que impõem ou atacam, porque aqui tem um pouco de mundo cão, para os que não sabem como as coisas funcionam, como em todo canto tem, mas aqui tem um pouco mais. Eu diria que essa ação que os meninos do transarte nesses locais mais distantes, as periferias, é uma ação desbravadora, e outros grupos devem vir não só da educação, mas

de outras áreas do conhecimento, da arquitetura, por exemplo, como os peões levantam seus barracos, com os recursos e com as técnicas que dispõem ou não dispõem, na área da saúde, muitas outras áreas do conhecimento precisam vir aqui na prática pra saber como as coisas acontecem. A vinda dos meninos da UnB eu diria um micro espaço, uma micro ação do que o projeto Rondon e que agora retornou com a recriação desse projeto do atual governo. É muito interessante a vinda dos meninos da UnB aqui pelo projeto transarte e eu tenho certeza de que os resultados, se continuarem, serão bem positivos.

Transcrição da entrevista com o estudante do 1º segmento de EJA no CEM03 - 08 de dezembro de 2008.

Vindo eu de Tocantins, eu era muito jovem, eu tinha aproximadamente 10 anos, 12 anos. Eu fui a Petrolina Pernambuco e por lá eu acabei de me criar naquele sertão pernambucano, e em 56 vim para o estado de Goiás. Estive lá em Goiás Velho e tinha uns conhecidos lá de Porto Nacional, que foi a cidade de onde eu nasci e fiquei ali com eles, e muito jovem retornei para Pernambuco. Eu fui trabalhar em canavial que é um dos trabalhos que mais dá garantia pro povo, principalmente pro homem e até mesmo pras mulheres. Não sei se vocês conhecem também a colheita do algodão, da safra de farinha, do milho, enfim, da colheita na lavoura. Eu trabalhei nessas datas de 58 até 56 lá em Pernambuco e de lá eu vim pro estado de Goiânia. Fiz uma visita aos meus pais, rapidamente por volta de 30 a 40 dias, deixei algum dinheiro com eles. Não sei se isso está interessando a vocês ouvir, mas tudo bem, eu tenho que contar aquilo que aconteceu comigo, aquilo que entrou, aquilo, até mesmo as situações difíceis que eu passei por falta de experiência, muito novo no ramo, não por falta de respeito com ninguém, mas sim porque não tinha mesmo conhecimento. Porque eu era muito jovem, muito criança, 16 anos, mas eu sofri um pouco, mas graças a Deus eu venci, tudo isso eu venci e hoje eu estou aqui para contar essa história pra vocês dois, e pros demais que queiram ouvir. Amém, tá tudo certo? Então veja bem você, trabalhei naquela região do sertão pernambucano. Trabalhei em Cajazeira, retornando vim aqui pra Brasília, de Goiânia pra Brasília. Já cheguei em Brasília em 59 eu já havia uma visita. Que visita foi essa? Eu vim aqui com um tio meu chamado Reginaldo e outro chamado Ananias. Esses dois senhores moravam em Anápolis. Eles me trouxeram até aqui e falaram e “aí menino”, eu tinha o apelido de “temtem”. Não sei se era porque eu era muito espirituoso, era muito danado, então me puseram esse apelido. “Temtem vamos a Brasília está iniciando a capital e até é bom que você fica conhecendo e se interessar você fica por lá para trabalhar.” Tudo bem, mas não me interessava não, meu negócio era voltar pro Pernambuco, lá pro canavial porque lá eu estava me dando muito bem. Eu cortava dois ou três feixes de cana, vendia por 10 ou 15 cruzeiros, vendia, ganhava um dinheirinho, comprava uma roupa, uma botina. Chamava-se botina, não sei se vocês conhecem, já ouviram falar. Aí comprava uma botina e tava vivendo a vida, ou seja, vegetando, porque você nunca tinha dinheiro suficiente. Mas até hoje eu tenho agradecido a Deus pelo esforço que eu tive. Não tive estudo, como até hoje eu não tenho, estou aprendendo agora. Quero agradecer a Deus pela força e pela coragem que eu tive e tenho até nos dias de hoje. E estando ali, com esses dois senhores, que eram meu dois tios Reginaldo e Ananias, meu tio Ananias já estava empregado na Novacap aqui em Brasília. Tio Reginaldo foi se empregar numa companhia com o nome Pederneira; tinha Pederneira, Pacheco Fernando, Silva e Santos e a Camargo Correa.

Eram essas quatro companhias as mais fortes empreiteiras para construir a Capital Federal. Essas companhias, principalmente a Camargo Correa que rasgou asfalto de norte a sul, de leste a oeste. Então o presidente JK tinha uma confiança muito grande no presidente da companhia e ali foram trabalhar e me convidaram pra trabalhar. E o meu tio Ananias falou “vai ficar aqui ou não vai?” e eu digo “não vou” não porque eu vou retornar ao Nordeste porque eu deixei umas coisas lá. Eu digo eu deixei o meu caixão de europa lá, no Pernambuco. Porque naquele tempo não existia mala, mala era coisa de pessoa rica. Hoje em dia a palavra mala é o cara que é malandro metendo a mão no que é dos outros. Mas antigamente chamava-se mala onde é que coloca roupa e outras coisas de necessidade de cada um. Eu digo “eu não tenho mala, tenho caixão de europa.” “Caixão de europa?” Eu digo “sim, tá lá no Pernambuco”. “Então vai lá buscar o caixão de Europa!” Aí eu digo “não tenho dinheiro pra pagar passagem”. “Não a gente arruma o dinheiro da passagem”. Aí foi Ananias, meu tio, que arranjou o dinheiro. Naquela época a passagem de Goiânia, porque não tinha aqui em Brasília, pra ir pro Nordeste tinha que ir pra Governador Valadares, ou seja, Belo Horizonte. Volta pra Goiânia e de lá pra Governador Valadares. De Minas Gerais você vai até o Agreste e você já chegou em Pernambuco. E fica perto de Petrolina. Cheguei lá trabalhei mais uns vinte dias aproximadamente, recebi do dono da lavoura, já estava na colheita do algodão, vendi toda a colheita, peguei meu dinheiro, botei minha roupinha, peguei minha rede - porque no nordeste você só dorme em rede, não consegue dormir em cama - botei dentro do caixão de Europa, fechei bem fechado, fui pra rodoviária e comprei passagem direto pra Goiânia. De Goiânia vim pra cá e até hoje estou aqui em Brasília. Chegando em Brasília, em 59, meu tio já havia preparado o emprego pra mim, só estava me esperando. Me documentei porque naquela época tinha carteira profissional, mas nem todo mundo tirava sua carteira profissional pra fichar. Mas aqui em Brasília tinha que fazer isso porque se você não fosse bem documentado você não poderia trabalhar, era exigência do governo. Isso era mais aqui pro sul, porque nós do Nordeste, minha gente, não existia isso. Você trabalhava lá pra roça, pra lavoura, não tava nem aí quando chegava o dia do pagamento, o patrão chegava, dava-se o nome pro patrão, a gente dava o nome de peão ou camarada, o nome era esse, e ele chegava com toda honestidade e pagava pra aquele camarada. Acabava que ia pra cidade, comprava uma botina, botava no pé, porque fim de semana, dia de festinha, tava rolando um forró com o Luiz Gonzaga, um bom tocador, que é o rei do baião, tocava pra gente e a gente pagava uma cotazinha pra poder dançar até amanhecer o dia, e aquilo ali era uma festa e tudo tornava-se em brincadeira. Voltando a história em Brasília. Vim embora aqui pra Brasília, fiquei aqui com meu tio, ele morava na Candangolândia, e até hoje existe essa cidadezinha aqui que é pra lá do Núcleo Bandeirante. E eu morei uns 15 dias com ele. Mas como eu era jovem, solteiro e ele casado, tinha a esposa dele e os filhos. Então eu disse pro meu tio “tem alojamento aqui e eu sou solteiro, não tenho nada, então eu vou morar no alojamento.” Ele disse “não, meu filho, fique ali mesmo, não tem nada, arma tua redinha ali”. Mas eu queria ficar à vontade, porque lá eu ia fazer os meus passeios, arranjar minhas namoradas. Porque nada melhor do que você se sentir à vontade, por mais que você me acolhe, por mais que você tenha amor por mim, eu dentro da casa de vocês, eu nunca vou me sentir a vontade. Aquela liberdade, né.

Três dias de viagem de pau de arara. Muita poeira, canseira. Mas foi gratificante! Só tinha cerrado, não tinha nada. Ali onde é o Palácio da Alvorada, ali era um brejo tremendo. Onde é cidade satélite que nós conhecemos por aqui tinha até onça. Todo esse setor, essa Ceilândia era cheio de cobra. Trabalhei no Palácio da Alvorada. Muitos trabalhadores morriam de doença, porque o corpo não se dava muito bem aqui, com o

frio. Outros era porque a cidade, além de ter pessoas de muita natureza, dava muita briga. Já era um motim, briga por pedaço de carne. Uns por espírito de inveja, se davam os confrontos e acabava em morte. Isso sem contar os acidentes. Não era acidente de automóvel, nem dum avião. Era o peão trabalhando numa obra daquela, numa altura daquela, e descuidadosamente ele escorregava de um andaime daquele e aquilo era fatal pra ele cair. Eu vi o sujeito caído assim nos meus pés. Quando eu cheguei pra vê ele já estava morto. Isso aconteceu em muitas firmas em todo esse eixinho sul, tanto da direita quanto da esquerda no plano piloto, aqueles prédios que foram construídos. O que acontece, peão que nunca trabalhou em obra. Eles caíam do prédio porque eles iam andando no andaime há certa altura e escorregavam; eles não tinham o cuidado de olhar com o carrinho de mão pra levar massa e tijolo pro pedreiro que estava naquela altura. Eles escorregavam e caíam com carrinho e tudo! Era um acidente. Naquela época não tinham acidentes de carro, era acidente em obra.

Mas era uma história muito interessante na época em que tudo isso fazia parte da construção de Brasília, na nova capital, Distrito Federal, tudo isso administrada pelo Israel Pinheiro, presidente da Novacap e Lucio Costa que era engenheiro, arquiteto e Niemeyer que era o arquiteto. Transferia o pessoal, aqueles de mais confiança, aquelas pessoas para trabalhar nos escritórios, por exemplo na residência do presidente da república que era Juscelino Kubitchek. Então foi escalado eu mais cinco companheiros, inclusive tinha uma senhora de nome Maria que trabalhava lá, era camareira. Ela tinha uma confiança muito grande comigo e me convidava para ajudar, até mesmo varrer lá dentro do dormitório dele, limpar os banheiros, limpar toda área lá, o jardim e sempre nós trabalhamos junto por que a gente se dava muito bem para trabalhar. E o JK, o presidente, chegava e tinha aquela confiança e dava até um dinheirinho pra gente a mais além do ordenado, trazia um bombom, uma balinha, não sei de onde ele trazia, eu sei que agradava a gente e a agente gostava muito dele trabalhando ali no Catetinho. De repente o chefe de gabinete, que era o doutor Augusto, removia a gente, transferia, trazia lá da residência e colocava a gente lá no escritório que era lá na 508, que era o escritório. Trabalhando no gabinete dele, do Israel Pinheiro. Nós eramos uma faixa de 15 a 16 pessoas, entre homens e mulheres, trabalhava ali na limpeza, trabalhava até mesmo na cantina, removendo móveis para as residências e para os escritórios, que foi feito um escritório na IAPD, ali na 114 sul. Todo trabalho era dirigido pelo Israel Pinheiro que era o presidente da Novacap e o doutor Augusto que era o chefe geral. Eles nos transportava, nos levava e nos trazia e a gente tinha que obedecer, tava ali pra quê? Pra trabalhar, pra ganhar aquele ganhar dinheiro. E era uma animação, todo mundo animado, todo mundo alegre. Essa turma de 16, entre homens e mulheres. Agora não me recordo bem quem era mais, se era homens ou era mulheres. Sei que o total era 16 pessoas. Trazendo essa recordação, muitas das vezes a gente ia até o hospital IAPI que era o hospital que fica bem na frente da Candangolândia, e mais embaixo era os alojamentos dos peões, que era até onde eu fiquei aquele dia, e era 101 homens que moravam em um alojamento. Era uma animação, era em 59, 60 já próximo a inauguração da Capital Federal. Todos trabalhando, aqueles homens e mulheres, de repente a gente ia até o Núcleo Bandeirante. A gente também ia pra lá, fazia parte do escritório do Israel Pinheiro, era um depósito, ficava próximo ao hotel Brasília onde parava os caminhões, os pau de arara vindo do norte e do nordeste. O senhor podia contar como foi na época da Ditadura, quando veio o Golpe Militar. Ai rapaz, aquilo ali foi uma benção! Sobre o golpe do presidente João Goulart, foi em 31, eu já estava trabalhando no GDF. Naquela época, um rapaz pra servir o exército ele teria que ter 21 anos incompletos e eu já tinha já 22. Então como eu já tinha 22 anos, aqui em Brasília

não dava pra eu servir o exército. Me transferiram pra Pires do Rio, estado de Goiás, sul de Goiás. Como tinham mil e quinhentos homens, resolveram me dispensar, me trouxeram pra Goiânia, onde era expedida a certidão de reservista. Ali fui dispensado, recebi minha certidão e retornei pra Brasília. Eu emprego estava garantido porque eu estava no exército, então eu comecei a trabalhar. Logo em seguida veio o golpe militar. Jânio Quadro só governou por sete meses, é uma brincadeira, então aí já começou o golpe militar e foi aquela confusão tremenda, e assumiu logo o vice que era o João Goulart que era vice do Jânio e ele ficando no poder veio logo o golpe vindo pelo general Marechal Lote, em 1964, quando foi 31 de agosto. Foi aí que o João Goulart foi deposto. Era uma trincheira: tinha saída para Formosa, saída para Belo Horizonte e saída pra Goiânia. Essas três saídas foram fechadas, e eu ainda fazia parte do exército no exército, então me colocaram numa trincheira, passei três noites com três dias numa trincheira com um fuzil na mão. Ali nem entrava nem saía, era o golpe militar falando. Foi quando o homem foi deposto, o impeachment. E eu passei ali três dias com três noites. Eu digo pra vocês que não morri de sede porque não era chegada a hora, fome também não morri porque não era chegada a hora. Cabo desses três dias aí reuniu, houve apaziguação e chamaram o Lote e em seguida chamaram Humberto de Alencar de Castelo Branco. Dali pra cá foi 21 anos que nós sofremos com o militarismo. Foi uma luta tremenda, era debaixo das ordens e aquilo ali eu chamava de ditadura e não um governo. Porque militar, eu quero dizer pra vocês, rapaz, ele só entende muito bem é de arma, mas parte socialista, parte administrativa... eu não estou aqui pra falar mal de ninguém, mas no entanto o militar não entende dessas coisas. Ele mete a arma, o povo cobra. Em 1964, 31, uma noite para um dia. Era muito rígido, você não podia nem olhar para o outro, que estava debaixo de controle. Não existia aquelas máquinas filmadoras que existe hoje em dia, mas existia uma fiscalização tal que você não poderia estar em moitinha, cochichando por aqui e por ali, era como se fosse uma escravidão. Você não tinha aquela liberdade de você sair e conversar com alguém que eles achavam que você estava falando do presidente ou formando algo ou alguma moitinha que pudesse prejudicar o presidente da república. Existia naquela época o Ranieri Mazili, que era o presidente do Senado. Então como eu trabalhei ali naquela área no catetinho, então o Ranieri Mazili me chamou e começou a conversar “olha explica pra mim como foi essa situação?” “olha doutor não sei nada, não conheço nada, pra começar eu mal sei assinar o meu nome” ele sorriu pra mim “como assim não sabe?” não sei não senhor mas fala algo a respeito desse acontecimento a única coisa que eu vou adiantar pro senhor é que o homem foi deposto, pra mim foi com impeachment, não sei como tratar, não sei nem mesmo me defender a respeito dessa causa, foi pra onde? Pior ainda que eu não sei, mas eu sabia pra onde ele tinha ido, eu que não quis dizer por que sei lá o que ele queria investigar minha vida, e depois queria até que eu fosse servir de testemunha de alguma coisa contra a minha pessoa, não. Não adiantei nada pra ele e só falei pra ele que o homem foi deposto com o impeachment. Não podia me expor nada, não sabia de nada. Logo eu não tinha muito conhecimento como não tenho até nos dias de hoje. Como é que eu iria me defender. Talvez a única coisa que eu podia procurar era um advogado pra falar por mim. mas também não cabia eu explicar nada pra ele. Pois se ele era sabedor, ele era o presidente do senado federal, o q eu iria falar, não ia dizer nada, não ia adiantar nada também. Esse tempo foi um tempo muito difícil. Foram 21 anos de escravidão, ou seja, uma ditadura. Talvez até na ditadura de Getúlio Vargas a pessoa tivesse mais liberdade do que naquele tempo de 21 anos, de 31 agosto de 64, dali em diante, meu amado, eu vou te contar, o negócio ficou difícil. Aí foi o que.. o Marechal Umberto de Alencar Castello Branco, Emilio Garrastazu Medici e depois veio o Figueiredo. Foram esses quatro homens que governaram o militarismo. Aí foi 21 anos

de sofrimento, de luta, as construções pararam todas, o custo de vida aumentou tremendamente. Primeira coisa que ele fez foi cortar as importações. Cortou as importações, pronto, acabou, acabou a comercialização. Você não podia vender uma meia importada, e muito menos comprar. Isso ali era o golpe militar, foi uma tortura para o povo, não só o povo aqui brasileiro e como também todo país. O norte e nordeste sofreu demais porque estava vindo muito pau de arara e ele, o Emilio, pegou e cortou tudo isso. Mandou parar tudo, que não viesse mais pessoas do Norte e do Nordeste, ou seja, de qualquer lugar. Os que estavam aqui não poderiam sair, tinham que permanecer aqui dentro no Distrito Federal. E você ia fazer o quê, você ia ficar plantando batata, comprando algodão e vendendo, uma coisa ou outra, comprando ovo e vendendo ovo? Não tinha como, paralisou tudo, sofreu alto custo de vida e quem sofreu nessa história foi a classe média, como dizer pobre. Naquela época até existia a elite, existia a milionária, a rica e a pobre. A elite passou pra ser pobre e a pobre pra miserável.

Estudar é bom, maravilhoso! A razão de eu estar aqui estudando, já tem dois anos que eu estou aqui nesse colégio. Eu vindo de um lugar, não tive oportunidade de estudar. Primeiro motivo meu pai era um pobre lavrador não teve condições de me manter no colégio. Era uma semana na escola e três na roça trabalhando e ajudando ele. Eu tinha que ajudar meu pai. Conclusão: eu não aprendi nada, mas aprendi a andar no mundo, aprendi a respeitar, que é uma coisa importante que eu vejo num ser humano. E a profissão que eu consegui aprender foi cozinhar. Eu já fui na presidência da república. Eu trabalhei 15 anos na secretaria de planejamento. Eu era cozinheiro e garçom do ministro João Paulo Reis Veloso. Eu comecei a estudar. Fiz matrícula num colégio chamado Sarah Kubitschek, lá na Candangolândia. Fiz essa matrícula ali e comecei a estudar. Mas o emprego não me dava condições, tinha que fazer hora extra e me perdia muito pra chegar no colégio no horário que era sete horas. Também não consegui aprender. Mudando aqui pra Ceilândia, morei lá nuns barracos chamados de Vila Tenório. Eu trabalhava no GDF de meio-dia até sete da noite, pela manhã eu não fazia nada. Corri lá num colégio e fiz uma matrícula. Não, você aqui tem que estudar até meio-dia. Não tem como, porque meio-dia eu tenho que entrar no serviço. Ainda conversei com o diretor e ele não aceitou. Isso foi em 71. E eu trabalhando essa época toda, era um tempo em que eu passei dificuldade porque não tinha transporte por aqui. O transporte vinha só até as QNJ. Se tinham 30 ou 40 casas era muito. E a cidade estava sendo construída aqui nesse setor. Taguatinga tinha só duas avenidas como ponto de referência: Bar Estrela e Farmácia Virgem da Vitória. Sujeito chegava, onde fica Taguatinga. Você desce do ônibus na Farmácia. Eu quero ir para ir naquele posto de saúde número 10, então desce no Bar Estrela. Essa cidade de Ceilândia era os olhos do Hélio Prates da Silveira, que foi o governador do DF. Ele se empenhou muito em construir essa cidade. E foi fazendo aquele rebuliço tremendo e acabando com as invasões. A primeira invasão que ele acabou chamava-se Morro do Urubu. Foi falado até no exterior, coisa tremenda. Acabou com o Morro do Urubu, com a Vila Tenório, com o Morro do Querosene, que era muito perigoso. Eu morava lá na Vila Tenório e eu vim pra cá pra Ceilândia e eu comecei a construir meu barraquinho. Trabalhava noite e dia, cada um fazendo seu barraco da sua forma e de acordo com suas condições. Construí o meu barraco, tinha uma família e ali fui crescendo, muita dificuldade tremenda, não tinha água e não tinha luz. O que tinha muito era poeira aqui dentro dessa Ceilândia e até mesmo cobra, calango, lagartixa era o que mais tinha aqui dentro nessa Ceilândia. E foi estruturando, estruturando e graças a Deus vejo essa cidade com bons olhos e desde o princípio eu vi e eu acreditei que ia ser uma boa cidade.

12. REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Milton José de. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 2004.
- ARANTES, Pricila. *@rte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005
- AUGÉ, Marc. *Não lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARROS, Anna & SANTAELLA, Lucia. *Mídias e Artes: os desafios da arte no início do século XXI*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.
- BARBIER, René. *A Pesquisa-Ação*. Trad. Lucie Didio. Brasília: Liber Livro Editora, 2007.
- BARBOSA, Ana Mae & AMARAL, Lilian. *Interterritorialidades: mídias, contextos e educação*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Gilson Maurity Rio de Janeiro: Record, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras escolhidas vol III).
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas vol I).
- _____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995 (Obras escolhidas vol II).
- BRITES, B.; TESSLER, E. *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002 (Coleção Visualidade; 4).
- CALVINO, Ítalo. *Cidades Invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000.
- COUTINHO, L. M. *O estúdio de televisão e a educação da memória*. Brasília: Plano, 2003.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008
- DOMINGUES, Diana. *Arte, Ciência e Tecnologia: passado, presente e desafios*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- _____. *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: Editora UNESP, 2003
- _____. *Criação e interatividade na ciberarte*. São Paulo: Experimento, 2002.
- DUFRENNE, Michael. *Estética e Filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- DUTRA, Elza. *A narrativa como uma técnica de pesquisa fenomenológica*. Revista Estudos de Psicologia, 2002, 7(2), 371-378.
- ECO, Umberto. *Como fazer uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FILHO, Pedro. *Arte, Ciberarte e Interatividade: Uma Experiência na Arte de Transição na PROEM*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Educação, UnB, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.
- JACOBS, Jane. *Morte e Vida de Grandes Cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- LE CORBUSIER. *Os três estabelecimentos humanos*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- LEMOS, André. *Ciber-Flanerie*. In Fragoso, S., et alli., *Comunicação na Cibercultura*. São Leopoldo : Editora Unisinos, 2001.
- LEONARDI, Victor. *Jazz em Jerusalém – Inventividade e tradição na história cultural*. São Paulo: Editora Nankin, 1999.
- LÈVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1993.

_____. *O que é o virtual?*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MARTINS, Francisco Menezes. *Impressões digitais: cibercultura, comunicação e pensamento contemporâneo*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

MERLEAU-PONTY, R. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

NIEMEYER, Oscar. *Minha experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

OLIVEIRA JR, Wenceslão Machado de. *A cidade (tele) percebida: em busca da atual imagem do urbano. Dissertação de Mestrado*. Campinas: Faculdade de Educação/Unicamp, 1994.

PERNISA, C.; FURTADO, F.; ALVARENGA, N. *Walter Benjamin: imagens*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

PICON, Gaëtan. *O escritor e sua sombra*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.

RUDIGER, Francisco. *Cibercultura e pós-humanismo: exercícios de arqueologia e criticismo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

SHURSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Trad. Gisela Domschke. São Paulo: Ed. 34, 1998.

REVISTA EDUCAÇÃO. São Paulo: Editora Segmento, volume 07, Ano II, março de 2008. Edição Especial: Benjamin pensa a educação. 90p.

SANTAELLA, Lúcia & ARANTES, Priscila. *Estéticas Tecnológicas: novos modos de sentir*. São Paulo: Educ, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. “Ciberarte de A a Z.” In DOMINGUES, Diana. *Criação e interatividade na ciberarte*. São Paulo: Experimento, 2002.

TELES, Lúcio. *Reconfigurações estéticas virtuais na transiarte*. in MARTINS, Raimundo. *Visualidade e Educação*. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás.

_____. *Transiarte na produção artística do ciberespaço*. Brasília: [s.n.], 2006.
<<http://www.fe.unb.br/pos-graduacao/arquivos/transiarte.pdf>>.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Antropologia do ciborgue – as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

TRIVIÑOS, A.. *Introdução à Pesquisa em Ciências Sociais. A pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 2008.

VENTURELLI, Suzete e TELES, Lúcio. *Introdução à Arte Digital*. Publicado no Creative Commons. www.creativecommons.com.br

VIDEOCLIFE. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2010. Disponível em:

<<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Videoclipe&oldid=18662140>>. Acesso em: 2 mar. 2010.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.