



**VIRADA PEDAGÓGICA:
o coletivo parabelo e a revolta da carne do assento**

**GIRO PEDAGÓGICO:
el colectivo parabelo y la revuelta de la carne de asiento**

**PEDAGOGICAL TURN:
coletivo parabelo and the insurrection of the seat flesh**

Diego Alves Marques¹

Resumo

O presente artigo discute a chamada Virada Pedagógica na trajetória artística do Coletivo Parabelo. Trata-se de um coletivo de performances urbanas que tem testado o deslocamento de aulas performáticas na cidade de São Paulo. Para tanto, o Coletivo Parabelo propõe o exercício das Errâncias Urbanas como práxis educativa e poetização do urbano, a fim de promover uma crítica ao império do dito *Homo Sedens* na relação corpo, ensino e cidade.

Palavras-chave: aula performática, errância urbana, *homo sedéns*.

Resumen

En este artículo se analiza el llamado Giro Pedagógico en la trayectoria artística de Coletivo Parabelo. Es un colectivo de performances urbanas que han probado el desplazamiento de las clases performáticas en la ciudad de São Paulo. Por lo tanto, el colectivo propone el ejercicio de Andanzas Urbanas como una praxis educativa y poetización del urbano para promover la crítica del dicho *Homo Sedens* en relación con cuerpo, enseñanza y ciudad.

Palabras clave: andanzas urbanas, clases performáticas, *homo sedéns*.

Abstract

This article discusses the Pedagogical Turn in the artistic trajectory of the Coletivo Parabelo. It is an urban performances collective that has tested the displacement of performatic class in the city of São Paulo. To that end, the Coletivo Parabelo proposes the exercise of Urban Errancies as an educational praxis and urban poetization, in order to promote a critique of the empire of *Homo Sedens* in relation to body, teaching and city.

Keywords: *homo sedens*, performatic class, urban errancies.

¹ Performer integrante do Coletivo Parabelo desde 2005. Bacharel em Comunicação das Artes do Corpo, na linha de formação em Performance, pela PUC/SP (2014). É mestrando em Artes pela UNESP, na qual desenvolve a dissertação “Por uma pedagogia do erro: errância urbana como experiência de si”, com orientação da Prof^a Dra. Carminda Mendes André, pesquisa fomentada pela CAPES. E-mail: diegoalvesmarques@hotmail.com

CORPO, CIDADE E ENSINO:

Anestésica Corporal Urbana

Caminhar é um perigo e respirar é uma façanha nas grandes cidades do mundo ao avesso. Quem não é prisioneiro da necessidade é prisioneiro do medo: uns não dormem por causa da ânsia de ter o que não têm, outros não dormem por causa do pânico de perder o que têm. O mundo ao avesso nos adentra para ver o próximo como uma ameaça e não como uma promessa, nos reduz à solidão e nos consola com drogas químicas e amigos cibernéticos. Estamos condenados a morrer de fome, morrer de medo ou a morrer de tédio, isso se uma bala perdida não vier abreviar nossa existência. (Eduardo Galeano, 2010, p. 34)

Há na língua grega um termo para se referir àqueles que sofrem uma espécie de anestesiamento da experiência corporal sensível. A palavra *anaisthitos* é utilizada para referir-se àqueles cujo empobrecimento da experiência sensorio motora promove uma certa anorexia afetiva, cognitiva, comunicativa e social. Neste viés, o arqueólogo grego Yannis Hamilakis (2015) afirma que para o antropólogo estadunidense Allen Feldmann o processo de modernização ocidental configurou nos e pelos corpos aquilo que ele denominou como anestesia cultural. De acordo com o autor, essa anestesia cultural configura o banimento de qualquer presença sensível desconcertante, discordante e anárquica que ameace minar a regulação da sensibilidade corporal na vida cotidiana. Trata-se de um regime sensível altamente controlado por uma dada normatização atualizada no e pelos corpos, a fim de fazer circular uma certa economia do sensível. Dessa forma, averiguamos toda sorte de comoditização da experiência corporal sensível, através da homogeneização, da consensualização e do anestesiamento dos sentidos corporais na chamada modernidade tardia.

Nesse contexto, o corpo cotidiano urbano pode ser lido como uma espécie de anatomia política ao configurar o que temos chamado de Anestésica Corporal Urbana. Isto é, verificamos um certo entorpecimento dos corpos cotidianos urbanos conforme o caminhar pelas cidades se assemelha a uma experiência narcótica. Assim, aquilo que chamamos de Anestésica Corporal Urbana consiste em uma série de estratégias de poder higienistas, disciplinares e espetaculares acionadas no e pelo corpo cotidiano urbano. Tal processo implica no embotamento da experiência corporal urbana sensível, ou seja, acarreta em um empobrecimento sensorio motor à medida que os corpos cotidianos urbanos reduzem a ação corporal à primazia da relação mente-olho-celeridade. Isto porque, os corpos cotidianos são aqueles que circulam automaticamente por

um dado continuum de clausuras urbanas nas quais os regimes sensíveis são excessivamente controlados.

Desse modo, a Anestésica Corporal Urbana provoca uma dada dissociação da relação corpo e cidade, conforme os corpos cotidianos urbanos acionam uma série de privações sensoriais de modo a promover uma certa autopreservação e uma dada particularização. Tais cerceamentos sensórios motores promovem uma espécie de vulgarização da indiferença, que nada mais é do que um desinteresse absoluto por qualquer resquício de alteridade urbana. Esse esforço em manter uma certa identidade referente ao individualismo urbano, consiste em evitar a qualquer custo os riscos de ser expropriado pelo outro urbano. Nessa perspectiva, aquilo que chamamos de Anestésica Corporal Urbana denuncia de que modo o anestesiamento da experiência corporal sensível implica em um dado elogio ao individual, ao privado, ao econômico, ao promover uma imunização da nossa corresponsabilidade em relação ao coletivo, ao público e ao político.

De tal maneira que fazemos do espaço público um mero espaço de passagem no qual tão somente atualizamos o contrato dinheiro e mercadoria, ao não fazermos outra coisa além de afirmar uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência cotidianamente. Diante desse cenário, não é surpreendente constatar que tenhamos nos tornado aqueles cujos glúteos comprometeram a força imanente ao grupo muscular responsável pela extensão, abdução e rotação interna das coxas. Isto pois, embotamos a ignição sensível necessária para a ação de caminhar, sem sermos movidos por uma certa ditadura da razão instrumental, leia-se: pela calculabilidade, pela utilidade e pela eficiência. Dessa forma, nos transformamos naquele que tem sido chamado de Homo Sedens.

De acordo com o professor e pesquisador brasileiro Norval Baitello Junior (2012), as palavras sedar e sentar possuem uma certa intimidade. Ambas derivam da mesma palavra latina Sedere, que significa simultaneamente sedar e acalmar. Daí que Norval Baitello Júnior faz menção ao filósofo alemão Friedrich Nietzsche e ao que ele denominou como Sitzfleisch. Embora o termo alemão apareça frequentemente traduzido como vida sedentária, Norval Baitello afirma que uma tradução literal do termo para o português seria carne do assento, ou ainda, bunda no português corrente e popular. Ao notar a sobrecarga dos glúteos exigida pela cultura racional, letrada e escolarizada, o autor aponta que Nietzsche foi pioneiro ao ponderar sobre os riscos do sedentarismo corporal para o assentamento do pensamento ao longo do século XX.

Curiosamente, o próprio Norval Baitello Júnior salienta que nossas instituições escolares se tornaram mestras em negligenciar a complexidade da experiência corporal. De maneira que, a primazia da visão e da audição somadas à ênfase na relação olho-mão, tornam-se as principais habilidades sensório motoras levadas em conta no processo de ensino-aprendizagem em diferentes contextos escolares. Ao longo dos séculos, o processo de escolarização aparentemente transformou o assentamento e a sedação em uma espécie de lição magna, ao tomá-los como premissas indispensáveis para a aprendizagem. Logo, em muitas das nossas instituições de ensino aprender pressupõe, antes de qualquer outra coisa, aprender a tornar-se um Homo Sedens. Talvez, tenham sido constatações como estas que tornaram o Coletivo Parabelo em partidários da revolta da carne do assento, o que promoveu o que tem sido chamado de Virada Pedagógica, ou ainda, Virada Educativa na trajetória artística do coletivo, conforme veremos adiante.

OS VAZADORES E A VIRADA PEDAGÓGICA:

Educação como arte, arte como educação

As carreiras estão no prato. Está aberta a temporada dos editais. Existem centenas de fissurados. As carreiras são poucas. As pessoas que se juntaram para reclamar do dono da boca, agora vão se engalfinhar. Cada um por si e contra o outro. Forma satânica de desenvolver a produção artística. De alimentar o ego. Arte está ligada à educação, ao encontro, à conversa, a uma forma mais criativa e digna de todos viverem a vida. Não deve ser um bibelô para decorar ambientes, combinar com a parede ou o vestido. Em vez de editais, bolsas às pesquisas de linguagem e criar um grande circuito universitário colegial de modo que a arte entre nas escolas como forma de potencializar o conhecimento. Aí quem sabe em alguns anos, o artista possa viver dignamente de bilheteria e do reconhecimento do público, numa sociedade mais cordial e bem informada. Enquanto o artista for presa fácil dessa droga, querendo apenas adiantar seu lado, a arte vai ser apenas uma forma de competir, fazer carreira, para o artista se sentir arrogantemente poderoso. Até que passe o efeito da droga e ele tenha que cheirar mais, mais e mais. Quem sabe um dia ele descubra que seu corpo pode produzir essa sensação de prazer. Seu corpo junto com outro, com outro, com outro.

(CHACAL apud GREINER & KATZ, 2013, p.9)

De acordo com a pesquisadora britânica Irit Rogoff (2008), podemos observar uma espécie de Virada Pedagógica na arte contemporânea deste começo de século XXI. Tratam-se de práticas artísticas e curatoriais que instabilizam tanto as premissas da educação para a arte, que visa promover a chamada educação estética, quanto os pressupostos da educação pela arte na qual a educação estética assume um papel basilar na educação. Isto porque, tal Virada Educativa consiste em defender a educação como arte, ou ainda, a arte como educação. Tal prerrogativa faz eco a uma passagem na qual o filósofo alemão Walter Benjamin, afirma que a arte é educadora

enquanto arte e não como arte educação. A partir dessa perspectiva, Irit Rogoff aponta que a Virada Pedagógica pode ser averiguada, em um primeiro momento, numa mudança na relação entre os artistas e a universidade pública. Por conta da chamada Declaração de Bolonha, artistas deixam de entender a academia como um espaço estritamente pejorativo e elitista, ao ocupá-la artisticamente como um espaço público que precisa ser afirmado enquanto tal, em detrimento da sua instrumentalização burocrática pelas políticas privatistas de cunho neoliberal.

Concomitantemente, a autora britânica nota que a Virada Educativa aparece nas práticas discursivas de teóricos, curadores e artistas cujo vocabulário começa a empregar termos como educativo, pedagogias auto organizadas, pesquisa, compartilhamento de pesquisa e produção de conhecimento, em uma tentativa de dissociar-se do ímpeto neoliberal que capitaliza a educação como um produto, ou ainda, como uma ferramenta do que tem sido chamado de economia do conhecimento. Irit Rogoff (2008) salienta que essa Virada Pedagógica na arte contemporânea se deu proeminentemente nas práticas discursivas em detrimento dos discursos práticos propriamente ditos. Sua hipótese é de que tal ocorrência se deu pelo fato de que a Virada Educativa está associada à noção greco-romana de parresía, conforme esta foi preconizada pelo filósofo francês Michel Foucault. Em termos gerais, podemos dizer que a parresía é uma técnica filosófica na qual se lida apenas com a verdade o que, em paralelo, a contrapõe à retórica que presume a persuasão e o convencimento. Assim, a autora elenca os cinco elementos que caracterizam o discurso parresiástico, segundo Foucault: a franqueza (a coragem de dizer qualquer coisa), a verdade (dizer a verdade porque se acredita que o que se diz é verdade), o perigo (dizer a verdade é arriscado), a crítica (não como demonstração da verdade para o outro, mas como função crítica) e o dever (dizer a verdade é considerado um dever).

A autora britânica afirma que esta pode ser uma perspectiva um tanto romantizada para compreendermos as instabilizações que a Virada Pedagógica promove na arte contemporânea. Contudo, a mesma aponta que a noção de parresía nos ajuda a reconhecer nessa Virada Educativa o cultivo de um dado éthos, isto é, a implementação de processos dialógicos no qual o Elenchos socrático é posto em cena, em contraposição a qualquer instrução, explicação ou demonstração da verdade. Nesse sentido, a chamada Virada Pedagógica consiste no exercício da produção de saberes por meio de práticas sociais, que experimentam discursos livres, ruidosos e públicos, conforme articulam verdades locais e circunscritas em determinadas coletividades. Logo, não se trata de postular uma verdade única como a inequívoca, a provável e a fatídica.

Talvez, possamos dizer à luz da experiência do Coletivo Parabelo que a chamada Virada Educativa implica na produção de veracidades, ou seja, modos de pensar, perceber, ver a cidade em si mesmo, modos de ver, perceber, pensar a si mesmo na cidade. Isto pois, o Coletivo Parabelo tem deslocado pedagogias da performance entre o ensino superior e o ensino básico público em São Paulo, a fim de ativar a relação corpo e cidade desde 2012. Nesse sentido, o Coletivo Parabelo se aproxima daquilo que a performeira e ativista brasileira Fabiane Borges (2011) chamou de Vazadores. Quem cresceu perto de açudes e barragens tem familiaridade com o termo. É para onde a água vaza quando não dá conta de sustentar o seu volume. Estamos cientes de que os vazadores não promovem uma mudança radical em nenhuma estrutura institucional, mas dão conta de afrouxar os cinturões divisórios que represam a produção de conhecimento em arte, ao reduzi-la à proliferação de produtos que circulam somente através de um público especializado. Desta maneira, os vazadores procuram instabilizar aquilo que, segundo o pesquisador argentino Jorge Glusberg (2007), o performer alemão Joseph Beuys chamou de dupla solidão: a da própria arte que habita em nichos e que está isolada da vida cotidiana urbana, e a do indivíduo urbano refém da empregabilidade e do individualismo.

Primeiramente, tais vazamentos ocorreram através da pesquisa de mestrado desenvolvida pela performadora do Coletivo Parabelo, Denise Rachel (2014), sob orientação da Prof^a Dra. Carminda Mendes André, no Instituto de Artes da UNESP. Carminda Mendes André é professora da linha de pesquisa arte educação, onde tem testado a hipótese na qual a relação arte e cidade pode ser lida como uma práxis educativa. A perspectiva anunciada pela professora no Brasil, possibilitou que Denise Rachel aproximasse sua atuação como performer do Coletivo Parabelo da sua experiência como professora da rede pública municipal de ensino. Para tanto, sua pesquisa de mestrado propunha a não separação entre artista da performance e professora em sala de aula, ao lançar mão do híbrido professor-performer desenvolvido pela performadora e professora brasileira Naira Ciotti (2014), tal qual veremos a seguir.

AULA PERFORMÁTICA:

Depravação, desvio e vagabundagem

Eu tenho a ideia de que a sala de aula, como um conceito, é um paralelo exato à ideia de um intelectual alienado, assim como a ideia da escola estar isolada da comunidade ser um paralelo racional ao fato de, passados duzentos anos, o intelectual ter sido isolado da comunidade.

(KAPROW apud HOFF, 2014, p.83)

Como vimos anteriormente, a chamada Virada Educativa é localizada por muitos pesquisadores no início do século XXI. Contudo, podemos encontrar vestígios dessa Virada Pedagógica ao longo do século XX, sobretudo, no período que marca a passagem da arte moderna para a arte contemporânea. De tal modo, observamos ainda na primeira metade do século passado, uma oxigenação dos entendimentos de arte e educação, devido ao impacto de noções como ready made e coeficiente artístico, preconizados pelo autodenominado respirador Marcel Duchamp, assim como, em virtude de uma certa aderência ao conceito de arte como experiência, proposto pelo filósofo e educador pragmatista estadunidense John Dewey (2010). Assim, encontramos desde o começo do século XX experiências embrionárias de educação como arte e arte como educação.

Tal ocorrência pode ser atestada pela criação de escolas de arte como o Colégio de Patafísica na França, como a Bauhaus na Alemanha, ou então, como a Black Mountain College nos Estados Unidos. Ou ainda, com a criação da Escola Brasil: em São Paulo, pelos artistas visuais que formavam o Grupo Rex: Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Wesley Duke Lee e três alunos desse último, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende. Para além de escolas de arte, podemos averiguar também a criação de práticas artístico pedagógicas como as atividades de Allan Kaprow, a Rede Eterma de Robert Filiou e os Domingos de Criação de Frederico Morais. Mais recentemente, podemos mencionar as pedagogias da performance desenvolvidas por performeiros como o mexicano Guillermo Gómez-Peña, a estadunidense Suzanne Lacy e as brasileiras Bia Medeiros, Samira Br e Thaíse Nardim.

Tanto a criação de escolas de arte quanto a criação de pedagogias podem ser lidas como exemplos de arte como educação e de educação como arte que deslocam o entendimento de educação como o exercício de um poder sobre a vida cotidiana, ao propor a educação como o acionamento de potências de vida que reinventam as relações com e na vida cotidiana. Foi a partir desta perspectiva que a performadora e professora brasileira Naira Ciotti (2014),

desenvolveu em sua dissertação de mestrado o conceito de híbrido professor-performer. A hipótese da autora foi formulada ao analisar a experiência de dois artistas específicos, uma brasileira e o outro alemão, Lygia Clark e Joseph Beuys. Ambos experimentaram a educação como arte e a arte como educação em contextos universitários. Assim, foi na tentativa de experimentar o híbrido professor-performer como esse gesto que emerge da necessidade de não separar a práxis pedagógica da artística, que Denise Rachel aproximou sua prática como performadora do Coletivo Parabelo e sua atuação como professora da rede pública de ensino municipal paulistana.

Para tanto, a autora propôs dois modos distintos de se constituir uma aula de artes: a aula de performance e a aula performática. Ambas intentam dismantellar um dado modelo hegemônico de ensino-aprendizagem. Todavia, por conta do contexto que estamos abordando aqui, interessa-nos atentarmos àquilo que Denise Rachel (2014) chamou de aula performática. De acordo com Denise Rachel, em uma aula performática o professor-performer aciona performances que configuram o que a pesquisadora brasileira Regina Melim (2008) chamou de espaços de performance. Tratam-se de espaços que emergem a partir de uma ação performática que ativa outros atos performáticos, ou seja, instruções, tarefas ou proposições artísticas que criam espaços comunicacionais em detrimento de obras de arte propriamente ditas. Assim, uma aula performática propõe espaços de performance que ativam a co-presença corporal em um dado espaço tempo compartilhado.

Baseada na hipótese da co-presença corporal proposta pelo teatrólogo alemão Marx Herrmann, a teórica da performance Erika Fischer-Lichte (2008) considera aquilo que ela chama de Feedback Loop como a força transformadora da arte da performance. Fischer-Lichte afirma que performances emergem através do Feedback Loop, ou seja, por um condicionamento de circulações autopoieticas pelas quais os corpos em ação performática retroalimentam uns aos outros e geram a si mesmos. Nesta perspectiva, performances implicam em uma espécie de jogo configurado por instruções, proposições ou acordos firmados entre os corpos co-presentes em um certo espaço tempo compartilhado, em processos com altas taxas de imprevisibilidade e indeterminação. Desta maneira, Erika Fischer-Lichte elenca pelo menos três modos autopoieticos específicos pelo qual o Feedback Loop ocorre em diferentes proposições artísticas, a saber: a mobilidade dos papéis, a criação de comunidades temporárias e o toque.

Desta forma, a *aula performática* se dá através da exploração das formas de organização das ações dos corpos co-presentes em determinados espaços tempos compartilhados. Em referência à performeira e professora brasileira Eleonora Fabião (2008), podemos inferir que uma *aula performática* implica na ênfase no corpo como tema, matéria e meio, a fim de promover a desconstrução da representação pela valorização da experiência corporal. De tal maneira, a *aula performática* aciona curto-circuitos da representação, ao promover aquilo que a autora denominou como Zonas de Desconforto. Inspirada pelo performer estadunidense William Pope L, a autora defende a hipótese de que a arte da performance suspende categorias classificatórias, ao promover uma série de deslocamentos de referências e signos de seus habitats naturais, conforme instaura situações paradoxais nas quais as lógicas escapam às normatizações da *doxa*, isto é, do bom senso, do senso comum. Para tanto, uma *aula performática* procura escovar a contrapelo na pele: seja através da depravação que suspende a moral, do desvio que suspende a lógica, ou ainda, da *vagabundagem* que promove a suspensão socioeconômica.

Atualmente, o Coletivo Parabelo aciona aulas performáticas nas quais experimenta a depravação, o desvio e a *vagabundagem* com alunos de extensão do Instituto de Artes da UNESP e do CIEJA Ermelino Matarazzo, localizados na zona oeste e na zona leste da cidade de São Paulo respectivamente. Trata-se de uma tentativa de fazer com, em detrimento de um fazer para o outro, ou ainda, de um esforço em experimentar uma *comoção* no mais amplo sentido do termo – mover com, com mover, mover-se com o outro, conforme propõe o performer e professor brasileiro, Lúcio Agra (2012). Assim, realizamos semanalmente *Errâncias Urbanas*, *Escritos Errabundos*, *Leituras Errantes* e *Diálogos Erráticos* com alunos do ensino superior e básico público, de modo a investigar tais práticas errantes como possibilidade de poetização do urbano e como práxis educativa.

CORPOS URBANOS ERRÁTICOS:

Performador como errante urbano, performance como errância urbana

É verdade que a caminhada nos ensina a desobedecer. Porque andar nos obriga a ter uma distância que é também uma distância crítica. No mundo acadêmico, todo mundo é obrigado a provar o que diz. A provocação que faço aos pensadores, é que você não é o que você pensa, mas como você anda.
(Frédéric Gros, 2010, p.46)

Há onze anos o Coletivo Parabelo iniciava uma trajetória artística que desembocaria em uma pesquisa continuada e enraizada na experimentação da relação corpo, performance e cidade. Para tanto, o Coletivo Parabelo tem convivido diariamente com a questão: como desdomesticar a relação corpo e cidade? Ou ainda: como os corpos se movem nas ruas? O que o corpo pode mover na cidade? No limite: que corpo pode mover no espaço urbano? Nesse sentido, o Coletivo Parabelo tem investigado genealogias da arte da performance em contextos educativos, a fim de experimentar de que maneira performeiros tem ativado a relação corpo e cidade.

Seja como uma provocação frente ao processo de modernização das cidades europeias e brasileiras na passagem do século XIX para o século XX, ou ainda, como uma denúncia dos regimes ditatoriais que assolaram a América Latina e o Leste Europeu em meados do século XX. Ou então, como um questionamento à estabilização do mercado de arte no eixo Europa-Estados Unidos neste mesmo período e, mais recentemente, como crítica ao processo de gentrificação do espaço público que tenciona a vida urbana neste começo de século XXI. Há pelo menos cem anos podemos verificar a emergência de performers como Errantes Urbanos, ou seja, da performance como Errância Urbana.

De acordo com a arquiteta e urbanista brasileira Paola Berenstein Jacques (2012), Errâncias Urbanas implicam na arte de andar pelas ruas por meio de usos desviatórios da cidade frente ao planejamento urbanístico, conforme constrói dissensos na corrente assepsia, vigilância e privatização do espaço público. Dessa maneira, tais experiências erráticas configuram micro resistências urbanas ao articularem pelo menos três aspectos importantes: a crítica à espetacularização urbana, a vitalidade dos usos informais do espaço público e a complexidade da relação corpo e cidade. Através do processo de orientação, desorientação e reorientação corporal pelo espaço urbano, as Errâncias Urbanas testam a emergência do que temos chamado de Corpos Urbanos Erráticos (2014).

Para o curador e crítico de arte francês Nicolas Bourriaud (2011), aquele que estamos chamando aqui de Corpo Urbano Errático (2014), tem provocado uma espécie de deslocamento na historiografia da arte, semelhante àquele promovido pelo ready made duchampiano no início do século passado. Isto pois, acreditamos que os Corpos Urbanos Erráticos são aqueles que deslocam os espaços da artisticidade conforme potencializam a politicidade do corpo, ao exercitarem um certo deslocamento do corpo pela cidade, assim como, um dado deslocamento da cidade pelo corpo. Ou seja, trata-se da experimentação de estados corporais errantes que

emergem na ativação da co-presença corporal com o outro urbano: moradores em situação de rua, transeuntes, ciclistas, vendedores ambulantes, prostitutas, policiais, flanelinhas, motoristas, catadores, etc. Dessa forma, o exercício das Errâncias Urbanas implica no exercício de uma certa alteridade radical que desautomatiza a percepção dos corpos cotidianos urbanos.

Assim, os Corpos Urbanos Erráticos expõem, experimentam e extraviam-se de si mesmos, ao afirmarem o ato de virar à esquerda ou à direita como via privilegiada de poetização do urbano, ou ainda, ao perderem-se pelas ruas conforme são interpelados pelas presenças das outridades urbanas. Portanto, os Corpos Urbanos Erráticos emergem a partir de uma certa reconfiguração da experiência corporal urbana sensível, que, por sua vez, pode ser lida como espécie de trunfo do corpo nos espaços higienizados, disciplinados e espetacularizados da metrópole. Isto porque, os Corpos Urbanos Erráticos consistem em uma espécie de desobediência à ditadura da razão técnico instrumental, que arregimenta as caminhadas pela cidade em termos de calculabilidade, utilidade e eficiência. Neste sentido, os Corpos Urbanos Erráticos fazem uma interrogação política para as cidades contemporâneas, como por exemplo: o que devolverá o corpo aos sentidos? O que poderá tornar as pessoas mais conscientes umas das outras, mais capacitadas a expressar fisicamente os seus afetos? Ou ainda: que tipo de cidade produzirão as pessoas que tem medo de caminhar?

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Como chocar os ovos das experiências erráticas?

Perder-se também é caminho.
(Clarice Lispector, 1998, p. 47)

A partir do contexto que apresentamos acima, talvez não seja difícil imaginarmos o que levou o filósofo alemão Walter Benjamin (1994) a postular uma certa relação entre as chamadas Errâncias Urbanas e a educação. De acordo com o autor, orientar-se por uma cidade não exige um esforço rigoroso, entretanto, perder-se por uma cidade, como quem se perde em uma floresta, requer toda uma educação, isto é, perder-se por uma cidade demanda alguma diligência. Nesse aspecto, o ato de errar pelo espaço urbano pode ser lido como uma espécie de exercício democrático no qual a alteridade é deslocada da sombra da cidadania. Isto porque, errar pode revitalizar a experiência corporal urbana sensível à medida em que a ativação da co-presença

corporal diminui os níveis de medo em relação aos outros urbanos. Trata-se da experimentação de uma dada ociosidade criativa que desmantela a construção social e midiática da insegurança. Dessa forma, concluímos que o exercício das chamadas Errâncias Urbanas pode ser lido como uma espécie de práxis educativa, conforme exige uma educação de si exercida sobre si mesmo a partir da ativação da co-presença corporal com os outros urbanos.

No entanto, vale frisar que não se trata de uma tarefa fácil. Ao longo das aulas performáticas ministradas tanto no Instituto de Artes da UNESP, quanto no CIEJA Ermelino Matarazzo, por vezes verificamos um certo estado de desânimo, dúvidas sobre aquilo que estávamos fazendo, ou ainda, um dado receio de estarmos perdendo tempo. Contudo, se retomarmos o sentido da palavra grega Scholé curiosamente lembraremos que a escola enquanto forma é o tempo do ócio por oposição ao tempo do negócio, ou seja, a negação do ócio. Assim sendo, o tempo na Scholé grega é ditado por aqueles com tanto tempo que não se importam em perdê-lo, enquanto o tempo fora da escola é submetido ao rendimento, ao lucro, ao ganho que se obtém ao ocupá-lo. Nesse contexto, as Errâncias Urbanas podem ser lidas como práxis educativas à medida em que propiciam uma certa ociosidade criativa, ao reconfigurarem a experiência corporal urbana sensível através da ativação da co-presença com os outros urbanos.

Dessa maneira, as Errâncias Urbanas podem mobilizar uma certa revolta da carne do assento como práxis educativa, ao promover um certo prazer em se perder pelo espaço urbano para conhecer. Conforme apontamos anteriormente, semanalmente temos nos reunido com estudantes do ensino público básico e superior, a fim de realizarmos Errâncias Urbanas, Escritos Errabundos, Leituras Errantes e Diálogos Erráticos, ou seja, práticas errantes intimamente ligadas a uma certa ociosidade criativa através da qual maturamos nossas experiências erráticas. A partir de Walter Benjamin (1985), podemos inferir que tais práticas errantes acarretam em uma ociosidade criativa, que nada mais é senão o pássaro do sonho que choca os ovos das experiências erráticas. Para o filósofo alemão, tal ociosidade criativa pode ser lida como uma espécie de ninho que foi extinto da vida cotidiana urbana. Desse modo, o autor salienta que a extinção desses ninhos implica no desaparecimento de uma certa escuta corporal, isto é, no esvanecimento de uma dada comunidade dos ouvintes.

Nesse viés, ao associarmos a ação de colocar um pé após o outro com o ato de colocar uma palavra atrás da outra, buscamos chocar nossas experiências erráticas à medida em que cavamos na materialidade do corpo lugares de escuta, seja através do ato de errar, de escrever, de

ler ou mesmo de escutar – nas plantas dos pés, nas pontas dos dedos, no céu da boca, no oco dos ouvidos. Trata-se de um esforço para ouvir nos passos que escutamos, os ecos das falas dos passos perdidos, ou ainda, dos passos daqueles que perderam. Assim sendo, se estivermos de acordo que de certa forma o ato da leitura implica em escutar a voz do outro, convidamos o leitor a ouvir os ecos da fala dos passos perdidos no escrito errabundo que apresentaremos a seguir:

Corpobueiro – a rua grita – “Nas margens da rua interrompida de caminhos, os dejetos transbordam, em vozes e línguas desossadas, vozes nascidas em exílioescapular, presença atravessada de gritos nas calçadas sugadas, a unha da rua é vermelha e corroída, na rua de cidade dor mente nas linhas veias de trilhos, tem pele cinzenta em dentes que habitam a boca da rua. Corpobueiro, mastiga o grito, contempla de joelho, as entranhas do que não habita, corpobueiro, canteiro de sobras. Escoando os fluídos dos ossosferros roídos, nos fios cortados em postesesqueletos de promessas, no alto da cabeça bueiro, quebrei a clavícula na face, em lágrimas de rua que dói, o osso externo da rua ondula nas curvasesquinadas, escutem a voz do corpobueiro transbordar nos ossos entupidos, em cíliostímpanos de ouvidosurdos de um olho só, errante e cego é o olho da rua... Argamassa cinzenta transgressora da pele desalojada, em fibras feridas de corte na pelecaos de concreto fresco e frestas abertas em nervos expostos, da voz trovão de mulherrua, do corpobueiro as fossas nasais entopem os errantes, batizados de ausência a carne de paredes frouxas, cidade esqueleto se recolhe em ruídos , em corpos perdidos, as mãos rompem da pele parede o vergalhão que recolhe o alheio da cidade, acampados em costelasruas, dormem nas escápuulasavenidas, e sonham nos pulmõesbecos, os cospobueiros respiram nos quadris do céu, errantes , escovam os dentes da rua e sonham com beijos da boca do corpobueiro...”²

Referências

- AGRA, Lúcio. **Performance e alteridade**. Texto inédito apresentado na IV Semana de Estudos Teatrais – Urdiduras da Performance, UNESP, São Paulo, 2 de julho de 2012.
- BAITELLO JR., Norval. **O pensamento sentado**: sobre glúteos, cadeiras e imagens. Porto Alegre: Editora Unisinos, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II**. São Paulo, SP: Editora Brasiliense. 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III**: Mágia, Técnica, Arte e Política. 1ª Edição. São Paulo, SP. Editora Brasiliense. 1985.
- BORGES, Fabiane Moraes. Os Vazadores (Os ladrões da galeria). In: **Na Borda** – nove coletivos, uma cidade. São Paulo, SP: Invisíveis Produções. 2011, p. 9-14.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante: por uma estética da globalização**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CIOTTI, Naira. **O professor-performer**. Natal, RN: EDUFRN, 2014.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, Revista de Artes Cênicas, nº 8, p. 235-246. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008.
- FISCHER-LITCHE, Erika. **The transformative power of performance: a new aesthetics**. New York: Routledge, 2008.
- GALEANO, Eduardo. **De pernas pro ar: a escola do mundo ao avesso**. São Paulo: L&M Pocket, 2010.
- GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. São Paulo: É Realizações, 2010.
- GREINER, Christine; KATZ, Helena. O espiralamento monoteísta entre imunização e apatia: o caso do prêmio governador do estado 2012. **Anais do III encontro científico nacional dos pesquisadores em dança** 2013. Disponível em: <<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/2-2013-07.pdf>>. Último acesso em 10/05/2016.
- HAMILAKIS, Yannis. **Archaeology and the senses: human experience, memory, and affect** (Topics in contemporary Archaeology). New York: Cambridge, 2015.
- HOFF, Mônica. **A virada educacional nas práticas nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro**. Dissertação de mestrado vinculada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul,

2014. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/115180>> Data de acesso: 10/05/2016.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

KOHAN, Walter. **O mestre inventor**: relatos de um viajante educador. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LISPECTOR, Clarice. **Cidade Sitiada**. Rio de Janeiro, RJ; Editora Rocco. 1998.

MARQUES, Diego Alves. Errantes, erráticos, errabundos: performador como errante urbano, performance como errância urbana. **Conceição**, Revista de Artes Cênicas, v. 3, nº 2, p. 63-74. Campinas: Instituto de Artes, UNICAMP, 2014. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/239>>

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

RACHEL, Denise Pereira. **Adote o artista não deixe ele virar professor**: reflexões em torno do híbrido professor performer. São Paulo: Edunesp, Cultura Acadêmica, 2014. Disponível em: <http://www.culturaacademica.com.br/catalogo-detalle.asp?ctl_id=467>

ROGOFF, Irit. Turning. **E-Flux Journal**, New York, n.11, 2008. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/turning/>> Data de acesso: 10/05/2016.

Recebido em 29/11/2016
Aprovado em 10/12/2016
Publicado em 10/03/2017