

## NA FLUIDEZ DO CORPO UM ENCONTRO PELA DOCÊNCIA

**Dra. Valeska Fortes de Oliveira**

**Ma. Camila Borges dos Santos**

**Ma. Josicler Alberton**

Universidade Federal de Santa Maria

Meu corpo sustenta a cabeça. Minha cabeça é razão, é chão e também é emoção. Meu corpo é sensação, percepção ou imaginação? É máquina onde pulsa um coração. Eu corpo, tu corpo nós corpos neste mundo de imensidão e multidão. Meu corpo é arte, é casa, é imaginação.

**RESUMO:** Este artigo é um trabalho conjunto, escrito por duas docentes, uma do teatro e outra da arquitetura, com a participação da orientadora comum as duas, que se encontraram para falar do corpo como potência para a docência. Para tanto, revisitaram suas vivências e trouxeram uma discussão sobre como o corpo atravessa suas áreas de formação e sobre o sensível na educação. O objetivo é promover uma reflexão sobre docência a partir do corpo, do estar no corpo no teatro e na arquitetura, buscando uma maior permeabilidade dos saberes sensíveis na

educação. Neste contexto, este texto destaca três ideias que podem movimentar a docência: a primeira diz respeito à importância que o corpo tem como existência na docência, a segunda enfatiza que formação é estar aberto para o mundo e que o corpo é comunicação e a terceira destaca que criação, ou auto-criação, envolve sempre movimento de corpo. Assim, por meio de uma conscientização maior sobre a importância do corpo e de suas potencialidades, há uma valorização do cotidiano, da sala de aula como ambiente profícuo para formação.

**PALAVRAS-CHAVE:** docência; corpo; teatro e arquitetura.

## IN THE FLUIDITY OF THE BODY A MEETING FOR TEACHING

**ABSTRACT:** This article is a joint effort, written by two teachers, a theater and other architecture, they met to talk about the body as power for teaching. To do so, they revisited their experiences and brought a discussion about how the body crosses its areas of formation and the sensitive in education. The objective is to promote a reflection on teaching from the body, from being in the body in theater and architecture, seeking a greater permeability of sensitive knowledge in education. In this context, this text highlights three ideas that can

move teaching: the first concerns the importance that the body has as existence in teaching, the second emphasizes that training is open to the world and that the body is communication and the third highlights that creation, or self-creation, always involves body movement. Thus, through a greater awareness of the importance of the body and its potential, there is a valuation of the everyday, of the classroom as a productive environment for training.

**KEYWORDS:** teaching; body; theater and architecture



## 1 NÓS PROFESSORAS: UMA ATRIZ, UMA ARQUITETA

Nosso corpo é vida, é criação, é encontro com o outro em um mundo cheio de mente, de razão.

Este texto fala sobre o corpo e sua importância para docência por meio de dois olhares, de uma atriz e de uma arquiteta, que se encontraram nas suas vivências como professoras. Discute a relação do corpo com o teatro e com a arquitetura e destaca a importância do sensível, do estético, para a educação. Não em oposição à razão em uma abordagem excludente, mas pelo viés da soma, somos razão e também sensação. Neste contexto, o docente consciente da importância do corpo, com sensibilidade e abertura, pode colocar-se em um movimento constante de formação, de aprendizagens, de revisões, criando e recriando sua relação com o mundo e com os outros.

Os itens que seguem abaixo apresentam, de uma forma sucinta, o universo da atriz e da arquiteta. Como sugere Josso (2010), quando refletimos sobre nossas vivências, relacionando acontecimentos, outras significações aparecem e novas relações e significados se estabelecem. Assim, através de uma breve visita à infância, ao passado, voltaremos nosso olhar para o corpo.

### Uma atriz

Dois pedaços de madeira, duas garrafas e uma bolinha, fazia a rua transformar-se para o jogo de taco; pulava corda durante horas; subia a enorme árvore em frente à minha casa; pelo bairro inteiro, brincava de esconde-esconde; pulava elástico com minha irmã; subia no telhado e ensaiava um vôo; em cada espelho da casa por que passava era uma coreografia nova que eu inventava; de



dentro do baú saíam roupas, sapatos e acessórios antigos, que faziam surgir a médica, a louca, a professora, a bailarina, a mendiga.

O que me encantava e me encanta ainda hoje, é o movimento, o fluxo, a liberdade, a criação, a possibilidade de transformação, de que tudo isso, pode ser isso, ou pode ser aquilo ou ainda aquilo outro. Eu fazia de tudo um momento artístico e único. Não tenho dúvida de que tudo isso influenciou sobremodo minha escolha profissional.

Ao longo da graduação em Artes Cênicas, trabalhei o corpo e a mente, experimentei diferentes sensações, brinquei com as formas, com os gestos, com a voz, com os personagens que criei, me (re) inventei, me diverti, joguei comigo e com o mundo ao meu entorno, movimentos estes que permanecem e permanecerão no meu fazer artístico de atriz-professora. Como fui e sou feliz na minha escolha.

Com meu ingresso e meus estudos na educação pude constatar quão importante é aos professores, tanto da escola básica como do Ensino Superior, a experiência com o corpo. Assim como o ator tem seu corpo como instrumento de trabalho, o professor dele necessita, de forma sensível para construir conhecimento.

## Uma arquiteta

A garagem tinha um piso áspero de cimento. Havia um pé de jabuticaba junto à porta e dois trilhos na grama para as rodas do carro. Tijolos furados deixavam a luz entrar pelo ambiente, por aquele lugar do sonhar. Um pequeno quadro sobre cavaletes era a lousa e eu sentava no chão, sem me incomodar com a frieza do piso ou com o cheiro de cimento à sombra. Eu adorava ser professora, adorava explicar e principalmente coordenar a situação. Foi a primeira profissão que sonhei.



Mas por outros motivos escolhi estudar arquitetura. Na infância gostava de compor os cenários para as brincadeiras. Organizar a casa da boneca, construir estradas e coberturas, fazer castelos de terra e cabanas no mato. Mudar o ambiente, criar lugares no espaço. Este aspecto da transformação sempre me atraiu. Lembro com o corpo inteiro destas memórias. Os cheiros, os barulhos, o silêncio, tudo está gravado no meu corpo. Segundo o arquiteto Peter Zumthor (2009) memórias deste tipo contêm as vivências arquitetônicas mais profundas e constituem nossas primeiras lições de arquitetura.

Uma de minhas paixões desde a graduação são os kalungas (desenhos de pessoas, esquemáticos, que trazem vida para qualquer fachada estática). Eu sempre enchia de pessoas meus desenhos. Na graduação, além de serem pontos de referência para compreender a escala, pareciam dar sentido para minhas propostas arquitetônicas. Pequenos corpos dentro de um corpo maior. Mas foi como docente, no ensino de projeto, que a presença do corpo pareceu ganhar outra dimensão, outros significados. O que estão sentindo neste ambiente? O que querem que os outros sintam no espaço que estão compondo? Estas perguntas tornaram-se para mim essenciais. O ponto de partida para criação parte do corpo, do corpo como referência. Como docente, também sou corpo, então quais as memórias que trago no meu corpo que podem me aproximar mais dos outros?

## 2 O CORPO NO TEATRO E NA ARQUITETURA

No teatro, o corpo é movimento, é expressão, é imagem. Na arquitetura o corpo é memória, existência e projeção no outro. Os itens que seguem abaixo trazem alguns pensamentos, alguns olhares, sobre o corpo do teatro e da arquitetura. Trabalhamos com quatro autores: Rudolf Laban (1990) e Constantin Stanislavski (1989) do teatro e Peter Zumthor (2009) e Juhani Pallasmaa (2013) da arquitetura.



## O corpo no teatro

O corpo, para a profissão do ator, é soberano. Quando faço referência ao corpo, não me reporto apenas ao conjunto biológico, mas também a alma, aos sentimentos, aos sentidos e as percepções. A busca por tornar este complexo conjunto, consciente e aberto para experiências, é tarefa constante para o ator que se dedica ao seu ofício na busca por revelar em cena, a “essência do espírito humano”. Foi durante a graduação em Artes Cênicas que tive contato com técnicas de treinamento de ator e de tantas que experimentei, duas me acompanham até hoje, Qualidades do Movimento de Rudolf Laban<sup>i</sup> e Método das Ações Físicas/ Sistema de Constantin Stanislavisk<sup>ii</sup>.

Pensando assim, o ator sendo ele mesmo seu instrumento de trabalho – seu corpo, suas emoções, sua razão – direciona estes elementos no seu processo criativo com o objetivo de chegar ao estado de espontaneidade consciente. No entanto, este estado exige do ator a conquista de um corpo-mente orgânico em cena. Na pesquisa de Rudolf Laban, encontramos através da vivência criativa do movimento, uma qualidade de energia diferente no corpo do ator, responsável pela conquista de uma presença cênica, de um corpo consciente em ação. Uma vez adquirida esta energia, ao ator cabe sua manipulação, encontrando através das qualidades do movimento, diferentes intenções na busca pela construção das ações.

Para isso, Laban (1990, p.31) afirma:

O impacto do movimento na mente foi objeto de estudo e descobriu-se que os movimentos corporais constam de elementos criados de ações que refletem as qualidades particulares do esforço interno do qual nascem. O espectador é sumamente sensível à combinação de elementos de movimento sem saber o porquê. É tarefa do ator estudar as regras da combinação das diferentes qualidades do esforço.



Assim, o trabalho de Laban com as qualidades do movimento proporcionam a integração corpo-mente através do desempenho consciente do ator acerca destas qualidades. O corpo é o instrumento, por meio do qual o indivíduo se comunica e se expressa. Para Laban “todo movimento é ao mesmo tempo funcional e expressivo. As pessoas exprimem algo de si mesmas através de seus movimentos” (LABAN, 1978). Sua arte envolvia ação e pessoas, seu profundo interesse estava no homem, na sua vida, nos seus movimentos e na sua expressão.

As qualidades do movimento aparecem como possibilidade<sup>iii</sup> dentro das Ações Físicas de Stanislavski. Durante o processo de criação do ator, ele recebe variados estímulos e atravessamentos para criar, uma música, uma sensação, um objeto, um fragmento de texto. Estes estímulos contribuirão para a criação da ação, do personagem e da cena. Para isso, Stanislavski desenvolveu seu método, dando recursos ao ator para acreditar em suas ações durante a atuação, ou seja, o objetivo do ator é convencer o espectador da realidade que se imaginou, mostrar o que o personagem quer, o que ele pensa, de que maneira ele age ou agiria em determinada situação. Quando o ator utiliza recursos de seu corpo-mente para convencer o espectador da história que está contando, o espectador, como via de troca, também acredita na história que o ator está contando.

Deste modo, Stanislávski (1989) aponta a imaginação como um dos mais importantes fatores para o sucesso do ator em revelar a “essência do espírito humano”. Como na cena não há acontecimentos reais e sim circunstâncias ficcionais, é o modo como o ator vai conectar todas essas informações, através da imaginação, que irá garantir a percepção do público daquilo que se quer expressar na cena. A essência da prática do sistema está em acreditar no universo ficcional sugerido pela imaginação, assumindo-a como verdade perante o público.

Deste modo, é importante para o ator representar um papel estar consciente de seu corpo. O trabalho do ator passa fundamentalmente pela preparação de seu instrumento cênico, o corpo, a voz, a mente, a percepção e a emoção. Sendo assim, depois que o ator cria a ação e atribui qualidades a estas



ações, elas possivelmente estarão repletas de significados e intenções, servindo como dispositivo para uma atuação verossímil.

## O corpo na arquitetura

O homem habita o mundo e a arquitetura é um rastro deste habitar, desta marcação no espaço em determinado tempo. Neste contexto, o homem deixa vestígios no espaço do seu corpo e no corpo do homem ficam as memórias desse encontro. Entender o corpo, perceber o espaço, são temas que me são caros deste a graduação. Assim, trarei dois autores para nossa conversa. Pether Zumthor<sup>iv</sup> e Juhani Pallasmaa<sup>v</sup>, ambos arquitetos e professores. Seus livros tratam de questões existenciais tão caras a arquitetura e relacionadas, mas não só, com os pensamentos de Martin Heidegger e seu “ser-no-mundo” que sempre exige presença, corpo no mundo.

A espacialidade só pode ser descoberta a partir do mundo e isso de tal maneira que o próprio espaço se mostra também um constitutivo do mundo, de acordo com a espacialidade essencial da presença, no que respeita à sua constituição fundamental de ser- no-mundo (HEIDEGGER, 2015, p. 168).

O corpo está sempre em alerta no processo de criação arquitetônica. A imaginação coloca o corpo em movimento. Imaginam-se sons, texturas, toques, iluminação e sensações. Às vezes a imagem é tão forte que tem cheiro, brilho e cor. O ser que cria na arquitetura simula que sente o que os outros vão sentir, está presente no mundo. Criar na arquitetura é um exercício contínuo do colocar-se no lugar do outro.

Para Peter Zumthor (2009) a arquitetura é invólucro e cenário de vida, é um recipiente sensível para o corpo. Mas antes de ser construção é simulação, representação. O desenho arquitetônico representa, com a maior precisão possível, um objeto que se faz presente pela realidade nele prometida. Assim, o corpo do



arquiteto, para além do movimento da imaginação, precisa dominar ferramentas de precisão como o desenho feito a mão.

Na contemporaneidade a comunicação massificada evoca um mundo artificial e frívolo, cheio de imagens e informações que ninguém percebe inteiramente. Neste simulacro a imaginação parece ter tomado o lugar da experiência real, *in loco*. Mas existe presença natural no mundo, sem nenhuma mensagem artificial, como a água, a luz e os instrumentos musicais. Percebemos estas presenças que parecem repousar dentro de si próprias (ZUMTHOR, 2009). Nosso corpo percebe, é percepção, e evoca memórias na profundidade do tempo. O ato de projetar também é evocação no tempo, também é evocação de presenças.

Para este autor a metáfora "arquitetura é corpo" (corpo= forma, espaço e massa) se constitui em uma busca por sentido e por sensualidade. O corpo da arquitetura é sensual, interage diretamente com o corpo de quem nela habita. O corpo de quem habita segue caminhos das curvas do edifício, o corpo de quem concebe encontra sentido em interrogações. Projetar é um trabalho de investigação, de corpo.

Pallasmaa (2013) escreve que projetar é um processo de retroceder e avançar entre centenas de ideias, processo que varre os mundos internos e externos e entrelaça dois universos. Neste ínterim, há uma busca corporificada e tátil, guiada pelas mãos e sentimentos do corpo, onde há sempre uma projeção de uma dimensão humana idealizada que depende mais de uma sabedoria existencial do que necessariamente habilidade, técnica e experiência profissional.

Na verdade, uma tarefa de projeto é uma exploração existencial na qual o conhecimento profissional do arquiteto, suas experiências de vida, suas sensibilidades éticas e estéticas, sua mente e seu corpo, seus olhos e suas mãos, bem como toda sua personalidade e sabedoria existencial se fundem em determinado momento (PALLASMAA, 2013, p.111).

Esta sabedoria existencial tem relação com o corpo todo, este estar presente dá outro significado para o processo e o coloca em uma dimensão de



descobertas. Este autor escreve também que quando jovens queremos que o texto e o desenho concretizem uma idéia pré- concebida devido à incapacidade de tolerar incertezas e imprecisões. Porém, quando olhamos o processo como um caminho de descobertas passamos a dialogar e nos tornamos mais capazes, ou mais corajosos para fazer perguntas.

A arquitetura, para Pallasmaa (2013) é extensão de nossos corpos e surge de nossas confrontações, experiências, lembranças e aspirações. Somos ocupantes deste mundo cheio de realidades físicas e mistérios mentais. O corpo faz parte de nosso sistema de memória. No corpo há sabedoria silenciosa, como a que existe nas mãos de um escultor que produz ideias distintas das da cabeça.

Assim, na arquitetura, o corpo é também movimento, é inquietação. O ato de criar arquitetura coloca o corpo em um processo de simulação que evoca uma sabedoria existencial composta por aspirações, memórias, lembranças, vivências e imaginação; e que também é mente (cria conceitos, teorias, legislações) e máquina na repetição de habilidades.

### 3 ENCONTRO COM O SENSÍVEL NA EDUCAÇÃO

Descrevemos, até aqui, a maneira como atriz e arquiteta construíram suas relações com o corpo por meio de suas vivências no teatro e na arquitetura. Também trouxemos alguns autores das duas áreas para conversar sobre o corpo, como este é mobilizado em cada uma delas. No entanto, nosso encontro deu-se na educação, na busca por saberes docentes mais sensíveis e fazeres com maior sensibilidade, características que julgamos de extrema relevância para a educação. Assim decidimos olhar para o corpo como potência para um encontro com o sensível.

O sensível na educação, definido pelo filósofo Nicola Abbagnano (1970,p. 840) em seu Dicionário de Filosofia, é “aquilo que pode ser percebido pelos



sentidos. Nesta acepção, ‘o sensível’ é o objeto próprio do conhecimento sensível, assim como o ‘inteligível’ é o objeto próprio do conhecimento intelectual.” Neste sentido, Ramírez (2012) afirma que uma educação do sensível, para além dos sentidos, é uma atitude frente ao mundo que exige constantemente um estado perceptivo frente aos signos do mundo.

O termo sensibilidade, segundo Bois (Bois, 2006, apud. BOIS; AUSTRY 2008, p.2) traz com ele uma dimensão qualitativa que indica a ressonância subjetiva que acompanha toda a recepção de informação pelo corpo. Não se trata, portanto, de restringir o termo de Sensível ao campo biológico ou orgânico, mas de reunir subjetividade e organicidade; o Sensível é, para nós, a via de passagem que unifica corpo e espírito, o que nós chamamos a afinação somato-psíquica.

Tudo que nos cerca no mundo, antes de ter um significado entendível racionalmente, surge a nós como objeto sensível. Este sensível está ligado a estesia, ou seja, a capacidade de sentir, a sensibilidade, aos sentidos, os quais passam pelo corpo. O sensível pertence ao corpo, o que pode gerar sensações, sentimentos, lembranças, ou seja, o corpo tem saber, o qual é desprestigiado cotidianamente, seja em nossas casas, nas escolas e nas universidades.

Duarte Junior (2000) mostra-se contundente quando se refere à “educação do sensível”. O autor utiliza este termo para ressignificar a percepção dos educadores, levando-os a atentar para um saber primeiro que, ao longo do tempo, foi sendo relegado a um segundo plano em favor do conhecimento cotidiano. Neste sentido o autor afirma que nossos sentidos estão deseducados e embrutecidos em decorrência de um ambiente social degradado, de espaços urbanos rudes, da deteriorização ambiental, entre outras razões.

Assim, podemos afirmar que nosso corpo possui uma sabedoria sem palavras. Ele, o corpo, sabe sentir, afeta e é afetado por tudo que o cerca. Antes de tudo, o que faz eu ou você ser alguém no mundo, senão eu corpo, você corpo. Para isso, Duarte Junior (2000, p. 132), coloca que “o corpo conhece o mundo antes de



podermos reduzi-lo a conceitos e esquemas abstratos próprios de nossos processos mentais”.

O corpo, ao longo do tempo, foi sendo esquecido, formatado em prol de outros saberes, julgados mais importantes na dualidade Corpo e Mente. Há pouco reconhecimento para os saberes contidos no corpo. Não estamos negando o conhecimento intelectual em prol do conhecimento sensível, estamos valorizando aqui a retomada deste saber, tão essencial para vida, principalmente quando falamos do campo do conhecimento no qual estamos imersas, a educação. Estamos falando de soma, e não de exclusão, de equilíbrio entre saber intelectual e saber sensível.

Sobre isso, Duarte Junior (2000, p. 174), afirma,

Nesse nível, mesclam-se lógica e sensibilidade, razão e sentimento, conceito e estesia, num caldeirão fumegante de novas idéias, novas percepções, novos olhares sobre o mundo e a vida. O que constitui clara indicação de que a educação centrada sobre faculdades humanas isoladas, como o intelecto ou a sensibilidade, só podem mesmo resultar em indivíduos dotados de um profundo e básico desequilíbrio: ao sensível e ao inteligível devem ser propiciadas condições equânimes de desenvolvimento, sob pena da produção de seres humanos arraigadamente desequilibrados, como soe acontecer nos dias em que vivemos.

Assim, um indivíduo com os sentidos despertos e educados para observar o cotidiano, com todo seu corpo, procurará integrar no seu dia a dia diferentes modalidades do conhecer humano captadas sensivelmente que poderão somar aos tratados científicos (DUARTE JUNIOR, 2000). Segundo Hermann (2010), na prática educativa, quanto há antecipação, determinações somente por meio do conhecimento científico, pode-se estabelecer uma relação autoritária. Isto ocorre quando a ideia de formação é atrelada apenas a conhecimentos científicos. Assim, esta valorização ou redescoberta do corpo, pode também levar a valorização do outro, ao respeito com o outro, à medida que nos torna mais alerta no cotidiano.

Para esta condição alerta, há necessidade de abertura, abertura para o encontro com o outro, para experiências, para incertezas, para o diálogo, para o



auto educar-se. Há também liberdade para o indivíduo determinar seu processo de formação na ideia de que a pessoa se constitui a si mesma num vínculo com o mundo, um trabalho a ser feito com "paciência e suavidade" Hermann (2010, p.120).

Portanto, para pensar a educação pela ótica do sensível é necessário pensar também a formação de professores, para além do senso comum e do habitual, ou seja, criar outros tempos e espaços para pensar a prática docente. O conhecimento pelo sensível, por outras formas de estar junto, de compreender o espaço de formação, requer a tomada de consciência do percurso formativo do professor, ou seja, de que forma ele vem aprendendo, ensinando e construindo conhecimento. Para isso, é preciso um trabalho sobre si mesmo.

É preciso sair da forma habitual de comportamento e de ação para encontrar outras linhas de ser e agir. Para isso, tomamos a formação como um processo que não se recebe, não é algo que se consome, que vem de fora, do exterior e pensamos que os saberes do corpo (sensações, vivências, memórias) são dispositivos potentes para a educação que podem possibilitar a formação com desenvolvimento profissional e pessoal. No processo intitulado de momento e espaço de formação é importante que o próprio sujeito que está sempre a frente do ensino, pensando em como mobilizá-lo possa ter, momentos seus, como auto reflexivos. Momentos onde reconstrói seu processo autobiográfico, de relação com seu corpo, com seu corpo na vida e, no exercício da docência.

## 4 CORPO NA DOCÊNCIA

Iniciamos este texto visitando nossos passados, nossas vivências, procurando nossos corpos. Como dito anteriormente, no teatro, o corpo é movimento, é expressão, é imagem. Na arquitetura, o corpo é memória, existência e projeção no outro. O corpo está nas nossas memórias, nas nossas lembranças, é



imaginação, sempre atrelada a processo de criação. Também conversamos com alguns autores sobre o sensível, sobre a sensibilidade do corpo e sua relação com a Educação. Ao longo da escrita, nas discussões, formulamos algumas questões. De que maneira o estar no corpo, do teatro e da arquitetura, pode cooperar para o fazer docente? Como existo como corpo na minha docência?

Não encontramos respostas fechadas para estas perguntas, nem exatas. Mas vislumbramos possíveis caminhos, possibilidades, potências na busca por maior permeabilidade para o corpo na educação. Assim, destacamos abaixo três principais ideias que identificamos ao longo do nosso trabalho.

1 - Eu sou corpo e meu corpo é existência na docência, é presença.

O corpo tem sentidos, tem memória que produz ideias distintas daquelas produzidas pela mente. Um artesão, assim como um motorista de carro, faz movimentos que são acionados pela memória do corpo sem passar primeiro pela razão. Há uma sabedoria existencial no corpo que é constituída pelas vivências, pela sensibilidade ética e estética, pela mente, pela personalidade (PALLASMAA, 2013). Um docente consciente destas potencialidades, atento à sabedoria existencial do corpo, sabe que estar presente por inteiro em sala de aula, que presença é potência na educação.

2 - Formação é estar aberto para o mundo, é comunicação.

Formação é um movimento de reflexão que acontece com abertura. Abertura para o desconhecido, para o que se pensava conhecer, para os outros, para incertezas, para perguntas. Este processo de indeterminação é processo de formação. É um trabalho que, como escreve Hermann (2010), exige "paciência e suavidade". Neste contexto de abertura o docente, atento ao seu corpo, pode colocar-se em comunicação com o mundo, com o outro. Nesta ação há uma valorização da escuta e do cotidiano. A abertura predispõe também uma revisão de certezas e na comunicação com o outro se pode construir outros cenários, outras verdades.



3 - A imaginação coloca o corpo em movimento, criação é sempre movimento.

O movimento para o ator é ação, para o arquiteto é atenção e em ambos é criação. Ambos evocam memórias, saberes, imaginação, através de seus corpos no momento da criação. O docente pode potencializar a esfera criativa da docência colocando todo o corpo em movimento, percebendo, ouvindo, comunicando-se com o corpo. Neste contexto pode imaginar e criar outros cenários de ensino/aprendizagem, recriar-se, tornando-se ativo e responsável pelo processo de formação.

Assim, estas três ideias possibilitam uma ressignificação do corpo para a docência que atravessa os saberes existenciais. É uma abordagem do corpo como potência que movimenta a docência, seus saberes e fazeres, a partir do cotidiano e do estar presente na inteireza do ser.

Para ter presença, colocar-se presente na inteireza do ser, Oliveira (2014, p.80) traz os diferentes espaços e tempos de aprendizagens que não são somente os acadêmicos, mas outros tantos, com os quais nos envolvemos e estamos implicados.

Así nuestras experiencias se orientaron a captar sentidos y significados de marcas impresas en el cuerpo. Nos implicamos en un proceso formativo en educación por la vía del cuerpo como expresión de significaciones imaginarias, lugar de memorias y sensibilidades.

## 5 ALGUMAS, BEM POUCAS, PALAVRAS

Escrever sobre corpo, movimentar-se pela escrita. Criamos um sentido para nosso texto, olhamos cada palavra com sensibilidade de quem não domina o corpo, de quem sempre terá dificuldade para compreender todo universo do corpo. Talvez o dominamos por alguns instantes. Mas ele é tão movimento, é tão complexidade, que é sempre abertura, possibilidades, é sempre eu e também o outro.



Esta incursão pelo teatro e pela arquitetura, a procura do corpo, nos possibilitou uma discussão sobre docência através da troca, aproximação, do colocar-se no lugar do outro para perceber coisas comuns e diferentes. Por fim, destacamos a importância dos saberes sensíveis, dos saberes do corpo, como potências para fazeres docentes criativos através da valorização da presença, da comunicação e da imaginação.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1970.
- DUARTE Junior, João Francisco. **O sentido dos sentidos: A educação (do) sensível**. Tese de Doutorado em Educação. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP (2000)
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. 10 Edição. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015.
- HERMANN, Nadja. **Autocriação e Horizonte Comum**. Ensaio sobre educação ético- estética. Ijuí: Editora Unijuí, 2010.
- JOSSO, Marie-Christine. **Experiência de vida e formação**. 2 edição. Natal, RN: EDUFRRN, 2010.
- LABAN, Rudolf. **Dança Educativa Moderna**. Edição corrigida por Lisa Ullmann. Tradução: Maria da Conceição Campos. Editora: Ícone, SP, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Domínio do Movimento**. Edição organizada por Lisa Ullmann. Tradução: Anna Maria De Vecchi e Maria Sílvia Netto. Summus Editorial, SP, 1978.



OLIVEIRA, Valeska Fortes de. Historia de vida de un grupo de investigación: significando los procesos de formación de docentes. In: **Educación, lenguaje y sociedad**. Dossier: El Enfoque Clínico en Investigación en Ciencias de La Educación. Argentina; Universidad Nacional de La Pampa: Instituto para El Estudio de la Educación, el lenguaje y la Sociedad; Facultad de Ciencias Humanas, v. XI, n. 11, Diciembre de 2014.

PALLASMAA, Juhani. **As Mãos Inteligentes**. A Sabedoria Existencial e Corporalizada na Arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013.

RAMÍREZ, Evelyn Dariana Marín. **Educación de lo sensible**: tras las huellas del pensamiento de Michel Foucault. Revista Colombiana de Educación, N 63. Segundo semestre de 2012. Bogotá/ Colombia.

STANISLAVSKI, Konstantin S. **Minha Vida na Arte**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

\_\_\_\_\_. **Mi Vida en el Arte**. Trad. para o Espanhol de Porfirio Miranda Marshall. Havana: Arte y Literatura, 1985.

ZUMTHOR, Peter. **Pensar a Arquitectura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

---

<sup>i</sup> Rudolf Laban (1879 – 1958) foi dançarino, coreógrafo e teatrólogo. Inicialmente Laban estudou Arquitetura na “Escola de Belas Artes de Paris”, interessando-se pela relação entre o movimento humano e o espaço que o circunda. Dedicou sua vida para estudar a sistematização do movimento e da sua linguagem, em diversos aspectos: criação, apreciação e educação.

<sup>ii</sup> Constantin Stanislavski (1863 – 1938) foi ator, diretor e pedagogo russo, considerado o pai do teatro. Seu conceito fundamental é o da Memória Emotiva, em que o ator usa suas experiências pessoais para viver determinada circunstância em cena. Segundo o seu sistema, o ator deve construir psicologicamente a personagem, de forma minuciosa. Mesmo que a peça forneça dados, deve-se buscar, com o exercício da imaginação, o passado e o futuro do personagem.

<sup>iii</sup> Tomo como referência minha experiência de atriz. A conexão entre Qualidades do Movimento e Método das Ações Físicas é uma possibilidade no processo de criação do ator.

<sup>iv</sup> Peter Zhumthor (1943) é suíço e tem formação de marceneiro, mestre- de- obras e arquiteto. Tem seu próprio atelier de arquitetura desde 1979 e recebeu o Prêmio Pritzker 2009 pelo conjunto de suas obra. É professor na Accademia di architettura, Università della Svizzera Italiana.



<sup>v</sup> Juhani Uolevi Pallasmaa (1936) é um arquiteto finlandês e professor de arquitetura da Universidade Aalto. Escreve sobre filosofia da cultura, psicologia ecológica e teoria da arquitetura e da arte.

Recebido em: 02/02/2018

Aprovado em: 02/06/2018

