

## Aprender a aprender

Nicolas Gousseff<sup>1</sup>  
Théâtre qui – Paris (França)



*Out of joint*. Espetáculo de fim de curso (1990). Direção de Nicolas Gousseff. Foto de Olivia Simon.



Workshop de Nicolas Gousseff, Moscou (2013). Foto de Irina Prokhorova.

---

<sup>1</sup> Texto traduzido por Margarida Baird, atriz, dramaturga e diretora teatral, e José Ronaldo Faleiro, doutor em Teatro pela Université de Paris IX – Nanterre e professor de Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.



*Dormir* (1998). Cie Clastic théâtre. Direção de François Lázaro. Foto de François Lázaro.

**Resumo:** A globalização via internet possibilita estarmos em toda a parte, exceto onde estamos. Então, como estarmos juntos? O boneco é rico em questões para a nossa “máquina de pensar”. Torná-lo fecundo na transmissão do seu ofício seria restaurar o “aqui”, a fim de que uma palavra política, poética, filosófica possa se realizar. Sem isso, não poderíamos questionar por que fazemos o que fazemos. Cabe ao aluno encontrar o seu porquê; ao pedagogo, cabe estimulá-lo a isso. Os germes de nossas questões vão contra a corrente, mas é seguindo a corrente que as compreendemos, a fim de que a direção do caminho coincida com o sentido.

**Palavras-chave:** Aprender. Estar-aí. Corpo.

Para Hugo Herrera, que nos deixou no dia 26 de janeiro de 2015. Ator, encenador, pedagogo e poeta.

*O mestre ao discípulo:  
Que farias se eu  
te dissesse para não fazeres  
o que vais fazer?*<sup>2</sup>

É na base que podemos compreender o topo, e o topo talvez seja apenas a mais bela expressão da base. A música nos comunica tal fato, entre o silêncio de onde nasce e ao qual ela nos devolve, assim como a dança, entre imobilidade e movimento até a volta para o imóvel. E o que aconteceria com o boneco? O que aconteceria com o seu não-ser a respeito da sua tomada de existência, até retornar ao estado de objeto? E

---

<sup>2</sup> *Geïdo la voie des arts* [*Geïdo, a via das artes*], de Albert Palma. Paris: Albin Michel, 2001.

quanto à música no silêncio, e quanto ao movimento no que é imóvel, e quanto ao ser no não-ser?

Somos seres de desejos. Nossos desejos são cegos ou são o que nos cega? Que queremos: formular o enigma ou encontrar a solução para ele? Talvez manter a tensão entre pergunta e resposta. “Sei que nada sei” é nosso maior conhecimento, a “douta ignorância”. Tudo o-que-é-sabido implica algo-que-não-é-sabido, e é ele que é o território sempre renovado da pesquisa. Quanto mais nos aproximarmos de um saber dependente da evidência, tanto maior será o nosso espanto. Alain Berthoz (2009) exprime isso inventando o termo “simplexité” [simplicidade], a complexidade do que nos aparece reduzido ao mais simples possível. E eu aplicaria isso a “estar-aí”: a incrível complexidade do que é subjacente ao “estar-aí”, acontecimento de todos os acontecimentos, cujo maior dano seria nosso terrível hábito de existir.

Podemos transmitir o essencial? Isso levanta a questão do que seria o essencial. Nas tradições, a busca do essencial é aquilo por meio do qual um caminho se torna uma via. No entanto, quem poderia pretender que encontrou o essencial, já que ele não cessa de escapar, sempre diante de nós? Como, porém, poderíamos procurá-lo se não gostássemos de fazê-lo? Tal fato pressupõe que tenhamos conhecido de maneira intuitiva ou fortuita algo relacionado a ele. O gosto não conseguiria se desenvolver se não houvesse a carência para a qual ele nos abre. É ele que nos põe em movimento, ou seja: é ele que é a nossa fome. Fundamentalmente, o essencial não é o que todo e qualquer artista gostaria de transmitir? A sua maneira, conforme os seus dons e a sua experiência, cada um poderá expressá-lo, designá-lo ou pelo menos sentir o seu gosto.

Assim como da pequena semente nasce a grande árvore, conforme a sua inclinação as nossas motivações nos levam a fazer o que fazemos. A nossa decisão não pode ignorar a geografia do terreno; às vezes, ela se precisa indiretamente, adaptando-se às circunstâncias do terreno. Quando a direção se confirma, quando o rio se reconhece, aparece então o eixo que abre caminho. Cada caminho tem a sua energia, e nessa energia existe uma tranquilidade que nos leva a pensar que estamos no caminho certo. Antes de tudo, o caminho é o rastro daqueles que caminharam. A experiência pedagógica é um modo de arrepiar caminho; compreender o caminho percorrido pode ajudar o outro a percorrer o seu. Faz com que o pedagogo paire sobre as suas próprias aprendizagens, diferentemente

do aluno, que estaria mais imerso naquilo que o motiva. Retomo os termos utilizados por Basile Doganis (2012, p. 21), em seu livro, que me confirmou as minhas abordagens intuitivas. A qualidade primeira do pedagogo seria a confiança no caminho por ele demonstrada, embora não exclua as dúvidas sem as quais não haveria perguntas. Leciono na ESNAM, onde fui aluno quando ela abriu as portas. Surge para mim a questão relativa ao que recebi, ao que me faltou, ao que busquei, ao que encontrei e ao que continuo a buscar.

### **Entrar num pensamento relativo ao universo bonequeiro**

Além do boneco, um dos maiores fatores que atraem aqueles que estudam o assunto é a extraordinária abertura proposta. Por situar-se na interseção entre as várias disciplinas artísticas e as técnicas, ela oferece um horizonte fabuloso para a sua criatividade. A dimensão demiúrgica do bonequeiro é o que o caracteriza na história; ela é o seu talento e a sua deficiência. A criação da ESNAM e a dinâmica dos anos de 1980 assinalaram uma virada fundamental em relação a essa visão. A profissão soube reconhecer a importância do diálogo entre intérpretes, cenógrafos, construtores e encenadores a fim de desenvolver diversos pontos de vista no âmbito de uma criação, para evitar qualquer redundância, o que poderia ocorrer com o nosso bonequeiro demiurgo. Margareta Niculescu concebeu, dentro da ESNAM, uma pedagogia transversal que dava conta das especificidades de cada técnica de boneco, ao mesmo tempo em que confrontava os estudantes com outras disciplinas e com o seu sistema. A ideia de pontes entre as artes, com aquilo que traz a transposição do vocabulário e da lógica de um sistema para o outro, conduz um pensamento ampliado sobre o universo do teatro de animação. O período de mistura entre as artes prefigura a flexibilidade possibilitada hoje em dia pela tecnologia digital. (Da minha parte, continua sendo necessário questionar a postura tradicional que permanece motriz para muitos entre nós e elucida um aspecto específico da arte do boneco como arte popular.)

Como objeto, o boneco nos conecta ao mundo do objeto e dos universos com o qual cada um se relaciona. No momento em que convoco uma colher de sopa, entreveem-se as artes da mesa e a sua história, a comida e tudo o que significa. Nenhum objeto é descartável, no pensamento relativo ao universo bonequeiro, devido àquilo que pode inspirar. (Talvez o objeto encontrado, que não procurávamos, que pela sua sedução

nos leva para uma direção que não era a nossa, o que é frequente nos bonequeiros.) Os objetos são raramente rediscutidos, nós os conhecemos desde sempre (beber água num copo é natural para nós, e no entanto o vidro foi manufaturado para suprir a nossa falha em nos abastecermos de água sem molhar as mãos. Geralmente, o objeto é o paliativo de uma carência, uma forma de prótese. A relação entre corpo e objeto, natural no bonequeiro, descortina um mundo de observações pouco comuns. Para além da sua função de continente, em sua concepção o vidro deve oferecer uma resolução simples de como pegá-lo. A taça nos convida a pegá-la de modo diferente daquele como pegaríamos um vidro de mostarda: se for de um belo cristal, induzirá um modo de pegar mais delicado, conforme com toda uma classe social. O gesto de pegar um objeto está contido na ergonomia da sua forma, assim como o gesto do punho está contido no punho da porta: o objeto condiciona a sua manipulação. Assim que o pegamos, o objeto se torna um prolongamento de nós mesmos, uma extensão do nosso corpo, nós o experimentamos ao dirigir um veículo. Isso é uma fonte de inspiração incrível para nós, que somos manipuladores. Quanto movimento de *savoir-faire* por ser redescoberto com essas observações! O desvio de um objeto resulta de uma análise da sua função e da maneira como utilizá-la, para depois transformar uma ou outra, ou até as duas. O bonequeiro é multidisciplinar, mas antes de tudo pelo viés do seu pensamento. O boneco se nutre da nossa faculdade de transportar, sendo em si uma transposição de nós mesmos. Traz consigo o conceito de “estar num corpo”, com o qual brincamos para o nosso maior prazer.

### **O corpo paradoxal do bonequeiro**

Como nosso corpo nos é comum, consequentemente todas as disciplinas corporais poderiam ser fonte de inspiração para os treinamentos do bonequeiro. O seu corpo deve adicionar as qualidades do corpo do ator, do mimo e até do bailarino, inspirar-se no instrumentista, no malabarista – a lista pode ser longa – para, no final, poder anular-se em benefício do boneco. O seu corpo está no segundo plano para mostrar o boneco no primeiro. Tal fato poderia parecer penoso. Essa qualidade está na base do seu ofício. Prefigura uma atitude que o aparenta com a do filósofo, que paira sobre aquilo que ele interroga. A sua qualidade primordial é a ampliação da sua consciência proprioceptiva. Esta palavra parece ser apanágio dos especialistas. Mais do que nunca, porém, é comum a to-

dos nós, no que ela designa, a saber, a própria percepção de si, no mais íntimo de si, naquela quase tatilidade de si mesmo. (A **propriocepção** [do latim *proprius*, que significa “próprio”, e da palavra “percepção”] designa o conjunto dos receptores, vias e centros nervosos implicados na somestesia [sensibilidade profunda], que é a percepção de si mesmo, consciente ou não, ou seja, da posição dos diferentes membros e do seu tônus, em relação à situação do corpo relativamente à intensidade da atração terrestre.) A propriocepção poderia ser considerada tanto o sexto quanto o primeiro dos nossos sentidos. Carrega a essência daquilo que os gregos designavam por *soma*: não o corpo, mas o que o corpo remete ao ser na sua consciência de ser. O nosso corpo contém uma extraordinária paleta de atitudes (por estar permanentemente em situação). Cada uma delas é conhecida ao mesmo tempo numa forte impressão íntima quanto a sua sensação física e quanto à emoção por ela gerada. É mediante esse repertório que podemos reconhecer e compreender “o outro”, no que transparece por sua atitude. Não podemos manipular um boneco se não transpusermos o nosso conhecimento proprioceptivo, já que a atitude é vetor de identificação, tanto do ator em relação a sua personagem quanto do espectador em relação a esta.

### **Aprender? Sentir? Sensibilizar? Conhecer? Reconhecer? Compreender?**

A neurofisiologia interrogou os mecanismos do aprender, formulando com isso muitas questões sobre o exercício pedagógico. Ela situa “o aprender” como o estado ideal do funcionamento do nosso cérebro. Aprender como processo que não para de se abrir para uma ampliação sempre maior do seu aprender. Viver também é aprender a viver. Todos nós conhecemos aqueles momentos em que o hábito vem adormecer o nosso aprender, o que resulta numa forma de tédio, de perda de apetite. Para retomar o caminho, é necessária, então, uma espécie de choque, que voltará a nos pôr em movimento pelo deslocamento que ocasiona. Nesse choque, se dá a faculdade de poder novamente espantar-se. O espanto é a própria abertura naquilo que se diz com o termo reconhecimento. Renascer juntamente com!<sup>3</sup> Nunca paramos de aprender. O bebê é um

<sup>3</sup> O poeta e dramaturgo Paul Claudel refere-se à “*connaissance*” [conhecimento] como uma “*co-naissance*” [nascimento juntamente com, co-nascimento]. [Nota dos Tradutores]

mestre na arte de aprender o uso de si. É por meio de experiências mil vezes repetidas que soubemos nos apropriar de nossas mãos e de todo o nosso corpo, a fim de movimentá-lo conforme as circunstâncias. Assim, ficar de pé, *a priori* a mais simples das situações, é fruto das nossas experiências mais distantes, que nos vinculam a experiências anteriores a nós mesmos na história da evolução. Esse ato simples se revela excessivamente complexo com relação às memórias que subjazem a ele. Somos memória em ação. O nosso sistema nervoso possui a graça de ser discreto, o que possibilita que estejamos no mundo numa relação de imediatez. Poderíamos dizer que integramos tudo o que intervém de maneira funcional para a ação de ficar de pé. Não precisamos compreender, em termos de uma explicação: o nosso sistema o compreendeu a sua maneira, naquilo que se chama integrar. Essa integração diz respeito ao conjunto do nosso sistema vestibular, ao conjunto de todos os nossos captadores proprioceptivos, ao conjunto de neurotransmissores, etc. Mas se tivéssemos a necessidade de entrar no estudo da postura vertical, precisaríamos reconectar-nos com o conjunto das sensações que nos informa sobre isso para termos melhor compreensão do fenômeno, diferenciando os elementos que o compõem. Tal fato permite uma clarificação do nosso esquema corporal nas instâncias do nosso cérebro.

### **Do corpo-castelet e da sua pedagogia**

Encontrei Alain Recoing em 1987, como professor da ESNAM. Ele possuía a intuição do corpo-*castelet*, a intuição de que o corpo do bonequeiro fosse à imagem da empanada [*castelet*], e a propôs para nós como tema exploratório. Eu me dediquei a isso, com o que eu havia recebido da prática do mimo corporal durante os meus estudos na escola Marceau, e abri a sua proposta para o fato de que o corpo do manipulador se tornasse a cenografia do boneco. Desse episódio, nasceu uma relação fiel. Ele foi o orientador do meu projeto de conclusão de curso sobre Hamlet (*Out of joint* [Fora do Eixo]) e anos mais tarde, em 1995, depois das minhas peregrinações pelo mundo com a Companhia Philippe Genty, ele me propôs, no seu ateliê de formação, aprofundar essa pesquisa e desenvolver o ensino dela — o que tenho feito até hoje, no Théâtre aux Mains Nues [Teatro das Mãos Nuas], depois na ESNAM, no teatro Obraztsov, em Moscou, e nos diversos estágios aqui e ali pelo mundo. A proposta permanece simples, uma relação do móvel e do imóvel,



entre corpo e boneco, mas que por si só desperta múltiplas questões e um conjunto de competências inabituais. As questões consistiam na designação do que se punha em jogo e na necessidade de inventar exercícios adequados. O ensino dessa técnica foi o lugar da sua pesquisa, e agradeço a todos os alunos que tive, pela confiança que depositaram em mim apesar da minha eventual confusão. Na encruzilhada das minhas preocupações, alimentei essa pesquisa com aquilo que eu praticava em outros lugares — *Aikido*, *Kyudo* e psicanálise. Tal fato me levou a explorar outros ensinamentos — a ioga, pela particularidade de suas posturas, e o método Feldenkrais, no qual me formei como praticante. Possibilitou renovar os meus conhecimentos e abordar com os alunos um trabalho de maior profundidade.

Quando vestimos um boneco de luva, a mão, o punho, o antebraço se tornam o seu esqueleto. A fonte da manipulação está oculta no boneco, tanto para o manipulador quanto para o público. Com isso, quando o cotovelo está em contato com uma parte do corpo do bonequeiro, parece que o boneco se mantém nessa parte. A auto-ilusão quanto à autonomia do boneco é espetacular, seja para o público, seja para o manipulador, o qual, *ipso facto*, também é espectador.

Como qualificar o binômio espaço/personagem em interação permanente? O corpo pode ser manipulado pelo boneco, mas como espaço; assim, o ser que está aí deve como que se ausentar no que está imóvel. Ele está imóvel, mas não pode ser imóvel: o braço que manipula vai puxar o ombro, o qual, por sua vez, levará a uma rotação da caixa torácica, o que provocará uma transformação da arquitetura corporal. Tal fato não incomoda na medida em que o motor do movimento permanece o boneco. Essa imobilidade me fez pensar e me remeteu ao mundo animal, que a utiliza, no medo do perigo, para se esconder, para tornar-se invisível. Ela confere ao corpo o estado de coisa. O estado do corpo “coisificado” desperta a ambivalência particular da dualidade Eros/Tânatos, que se reflete ao seu modo sobre o que é o boneco na sua natureza ontológica. Quanto mais a imagem corporal for transformada, numa atitude “barroca”, tanto mais o público poderá projetar-se nela. Esse corpo-cenografia é percebido por meio do olhar que o boneco dirige a ele. A relação de escala faz com que cada parte do corpo fique como que ampliada pelo contato do seu olhar; conforme o texto, participará nele como eco de toda a sua carga emocional. As costas contam emoções diferentes do que

o peito ou a barriga... O que me levou a pensar uma forma de cartografia dos diversos lugares do corpo e de sua carga emocional. Acorreu à minha mente a ideia de que o espaço só conseguiria ser conhecido se houvesse um corpo que o atestasse. A nossa memória traz em si todos os espaços que atravessamos. Seria o corpo o lugar de todos os lugares, o lugar do ser, o aqui puro da existência, a cena do seu drama? A frase “Interroguem os nossos corpos e olhem para dentro deles para ver se estamos lá”, tirada de *Vous qui habitez le temps* [Vocês que moram no tempo], de Valère Novarina (1994, p. 14), me convencera, na época, a montar esse texto com a técnica do corpo-*castelet*.

É preciso nomear ou não o território em que o boneco evolui? Em primeiro lugar, por ocasião do meu trabalho em torno de *Hamlet*, eu o pensava como o inconsciente; em seguida, após muitas leituras de *Peer Gynt*, surgiu em minha mente esta frase de V. Hugo: “Hamlet se torna um teatro de si mesmo”; então, eu chamava essa relação de “o teatro do si mesmo”. Um teatro reflexivo, em que um “eu” interroga um “mim”, um mim labiríntico e proteiforme. É interessante, na economia, apreciada pelo teatro, assistir a uma cenografia num espaço vazio, e poder em todos os momentos fazer com que torne a surgir “aquele-que-está-aí”, o ator em sua parte ou na sua globalidade, menos a mão, o punho e o antebraço. Daí resultam golpes de teatro espantosos. Nomear uma relação seria enclausurá-la; deixá-la aberta pode fazer com que ouçamos dela outros ecos; do ser e ente, caro a Heidegger, por exemplo... O corpo-*castelet* pode ser trabalhado sozinho ou em vários; pelo número dos corpos, reforça a espetacularidade, é mais fácil perder a imagem corporal numa imbricação de diversos corpos do que com um só. Os exercícios para esse imenso trabalho de dissociação repousam nos princípios do mimo corporal: segmentação, cristalização de um ou vários segmentos, pontos fixos. Permanentemente, se formula a questão de quem fala, que deve ser resolvida tecnicamente, para haver clareza no propósito. É dessa questão que nasce o interesse dessa técnica como outra abordagem da encenação e a escuta dos diferentes textos do repertório. Com os alunos, tanto trabalhei com os textos clássicos e contemporâneos quanto com os antigos, e sempre se encontrou uma pertinência com essa técnica.

Na tradição, o manipulador está oculto e mostra os bonecos no espaço da empanada. Nesse caso, o manipulador está à vista, mas oculto na sua imobilidade “coisificada”. É o boneco que nos mostra aquele

corpo, e, conseqüentemente, o que ele esconde. O esconder-mostrar tornou-se um instrumento para a escrita dessa técnica. Como um dito oculta um não dito ou, para parafrasear Lacan, “que é que se esconde atrás do que se ouve?”.

### **Aquecimento**

Em termos pedagógicos, é necessário voltar à base. Estar-aí é a base e o mais alto cume naquilo que busco aprender e ensinar, mas é também a base para todo e qualquer ato de transmissão. Todos os meios são bons para voltar ao simples e difícil estar-aí. Essas operações de retorno à base seriam, no lapso de tempo de um curso, o que se chama comumente de aquecimento. Demorei certo tempo para compreender que o essencial da sua função era esquentar o “ser-aí”. Portanto, isso passa pelo corpo, numa volta a si mesmo na sensação, com uma atenção diferente da cotidiana, mais neutra, longe das preocupações e dos preconceitos, de maneira que se esteja disponível, à escuta, pronto! Para o jovem pedagogo, o aquecimento é a ocasião de se encontrar. Ele pode verificar o que integrou daquilo que acredita saber, inventar um exercício, mas, sobretudo, construir o seu contato com o grupo, o qual será determinante para o que propuser na sequência. Com o tempo, privilegia a forte impressão da gravidade e a respiração como porta de entrada.

### **O espaço-tempo de uma aula**

Esse tempo compartilhado é um espaço maravilhoso de experiências, individuais e coletivas em imersão, propícias, a seguir, para serem questionadas. É um território que dá ocasião para aprender na prática que é a repetição de exercícios que nutre pela atenção dada a eles. O espírito do *Kata* (forma de caligrafia gestual que se encontra nas artes marciais) me parece o exercício puro para aprender; no intérprete, nós o encontramos formulado de outra maneira na noção de partitura. Ele possibilita afinar o como e o por que fazemos o que fazemos. Outros exercícios mais criativos se inventam e se autotransformam segundo o grupo e em que cada um o transforma. Tornam-se *performances*, obras inteiras, e continuamos o trabalho sendo olhados pelos outros. A intimidade que isso requer ocasiona qualidades de escuta que se encontram raramente. O desafio deve permanecer na qualidade do tempo compartilhado, e cabe ao pedagogo cuidar disso e manter o clima de aprendizagem. A bolha

temporal é necessária, embora perigosa. O teatro e particularmente o boneco só vivem por sua força de remeter. É tarefa do pedagogo designar o “quê” nos remete ao mundo e a nós mesmos.

### **O que o boneco nos remete**

A presença do boneco é pelo menos perturbadora: um ser que não está num corpo fictício. É o que não é, mas existe no seu presente de aparição (didascália que peço emprestada a Valère Novarina para a cena das crianças parietais de *Vous qui habitez le temps* [Vocês que moram no tempo]). Ele teria aquela presença pura dos atores de um teatro no teatro. A cena torna-se o lugar da existência. O público empresta ao boneco toda a sua experiência de estar num corpo. O boneco acena com o gesto de sentar-se, e o público o reconhece com a sua experiência “proprioceptiva” de sentar-se. A existência do boneco se co-cria entre o(s) seu(s) manipulador(es) e o público pelo crédito que este dá ao aceitar iludir a si mesmo. O boneco se delicia com a dupla percepção do público, entre a sua auto-ilusão e a consciência que dela possui. Nesse aspecto, ele se torna um instrumento ideal para filosofar a partir do momento em que lhe emprestamos a nossa consciência de ser. Assim, ela pode falar-nos da sua consciência de não ser. E é bem aqui que reside a sua autoridade, a sua força de humor, o seu gosto imoderado pela metafísica. A sua força de remeter faz com que cada ação sua interroge as nossas. Um boneco que fizesse encanamentos seria a cena de um encanamento metafísico. Do mesmo modo, ele pode nos comunicar as suas preocupações corporais inconfessáveis — que as unhas da mão do bonequeiro lhe fazem cócegas, por exemplo. Ele poderia realmente morrer e ressuscitar no instante seguinte. Um dos meus exercícios favoritos é pedir a cada aluno uma definição de boneco, e depois, num segundo momento, que o boneco nos comunique a dele. Imediatamente, entramos nas questões filo- lingüístico-psicanalíticas da bonecaria.

A busca começa bem antes da formulação da sua pergunta. O aluno já a formulou parcialmente por meio do seu comprometimento. O pedagogo pode ajudá-lo a precisá-la indiretamente, porque ele mesmo está em pesquisa.

Frequentemente, a Filosofia sofre devido a sua linguagem, em decorrência da dificuldade em definir o sentido de uma palavra e a sua explicação, o que tende a excluir o não-filósofo. Ora, a Filosofia é o bem

de qualquer ser que se questione. Nos confins da minha remota infância, na hora de dormir, eu me lembro dessa questão, que incessantemente voltava ao meu pensamento e me mergulhava num abismo matemático estranho e angustiante: “E se eu não tivesse existido?”. E daí começava uma subtração dolorosa e infinita de tudo o que eu conhecia... “Então, eu não teria conhecido a minha mãe”... E acabava a lista com: “E eu nunca teria pensado nisso”. As crianças têm familiaridade com a metafísica, e a maiêutica parece ser o seu método favorito. A conjugação da questão de estar num corpo mortal levanta de outro modo a questão do sentido. Junto com Marcela Gomez, criei *Sens*, a ideia de um espetáculo-laboratório em torno dessa questão impossível. Sofremos com isso, mas logo ela se tornou um instrumento. Ela nos confirmou a restauração profunda que ocorre no “estar-aí”, com tudo o que aí se deposita, em contato com o que é vivo e com as suas ramificações ao infinito. Percebe-se ali, na interioridade de cada um, não uma resposta, mas a possibilidade de uma participação mais misteriosa na vida, na comunidade humana. Então, o nosso aprender a viver se enriquece com um aprender a morrer que devolve pleno valor a essa participação, para a qual somos convidados, como artistas, como seres vivos. O conceito de “geido” surge no Japão no século XII, num tratado de crítica literária que acaba por englobar toda e qualquer prática artística considerada via de realização do ser em que a maestria de uma arte atribua um estatuto filosófico, espiritual e religioso ao esteticismo.

Assim, o caminho se torna via.

## REFERÊNCIAS

- BERTHOZ, Alain. *La simplicité*. Paris: Odile Jacob, 2009.
- DOGANIS, Basile. *Pensées du Corps: la Philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*. Paris: Les Belles Lettres, 2012.
- NOVARINA, Valère. *Vous qui habitez le temps*. Paris: P.O.L., 1994.