



Anotações e Inquietações Acerca do Objeto, da Criança, do Simbolismo

Renata Sieiro Fernandes

RESUMO – **Anotações e Inquietações Acerca do Objeto, da Criança, do Simbolismo.** Este artigo trata do simbolismo construído por crianças-alunos e adultos-educadores, a partir de objetos escolhidos e tomados na condição de signo, símbolo e ícone, como um procedimento metodológico para a construção dos caminhos e escolhas de trabalho pedagógico que compõem um currículo aberto e plural, em um contexto formal-escolar.

Palavras-chave: **Simbolismo infantil. Objeto deflagrador. Infância - Escola.**

ABSTRACT – **Notes and inquietations about the object, child and symbolism.** The text is compounded by inquietation and notes about symbolism constructed by kids-students and adults-educators from chosen objects and taken as sign, symbol and icon, as a methodological procedure for path construction and choices about pedagogical work that compounds an open and plural curriculum inside an formal-educational context.

Keyword: **Child symbolism. Provoking object. Childhood - School.**

1ª Anotação: o objeto como deflagração

Se um corpo composto de afetos, sensibilidades, vontades, com potencial de seleção e escolha olha para o mundo e as coisas ao redor e, desse todo praticamente infinito, recorta frações e as reapresenta aos sentidos e às possibilidades de interpretação e ressignificação de um outro individual e de um grupo de outros, coletivo; se essa fração que é uma imagem – visual, sonora, tátil – faz-se apreensível e perceptível, em um primeiro momento, de forma imediata, corporal e corpórea, e se, em seguida, estabelece uma relação de conflito traduzida na forma de esforço e resistência entre essa imagem-signo (o objeto) e as tentativas de tradução (dos sujeitos interpretantes), e depois se investe de exercícios de interpretação e de reação ao que é colocado em relevo, sendo que nada disso ocorra de forma estanque, e sim articulada, como componentes um do outro, como entende Peirce *apud* Santaella (1983); então, esse exercício constante leva o pensamento a buscar conexões entre o já experienciado anteriormente e o que se vivencia a todo instante, entretanto, elegendo elementos e ações que sirvam a essas traduções que perduram, mas que se reconfiguram, recompõem-se, re-explicam-se.

Se esse exercício sobre ou a partir dessa imagem-signo se dá por uma elaboração mental que procura estabelecer conexões, relações, análises, e daí constrói interpretações e traduções, talvez três possibilidades de figuração possam acontecer: por analogia (comparação ou símile) – isso como aquilo –, por metáfora – isso no lugar daquilo – e por alegoria – valho-me disso para falar daquilo.

Sabendo que os repertórios culturais e simbólicos construídos e aprendidos ao longo de processos educativos, formais, não-formais e informais vão fornecendo estruturas e bases para essas figurações que pretendem ser tradução, interpretação e possibilidades de abordagem e conhecimento do mundo, acredito que as imagens-signo, ou, mais exatamente, objetos escolhidos voluntária e previamente e apresentados como uma provocação aos sentidos deflagram construções de significados.

Essa brincadeira de escolher e exercitar a imaginação-tradução-interpretação pode acontecer supondo-se um objeto escolhido, ao critério de um educador, por exemplo, como temos feito em nossa escola¹, como uma metodologia que fornece caminhos para a construção de um currículo que não é definido *a priori*, mas, sim, aberto e plural, construído no tempo e no espaço, com elaborações conjuntas e coletivas de adultos-educadores e crianças-alunos. Em um caso específico a ser apresentado, o objeto escolhido foi uma máscara construída por um adulto-educador, professor de música dessa escola.

As crianças da escola em que se passou a experiência pedagógica que é foco deste artigo já estão habituadas a serem recebidas por objetos-disparadores

e os aguardam com surpresa no início do ano letivo. Para nós, professores, esse ponto de partida é uma forma de buscar caminhos não-trilhados anteriormente e que se abrem para o inusitado, o imprevisível, o improvisado, o intuitivo, sem deixar de lado a formalização e a sistematização, ações esperadas de uma instituição educativa e formativa.

São as associações iniciais provindas do exercício mental e imaginativo que os objetos provocam que elencarão temas, eixos e argumentos de trabalho ao longo de um ano e que serão aproximados e unidos, formando teias e ramificações, conforme as discussões, pesquisas, dúvidas e descobertas forem acontecendo. Por isso, configura-se em uma metodologia de trabalho pedagógico que lida, no horizonte, com a idéia de um currículo flexível e inclusivo, que necessariamente é sempre original e irrepetível.

Vejamos as deflagrações possíveis que aconteceram para um grupo de crianças, de 9 e 10 anos, em um contexto escolar. A imagem-objeto é aqui entendida como sendo deflagradora de simbolizações e de exercícios de entendimento de aspectos do mundo; de algo que se apresenta de forma imediata, passa a ser elaborado e ganha significação nos níveis de secundidade e de terceiridade – desenvolvidos mais a frente a partir das idéias de Peirce. Penso que os caminhos de significação se deram por relações tanto comparativas como analógicas.

Uma suposta história do objeto, criada coletivamente com o grupo de crianças, a partir de seus indícios aos olhares e entendimentos das crianças dá início à apresentação:

Há muito tempo havia três tribos: duas mascaradas (usando máscaras feitas com materiais da natureza e outra com pinturas corporais) e uma não, que estavam separadas, pois não aceitavam ser governadas pelo rei.

Todas as tribos competiam entre si para ver quem tomaria o lugar do rei e, por isso, elas discutiam.

Um dia, o rei, que dominava outras tribos, ficou mal-humorado com as competições, brigas, discussões e com os desentendimentos que aconteciam entre elas e mandou um recado para todas as tribos se juntarem, mas ninguém quis obedecer.

Na segunda tentativa, o rei mandou um dos seus ajudantes pedir para que as tribos parassem com as discussões, mas, imagine! Se não obedeciam ao rei, por que obedeceriam ao ajudante dele?

Uma das coisas mais importantes que o mensageiro pediu às tribos foi que os membros da tribo dos mascarados tirassem suas máscaras para que todos pudessem se ver e perceber como cada um era diferente do outro. E todos retiraram suas máscaras.

Houve um encontro e um ritual em torno de uma determinada máscara, e a música que cantavam os ajudou a se sentirem unidos. O pajé, segurando essa máscara nas mãos, previu que ela viajaria durante algum tempo pelo mar e chegaria às mãos de uma pessoa e, então, seria experimentada por muitas outras pessoas.

Depois da cerimônia, a máscara ficou guardada na casa de Rabudec, o guardião da máscara.

Um dia, Suro, filho de Rabudec, pegou a máscara escondido de seu pai para brincar e a deixou cair, sem querer, nas águas do mar. Ela foi boiando, levada pelas ondas do mar, até chegar a uma praia do Brasil.

Nessa praia, um rapaz músico encontrou-a enterrada na areia, pegou-a e a levou para a cidade em que morava. Mostrou-a para sua amiga professora e ela ficou com o objeto por algum tempo consigo. No início do ano de 2005, ela levou a máscara que tinha duas faces: uma animalesca e outra humana, feita de cabaça, para que sua turma de crianças na escola e as pessoas de suas famílias a experimentassem.

E foi daí que surgiram e foram feitas muitas coisas a partir dela. As crianças puderam conhecer um pouco mais sobre o universo das máscaras, sobre o que elas escondem e o que elas mostram, sobre as máscaras visíveis e as invisíveis, nas pessoas e nas cidades.

O objeto deflagrador: uma máscara feita de cabaça, alguns furos para os olhos, uma cabaça comprida para o nariz e cachos de bananeira seca para os chifres. Confeccionado manualmente pelo educador-músico Marco Scarassatti, eis um produto artesanal, natural, muito semelhante em aspecto às máscaras produzidas por tribos de diferentes lugares no mundo. Uma máscara com duas faces: uma zoomorfa e a outra antropomorfa. Um lado animalesco e o outro humano. Ambas as faces antagônicas e complementares².

Mesmo sem se saber qualquer coisa a mais sobre a máscara, os indícios que ela oferece ao olhar, ao tato, ao sensível permitem alguns entendimentos e algumas extrapolações sobre sua história e seu percurso. São índices que se irradiam da sua qualidade única e singular como tal objeto.

O material usado e a rusticidade remetem à ancestralidade, à tradição, aos diferentes povos da terra. A sociedade dos povos *ab-origenes* era organizada através de cerimoniais, rituais, celebrações. Constantes desses cerimoniais são a música, a festa, a dança, o reverenciamento, a sociabilidade, as pré-visões, o saber do futuro – elementos constituintes da narrativa inventada. Mesmo sem discutir e evidenciar previamente esses aspectos, todos esses índices estão presentes e compõem a narrativa de ‘vida’ do objeto em questão.

Jung propõe que examinemos o material imagético – no caso dele, os sonhos, desenhos e textos verbais – em todos os seus aspectos e o ‘manusemos’ até nos familiarizarmos com seus detalhes, mesmo que seja algo, em princípio, desconhecido de nossa realidade; acredito que estejamos fazendo isso ao lidar com um elemento palpável e manuseável de fato, mais próximo ou mais distante de nossa realidade cotidiana.

As sensações e sugestões que daí vão surgir (cheiro, forma, cor, etc.) provocam uma percepção consciente e inconsciente de experiências anteriores, antigas e recentes. Esse efeito de sugestão por meio de reminiscências, lembranças, associações é uma espécie de ‘detonação’ (Jung, s.d., 36) ou ‘deflagração’ ou ‘disparação’ de algo novo. Por isso, atribuímos ao objeto a qualidade ou o potencial para ser deflagrador ou disparador.

Evidente que as diferenças de sentido serão maiores e mais aperfeiçoadas dependendo de maior ou menor tempo de experiências de vida, de repertórios culturais, históricos, sociais, imagéticos, políticos, religiosos. Entretanto, esses sentidos, sendo tanto individuais como coletivos, podem ser compartilhados em um contexto privilegiado de mistura de idades e gerações, que se pretende educativo e é proporcionado ou sugerido pelo espaço escolar.

Entendo que o que fazemos é projetarmos nos objetos o nosso imaginário, desejos, fantasias, imaginação. Os exercícios mentais e intelectuais acontecem, então, na relação entre esforços, tensões, resistências advindas de ambos os lados – do objeto e dos sujeitos interpretantes –, que buscam se impor e prevalecer, como entende Peirce *apud* Santaella (1983).

2ª Anotação: o simbolismo e a simbologia

Para Jung, “quando a mente explora um símbolo, é conduzida a idéias que estão fora do alcance da nossa razão. A imagem de uma roda pode levar nossos pensamentos ao conceito de um sol ‘divino’” (Jung, s.d., p. 21). Ainda segundo ele, “Nenhuma imagem-signo tem um significado universal e dogmático” (Jung, s.d., p. 30). Sendo assim, a construção simbólica é aberta, polissêmica, polifônica. Então, vamos do objeto ao símbolo.

Jung diz que “o sinal é sempre menos do que o conceito que ele representa, enquanto o símbolo significa sempre mais do que o seu significado imediato e óbvio” (Jung, s.d., p. 55).

O poeta Pessoa se vale dessa idéia no primeiro trecho de seu poema “Mensagem – nota preliminar”:

O entendimento dos símbolos e dos rituais (simbólicos) exige do intérprete que possua cinco qualidades ou condições, sem as quais os símbolos serão para ele mortos, e ele um morto para eles.

A primeira é a simpatia; não direi a primeira em tempo, mas a primeira conforme vou citando, e cito por graus de simplicidade. Tem o intérprete que sentir simpatia pelo símbolo que se propõe interpretar (Pessoa, 2007).

Poderíamos chamar esse momento de identificação ou reconhecimento de si no outro – pessoa ou objeto?

O que Peirce *apud* Santaella (1983, p. 46) chamaria de vontade, de sentimento, ou seja, de “uma forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada de predicação das coisas” poderia ser evocado aqui? Haveria coincidência de sentido nessas falas?

Acreditando na possibilidade de evocar Pierce, diz ele que uma secundidade, que um sentimento sobre nós e a reação específica são “a comoção do eu para com o estímulo” (Peirce *apud* Santaella, 1983, p. 48). No segundo trecho recortado do poema, Pessoa apresenta a intuição como o fator de entendimento. De novo, Peirce e Pessoa parecem compartilhar a mesma idéia.

A segunda é a intuição. A simpatia pode auxiliá-la, se ela já existe, porém não criá-la. Por intuição se entende aquela espécie de entendimento com que se sente o que está além do símbolo, sem que se veja (Pessoa, 2007).

A terceira ação, para Peirce, ou a terceiridade, é a síntese intelectual, a inteligibilidade, como nós, seres simbólicos, colocamo-nos no mundo. É aqui que entram ações e exercícios de generalidade, infinitude, continuidade, difusão, crescimento e inteligência (Peirce *apud* Santaella, 1983, p. 50). Para Pessoa, a inteligência também aparece nesse momento como elemento de simbolização e de tentativa de conhecimento e compreensão:

A terceira é a inteligência. A inteligência analisa, decompõe, reconstrói noutro nível o símbolo; tem, porém, que fazê-lo depois que, no fundo, é tudo o mesmo. Não direi erudição, como poderia no exame dos símbolos, é o de relacionar no alto o que está de acordo com a relação que está embaixo. Não poderá fazer isto se a simpatia não tiver lembrado essa relação, se a intuição a não tiver estabelecido. Então a inteligência, de discursiva que naturalmente é, se tornará analógica, e o símbolo poderá ser interpretado. [...]

A quarta é a compreensão, entendendo por esta palavra o conhecimento de outras matérias, que permitam que o símbolo seja iluminado por várias luzes, relacionado com vários outros símbolos, pois que, no fundo, é tudo o mesmo. Não direi erudição, como poderia ter dito, pois a erudição é uma soma; nem direi cultura, pois a cultura é uma síntese; e a compreensão é uma vida. Assim certos símbolos não podem ser bem entendidos se não houver antes, ou no mesmo tempo, o entendimento de símbolos diferentes (Pessoa, 2007).

E acrescenta o poeta um último momento, etéreo, em que conhecimento se liga à graça, a algo transcendente:

A quinta é a menos definível. Direi talvez, falando a uns, que é a graça, falando a outros, que é a mão do Superior Incógnito, falando a terceiros, que é o Conhecimento e a Conversação do Santo Anjo da Guarda, entendendo cada uma destas coisas, que são a mesma da maneira como as entendem aqueles que delas usam, falando ou escrevendo (Pessoa, 2007).

3ª Anotação: o desenrolar – as associações livres

Se o exercício mental vai se fazendo por projeções, tensões entre imagem-signo, objeto, sujeito, por comparações, analogias e metáforas, então, o caminho que esse exercício faz pode ser comparado à imagem de fogos de artifício, que, de um ponto determinado, ‘disparam’ ramificações sob a forma de associações livres, combinações e digressões.

Vejo uma possibilidade de rascunho desse caminho – pela literatura, mitologia, filosofia, artes, etc. – nas ramificações de assuntos que aparecem a partir de um mote questionador e inicial que deflagra inquietações: as máscaras ou o

mascamamento escondem ou mostram? De que maneiras? Que percepções e impressões causam em nós?

Histórica e culturalmente, as máscaras são produtos mágicos, e a sua fabricação segue algumas regras e atos rituais obrigatórios. Uma nova máscara nasce para um povo para substituir outra que já não pode ser utilizada ou porque está muito velha e usada, ou porque perdeu o seu poder.

As máscaras de diferentes povos costumam ser feitas com produtos naturais, como troncos ou cascas de árvore; são bastante coloridas, como a dos povos egípcios, gregos, mexicanos e outros, porém, o tempo acaba apagando suas colorações ao chegarem até nós. Com a intenção de se decorarem as máscaras são acrescentados alguns materiais, como dentes, chifres, pêlos, conchas, fibras vegetais, espelhos, miçangas, sementes, pedaços de metal, faixas de tecido, etc.

Em muitos casos, uma cerimônia marca a passagem do espírito da máscara velha para a nova. A partir desse momento ela passa a ter plenos poderes e a sua primeira aparição em público é festejada. Por fim, as máscaras são conservadas em lugares seguros e protegidos, sob a responsabilidade de guarda, após o uso, do chefe religioso, ou do feiticeiro, ou do proprietário dela (Monti, 1992).

Na civilização egípcia, faziam-se máscaras para serem colocadas no rosto dos mortos de modo a ajudá-los na passagem para a vida eterna. A máscara, nesse caso, apresentaria o seu portador, revelando seus traços, detalhes e posição social.

Nas representações pré-históricas, já aparecem pintados nas cavernas homens caçadores mascarados com cabeças de animais. Era uma forma de se adquirir as forças desses animais e obter sucesso na empreitada. A máscara, nesse caso, faria o homem assumir a personalidade ou as qualidades do que ela representa?

Nas batalhas, os capacetes dos soldados serviam como máscaras protetoras e produtoras do anonimato. A máscara, nesse caso, esconde o seu portador, a sua face e seu corpo – as suas más intenções e ações?

O povo grego foi o primeiro a usar máscaras nas representações teatrais – posteriormente, os romanos também o fizeram. Elas identificavam o personagem em cena, definindo seu caráter e seus sentimentos. Eram confeccionadas em barro, madeira, cortiça e adornadas com pinturas e cabeleiras. Com elas buscava-se, inclusive, o recurso técnico de ampliação da voz do ator, graças a uma abertura exagerada dos lábios da máscara ou com a colocação de lâminas de metal no seu interior, próximo a boca. Nesse caso, as máscaras faziam os atores terem muitas faces. Ficariam influenciados pelas representações e sofreram influências dos personagens?

Não era raro que, durante as apresentações, os atores fossem submetidos à exposição de seus rostos verdadeiros por exigência da platéia, que queria conferir suas reais expressões. Seriam a máscara-objeto e o sujeito portador um só ser? Há um rosto real ao qual a máscara se sobreporia?

O ator que se cobre com uma máscara se identifica, na aparência, ou por uma apropriação mágica, com o personagem representado. É um símbolo de identificação. O símbolo da máscara se presta a cenas dramáticas em contos, peças, filmes, em que a pessoa se identifica a tal ponto com o seu personagem, com a sua máscara, que não consegue mais se desfazer dela, que não é mais capaz de retirá-la; ela se transforma na imagem representada (Chevalier; Gheerbrant, 2005, p. 595-598).

As máscaras de Carnaval, que se originaram dos personagens da Comédia Del' arte, propunham a caricatura de alguns personagens públicos. Por isso, não apresentavam uma expressão particular, cabendo aos usuários-atores um trabalho gestual e corporal no intuito de complementar e animar a máscara, expressando o que ela, por vezes, não podia expressar. As máscaras do Carnaval veneziano caracterizam-se por serem brancas e inexpressivas, uniformizando seus portadores. Todos passavam a ter o mesmo rosto, multiplicado e anônimo.

Chegaram ao Brasil, no século XIX, para exprimir as críticas sociais, as ironias do cotidiano. Máscaras portáteis ou as máscaras-pinturas de rosto e/ou corporais passaram a exhibir singularidades, sentimentos e os desejos mais íntimos de seus portadores. Nesse caso, as máscaras serviam para mostrar o que estava ocultado por um processo civilizador. Assim, podiam ser expostos os desejos, sentimentos, as necessidades mais escondidas, pois a brincadeira garante um intervalo nas condições socialmente instituídas.

Esse é, principalmente, o caso das máscaras carnavalescas, onde o aspecto inferior, satânico, é manifestado de forma exclusiva, com vistas à sua expulsão; ele é liberador; ele opera como uma catarse. A máscara não esconde, mas revela, ao contrário, tendências inferiores, que é preciso pôr a correr (Chevalier; Gheerbrant, 2005, p. 45).

A máscara esconde os rostos ou os rostos são máscaras? Para Bachelard, o ser que faz uso da máscara age em dois sentidos: o da dissimulação e o da simulação.

Se o ser mascarado pode entrar de novo na vida, se quer assumir a vida de sua própria máscara, ele se confere facilmente a habilidade da mistificação. Acaba por acreditar que a outra pessoa toma sua máscara por um rosto. Crê simular ativamente após ter-se dissimulado facilmente. A máscara é, assim, uma síntese ingênua de dois contrários muito próximos: a dissimulação e a simulação (Bachelard, 1986, p. 165).

O personagem Arlequim, de Michel Serres (1993), é apresentado como muitos em um; a cada momento que se despe de sua capa, outros véus se mostram e escondem suas aparências múltiplas e variadas, sendo muitos em apenas um Arlequim, e a platéia se espanta e se surpreende ao descobrir cada nova camada de seu ser. Ao cair o último véu, aparece a pele de Arlequim, e até ela “é um casaco de arlequim” (Serres, 1993, p. 3).

A platéia viu e fica em suspenso; poderia ouvir-se uma mosca a voar. Arlequim não é imperador, nem derrisório. Arlequim só é Arlequim, múltiplo e diverso, ondulante e plural, quando se veste e se desveste: nomeado, condecorado porque se protege, se defende e se esconde, múltipla e indefinidamente. Brutalmente, os espectadores, juntos, acabam de esclarecer todo o mistério (Serres, 1993, p. 4).

O personagem de Cervantes, Dom Quixote, é um velho que se ilude com as imagens provenientes de suas leituras de cavalaria e, ao fazer uso da armadura de cavaleiro, sua máscara de corpo inteiro, passa a viver acreditando ser um cavaleiro dos tempos das donzelas que necessitavam ser salvas, vivendo um romance medieval em outros tempos³. É simulação e dissimulação. Enfim, Dom Quixote brinca de ser outro.

Toda brincadeira é lúdica e envolve um ato de fingimento, de enganar a si mesmo e ao outro pela dimensão do imaginário e da imaginação. Nesse caso, é tanto simulação como dissimulação. No momento da brincadeira, todo o corpo é máscara ou fica mascarado, fazendo de conta que se é outra coisa ou ser.

Sendo assim, toda criança que brinca faz uso de muitas máscaras. Ela quer crer que é, momentaneamente, e quer que os outros creiam nela assim, nesse seu novo estado. São máscaras invisíveis que se sobrepõem, justapõem.

Sobre essas máscaras usadas por nós no cotidiano, escreve Coli (2005, p. 19):

Há, no diário de Delacroix, uma reflexão sobre o inevitável uso das máscaras. O trecho é doloroso; pressupõe um isolamento interior que nunca se revela: ‘Tenho dois, três, quatro amigos: pois bem! Vejo-me obrigado a ser um homem diferente com cada um deles, ou antes, a mostrar, para cada um, a face que ele compreende. É uma das maiores misérias não poder jamais ser conhecido e sentido por inteiro, por um mesmo homem; e quando penso nisso, creio que está aí o soberano ferimento da vida: essa solidão inevitável à qual o coração está condenado’. Ninguém tem uma face única. Ela é substituída por um repertório de rostos, no qual se fazem as escolhas adequadas para cada interlocutor. São máscaras destinadas a outrem. Outrem que, por sua vez, graças às suas expectativas, intervém na moldagem.

Uma criança que participou do trabalho com o objeto disparador comenta:

Eu achava que a máscara era só uma coisa que se colocava no rosto. Quando vi que o objeto disparador era uma máscara, achei muito sem graça. Mas agora descobri que a máscara não precisa ser um objeto. Pode ser apenas um jeito de fingir. Foi importante estudar máscaras porque a gente aprendeu que nem sempre as pessoas ou as coisas são o que parecem ser.

No filme *O Maskara*⁴, o personagem de Jim Carrey encontra uma máscara antiga com poderes mágicos e passa a usá-la, primeiro eventualmente e, depois, mais constantemente. No início do filme, ele é um sujeito tímido, submetido ao

chefe e sem atrativos para as mulheres. Ao usar o artefato, transforma-se – dissimula-se –, tornando-se outra pessoa. Essa nova máscara lhe provoca isso, intensificando ou mostrando algo que já possui, mas que desconhece ou não reconhece. E o que significaria o fato de ele jogar ao mar o rosto falso? Ele pôde prescindir do objeto porque joga com muitos outros rostos visíveis e invisíveis? No filme Guerra nas Estrelas⁵, o personagem Darth Vader, que faz a transição do lado da luz/do bem para o lado da escuridão/do mal, assume uma nova personalidade e faz uso de uma máscara negra. O negro desse rosto oculta/mostra o quê? A beleza? A feiúra? Uma deformidade? Não há revelações; há, justamente, simulações e dissimulações. Tudo é aparência.

As expressões do rosto podem ser manipuladas pelo uso da maquiagem ou das máscaras – desde a menor delas (a do nariz do palhaço), passando pelas de meio rosto até as de corpo inteiro – evidenciando, acentuando, ocultando detalhes, características, traços identificatórios. As máscaras podem tornar-se caricaturas – outra forma de aparecer. Mascaram-se os cabelos com cremes, tinturas e outros apetrechos, buscando uma idéia e uma imagem de beleza, fazendo-se intervenções definitivas ou temporárias, alternativas ou provisórias; passam-se cremes para hidratar, para higienizar, para nutrir, para esfoliar, para relaxar a pele necessitada de atenção, cuidado e carinho mais de perto. Esforços para se apresentar como outro, de outras formas.

[...] se ultrapassarmos todos os intermediários para encontrar as raízes fenomenológicas do travestir-se, do disfarçar-se, e essencialmente, da vontade de se mascarar, verificamos que a máscara é a vontade de ter um futuro novo, vontade não somente de comandar o próprio semblante, mas de reformar o rosto, de ter doravante um novo rosto (Bachelard, 1986, p. 169-170).

Se for próprio do homem tornar-se ou sentir-se outro – simular e dissimular –, ele extrapola em seus fazeres desde sua primeira pele para a segunda – vestir-se; para a terceira – sua moradia; para a quarta – o lugar em que vive: a cidade; para a quinta – o planeta – na concepção do artista Hundertwasser. Como, então, são os espaços-lugares mascarados?

A literatura narra que uma casa de bruxa, para ser desejada, no meio da floresta, é mascarada de casa de doces! A dissimulação pela atração. Algo que não é, sendo, ao mesmo tempo em que se é, não sendo.

E os muros grafitados em cima de pichações, em que essas invadem e mesclam-se com os grafites? E as pinturas e as maquiagens renovadoras? E os escritos e letreiros nas fachadas? E os remendos e ocultamentos nas construções? E a arquitetura moderna que se sobrepõe à antiga, ao histórico? O que se escolhe mostrar aos olhares públicos, e o que se prefere esconder?

E na intimidade dos pensamentos, quando os conteúdos inconscientes ou os pensamentos que querem se esconder ficam manifestos? Seriam os sonhos uma espécie de máscara que se prova ao dormir? “As máscaras são sonhos fixados e os sonhos são máscaras fugazes em movimento, máscaras fluidas que

nascem, representam sua comédia ou seu drama e morrem” (Bachelard, 1986, p. 167). Seriam os sonhos o lugar das escuridões e do obscuro e da claridade e da clareza, como máscaras noturnas que se agregam às máscaras diurnas e cotidianas? Assim como não há rosto real, não há real em oposição a sonho. Tudo é ao mesmo tempo. Máscaras sobre máscaras.

A bailarina, com sua máscara de folhas, tinha começado de forma convencional a sua dança, mas depois tinha modificado os padrões e uma só vez usara as combinações de gestos habituais. Tinha rompido todas as regras da dança, mas, mesmo assim, com uma série de golpes singulares, conseguira revelar o significado final de todos os fenômenos naturais. Ela conseguira despir deuses, seres humanos e a vida de suas realidades ocasionais para transportá-los a um mundo de sonho, onde a essência das coisas se mostrava com toda a clareza em lugar de aparecer esmaecida e turva diante de nossa visão desajeitada. Só havia uma pessoa em condições de fazer aquilo. Todos se voltavam olhando-se mutuamente, e naquele momento todos nós sabíamos, fora de qualquer dúvida, que aquela não era uma bailarina principiante. Ela era Tia (Watson, 1976, p. 191-192).

Quanto às crianças que lidaram com a máscara e com o que ela – como objeto – permitiu que construíssemos, percebe-se que algumas conseguiram acompanhar a trama de relações possíveis que foram acontecendo e o argumento que foi sendo construído e outras se ativeram mais ao objeto em si, ao tangível. Entretanto, para todas as crianças, o objeto disparador manteve-se como um estímulo à curiosidade e à motivação no trabalho pedagógico.

Sobre isso, disseram as crianças em anotações feitas em sala de aula:

Eu acho que o objeto disparador combina bastante com a 3ª série porque crianças adoram se fantasiar usando máscaras, como nós fizemos um dia em que todos prepararam as fantasias e colocaram alguma máscara para brincar de micareta.

Ele combina porque somos agitados e adoramos nos disfarçar.

Eu gosto de máscaras, eu gosto de brincar com as máscaras e eu acho que as crianças de 9 anos gostam de máscaras.

Ela tem a ver com a 3ª série porque é muito legal e tem dois rostos.

Eu acho que ele combina com a nossa classe porque as máscaras escondem segredos e na classe todo mundo tem segredos.

Acho que ele combina porque, “dentro dela” tem várias coisas para a gente estudar.

Com uma máscara dá para brincar de milhares de coisas. Eu acho, sim, que combina com a 3ª série, porque é um trabalho bem planejado, trabalhoso e pensativo.

Eu acho que combina com a 3ª série porque: ela é uma coisa divertida de se criar, de brincar

Eu acho que toda criança de 8 e 9 anos gosta de máscaras.

Eu acho que combina muito com a 3ª série porque a máscara é bem divertida, ao vestir a máscara você se sente outra pessoa.

Eu acho que sim porque para uma 3ª série é interessante e eu gosto de colocar a máscara e virar outra coisa, eu posso ser o que eu quiser, se eu quiser ser um leão eu posso e eu gosto de fazer a máscara porque você pode escolher o jeito que quer ser.

Eu acho que combina com a 3ª série porque desenvolve trabalhos difíceis para a 3ª

Na avaliação feita pelas crianças, aparecem claramente elementos relacionados ao trabalho por projeto – mesmo no caso daquelas que não se entusiasmaram tanto assim com o objeto, mas que se deixaram permear pelos caminhos e descobertas que ele proporcionou.

4ª Anotação: o objeto como ícone e a arte conceitual

Se o objeto pode ser signo, símbolo, ele pode ser também ícone – seguindo as idéias de Peirce. No contexto educativo, na sua apropriação para fins metodológicos, o objeto deflagrador poderia ser entendido como que assumindo ou recuperando o contexto artístico do objeto-ícone, ou do objeto-fetichê.

Em que medida? A arte-conceitual se vale de elevar o objeto comum, do cotidiano, à categoria de ícone, ao recortá-lo da realidade e (re)apresentá-lo de maneira emancipatória e em outro contexto e ‘moldura’ ou suporte, para contemplação, provocação e deflagração de novas relações, tensões, resistências, traduções, interpretações.

O pintor francês Marcel Duchamp colocou um objeto escolhido ao acaso (um porta-garrafas) sobre um pedestal e o expôs. Jean Bazaine escreveu a propósito: ‘este porta-garrafas, arrancado ao seu destino útil, posto de lado foi investido da dignidade solitária do destroço abandonado. Servindo a nada, disponível, pronto para tudo, vive. Vive à margem da existência a sua própria vida inquietante e absurda – o inquietante objeto, o primeiro passo para a arte (Jaffé, s.d., p. 253).

Se consideramos que o objeto deflagrador, permanecendo presente no contexto escolar, elevado à condição de ícone, poderia trazer esse modo do artista de lidar com as traduções de contextos pré-definidos para outros contextos recém-definidos, como responder se a arte no contexto escolar pode ser concebida como tal, assim como o artista em papel de professor? E se aquilo de que a escola se vale é, de fato, a obra de arte ou se trata de um duplo?

Nesta estranha dignidade e neste abandono, o objeto foi exaltado de maneira ilimitada e ganhou um significado que se pode considerar mágico. Daí, sua 'vida inquietante e absurda'. Tornou-se ídolo e, ao mesmo tempo, objeto de zombaria. Sua realidade intrínseca foi anulada (Jaffé, s.d., p. 253).

Até aqui, acreditou-se no potencial contido no objeto em si, em sua forma primeira, em contato com o potencial criativo, imaginativo dos sujeitos interpretantes – adultos e crianças –, em suas formas segundas e terceiras, ou seja, nas camadas de significação e interpretação do mundo a partir de níveis de relação e inteligibilidade, não restritos às produções ocorridas nos lugares e espaços formalizados e institucionalizados. Tomei o objeto como forma de abordagem privilegiada no contexto escolar e o submeti a uma análise interpretativa que suponho ser válida e verdadeira. Ou seria simples simulação e dissimulação – no sentido de auto-engano e de engano alheio?

Sem a pretensão e a intenção de apontar uma metodologia escolar, as reflexões que trago neste texto são sobre os modos como vamos nos valendo de repertórios recolhidos de experiências anteriores e vivências atuais e ressignificando-os como exercícios criativos e desafiadores de conhecer, apreender e interpretar a nós mesmos e aos outros.

Bastante valiosas, do ponto de vista pedagógico, são as evidências de como um trabalho deste tipo foi propositivo de práticas de seleção e de ordenação significativa do mundo, de construção e experimentação simbólica em busca do lugar subjetivo de cada um dos sujeitos interpretantes.

Gostaria de agradecer a Marco Scarassatti pelas reflexões e perguntas que me proporcionou durante a escrita deste trabalho.

Notas

1. Escola do Sítio, Campinas – São Paulo.
2. O personagem grego Janus também tinha duas faces – humanas – e, portanto, duas personalidades contrastantes, porém, constituintes do seu ser. Janus (ou Jano), o porteiro celestial, é constituído por duas cabeças, que representam os términos e os começos, o passado e o futuro. Era o deus dos portões e das portas. Seu nome é o radical da palavra inglesa *January*, que significa Janeiro (o mês que 'olha' para os dois anos, o que passou e o novo ano), daí a sua figura com duas faces olhando em direções opostas, pois toda porta se volta para dois lados diferentes.

3. “Todos os rostos descritos pelos romancistas são máscaras. São máscaras virtuais. E cada leitor as ajusta, deformando-as a seu sabor, à sua própria vontade de possuir uma fisionomia” (Bachelard, 1986, p.170). Neste ponto, o autor fala de como os personagens extrapolam as páginas do livro e interagem com os leitores.
4. *The mask*, comédia dirigida por Chuck Russell, EUA, 1994.
5. *Star wars*, ficção científica dirigida por George Lucas, EUA, 1977.

Referências

- BACHELARD, Gaston. A Máscara. In: _____. **O Direito de Sonhar**. São Paulo: Difel, 1986. P. 165-173.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, **Alain**. **Dicionário dos Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- COLI, Jorge. Máscaras e Máscaras. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 jun. 2005. **Caderno Mais!**, Ponto de Fuga, p. 19.
- JAFFÉ, Aniela. O Simbolismo nas Artes Plásticas. In: JUNG, Carl G. **O Homem e Seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d. P. 230-271.
- JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, Carl G. **O Homem e Seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d. P. 18-103.
- MONTI, Franco. **As Máscaras Africanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- PESSOA, Fernando. **Mensagem: nota preliminar**. Disponível em: <http://www.insite.com.br/art/pessoa/mensnota.html>. Acesso em: 20 mar. 2007.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SERRES, Michel. **Filosofia Mestiça**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- WATSON, Lyall. **Onde Vivem as Lendas**. São Paulo: Difel, 1976.

Filmografia

- The mask*, Chuck Russell, EUA, 1994.
- Star wars*, George Lucas, EUA, 1977.

Renata Sieiro Fernandes é pedagoga, mestre e doutora em Educação pela Faculdade de Educação da Unicamp, Pesquisadora do Centro de Memória da Unicamp e Professora de Ensino Fundamental na Escola do Sítio, Campinas – SP.

Endereço para correspondência:
 Rua Osvaldo Guilherme, 6/138 – Village
 13085-728 – Campinas – SP
 E-mail: rsieirof@hotmail.com