

Movimento de Artes e Ofícios: perspectiva ética-política-estética de constituição da terapia ocupacional

Marcus Vinicius Machado de Almeida e Márcia Cabral da Costa

Uma das formas de estruturar um campo de saber é a tentativa de unificá-lo através de ideias, conceitos, definições e práticas. De um modo geral, este modo de operar cria regras normativas, constituindo um campo próprio com suas ortodoxias (BOURDIEU, 2003). A formação de diferentes profissões se alinha a esse modo de produção como uma das estratégias de legitimação. A Terapia Ocupacional, buscando se fortalecer como um campo de conhecimento específico, vem se organizando com seus preceitos básicos e, principalmente nos últimos anos, tem produzido novas formulações conceituais e termos que relativamente se tornam frequentes e têm a função de identificar certos grupos, dentro do próprio campo, que competem entre si para afirmar um pensamento legítimo da profissão. Isto significa dizer que há na Terapia Ocupacional, em muitos momentos, o desejo de unificá-la em um corpo conceitual a partir de alguns pontos de ancoragem, seja em seus fundamentos teóricos, seja em sua história. Contudo, embora se possa dizer que o campo se beneficia de alguma forma de relativa uniformização, por outro lado, é preciso entender que os saberes da profissão que competem entre si para se tornarem legítimos têm efeitos políticos, estabelecendo, em alguns momentos, o que deve ser considerado verdadeiro e legítimo, consagrando certos atores, fatos e pensamentos, e em alguns outros, ocultando ou desvalorizando uma parcela do que é, ou do foi, constituidora do próprio campo.

Na tentativa de fornecer a profissão alguns nexos estáveis ou revolucionários em certos momentos, na qual se possa criar um sentido de uma “legítima” Terapia Ocupacional, os elementos dissonantes em relação aos eixos axiomáticos, ora são sepultados e esquecidos, ora am-

plamente combatidos por argumentações teóricas, numa tentativa de minorar estes elementos não hegemônicos.

Neste caminho, um dos modos de operar a constituição do campo da Terapia Ocupacional se dá na criação de uma história relativamente única, legítima e monumental (NIETZSCHE, 2003), que revela uma rede de nexos constituída, apresentando fatos históricos e personagens privilegiados. Deste modo, as narrativas históricas construídas e vividas como fundamentais, passam a ter a função de dispositivos de legitimação na constituição do campo da profissão.

Uma das histórias mais comumente relatada até o momento relaciona a Terapia Ocupacional a alguns fatos governamentais e a grandes tragédias mundiais, como o Movimento Internacional de Reabilitação e sua suposta relação com as Guerras Mundiais. E, nesta mesma história oficial, destaca-se, sobretudo, a formação das primeiras escolas de Terapia Ocupacional, internacionais e brasileiras, afirmando que a profissão foi inaugurada fundamentalmente na área médica. É importante perceber que afirmar o surgimento Terapia Ocupacional na área médica contribui para produzir o estatuto de ciência, fato que é almejado por muitos. Mas, em sintonia com Nietzsche (2003), que é um dos pensadores que realiza importantes críticas a esta forma de fazer história, problematizaremos a história monumental da Terapia Ocupacional. Nietzsche nos propôs a produção de uma genealogia. Se a genealogia está marcada pela busca de narrativas históricas que foram sepultadas pela história oficial, procurando a realização de críticas aos nexos e contradições desta, devemos pensar que para além das técnicas, conceitos e atores produzidos na literatura mais frequente da Terapia Ocupacional, é possível identificar alguns modos de operar que ainda não foram claramente explícitos.

Nesse exercício genealógico, conseguimos dizer que um destes modos minoritários de ver a Terapia Ocupacional, seria entendê-la como uma ontologia.

A ontologia etimologicamente significa o estudo do ser (**onto** se refere a ser e **logia** a estudo ou saber). Isto implica dizer que a Terapia Ocupacional, mais do que procurar tratar ou minimizar sequelas, através do uso de atividades, entende o fazer como parte fundamental,

constitutiva e essencial da vida dos homens, doando um sentido existencial à humanidade. Há uma ontologia de causalidade circular: ao realizar as atividades em seu dia a dia, o homem se constitui, isto é, o ser humano se faz fazendo.

Na literatura nacional, por exemplo, algumas produções da Terapia Ocupacional tendem a compreender a profissão próxima a uma ontologia. Destacamos no Brasil Nise da Silveira e o entendimento da atividade na estruturação do *Self* e Berenice Rosa Francisco (1988) e sua reflexão sobre a Terapia Ocupacional pelo viés marxista. Posteriormente, outros modelos para a profissão foram apresentados, afirmando conceitos como atividade, ocupação, fazer e cotidiano para além de uma ferramenta clínica nos moldes tradicionais de cura ou de reabilitação, mas como parte constitutiva da existência humana. Esta ontologia, de certa forma, é uma deriva de alguns modos de pensar a profissão e coloca uma certa tensão no campo da Terapia Ocupacional porque pode afastá-la dos moldes hegemônicos das ciências médicas, que de algum modo, garantem seu caráter científico. Afirmamos que existem muitas terapias ocupacionais que se tensionam (COSTA; ALMEIDA, 2004), e por vezes até se antagonizam, e de alguma forma, em algumas delas, operam contra a tentativa de estabelecer o campo totalmente delimitado e consistente. Entretanto, apesar desta diversidade e instabilidade, há muitos pontos comuns, relativamente presentes na subjetividade e no imaginário da profissão, e o sentido ontológico é afirmado como um destes sentidos mais recorrentes, mesmo quando se lida com um olhar mais médico para a profissão. Entende-se aqui que este sentido existencial, ontológico foi constituído historicamente, mas, paradoxalmente os acontecimentos que geraram este sentido ontológico no campo ainda precisam ser revisitados e revitalizados na atualidade.

Neste trabalho, há uma tentativa de apresentar a profissão estabelecendo laços importantes com os ideais do Romantismo, movimento que se constitui na Europa no século XIX. Diversos pensamentos, conceitos e ações importantes, relacionados ao Romantismo, podem ser conectados à Terapia Ocupacional. Há diversos fatos que marcam esta relação, mas este trabalho se focará em um movimento, ou submovimento pertencente ao Romantismo, denominado de **Movimento de Artes e Ofício**.

É interessante notar que o Movimento de Artes e Ofícios (MAO), na literatura existente no Brasil, só foi citado na história da Terapia Ocupacional, em 2002, no livro “Willard & Spackman - Terapia Ocupacional” (NEISTADI; CREAPEAU, 2002), reeditado em território nacional com certa frequência. Mas curiosamente na edição traduzida para o português em 2011, o MAO passa a não mais comparecer no texto sobre a história da profissão. Esta instabilidade em apresentá-lo na literatura pode apontar que há certa tensão com este movimento no campo e revelar estratégia de garantir certo modo de pensar e construir a profissão. Contudo, mesmo com esta oscilação entre presença ou não do MAO na História da profissão, uma coisa é fácil de identificar: as relações da Terapia Ocupacional com o Romantismo e o MAO não podem ser definitivamente negadas.

O Romantismo foi o primeiro momento no qual a Era Moderna é arguida e criticada em seus valores e credos de forma mais intensa. E se posteriormente, diversos movimentos revolucionários e anárquicos aconteceram na virada do século XIX para o XX, muitos destes têm suas raízes plantadas no Romantismo. A importância do Romantismo como transformador de uma ordem social e subjetividade é inegável e seus efeitos são sentidos até hoje.

O Movimento Romântico surgiu nas últimas décadas do século XVIII na Europa e perdurou por grande parte do século XIX, com reflexos até o século XX, e o termo romântico tem sua origem na palavra inglesa *romantic*, e do anglo-francês *romant*, do alemão *romantisch*, que designa os romances medievais de aventura (HOUAISS, 2007). Há no Romantismo a admiração pelas tradições medievais que foram conservadas no romancelo. Relaciona-se ao espírito nobre que animava os cavaleiros. Mas dentre todo Medievalo, será o período Gótico o mais exaltado pelos poetas românticos. A obra magistral de Victor-Marie Hugo, “Notre-Dame de Paris”, de 1831, é um exemplo de como o Gótico foi tomado como inspiração, tendo a história como cenário a catedral gótica mais importante da França.

O Romantismo certamente foi um movimento artístico de extremo valor na Europa, mas este deve ser visto também como um momento de crise contra o caminho percorrido pelo homem na Era Moderna.

Há um sentimento de luta e de nobreza que anima a fé do romântico: como um cavaleiro medieval, ele vai à busca de sua nobre missão. Cavaleiro este que luta em prol dos seus credos e de sua honra, e seu grande inimigo agora é a destruição da vida que o capitalismo e a máquina, trazida pela Revolução Industrial, vinham produzindo.

Sabe-se que diversos fatos marcaram a Era Moderna como as grandes navegações, o surgimento do capitalismo e da burguesia, a Revolução Francesa, o fim de diversos impérios, o desenvolvimento do espírito racional da ciência, o decréscimo do poder da Igreja, as Revoluções Industriais e o expansionismo imperialista, o sentimento nacionalista e o surgimento de novas nações. Muitos destes fatos, na visão dos românticos, deterioraram significativamente o homem e sua existência. Para os românticos, o homem moderno havia perdido os sentidos mais essenciais de sua existência. Os valores nobres e espirituais foram trocados pelo valor do capital; o corpo e a dignidade do trabalho foram substituídos pela máquina; as cidades se deterioraram ficando poluídas e excluindo os trabalhadores de sua dignidade e culturas milenares; e preciosos saberes antigos foram destruídos. Por toda parte, a Era Moderna mostrava a destruição da humanidade e de elevados valores. E mesmo a razão e a ciência, elementos tão cultuados na Era Moderna, não puderam apresentar soluções eficazes para a decadência do mundo.

Cansados desta degradação, pensadores, espiritualistas, intelectuais, filósofos e artista se lançaram em reflexões e propostas para mudar o mundo e resgatar a dignidade humana. Pode-se afirmar que o Romantismo é o grande movimento de crise e crítica contra a Era Moderna, mas também havia o credo que era possível revolucionar o mundo e torná-lo melhor.

Era preciso um novo homem, uma nova sociedade, uma nova ordem social, política e, sobretudo, uma nova ética. Assim, se lança o nobre cavaleiro romântico, a moda medieval, lutando em favor de seus nobres valores, acreditando que era possível modificar o mundo.

Desta forma, o Romantismo deve ser entendido para além de um movimento que apenas procurou amores impossíveis, o bucolismo, a singeleza campestre, a pureza virginal, mas que se estruturou como um movimento contra certa subjetividade, política, ética, esté-

tica ocidental que vinham se desenhando à medida que o capitalismo se estruturava. Os caminhos tomados nesta luta divergiram muito entre os românticos, criando uma profusão de ideais e pragmáticas, algumas bem divergentes entre si.

Löwy e Sayre (1993: 11) afirmam que o Romantismo tem uma grande diversidade de princípios que resiste “a qualquer tentativa de redução a um denominador comum” assim, ele é “fabulosamente contraditório” e, a um só tempo, é “revolucionário e contrarrevolucionário, cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico, restitutionista e utopista, democrático e aristocrático, republicano e monarquista, vermelho e branco, místico e sensual...”. Contudo, é preciso destacar que o Romantismo tem função política e ao mesmo tempo messiânica, lutando por intensas transformações sociais. Assim, Löwy (1990: 12) coloca o Romantismo como corrente sociopolítica que tem uma profunda crítica “ético-social ou cultural direcionada ao capitalismo”, além de ser uma busca por uma saída das mazelas sociais deste sistema através da “nostalgia das sociedades pré-capitalistas”. Identifica-se aqui uma das características mais fortes do Romantismo: a procura das utopias.

O passado distante, principalmente anterior ao capitalismo, geralmente é revisitado com nostalgia, encontrando ali, ou a saída da decadência atual, ou um recanto onde o sonho de um mundo melhor é possível. Se o termo Romantismo se liga inicialmente à Idade Média como o lugar a ser admirado, ele também tem outras inspirações em outros lugares e paisagens. Entende-se assim que, cansados do capitalismo e da ganancia vulgar e frívola que toma conta da Europa, os românticos buscam uma fuga, inspirados em novos valores trazidos em suas lutas cotidianas contra os males do mundo. Temos assim, diversos romantismos que classificados quanto ao lugar e tempo podem ser apresentados em cinco tendências: a restitutionista, a primitivista, a orientalista, a ruralista e a revolucionária.

Nos restitutionistas, as sociedades do passado pré-capitalistas são a inspiração, principalmente a Idade Média, sobretudo o período Gótico. Na primitivista, os saberes mais nobres da vida não estão nas sociedades modernas europeias, mas sim nas tribos africanas, nos índios das Américas e em outras etnias. Na orientalista, as filosofias e práticas

orientais nos falam de milenares e valiosos ensinamentos jamais compreendidos pelo mundo ocidental, mas que trazem modos mais intensos e diferentes de vida do que aqueles produzidos pela modernidade. A simplicidade do homem do campo, sua atividade na terra, seu artesanato e seus rituais são desejados e podem ensinar novos modos mais coletivos, solidários e intensos de se viver na vertente ruralista. A corrente revolucionária não procura uma sociedade ideal do passado ou atual, mas se projeta para o futuro, pois é preciso buscar uma nova ordem, uma nova sociedade com outros modos de operar. Mudar a sociedade capitalista profundamente é o mais vital. Encontramos aqui ressonâncias com a filosofia de Karl Marx (1982) e os pensamentos de William Morris (2003), este último, o maior personagem do Movimento de Artes e Ofícios (MAO).

Aproximando-se do modo de operar a vida nestes locais idílicos e utópicos, mesmo que as características humanas tenham sido sufocadas pelo capitalismo, há uma possibilidade de produzir as aspirações e as esperanças que movem estes messias românticos em suas lutas cotidianas para uma nova ordem (LÖWY; SAYRE, 1993). A partir destes lugares exemplares, o projeto Romântico buscou maneiras renovadas de reorganizar o mundo, tentando dar novos significados para a vida.

A abrangência do Romantismo foi grande, atingindo diversos campos, dentre eles a política, a economia, a filosofia, a medicina, a ciência e as artes. É interessante notar que há pensamentos românticos que até hoje se configuram no cotidiano de forma ainda muito intensa.

O Movimento de Artes e Ofícios (MAO) se enquadra por um lado no Romantismo restitucionista, pois toma o modelo de vida artesanal das guildas medievais do período Gótico, como também é revolucionário pela forte relação que William Morris, considerado o pai do movimento, estabeleceu com o marxismo, sendo ele mesmo o criador do Partido Marxista de Londres (MORRIS, 2003).

O MAO é uma deriva do Romantismo e como tal está ligada a uma crítica contra o Capitalismo e a Revolução Industrial, contra o crescente empobrecimento da classe operária e crê num certo espírito ontológico, no qual, o cotidiano, o corpo, a arte, o artesanato, as redes comunitárias, a casa e a família estariam em função de uma vida ecoló-

gicamente simples, porém plena. O operário, o trabalhador e, sobretudo, o homem rural, em seu cotidiano, em sua forma de vida artesanal, possuem os mais doces segredos da vida e que podem não só resgatar uma ordem social perdida, como acessar os valores essenciais da existência humana que foram degenerados.

Na busca de sentidos ontológicos para a humanidade no século XIX, tanto a arte, em sua função hermenêutica, como o corpo ganham dimensões existenciais importantes, tornando-se grandes temas filosóficos que são destacados como a forma de subverter a ordem estabelecida e levar o homem a outras esferas mais intensas do entendimento de suas vidas. Deste modo surge a ideia de que a arte poderia desvelar segredos profundos sobre a existência, tornando-se para alguns filósofos um conhecimento superior à ciência, como é visto em Shopenhauer (2001) e Nietzsche (2000). Com relação ao corpo, diversas experimentações foram buscadas, sobretudo na Alemanha, devido às fortes mudanças sociais e econômicas causadas pela industrialização e pela consequente urbanização. Como forma de resistência, havia o desejo de retorno à natureza e a busca por experiências corporais que devolvesse ao homem a diversidade de seu gesto que fora empobrecida pela máquina (LABAN, 2001; DUNCAN, 1985). Estas novas experiências corporais se diferiam também de algumas práticas de treinamento físico em voga na época, que apenas visavam desenvolver valências musculares, preparando os trabalhadores para a indústria e não despertando a potência ontológica do corpo.

Um dos princípios mais intensos do MAO é o desejo de salvar a experiência estética para vida do dia a dia, bem como a necessidade de um corpo pleno em suas ações e gestos. Logo, a reorganização do cotidiano e do trabalho passa a ser entendida como uma forma de revitalizar uma corporeidade massacrada e alienada pelas novas formas de vida da Era Moderna que produziam movimentos repetitivos através da esteira fordista, o aceleramento da vida, a perda do sentido do gesto, a poluição do meio ambiente e do ar, com a degradação das áreas verdes. Laban (apud LAUNAY, 2006), nesta direção, afirma que o homem moderno não sabe mais se mover, apenas se agita. É preciso operar uma mudança e produzir outra sensibilidade nesta sociedade mo-

derna, envolvendo tanto a experiência estética democrática, bem como uma nova corporeidade intensa, mas para tal, uma nova forma de organização do trabalho e das atividades cotidianas deve ser reestruturada. Só que para este movimento, as experiências quase mágicas do universo íntimo, individual e extra cotidiano, produzido pela grande arte burguesa, ou as experiências exóticas para a estruturação de novos corpos criados nos “*spas*” elitizados da época, não compõem a realidade do operário, pois são formas burguesas e hierarquizadas de operar a vida, e que também são caminhos de exclusão e de violência social. O MAO queria levar para a mais esquecida e alienada de todas as classes a experiência intensiva da vida. Não é somente o artista, nem o burguês que se salvam por suas experiências inéditas, míticas, conceituais e requintadas trazidas pela grande arte ou pelos dispositivos sofisticados encontrados em sanatórios para repouso frequentes na época para uma elite (BERGSOHN, 2003). Agora é necessário salvar o corpo endurecido e alienado do trabalhador, devolver sua dignidade criativa que outrora imperava quando este homem vivia sua experiência múltipla, coletiva, artesanal e tradicional no campo. Para o MAO não é a grande arte que salvaria o trabalhador, pois esta está fechada à intimidade do artista burguês em experiências individuais. O artista, valorizando seu nome próprio, se ilude acreditando que se salvaria em sua solidão existencial. Contrariamente, no MAO, o paraíso existencial só se dá através de uma comunidade solidária e harmoniosa de trabalhadores em atividades coletivas e colaborativas, empregando de forma intensa o artesanato e, em especial, seu corpo ritualisticamente, retornando aos gestos de suas práticas e costumes tradicionais.

John Ruskin, que é considerado um dos precursores do MAO, desde sua obra “Pedras de Veneza” (1992), já denunciava um certo modo de operar da arte que ele considerava negativo. Ruskin, observando as obras de arte do Renascimento, atesta que há uma tentativa de retirar as irregularidades que outrora eram visíveis. Diferentemente, no período que antecede a renascença, o Gótico, as expressões singulares dos artesãos que participam da construção de uma obra, como por exemplo, uma catedral, eram deixadas aparentes, como uma forma de atestar, apresentar as diferentes mãos que esculpiram uma coluna ou

um ornamento. A irregularidade de talhar, de cortar a pedra de cada arteção era visível, como uma espécie de assinatura gestual, sem que um nome próprio fosse evidenciado. Era uma assinatura anônima, desenhada por uma marca singular deixada por um modo de fazer. Ruskin vê na arte Medieval, principalmente a Gótica, uma das maiores manifestações da criação. Havia uma dignidade na arquitetura gótica ao perceber certas irregularidades na obra esculpida. Embora fosse possível notar que as colunas das catedrais foram feitas inspiradas em um modelo único, havia as irregularidades produzidas pelo corte da pedra, indicando que as mãos que talharam foram diversas e diferentes, uma vez que era possível notar as distintas técnicas realizadas no entalhe da pedra. Os artistas renascentistas, diferentemente, criticavam esta “falha” da arte Gótica, afirmando que ela era inacabada, malfeita. Evitando estes traços singulares e incertos, os renascentistas, em suas obras, lixavam as pedras ou alisavam as tintas das telas até que estas marcas desaparecessem e não fosse mais possível identificar o modo como a pedra foi esculpida ou o traço aparente do pincel. Havia nos renascentista um desejo de igualar, alisar, acabar com as irregularidades. Em contrapartida, Ruskin afirma que no Gótico podemos visualizar o “tremido” (estas irregularidades produzidas pelas diferentes mãos em ação), isto é, a marca da mão individual e coletiva do homem trabalhando. O Gótico não ofusca a diversidade das várias mãos que trabalharam numa catedral, e por isso surgem as irregularidades, as imprecisões e as diversidades das tecnologias corporais singulares, isto é, o tremido. Ruskin (1992) ainda mostra que mais tarde, a industrialização tentará ainda mais apagar as belas irregularidades da obra artesanal na produção em série pelas máquinas. Para Ruskin, em verdade, a diversidade dos operários apresentava o trabalho como forma comunitário do fazer. Contudo, o tremido atestava um lugar singular no coletivo. Por isso, Ruskin (1992) privilegiava as casas comuns e o artesanato como manifestação estética mais intensa e verdadeira do que as obras artísticas monumentais como os palacetes do século XIX. Este artesanato do cotidiano, era a prova da mão feliz do trabalhador. “A teoria do ‘operário feliz’ implicava, sobretudo na condenação da divisão social do trabalho no regime capitalista” (1992: XV). O trabalho manual traduz a felicidade do ornamentador. O tremi-

do atesta “como é impossível (e imoral) imitar à mão o acabamento da máquina, o aspecto impreciso e tremido do trabalho artesanal, longe de ser um defeito, como postulava a teoria vitoriana dominante, é, na realidade, a marca da perfeição” (1992: XVI). Ruskin partilha assim, o gosto pelo popular, pelo primitivo, pelo artesanal. O autor também diz que a função estética da ornamentação não necessariamente sua forma ou obra final, mas é o prazer do fazer, porque sabemos que “o escultor estava feliz ao realizá-la” (1992: XV). A estética de Ruskin é uma estética do fazer, no qual o modo singular de cada um, cria e produz suas próprias técnicas artesanais. Logo, há soberania do prazer estético presente no processo do fazer, e não no prazer da contemplação da obra de arte por si só. Sobre a suposta beleza de diversos prédios considerados magníficos do século XIX, está a morte e a exploração do trabalhador, e assim para Ruskin, se a obra carece de um sentido existencial em seu fazer, violentando determinados grupos, ela deixa de ser uma experiência estética autêntica. O esteticismo de Ruskin é o do artesanal, do cotidiano solidário e coletivo visto como ‘remédio’ para os problemas sociais e inclusive regenerando a arte burguesa excludente e decadente.

Ruskin não valoriza assim a grande obra de arte a ser contemplada nas renomadas instituições de consagração cultural (BOURDIEU, 2003), como os museus e as galerias. Ele, entretanto, valoriza um fazer cotidiano repleto de experiências estéticas, sendo o mais importante não a obra que se produz nesta criação, mas o homem que é produzido nesta experiência intensiva. Pela primeira vez na história da arte ocidental, a experiência estética é vista como atividade humana por essência, como ontológica, e por isso indispensável à existência e à humanidade em suas atividades diárias.

A atividade artesanal, sendo a mais intensiva das experiências estética, pode reconfigurar o cotidiano e reorganizar a sociedade. Mas esta vida artesanal potente não está restrita a um grupo de atividades, ou é apenas possível a um grupo de indivíduos privilegiados. É uma militância na qual qualquer atividade do cotidiano, que configure uma experiência estética autêntica e coletiva, é compreendida como um direito a todo e qualquer sujeito. Ratificamos algo significativo que se apresenta: o mais importante no processo com a experiência estética, não é o obje-

to artístico produzido, mas sim a dimensão de transformação tanto humana como social que este produz, bem como é compreendido o fazer como um processo ontológico, como um processo de existencialização (ALMEIDA, 2004; 2011; 2013), e nesta direção, há uma forte aproximação entre o sentido ontológico e um certo sentido clínico da atividade.

Ao criticar a arte monumental, Ruskin nos faz uma análise da sociedade. Ele dizia que por detrás dos palacetes do século XIX, a grande arte revela seu papel primordial: a morte e a infelicidade de vários operários, ratificando a decadência de nosso mundo capitalista e industrial. Mas no artesanal está garantida a mão feliz do trabalhador. Deste modo, Ruskin prefere o termo Labor ao termo trabalho porque o primeiro configura mais um modo de fazer do que o produto feito.

A história do Movimento de Artes e Ofícios (MAO), mas do que a história de grandes artistas, está baseada em um número enorme de amadores e artesãos, sobretudo mulheres que, depois da Revolução Industrial, ainda guardavam como herança as formas tradicionais e solidárias de criação que ocorriam de forma doméstica e artesanal. As atividades valorizadas não eram aquelas aprendidas nas grandes academias de arte e apresentadas nos salões burgueses, mas coser, cozinhar, plantar, construir móveis eram as atividades mais transformadoras da humanidade. A cerâmica, o bordado, a tapeçaria, os trabalhos em madeira e ferro eram altamente valorizados porque eles, além de se relacionarem com as antigas práticas artesanais do campo e das guildas medievais, reafirmavam a experiência estética sensível presente nos lares do operário, combatendo os males dos frios e inestéticos produtos industrializados. No MAO não há a distinção e a dissociação entre utilidade, cotidiano, trabalho e arte; o mito da arte não utilitária, destinada apenas à contemplação como pregava a grande arte, não fazia sentido. É no cotidiano, nos objetos de nossos afazeres diários que a experiência estética deve ocorrer. Deste modo, a experiência estética deve ser simples, e em sua simplicidade ela é mais honesta do que a grande arte porque tem como norma a alegria do ornamentador que é por excelência um artesão. Além disso, o MAO, em grande parte, foi estimulado pelas mulheres da classe média, principalmente liderado por grupos cristãos que se horrorizavam com as mazelas da industrialização e com a marginaliza-

ção dos operários. Elas queriam reviver as formas do artesanato rural em grupos comunitários que gerariam renda através da filantropia, ensinado e reabilitando a sociedade contra as degradações que a nova era trazia (GALLEN. 1979).

Observando este contexto, percebemos que o MAO produziu diversas derivas e destacamos a influência sobre o campo do *Design*, sobre processos terapêuticos que empregavam a arte e o corpo, e sobre a Educação Somática.

Nesta direção, Laban foi um importante pesquisador do corpo no início do século XX e que viveu em uma colônia idílica nos Alpes Suíços, inspirada pelo MAO. Em uma de suas criações, Laban dá forma ao que ele chamou de Danças Corais (Laban, 2001). Em uma de suas experiências de Dança Coral Laban trabalhou como uma comunidade de artesãos de uma pequena cidade da Alemanha que viviam a deterioração de sua forma de vida artesanal, trazida pela incapacidade de competir com os produtos industrializados vendidos a preços extremamente mais baixos. Tentando valorizar seus saberes corporais de seus fazeres locais, Laban realiza uma parada através das ruas da pequena cidade e neste desfile cada grupo trabalhador trazia as memórias de suas práticas artesanais em sua performance. Não se tratava de fazer mímica de uma prática artesanal, mas sim trazer em forma de criação as características gestuais de sua corporeidade construída em seu cotidiano de trabalho. Laban visualizava a dança como efeito de um artesanato diário produtor do corpo. A dança seria uma possibilidade de agregar os gestos da vida através de um híbrido de condensação da história de cada sujeito, ou ainda, a dança como sumário de uma corporeidade constituída cotidianamente. Em Laban (1992), a gestologia silenciosamente se desenha nas histórias significativas das experiências corporais que criam diversos gestos com suas dinâmicas (Esforços) e espacialidades (Harmonia Espacial) múltiplas. Nesta direção, o trabalho do dia-a-dia pode conjurar duas possibilidades: a intensificação da vida ou a mortificação do corpo — aqui é ouvida a voz de Marx e seus conceitos de práxis e alienação. Logo, a intensidade do gesto não está na sua monumentalidade (à moda como faz o balé, por exemplo, produzindo gestos extremamente virtuosos e extra cotidianos em corpos muito específicos), mas no sen-

tido existencial que ele carrega, na sua força poética expressiva e intensificadora da vida. Neste modo singular de entender a dança, é possível fazer desta a união de um coletivo, ao mesmo tempo em que se respeita uma gestologia simples, intensa e singular de cada integrante. Laban desejava essa comunidade dançante de operários felizes através de danças corais, fazendo com que uma estética do singular e do coletivo tivesse voz a uma só vez. O coletivo e cotidiano se entrelaçam e passam a ser o que pode levar o homem a ser novamente o que Laban chama de mestre de cerimônia (apud LAUNAY, 2006), ou seja, aquele que é capaz de convidar e apresentar sua história gestual em uma festa, em um ritual, através da dança ou da improvisação e impedir que o sujeito apenas agite seu corpo numa velocidade extremada da Era Moderna industrial. Laban quer que o homem, através de suas experiências cotidianas intensas, construa sua corporeidade única, fazendo-o dançar o gesto próprio com seus tremidos singulares de sua assinatura corporal. O tremido de cada corporeidade é possível nas danças corais que se tornam o testemunho de uma coletividade viva. Visualizamos que Ruskin e Laban veem no cotidiano a dupla possibilidade para o homem: criação ou alienação.

Outra característica que deve ser apresentada é que quando William Morris, ao dar forma ao projeto de estruturação do Movimento de Artes e Ofícios (MAO), não só deseja uma nova ordem estética, comunitária e cotidiana, como também busca um novo locus para esta revolução acontecer. Grande parte do movimento ocorreu em colônias, geralmente em regiões rurais, afastadas dos grandes centros e das indústrias. Nestes locais, todas as tarefas eram realizadas de forma coletiva e criativa, uma espécie de colônia idílica que mais tarde inspirará o Movimento Hippie e a contracultura, e que foi o sítio privilegiado de operar grandes experiências da Educação Somática (GALLEN, 1979). Estas colônias se tornaram uma espécie de paraíso para resgatar a dignidade dos trabalhadores violentados pelo capitalismo e pela industrialização, mas seguindo esta inspiração de Morris, outras colônias utópicas foram criadas para o refúgio espiritual, como aquela que Laban viveu nos Alpes suíços, numa região chamada de Monte Verità. Diversas outras derivas destes paraísos idílicos se tornaram frequentes na virada do século XIX para o XX. Em muitas destas colônias, o corpo foi um elemento

a ser profundamente investigado, buscando modificar a forma repressora e alienada da nova ordem social e tecnológica trazida pela máquina e pelo capital. Nestes locais, o corpo devia ser cultivado em sua liberdade e harmonia, fosse pelo trabalho coletivo e artesanal, como ocorria nas colônias do MAO, fosse pela experimentação corporal influenciada em grande parte pelas medicinas e práticas corporais do oriente. A dança moderna e a Educação Somática são altamente devedoras destas novas descobertas corporais feitas nestas colônias, seja em Hellerau (Alemanhã), com a Euritímia de Dalcroze, seja na Denishawn School (Nos Estados Unidos) com Ruth S. Denis e Ted Shawn, ou no Monte Verità e Dartington Hall com a arte do movimento de Laban (GREEN, 1986). É curioso notar em Laban que as atividades humanas e a exploração da diversidade gestual e corporal se inter cruzavam de forma bem intensa. Em seu primeiro curso de Arte do Movimento no Monte Verità, Laban cria três disciplinas: **a agricultura** (para que o homem reaprendesse a ritualizar e se conectar com a terra); **a culinária** (visto como um fazer para alimentar o corpo e a alma) e por fim a própria **dança** (como expressão libertária máxima do corpo).

De algum modo, o MAO, foi uma forte influência para diversos movimentos de resistência aos modos alienados de operar o corpo e a experiência estética empobrecida presentes na vida cotidiana dos trabalhadores das indústrias.

Este movimento não só se alastrou por diversas esferas e campos, mas geograficamente percorreu lugares diferentes. É significativo notar que este movimento tem sua origem na Inglaterra, mas cria um forte braço na América do Norte, dois países de fundamental importância para a Terapia Ocupacional. No Brasil sua influência é percebida através da criação dos Liceus de Artes e Ofícios, no início do século XX.

Consideramos de grande importância revitalizar o MAO na constituição Terapia Ocupacional, porque principalmente ele deslumbrou um sentido ontológico para as atividades humanas e que julgamos estar presente de forma intensa na profissão. As atividades não são apenas recursos para tratar indivíduos, mas parte integrante da dimensão humana, ou dizendo de outra forma, há uma natureza ocupacional do homem. Porém, este movimento ainda produziu diversas influen-

cias e derivas em diferentes áreas, influenciando inúmeros campos e que de alguma forma também se conectam a própria trajetória da Terapia Ocupacional, como por exemplo, a Educação Somática. Na constituição da profissão, podemos perceber outros fatos que são significativos desta aproximação: o papel militante preponderante de mulheres; a forte orientação marxista em certos momentos e em outros a anárquica (LEVINE, 1986); a fundamental valorização da diversidade das atividades cotidianas em detrimento de um privilégio acentuado de uma atividade central, como por exemplo, a grande arte; a valorização da vida artesanal e dos produtos manuais como parte de uma vida afirmativa, ética e estética, em contraposição aos modos de vida impostos pelo advento da industrialização e do capitalismo; e um cuidado com o corpo e seus gestos, necessários à prática autonomia das atividades cotidianas.

Ao lançarmos luz nas forças éticas, estéticas e políticas do MAO, talvez almejamos, sobretudo, problematizar as diferentes perspectivas constituidoras da Terapia Ocupacional (COSTA, 2017), e fortalecer o debate de um campo de conhecimento que se afirma em suas bases científicas, entretanto, inseparável da ontologia. Para nós, estudar este movimento é revitalizar perspectivas muitas vezes esquecidas, ou mesmo nunca mencionadas na constituição da profissão, ocultadas por certas forças políticas. Mas afirmar as potências do MAO é, fundamentalmente, para nós, retornar e reafirmar à complexidade de um campo problemático no qual se faz o conhecimento em Terapia Ocupacional.

Referências

ALMEIDA, M.V.M. **Corpo e Arte em Terapia Ocupacional**. Rio de Janeiro: ENELIVROS, 2004.

_____. **A Selvagem Dança do Corpo**. Curitiba: EDITORA CRV, 2011.

_____. **Laban e o corpo intenso**. Pós-doutorado em Psicologia. Universidade Federal Fluminense, 2013.

PARTSCH-BERGSOHN, Isa; BERGSOHN, Harold. **The makers of modern dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman e Kurt Joos.** Hightstown: Princeton Book, 2003.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

COSTA, M. C. **Clínica anímica: agenciamentos entre corpos humanos e não-humanos como produção de subjetividade.** Niterói: UFF, Instituto de Psicologia, 2017.

COSTA, M. C.; ALMEIDA, M. V. M. **Esquizo-ocupação: uma ferramenta de análise da instituição Terapia Ocupacional.** *Rev. Ter. Ocup. Univ. São Paulo*, v. 15, n. 1, p. 11-6, jan./abr., 2004.

DUNCAN, Isadora. **Minha vida.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

DELEUZE, G. **Conversações.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

_____, GUATTARI, F. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

FRANCISCO, B.R. **Terapia ocupacional.** Campinas: Papyrus, 1988.

GALLEN, A. **Women artists of the Arts & Crafts Movement.** New York: Pantheon, 1979.

GREEN, Martin. **Mountain of truth; the conter culture begins Ascona, 1900-1920.** London Tufts University, 1986

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** São Paulo: Objetiva, 2007. LEVINE, R.E. **The Influence of the Arts-and-Crafts Movement on the Professional Status of Occupational Therapy.** April 1987, Volume 4], Number 4. In: Downloaded From: <http://ajot.aota.org/> on 07/18/2015 Terms of Use: <http://AOTA.org/terms>

LABAN, Rudolf. **The mastery of movement**. London: Northcote House, 1992.

____. **Una vida para la danza**. Mexico: Conaculta, 2001.

LAUNAY, Isabelle. Laban, ou a experiência da dança. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de dança 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2006.

LÖWY, Michel. **Romantismo e messianismo**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Romantismo e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

MARX, Karl. **Miséria da filosofia**. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1982.

MORRIS, William. **Artes menores**. Lisboa: Antígona, 2003.

NIETZSCHE, F. **Segunda consideração intempestiva**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Martin Claret, 2000.

RUSKIN, J. **A economia política da arte**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

____. **As pedras de Veneza**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.