

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE - FURG  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO AMBIENTAL**

**AUGUSTO LUIS MEDEIROS AMARAL**

**TEATRALIDADE HUMANA: estudos sobre a relação corpo-ambiente em um  
processo cartográfico na Educação Ambiental**

**Rio Grande  
2013**

**AUGUSTO LUIS MEDEIROS AMARAL**

**TEATRALIDADE HUMANA: estudos sobre a relação corpo-ambiente em um processo cartográfico na Educação Ambiental**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Educação Ambiental.

**Orientador: Prof. Dr. Alfredo Guillermo Martin Gentini**

**Rio Grande**

**2013**

**Banca examinadora:**

---

---

Prof. Dr. Alfredo Guillermo Martin Gentini (Orientador)

---

Prof. Dr. Álvaro Luís Ávila da Cunha

---

Prof. Dr. Humberto Calloni

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosaria Ilgenfritz Sperotto

---

Prof. Dr. Victor Hugo Guimarães Rodrigues

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Alfredo, companheiro de aventuras e intensificações.

Ao Jacques, pelas múltiplas reverberações que sua energia amorosa produz e pela co-orientação – mesmo não tendo sido formalizada em tempo hábil.

Ao Cláudio, Aline, Douglas e Cláudia, coparticipantes da maior parte do que está aqui.

Por razões difíceis de dizer: Glênio, Eliane, Marco, Marta, Edgar, Camila, Bárbara, Bitiza, Madu, Lú, Andruz, Chico, Beta, Fabrício, irmã Assunta, Lúcia, Ceci, Aira, Rita, Sofia, Jean-Pierre, Aude, Laurence, Arion, Javier, Carina, Krischna, Tiaguinho, Claudinho, Kaká, Nelma e Branca. Pelo rizoma que tecemos juntos.

Aos meus pais, irmãos e filhos – mesmo distantes permanecemos juntos.

À Lana e suas amorosidades todas.

Aos professores e colegas do PPGEA, pelo convívio e partilhas.

Ao Raul Figueiredo (Dr. Zapatta Lambada), pela hospitalidade *clownesca* com que me recebeu na ONG Doutores da Alegria.

À Cida Davoli, pela gentileza de ter me recebido em seu consultório e compartilhado preciosas reflexões sobre o teatro e a vida.

À Ana Lúcia Pardo, organizadora do ciclo de debates *A Teatralidade do Humano*, realizado no Rio de Janeiro, de setembro de 2006 a fevereiro de 2007, e do livro homônimo. Importantes contribuições no desenvolvimento do que está aqui.

À CAPES, que financiou esta pesquisa.

## RESUMO

Os estudos aqui apresentados são embasados em intervenções socioambientais que qualificam a concepção da *teatralidade humana* através de um conjunto de experimentações realizadas em laboratório. A *teatralidade humana* é um dispositivo de desenvolvimento de si movido pelos agenciamentos coletivos produzidos nos diferentes ambientes onde atua. A questão que impulsiona a pesquisa propõe examinar de que forma a *teatralidade humana* pode contribuir com a produção de modos de existência que promovam a intensificação dos corpos e o cuidado com o meio ambiente. Elaborá-la implicou lidar com certos limites da aprendizagem tradicional, pois não basta refletir e conscientizar-se a respeito dos problemas socioambientais é preciso tomar decisões e efetivamente produzir mudanças. Objetivando analisar alguns processos cognitivos que consigam mobilizar o corpo em torno da reinvenção de si e do mundo, foi realizado um trabalho de campo que buscou desenvolver as capacidades emocionais, instintuais, inventivas, afetivas, imaginativas e intuitivas do humano. Este estudo focalizou, em especial, as oficinas realizadas no Templo das Águas – zona rural de Pelotas/RS – e no Hospital Universitário da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Nelas foram desenvolvidas atividades com o objetivo de aguçar os sentidos, gerando ondas de instabilidade e experimentando outras formas de lidar com regras, normas e papéis sociais. As experimentações, em particular as realizadas com o clown, apontam para a importância de criarmos dispositivos que transponham movimentos repetidos e comportamentos esperados, tornando o humano capaz de produzir outras formas de coexistência. A *teatralidade humana* coloca em dúvida os ambientes que obstaculizam o encontro humano, que reduzem o tato, o contato e a interação dos corpos. A análise privilegia o corpo, sua capacidade de adaptação e intercâmbio, bem como a produção do conhecimento a partir dele. Trata-se de uma cartografia de certos deslocamentos que tornam o humano capaz de transformar-se transformando, enquanto transita em certos ambientes fronteiriços. É uma pesquisa-intervenção inspirada na concepção ecosófica de Felix Guattari, atenta aos processos de elaboração da própria vida como obra de arte. As intervenções socioambientais até então desenvolvidas, fundadas no campo epistemológico da Análise Institucional, em especial nos estudos sobre o rizoma de Deleuze e Guattari, evidenciam a necessidade de promover iniciativas que fomentem a participação, o convívio, a autonomia e os processos autogestivos.

**Palavras-chave:** dispositivo, *clown*, rizoma, ecosofia, educação ambiental.

## ABSTRACT

This study is grounded in socio-environmental interventions which qualify the notion of *human theatricality* through an array of experimentations conducted in laboratory. *Human theatricality* is a device of development of the self moved by the collective assemblages produced in the different environments where the device intervenes. The question that drives the research wants to examine how *human theatricality* may contribute to the production of modes of existence which promote the intensification of the bodies and the care with the environment. To formulate it involved dealing with certain limitations usual in learning, once reflecting upon socio-environmental issues or growing awareness of them do not suffice: it is necessary to make decisions and to effectively produce changes. Fieldwork was conducted attempting to develop the emotional, instinctual, inventive, affective, imaginative and intuitive capacities of the human, aiming at the analysis of cognitive processes able to mobilize the body around reinventing the self and the world. The study has focused workshops carried at Templo das Águas – rural region of Pelotas/RS – and at the Hospital of the Federal University of Rio Grande (FURG). The activities developed had the objective of sharpening the senses, generating waves of instability and trying out other forms of dealing with rules, norms and social roles. The experimentations, particularly the ones involving the clown, point out the importance of building devices that transpass repetitive movements and expected behaviors, making the human able to produce other forms of coexistence. *Human theatricality* calls into question the environments that hinder human encounter, that limit tact, contact and interaction of bodies. The analysis privileges the body and its capacity of adaptation and exchange, as well as the production of knowledge it originates. The work is a cartography of certain displacements that make the human able to transform transforming itself, while transiting in certain bordering environments. It is an intervention research that draws in Felix Guattari's ecosophic conception, paying attention to the elaboration of life itself as a work of art. The socio-environmental interventions developed so far, grounded in the epistemological field of the Institutional Analysis, especially in Deleuze and Guattari's studies about the rhizome, show the need of promoting initiatives that foster participation, conviviality, autonomy and autogestory processes.

**Keywords:** device, clown, rhizome, ecosophy, environmental education.

## ILUSTRAÇÕES

- Ilustração 1** – Universitário Pré-Vestibular Pelotas/RS. Oficina de formação de atores em abril de 2003. Coordenador: Augusto Amaral. Fonte: Arquivo do grupo de teatro Abapuru (Fotografia: Augusto Amaral). .....32
- Ilustração 2** – Universitário Pré-Vestibular Pelotas/RS. Oficina de formação de atores em maio de 2003. Coordenador: Augusto Amaral. Fonte: Arquivo do grupo de teatro Abapuru (Fotografia: Augusto Amaral). .....33
- Ilustração 3** – Apresentação da peça *O Resgate de Heitor* no teatro Sete de Abril, em Pelotas/RS. Julho de 2004, durante o encontro da Associação Nacional dos Professores Universitários de História, ANPUH. Direção: Augusto Amaral. Fonte: Arquivo de imagens do grupo Kalós (Fotografia: Gilberto Carvalho). .....34
- Ilustração 4** – Imagem dos momentos que antecederam a apresentação da peça “O Resgate de Heitor” no teatro Sete de Abril, em Pelotas/RS. Julho de 2004, durante o encontro da Associação Nacional dos Professores Universitários de História, ANPUH. Direção: Augusto Amaral. Fonte: Arquivo de imagens do grupo Kalós (Fotografia: Gilberto Carvalho). .....35
- Ilustração 5** – Instituto de Ciências Humanas (ICH) da UFPel. Oficina de formação do projeto de extensão “Grupo de Estudos em Literatura Grega – Teatralização como Método de Ensino” do curso de licenciatura em História. Pelotas, abril de 2004. Direção: Augusto Amaral. Fonte: Arquivo de imagens do grupo Kalós (Fotografia: Antônia Chagas). .....36
- Ilustração 6** – Instituto de Ciências Humanas (ICH) da UFPel. Oficina de formação do projeto de extensão “Grupo de Estudos em Literatura Grega – Teatralização como Método de Ensino” do curso de licenciatura em História. Pelotas, abril de 2004. Direção: Augusto Amaral. Fonte: Arquivo de imagens do grupo Kalós (Fotografia: Antônia Chagas). .....37
- Ilustração 7** – Apresentação do grupo de dança de rua Piratas de Rua no Festival Santa Maria em Dança 2005 (RS). Fonte: Arquivo do grupo Piratas de Rua. ....41
- Ilustração 8** – Imagem do processo de formação dos agentes culturais, na sede do Ponto de Cultura (UFPel). O diretor do grupo de dança de rua Piratas de Rua fala sobre as coreografias criadas por ele. Pelotas, 2004. Fonte: Arquivo do Chibarro Mix Cultural. ....44
- Ilustração 9** – Imagem de um dos líderes do grupo de dança rua Piratas de Rua, o dançarino Lásier, no Festival Porto Alegre em Dança 2005 (RS). Fonte: Arquivo do grupo Piratas de Rua. ....46
- Ilustração 10** – Faculdade Atlântico Sul. Graduandos do curso de Educação Física apresentando os trabalhos de intervenção na disciplina de Filosofia Aplicada. Pelotas/RS. Junho de 2007. Professor coordenador: Augusto Amaral. Fonte: Imagem extraída do audiovisual “Intervenção: Faculdade Atlântico Sul” .....60
- Ilustração 11** – Faculdade Atlântico Sul. Graduandos do curso de Educação Física apresentando os trabalhos de intervenção na disciplina de filosofia aplicada. Pelotas/RS.

Junho de 2007. Professor coordenador: Augusto Amaral. Fonte: Imagem extraída do audiovisual “Intervenção: Faculdade Atlântico Sul”. .....67

**Ilustração 12** – Faculdade Atlântico Sul. Graduandos do curso de Educação Física apresentando os trabalhos de intervenção na disciplina de filosofia aplicada. Pelotas/RS. Junho de 2007. Professor coordenador: Augusto Amaral. Fonte: Imagem extraída do audiovisual “Intervenção: Faculdade Atlântico Sul”. .....70

**Ilustração 13** – Dança do Fogo. Fonte: acervo da pesquisa.....76

**Ilustração 14** – Oficina de *Clown* coordenada por Laurence Marafante Brancão. Sítio Beija Flor (Povo Novo). Rio Grande/RS. Fevereiro de 2011. Participação: Augusto Amaral (Guzito). Fonte: acervo da oficina.....79

**Ilustração 15** – Faculdade Atlântico Sul. Graduandos do curso de Educação Física apresentando os trabalhos de intervenção na disciplina de filosofia aplicada. Pelotas/RS. Junho de 2007. Professor coordenador: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).....81

**Ilustração 16** – Oficina “Experimentações Estéticas: *clownificando* o ambiente hospitalar” no Hospital Universitário da FURG. Maio de 2011. Coordenadores: Augusto Amaral e Cláudio Azevedo. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral)...83

**Ilustração 17** – Foto à esquerda: Grupo de pesquisa em minha casa. Pelotas/RS. Maio de 2010. Coordenador: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa. (Fotografia: Augusto Amaral). Ilustração 17 – Foto à direita: Oficina “Experimentações Estéticas: *clownificando* o ambiente hospitalar” no Hospital Universitário da FURG. Maio de 2011. Coordenadores: Augusto Amaral e Cláudio Azevedo. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).....88

**Ilustração 18** - Oficina coordenada por Gabriella Argento na sede do *Jogando no Quintal*. São Paulo/SP. Março de 2011. Participação: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Gabriella Argento). .....96

**Ilustração 19** – Experimentação inspirada na Sociopoética (Técnica dos Sentidos). Pelotas, maio de 2010. Anexo III. Desenho de Madu Lopes. Coordenador: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa. ....103

**Ilustração 20** – Foto tirada durante a oficina realizada no Templo das Águas (julho de 2010). Propriedade da família Gottinari, zona rural de Pelotas. Coordenador: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia Camila Hein).....105

**Ilustração 21** - Oficina de capacitação “Linguagem Cênica e Tecnologias do Corpo” (ESEF/UFPel), coordenada por Augusto Amaral. Pelotas/RS, janeiro de 2005. Fonte: Acervo da oficina (Fotografia: Augusto Amaral). .....106

**Ilustração 22** – Grupo de teatro Kalós (ICH/UFPel). Praça do Porto, Pelotas/RS. Maio de 2004. Diretor: Augusto Amaral. Fonte: Acervo do projeto de extensão “Grupo de Estudos em Literatura Grega – Teatralização como Método de Ensino” do curso de licenciatura em História (Fotografia: Antônia Chagas).....107

**Ilustração 23** – Oficina no Templo das Águas. Julho de 2010. Coordenador: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Camila Hein).....113

<b>Ilustração 24</b> - Intervenção no Templo das Águas com a participação de estudantes dos cursos de Biologia (UFPel) e Educação Física (Anhanguera/Faculdade Atlântico Sul). Professores coordenadores: Alexandre Brum, Álvaro Cunha e Augusto Amaral. Maio/2008. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral). .....	115
<b>Ilustração 25</b> – Oficina no Templo das Águas. Julho de 2010. Coordenador: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).....	118
<b>Ilustração 26</b> - Oficina de <i>Clown</i> coordenada por Laurence Marafante Brancão. Sitio Beija Flor. Rio Grande/RS, fevereiro de 2011. Participação: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa. ....	137
<b>Ilustração 27</b> – São Paulo/SP. Março de 2011. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).....	141
<b>Ilustração 28</b> – São Paulo/SP. Março de 2011. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).....	142
<b>Ilustração 29</b> – São Paulo/SP, março de 2011. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).....	143
<b>Ilustração 30</b> – Treinamento. <i>Clowns</i> de Augusto, Douglas e Rita em ação. Cia. de Dança Afro Daniel Amaro. Pelotas/RS, novembro de 2010. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Rafael Amaral). ....	144
<b>Ilustração 31</b> - Imagem do Templo das Águas. Germinações. Serra dos Tapes. Pelotas/RS. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral). .....	145
<b>Ilustração 32</b> - Imagem do Templo das Águas. Entrelugares. Serra dos Tapes. Pelotas/RS. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral). .....	146
<b>Ilustração 33</b> - Imagem do Templo das Águas. Fluência. Serra dos Tapes. Pelotas/RS. Fonte: acervo da pesquisa. ....	147
<b>Ilustração 34</b> – Treinamento. <i>Clowns</i> de Augusto, Douglas e Rita em ação. Cia. de Dança Afro Daniel Amaro. Pelotas/RS, novembro de 2010. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Rafael Amaral). ....	148
<b>Ilustração 35</b> – Oficina de <i>Clown</i> coordenada por Laurence Marafante Brancão. Guzito, o <i>clown</i> de Augusto Amaral no sítio Beija Flor (Povo Novo). Rio Grande/RS. Fevereiro de 2011. Fonte: acervo da oficina.....	149
<b>Ilustração 36</b> - Oficina de <i>Clown</i> coordenada por Laurence Marafante Brancão. Os <i>clowns</i> de Augusto e Rita atuando no sitio Beija Flor (Povo Novo). Rio Grande/RS. Fevereiro de 2011. Fonte: acervo da oficina.....	150
<b>Ilustração 37</b> – Paixões alegres. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Rafael Amaral). .....	155
<b>Ilustração 38</b> – Mesa Redonda “Ética e cuidado de si: a percepção sensível do ambiente”, realizada durante a 35ª Semana Riograndina de Enfermagem da FURG. Maio/2011. Coordenação: Augusto Amaral, Cláudio Azevedo e Aline Oliveira. Participação especial dos <i>clown</i> ’s de Patrícia Alvarenga (estudante do curso de	

Psicologia da FURG) e de Aline Gonçales (estudante do curso de contabilidade da FURG). Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).....	170
<b>Ilustração 39</b> – Oficina “Experimentações Estéticas: <i>clownificando</i> o ambiente hospitalar”, realizada no HU (FURG). Maio/2011. Coordenadores: Augusto Amaral e Cláudio Azevedo. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral). .....	171
<b>Ilustração 40</b> – Sessão de Psicodrama Público no Centro Cultural São Paulo. Coordenação: Psicodramatista Márcia Batista. Participação de Augusto Amaral. São Paulo/SP, 12 de março de 2011. Fonte: Acervo da pesquisa (Fotografia: Cláudia Tavares). .....	177
<b>Ilustração 41</b> – Estudantes e professores (Cláudio Tarouco de Azevedo e Aline Cristina Calçada de Oliveira) atuando na oficina “Experimentações Estéticas: <i>clownificando</i> o ambiente hospitalar”, realizada no HU (FURG), em 14.05.2011. Coordenador: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).....	186
<b>Ilustração 42</b> – Intervenção dos <i>clowns</i> Guzito (Augusto Amaral) e Roi-roi (Douglas Passos) na aula inaugural do curso de Psicologia da UFPel. Março de 2012. Fonte: Acervo da pesquisa (Fotografia: Maria Teresa Nogueira).....	202
<b>Ilustração 43</b> – Guzito, o <i>clown</i> de Augusto Amaral se despede no final da intervenção. Aula inaugural do curso de Psicologia da UFPel. Março de 2012. Fonte: Acervo da pesquisa (Fotografia: Maria Teresa Nogueira). .....	203
<b>Ilustração 44</b> – Casa das Rodas de Oração. Augusto Amaral no Templo Budista de Três Coroas/RS. Maio/2011. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Cláudia Tavares) .....	209
<b>Ilustração 45</b> – Sessão de cura na ordem espiritualista Vale do Amanhecer. Participação: Augusto Amaral. Pelotas/RS. Novembro/2011. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Rafael Amaral) .....	211
<b>Ilustração 46</b> – Qualificação de Augusto Amaral. FURG, setembro de 2011. <i>Flor d’Água</i> conversa com Aline Oliveira, Augusto Amaral e Cláudio de Azevedo. Fonte: Acervo da Pesquisa (Fotografia: Alfredo Martin). .....	215
<b>Ilustração 47</b> – Qualificação de Augusto Amaral. Anotações feitas por <i>Flor d’Água</i> . FURG, setembro de 2011. Fonte: Acervo da pesquisa. (Fotografia: Cláudio Azevedo). .....	216
<b>Ilustração 48</b> – Qualificação de Augusto Amaral. Anotações feitas por <i>Flor d’Água</i> . FURG, setembro de 2011. Fonte: Acervo da pesquisa. (Fotografia: Cláudio Azevedo). .....	217
<b>Ilustração 49</b> – Qualificação de Augusto Amaral. FURG, setembro de 2011. Jacques Gauthier/ <i>Flor d’Água</i> . Fonte: Acervo da Pesquisa. (Fotografia: Cláudio Azevedo). ....	222

## SUMÁRIO

<b>O DISPOSITIVO CARTOGRÁFICO DA TEATRALIDADE HUMANA.....</b>	<b>14</b>
<b>RIZOMA I</b>	
<b>Entrada   Saída 1</b> DA PALAVRA AO CORPO: em busca da gênese .....	<b>24</b>
<b>Entrada   Saída 2</b> CORPO, DIVERSIDADE E MUTAÇÃO: processos de formação e experimentação no Ponto de Cultura .....	<b>40</b>
<b>Entrada   Saída 3</b> FILOSOFAR EXPERIMENTANDO: marcas na formação acadêmica.....	<b>51</b>
<b>Entrada   Saída 4</b> UM PALCO PARA O CORPO: mudá-lo é mudar o mundo.....	<b>63</b>
<b>RIZOMA II</b>	
<b>Entrada   Saída 1</b> RELAÇÃO CORPO-AMBIENTE: incursões no campo da Educação Ambiental.....	<b>74</b>
<b>Entrada   Saída 2</b> CORPO-EXPERIMENTAÇÃO: intervenção na Casa do Caminho.....	<b>87</b>
<b>Entrada   Saída 3</b> RECOMEÇANDO A CADA INTERVENÇÃO.....	<b>103</b>
<b>Entrada   Saída 4</b> EXPERIMENTAÇÃO NO TEMPLO DAS ÁGUAS .....	<b>113</b>
<b>Entrada   Saída 5</b> ZONAS FRONTEIRIÇAS: sobre saúde e educação .....	<b>121</b>
<b>RIZOMA II</b>	
<b>Entrada   Saída 6</b> A ENERGIA <i>CLOWNESCA</i> COMO MANIFESTAÇÃO INSTITUINTE .....	<b>127</b>
<b>Entrada   Saída 7</b> EXPERIMENTAÇÕES ESTÉTICAS.....	<b>153</b>
<b>Entrada   Saída 8</b> INTERVENÇÃO NO HU: sobre a emergência de outros corpos.....	<b>168</b>
<b>Entrada   Saída 9</b> DISPOSITIVOS DE CONTROLE E SEDENTARIZAÇÃO DA VIDA.....	<b>183</b>

<b>Entrada   Saída 10</b> EDUCAÇÃO AMBIENTAL E ESPIRITUALIDADE: outras teatralidades .....	<b>195</b>
<b>Entrada   Saída 11</b> RITUALIZAÇÃO DA VIDA: por uma epistemologia das multiplicidades e paradoxos .....	<b>208</b>
<b>Entrada   Saída 12</b> CONSIDERAÇÕES FINAIS INTENSIFICAÇÃO DOS CORPOS: a cartografia como exercício de cuidado.....	<b>229</b>
<b>REFERENCIAIS.....</b>	<b>233</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>14</b>
<b>ANEXO I</b> OFICINA DE EXPERIMENTAÇÕES (INTERVENÇÃO NO TEMPLO DAS ÁGUAS) – Julho/2010.....	<b>15</b>
<b>ANEXO II</b> INTERVENÇÃO SOCIOAMBIENTAL (HU/FURG) – 14.05.2011.....	<b>17</b>
<b>ANEXO III</b> (Técnica dos Sentidos).....	<b>21</b>

## O DISPOSITIVO CARTOGRÁFICO DA TEATRALIDADE HUMANA

A *teatralidade humana* faz uma aposta na potência das múltiplas interconexões rizomáticas uma vez que é capaz de acompanhar percursos itinerantes que se tramam, analisando certos movimentos de bifurcação e acoplamento. Procura colocar sob suspeita a autoria egocentrada em busca de uma escrita atravessada por forças de comunicação transversalizantes. Faz isso enquanto segue pistas e rastros, dedicando uma atenção especial às paisagens por onde o pesquisador se movimenta e as relações que estabelece com outros corpos.

Ao longo do tempo o dispositivo da *teatralidade humana* passou por vários momentos importantes do ponto de vista analítico. O primeiro foi no curso de licenciatura em Ciências Sociais (Instituto de Sociologia e Política – UFPel), quando comecei a fazer as primeiras relações entre teoria social e prática teatral, que nesta ocasião fazia parte de minha formação extracurricular. Nesse momento, conheci importantes autores que faziam uma análise rigorosa da vida social, porém descritiva e distanciada da realidade. Essa análise não possuía a vibração dos que se implicam e acreditam no enorme potencial de transformação da vida – inclusive do próprio humano.

Movido pelo desejo de romper com discursos fatalistas e fazer uma análise que estabelecesse um diálogo possível entre artes cênicas e relações sociais, fui desafiado a me reinventar como sociólogo e professor. Busquei no curso de especialização do Instituto de Ciências Humanas (UFPel) uma alternativa às minhas inquietações e vontade de experimentar mudanças. Nesse momento, atuava como produtor cultural<sup>1</sup> do grupo de dança de rua “Piratas de Rua” e a análise focava o movimento Hip-hop<sup>2</sup>, resultando no trabalho “A Memória Corporal do ‘Piratas de

---

<sup>1</sup> O pesquisador atuou como produtor cultural e membro da coordenação do Ponto de Cultura *Chibarro Mix Cultural* (convênio firmando entre Ministério da Cultura e UFPel/ESEF), organizando exposições, shows, eventos científicos e culturais, elaborando projetos de captação de recursos e viabilizando a participação dos integrantes do Ponto de Cultura em festivais de âmbito nacional e internacional. O *Chibarro Mix Cultural* baseia-se no trabalho colaborativo em rede solidária e funciona como uma incubadora de manifestações artísticas populares, sendo o grupo “Piratas de Rua” um de seus participantes.

<sup>2</sup> O movimento Hip (quadris) Hop (pulo) atribuído, em boa parte, ao DJ Afrika Bambaataa fundador da organização Zulu Nation, é um conjunto de quatro formas artísticas distintas chamadas de elementos. A junção desses elementos, dança de rua (break), artes plásticas (grafite), música (DJ, rapper) e

Rua': diversidade, resistência e mutação" (AMARAL, 2007). Ali, lançava as bases do processo cartográfico, analisando o processo de formação dos novos dançarinos e a performance utilizada pelo grupo, o qual continuaria sendo qualificado no curso de mestrado em Educação Física (ESEF/UFPel), enquanto analisava o corpo e o movimento humano.

Na dissertação, a pesquisa qualitativa microssociológica ganhava novo fôlego, fazia rizoma, desdobrava-se. A *teatralidade humana* assumia outro viés e avançava como pesquisa cartográfica. O campo empírico nesse momento era o contexto de sala de aula, a análise voltava-se para os estudantes do curso de Licenciatura em Educação Física (Faculdade Atlântico Sul – Pelotas/RS) e as relações sociais que estabeleciam. Como professor de filosofia aplicada, criei um dispositivo pedagógico que fazia relações entre filosofia, educação e artes cênicas. A prática de sala de aula gerou a dissertação de mestrado "O Corpo como Palco da *Teatralidade Humana*: marcas na formação acadêmica" (AMARAL, 2009).

As questões ligadas ao corpo e às relações entre os corpos ganhavam profundidade teórica, mas os pensamentos em torno do espaço cênico exigiam aprofundamento. É no doutorado em Educação Ambiental que a relação entre corpo e ambiente passa a ser analisada mais detalhadamente. O ambiente estruturado das artes cênicas, normalmente fechado, restrito aos especialistas, cedem espaço a um outro ambiente, mais amplo e complexo: o meio em que o corpo habita. As encenações acontecem no grande palco da vida: tudo é cena.

Na *teatralidade humana*, as fronteiras entre ambientes formais, não formais e informais se misturam, estilhaçam, recompõem-se. Encontro acolhida para meus questionamentos na proposta da linha de pesquisa *Educação Ambiental Não Formal*<sup>3</sup>. Na busca pelo disforme, pelo que está em processo de feitura, o trabalho

---

poesia (MC), deram origem ao Hip-Hop. É fruto da diáspora negra internacional, um movimento social que emerge das comunidades das periferias urbanas, comprometido com a luta e com o processo de conscientização destas populações. O movimento Hip-Hop é um instrumento de politização, mas também é capaz de revelar a diversidade da cultura e da arte contemporânea com sua dança, músicas dotadas de qualidade ideológica, performances, pinturas, e muita criatividade (AMARAL, 2007).

<sup>3</sup> A linha de pesquisa *Educação Ambiental Não Formal* estuda as questões sócio-ecológico-ambientais nos campos não formais e informais de Educação Ambiental. Enfatiza a dimensão ético-estética, a diversidade e alteridade dos grupos sociais, as relações entre a Educação Ambiental, os gêneros, as gerações humanas em todas as suas idades, o desenvolvimento humano e sistêmico, a compreensão da interligação dos espaços ambientais, da saúde coletiva e da qualidade de vida dos sujeitos e das instituições e organizações sociais. Visa o comprometimento dos pesquisadores

de campo passa a acontecer em variados ambientes: nas comunidades eclesiais de base, no perímetro urbano; no ambiente acadêmico; na região rural junto à mata ciliar; no ambiente hospitalar; etc. O desafio do pesquisador, mais do que nunca, passa a ser a inclusão de variados pensamentos e expressões em torno de um saber polifônico, rizomático.

A concepção de Educação Ambiental desenvolvida nos estudos aqui apresentados inspira-se na ecosofia de Felix Guattari (1990), que indica três importantes registros ético-estéticos – as ecologias ambiental, mental e social, das quais o corpo faz parte como vetor transversalizante. Ela aponta para o caráter imanente dos complexos e indissociáveis problemas ligados ao meio ambiente, à subjetividade humana e às relações sociais, aproximando atitude ecológica e pensamento filosófico.

A ecosofia expressa a necessidade de fazermos emergir um pensamento que ultrapasse os limites da lógica cartesiana, desinstalando o humano como centro e medida de todas as coisas. Para Guattari, é necessário que o conhecimento avance a tal ponto que possamos compreender o ser humano integrado com os demais seres vivos, rompendo as fronteiras que separam natureza humana e recursos naturais. Somente através de articulações políticas e práticas cotidianas, um questionamento mais amplo acerca das normas e premissas sociais poderá emergir.

A *teatralidade humana* é uma tentativa de transpor essas ideias para o plano da ação. O método cartográfico, proposto por Deleuze e Guattari (1995), orienta os procedimentos da *teatralidade humana* enquanto são acompanhados alguns acontecimentos instigantes que emanam de novos territórios e aventuras. O trabalho de *pesquisa-intervenção* procura seguir o curso desses agenciamentos, reorganizando-se de acordo com os movimentos da vida. Mesmo que, para isso, seja necessário reformular o problema inicial e os objetivos previamente estabelecidos. Trata-se de uma pesquisa processual, onde a reconfiguração do

---

envolvidos na restituição dos resultados dos trabalhos às comunidades investigadas (princípio e fim das pesquisas), assim como a participação de comunidades integradas nos processos decisórios do manejo de ecossistemas, preferentemente costeiros, em busca da construção coletiva de sociedades sustentáveis e utopias concretizáveis.

[http://www.educacaoambiental.furg.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=473&Itemid=72&lang=pt](http://www.educacaoambiental.furg.br/index.php?option=com_content&view=article&id=473&Itemid=72&lang=pt)

campo de problematização se impõe como condição intrínseca, já que cabe ao cartógrafo acompanhar processos que não conhece de antemão.

O problema que, no início da pesquisa indagava “como a *teatralidade humana* poderia contribuir com a reinvenção do meio ambiente e com o enriquecimento dos modos de vida sobre o planeta” (2010/1), ao longo do processo se transformou em: “De que forma a *teatralidade humana* pode contribuir com a produção de modos de existência que promovam a intensificação dos corpos e o cuidado com o meio ambiente?” (2013/1).

Penso que o que permanece da questão inicial é o desejo de contribuir, intervir, transformar, conhecer. Permanece a insistência, a vontade de continuar escrevendo, aprendendo, experimentando, fotografando, criando outras possibilidades de existência. As táticas e estratégias da pesquisa se transformaram o tempo todo, enquanto eu – como cartógrafo – lidava com as contradições da vida, sua diversidade e beleza.

A dimensão de cuidado da *teatralidade humana*, entendida como uma forma possível de conhecer o mundo e a si mesmo, também permanece. Diz respeito a transformar cuidando para poder conhecer, e conhecer para melhor cuidar. Isso acontece toda vez que transcendo a mim mesmo, meus pontos de vistas e fronteiras conhecidas, recompondo atenta e cuidadosamente os elementos fragmentados e desconexos que vão emergindo na cartografia.

Talvez o maior atributo da *teatralidade humana* seja rastrear e explorar determinados paradoxos e dispersões: alguns acontecimentos carregados de potencial transformador, provocadores de sentidos e intuições, capazes de colocar o pensamento em fluxo. Momentos em que talvez tenha sido possível aprender um pouco mais sobre a força dos instintos, emoções, ímpetos e sentimentos. Foram experimentações importantes porque acionaram certos corpos, colocando-os em movimento, criando condições de possibilidade para que manifestassem suas capacidades sensíveis e estéticas. São instantes de rara beleza aqueles em que o humano consegue sacudir um pouco da inércia e da passividade asfixiante de seu próprio corpo.

O campo de pesquisa é sempre campo político, um campo de forças, difunde-se por contágio e contaminação. René Lourau<sup>4</sup> (2004) afirma que os processos que nele ocorrem acontecem por propagação em dimensões transversais e vão além-aquém das ideias de dedução e indução como produção de conhecimento. Cada capítulo aqui procura expressar um pouco do que acontece nesse campo, suas bifurcações e acoplamentos, o cruzamento de forças, os processos de recomposição de uma rede de enunciação que se difunde num plano de flutuações da experiência, portanto não os trato exatamente como capítulos, mas como entradas e saídas de um rizoma. São frutos de agenciamentos coletivos que se processam de acordo com sinais indicados pela própria vida, a cada mo(vi)mento vivido. Mostram atividades que se propagam gradativamente através de operações físicas, biológicas, mentais e sociais em processo de estruturação, estendendo-se a domínios adjacentes enquanto se produz uma tessitura reticular ampliada.

Procuo escapar um pouco da linearidade exigida pelo texto acadêmico, faço algumas tentativas nesse sentido. Uma delas é motivando o leitor a escolher cada entrada/saída aleatoriamente, podendo começar pelo fim ou pelo meio da tese. Sugiro que o leitor acredite em suas intuições e se abra às precipitações do acaso e desestabilizações de seus pontos de vistas. Enfim, que se lance na aventura de habitar territórios desconhecidos, enquanto faz conexões com outras experiências e conhecimentos.

A *teatralidade humana* utiliza a produção fotográfica e audiovisual como recursos indispensáveis da pesquisa, mostrando certos acontecimentos que interferiram no processo cartográfico alterando seu curso. Esses recursos pretendem chegar aonde as palavras não chegam, criando um fluxo de variação contínua, e têm a intenção de impulsionar o leitor na direção de outros tempos-lugares. Tanto as *fotografias* (disponíveis no corpo da tese) quanto os audiovisuais (disponíveis no DVD<sup>5</sup> em anexo e em *links* no corpo da tese) são dispositivos e objetivam colocar em movimento o conjunto do processo de experimentação e intervenção

---

<sup>4</sup> Implicação-transdução.

<sup>5</sup> Caso o leitor não consiga assistir os audiovisuais é recomendável que instale em seu computador o software “VLC” que se encontra no DVD. É só clicar duas vezes no arquivo “vlc-1.0.3-win32” e ir avançando até que a instalação seja completada. Depois clique com o botão direito do mouse em cima do vídeo que deseje assistir e vá em “abrir com”, escolha a opção de software “VLC”.

socioambiental, retroalimentando-o, permitindo a reinvenção do próprio dispositivo cênico.

Considero as imagens dados da pesquisa, mas não pretendem meramente ilustrá-la. Espero que forneçam outros elementos ao leitor permitindo que se afaste e se aproxime do texto escrito. Aspiram a provocar estranhamentos, sensações, inquietudes. As fotografias não estão em ordem cronológica, mas, em sua maioria, são acompanhadas por informações sobre o momento e o contexto em que aconteceram. Elas têm a intenção de produzir um saber que suscite interferências no texto e tenha vigor suficiente para impulsionar outras problematizações. Os recursos imagéticos, distribuídos em lugares estratégicos da tese, objetivam mostrar alguns processos de intercâmbio corpo-ambiente, fruto de um olhar atento à potencialidade rizomática de certas regiões fronteiriças, de perturbações intensificadoras que nelas ocorrem.

*A teatralidade humana* é a manifestação ativa de um conjunto prático-teórico que se qualifica a cada nova incursão no campo de intervenção. Está atrelada às intensidades de ambientes fronteiriços que animam um conjunto de experimentações realizado em laboratório de pesquisa. Trata-se de um dispositivo de desenvolvimento de si, movido pelos agenciamentos coletivos produzidos nos ambientes em que atua. Procura analisar a capacidade de intercâmbio do corpo humano, sua potencialidade criativa, relacional e expressiva, bem como a produção de conhecimento a partir do corpo.

Trata-se de um laboratório itinerante, onde os caminhos percorridos são tramados com a vida, com minhas atitudes e decisões, conhecimentos e experiências. Meu corpo é força de composição que anima experimentações e intervenções, faz rizoma com outros corpos enquanto é estabelecido um jogo de correspondência entre o que acontece dentro e fora do laboratório. Esse processo é aqui entendido como formação de si e só se viabiliza e ganha potência na relação com o outro e o mundo.

Diferentemente das metodologias centradas no controle das variáveis, as práticas desenvolvidas no laboratório privilegiam desconroles e estão abertas à multiplicação das variáveis. Ao contrário dos métodos clássicos, as variáveis estranhas são bem-vindas, espera-se que interfiram e gerem ondas de desestabilização no cotidiano potencializando a invenção de outras formas de viver.

Essa é uma maneira de aprendermos a nos expressar com menos autocensura e de acreditarmos mais nos complexos dispositivos de autorregulação da vida (do corpo), objetivando lidar de outra maneira com regras e poderes que nos são impostos. Essa operação exige atenção e cuidado, pois o que a *teatralidade humana* tenta fazer é problematizar uma forma de controle específica, enquanto os corpos se perdem e se reencontram impulsionados pelas experimentações: o controle egocentrado.

No campo epistemológico onde se situa a *teatralidade humana* não existe uma raiz no eu, pois a manifestação rizomática sempre acontece de maneira descentralizada, multifocada, transversalizante. Ramifica-se em qualquer ponto e não há proposições ou afirmações mais fundamentais do que outras. Essa é uma epistemologia que privilegia os meios, os intervalos, as ervas-daninhas entre as plantações tão cartesianamente organizadas. Seu fundamento é a complexidade, onde múltiplas conexões são estabelecidas a todo o momento, num fluxo constante de desterritorialização e reterritorialização. Esse foi um constante desafio das experimentações realizadas em laboratório: acreditar que o humano se reinventa reinventando, acessando devires, acreditando em intuições, valorizando o outro em suas diferenças, mostrando-se como se vê, expressando-se tal como se sente, ampliando o conhecimento de si, recriando máscaras e papéis sociais, agindo e pensando com o corpo inteiro, colocando-se em situações não normais, vivendo estados distantes do equilíbrio, lidando com acontecimentos inesperados, enfim, arriscando-se para além dos seus lugares seguros.

Penso que esta seja a contribuição da *teatralidade humana*, do ponto de vista da construção de um projeto de Educação Ambiental, uma prática de pesquisa que ganha potência na medida em que se conecta com outras práticas e pesquisas.

A cartografia inspira-se na manifestação rizomática, pois se dispõe a reconhecer a importância dos movimentos, das discontinuidades, das variações, das multiplicidades, não se constitui de unidades, mas sim de dimensões. Refere-se a um mapa que é produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas. No entanto, é preciso deixar claro que uma estrutura rizomática não é necessariamente flexível ou instável, pois existem linhas de solidez e organização fixadas por determinados

grupos. Tais conjuntos definem territórios relativamente estáveis dentro do rizoma, mas isto não significa que exista algum modelo de ordem isento de transformações.

Para Deleuze e Guattari (1992, 1995), a estrutura do conhecimento não deriva, por meios lógicos, de um conjunto de princípios primeiros, mas se elabora simultaneamente a partir de todos os pontos sob a influência de diferentes perspectivas, métodos e conceitos. A organização rizomática do conhecimento apresenta-se como uma forma de resistir aos modelos hierarquizados que refletem, via de regra, estruturas sociais opressivas. Trata-se de uma epistemologia em que a organização dos elementos não segue linhas de subordinação – com uma base ou raiz dando origem a múltiplos ramos –, qualquer elemento pode afetar ou incidir sobre qualquer outro. O rizoma carece, portanto, de centramentos e linearidades.

Do ponto de vista de *teatralidade humana* tudo se passa no plano de imanência, dentro de um campo de forças onde corpos se encontram, trocam, disputam, fazem alianças, entram em conflitos, dissolvem-se, transmutam. Onde uma infinidade de elementos ético-estéticos se compõe em determinado tempo-espaço gerando potenciais de comunicação transversalizantes, linhas de fuga, novos lugares de passagem. O problema de pesquisa nunca é descartado, mas está sempre aberto a novas reformulações, precisa ser reelaborado cuidadosamente a cada nova pista fornecida pela cartografia.

Para conceber o *campo de intervenção* como o próprio *objeto da pesquisa*, o cartógrafo precisa lidar com a desestabilização de suas convicções, sem abrir mão de um tipo de atenção multifocada capaz de acolher imprevistos e propagar intensidades. Isso lhe permite descobrir o que ainda não sabe. Trata-se de um tipo de análise implicada, que permite compreender seus diversos envolvimento enquanto alterna posições como sujeito e objeto da pesquisa. Dessa forma, colocam-se em questão os postulados de objetividade, neutralidade, imparcialidade que balizam a ciência clássica.

Nessa perspectiva, sujeito e objeto se misturam, ou seja, quem conhece é conhecido, quem analisa é analisado ao mesmo tempo em que a cartografia intervém sobre a realidade. Saberes acumulados e inclinações pessoais cedem espaço aos afetos, tendo em vista a abertura do cartógrafo às interferências e sucessivas recomposições suscitadas pelo meio. Os desafios da *teatralidade humana* têm sido de acompanhar tais variações, levando em conta uma forma de

produção coletiva do conhecimento que só acontece enquanto penetra-se num labirinto de experimentações.

É nesse ambiente de experimentações que o leitor entrará, onde a ação de percorrê-lo é mais importante do que a de sair dele. Não se trata de um labirinto com caminhos unidirecionais que conduzem a um determinado centro, mas, sim, como já foi exposto, de estruturas intrincadas com múltiplas entradas e saídas. É possível transitar por elas através de uma narrativa que não se pretende linear, mas fiel ao processo.

A cartografia foi traçada sob a influência de renomados teóricos, como, Deleuze, Artaud, Guattari, Foucault e Nietzsche. No entanto, esses não foram os únicos intercessores através dos quais a análise se constituiu. Os estudos aqui apresentados só foram possíveis porque determinadas relações de afeto foram vividas dia a dia, corpo a corpo, com Cláudio, Aline, Alfredo, Jacques, Douglas, Cláudia. Diversos corpos foram tão importantes quanto certas incorporalidades, que deram sentido a uma cartografia que só se realizou através de inúmeras conversações.

A análise é composta por dois rizomas com múltiplas entradas e saídas. No Rizoma I, escrito após o Rizoma II, analisarei algumas experimentações que aconteceram antes do doutorado. É a recomposição de um passado que ganha novo sentido sob a influência do que aconteceu durante o processo da tese. No Rizoma II, analisarei as experimentações que se desenrolaram ao longo do doutorado, entre março de 2010 e março de 2013, num permanente jogo de correspondência com a complexidade dinâmica do campo de pesquisa. Privilegiarei a análise de uma oficina realizada num lugar chamado Templo das Águas – zona rural de Pelotas/RS – e outra no Hospital Universitário da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). O Rizoma II é a escrita do que se passa no mundo vivido, na medida em que os acontecimentos se processam, onde a teoria influencia a prática e vice-versa, numa trama que envolve o sentido, o dito, o refletido, o sonhado, o visto, o inenarrável. Onde o verbo pensar é conjugado no eterno gerúndio, num movimento em permanente construção, que nunca acaba.



**DA PALAVRA AO CORPO**

## RIZOMA I

### Entrada | Saída 1

#### DA PALAVRA AO CORPO: em busca da gênese

Identifico para fins de exposição, no período entre 1997 e 1998, um marco para o desenvolvimento da *teatralidade humana*. É quando começam as primeiras experimentações em laboratório de pesquisa. Naquela ocasião, eu atuava como representante comercial<sup>6</sup> na Empresa Brasileira de Telecomunicações S/A (Embratel) e instrutor vinculado ao Departamento de Desenvolvimento de Recursos Humanos (DDH-21) na mesma empresa. Num dos treinamentos, coordenado em parceria com o colega Siegfried Barros Huber<sup>7</sup>, chegaram as primeiras pistas que passam a orientar esta cartografia.

Numa das avaliações, objetivando contribuir com o aprimoramento do treinamento, após um conjunto de atividades voltadas para os novos processos de vendas e ferramentas de *software*, um dos participantes do Programa de Capacitação no Processo de Vendas desabafa. No momento de angústia que estávamos vivendo, em função do processo de privatização, depois de passar pelo curso que incluía uma oficina de teatro como atividade vivencial e de integração, ele faz referência à performance dos instrutores e anuncia o que será um dos importantes elos no entendimento da *teatralidade humana*.

Na época de tensão que estamos vivendo, eles chegaram, e conseguiram não só que assimilássemos o conteúdo do curso, como também que aflorasse nossos mais profundos sentimentos. Dentro desse afloramento, chegamos às lágrimas e retiramos ressentimentos que havia entre colegas e até mesmo com a empresa (Fax enviado pelo DDH-21 em 09 de junho de 1998, com o formulário de avaliação do treinamento preenchido por um dos participantes. Anotação extraída do diário de campo).

O clima de mudanças gerado pelo processo de privatização criava um forte estresse no ambiente de trabalho, porém gerava oportunidades. O momento de crise

---

<sup>6</sup> Nesta ocasião, o pesquisador atuava como representante comercial na Embratel de Pelotas/RS (ESPA-PL).

<sup>7</sup> Siegfried Barros Huber atuava como representante comercial e instrutor no DDH-21, e estava lotado na Embratel de Anápolis/GO (ESGN-02ANS).

reelaborado no contexto da *oficina de teatro* anunciava possibilidades de expressão e interação humana. Naquele momento, eu começava a criar um tipo de intervenção inspirada nas atividades aprendidas no grupo de teatro Companhia Tablados<sup>8</sup>, nos conhecimentos adquiridos na passagem pelo curso de graduação em Psicologia (Universidade Católica de Pelotas), que não foi concluído, bem como na experiência acumulada ao longo de dez anos de trabalho na Embratel. As primeiras experimentações com a *teatralidade humana* me incitavam a seguir no caminho que estava sendo perspectivado como produtivo e coerente com minha própria história.

Os objetivos foram ficando mais claros a cada novo grupo de colegas que participava dos treinamentos. A técnica se aperfeiçoava com base em conhecimentos específicos, integrando criação de personagens, interpretação de texto, improvisações, expressão corporal, poemas em voz alta, dança em silêncio. Foram sendo descobertas formas de promover a integração das equipes de vendas, estimulando a criatividade e a capacidade de produzir alternativas diante das dificuldades cotidianas. Como contraponto ao ambiente empresarial, de certa forma intolerante aos erros humanos, surgiram as oficinas de teatro, despertando, segundo um dos participantes:

emoções fortes que nos permitiu vivenciar e aprender que podemos e devemos ser emoção dentro do nosso trabalho e na transição que estamos passando, mas com responsabilidade, comprometimento e vontade e assim ficarmos confiantes diante das mudanças que podem ocorrer, desde que sejamos competentes e comprometidos com a nossa empresa, independente de como ela vai ficar. Precisamos nos engajar com tudo o que temos: bagagem, experiência, vivência, responsabilidade, seriedade, dedicação, com coração aberto (Fax enviado pelo DDH-21 em 09 de junho de 1998, com o formulário de avaliação do treinamento preenchido por um dos participantes. Anotação extraída do diário de campo).

A *teatralidade humana* começava a se constituir como um dispositivo de intervenção que objetivava transformar o dia a dia das pessoas, instigando-as a irem ao encontro de si mesmas e assumirem uma nova atitude diante do trabalho, uma condição mais expressiva, lúdica, criativa. Gradualmente, foram mudando minhas convicções e técnicas, os sentidos e significados do trabalho se transformava à medida que as experimentações privilegiavam a expressão do corpo em movimento.

---

<sup>8</sup> O pesquisador participou do projeto de extensão *Oficina Teatral* na Universidade Católica de Pelotas (1996). O projeto avançou e se transformou no grupo de teatro *Companhia Tablados*, onde passou a atuar como ator participando dos espetáculos “Idiosincrasia”, “As Interferências” e “Diálogos entre Taylor e Fayol”.

Os exercícios de improviso procuravam ensinar os participantes a lidar com seus próprios erros, tornando o esquisito e o ridículo matéria-prima da própria criação, que passava a não se submeter aos textos literários, utilizando cada vez menos a palavra articulada (falada e escrita).

Se, por um lado, a palavra garante a comunicação entre as pessoas e permite a transmissão do conhecimento, por outro, não estaria fixando, restringindo e ocultando a complexidade dinâmica da vida? Não se trata de abandonar a linguagem articulada, mas de contestar as diversas formas de sua utilização na tentativa de atenuar seu poder. A *teatralidade humana* entende que o corpo-todo-em-movimento se comunica, interage, conhece. Ele capta a realidade, a processa de maneira única, e toma decisões. Faz isto tão rapidamente que na maioria das vezes não temos consciência que essas decisões estão sendo tomadas. Esse processo gera uma economia energética fundamental para a manutenção da vida. Só o corpo é capaz de fazer incursões em direção ao si mesmo que sejam, simultaneamente, um impulso e uma rede.

A vida inclui já estabelecidas relações sociais e relações do humano com o meio, seja natural ou artificial, mas também inclui as que ainda não vivemos e outras que iremos inventar – relações para além do humano. A rede só pode ser entendida como tal nesta perspectiva, enquanto funciona e se propaga.

Terminada a primeira etapa do Programa de Capacitação no Processo de Vendas (Projeto “Embratel Atende Você”), o presidente da empresa, Dilio Sergio Penedo, me enviou uma carta de reconhecimento pelo “pioneirismo na adesão à construção dos novos processos, pelo empenho demonstrado no período de implantação e pela capacidade de entender a necessidade de mudança” na organização. Essa carta me trouxe um importante ensinamento no desenvolvimento da *teatralidade humana*: é nos processos de transformação e nos momentos de crise das formas instituídas que o dispositivo intensifica sua operação e multiplica efeitos.

Em abril de 2001, três anos após a privatização da Embratel, pedi demissão da empresa e iniciei um novo período em minha vida, agora no Universitário Pré-Vestibular, em Pelotas/RS. Comecei trabalhando como diretor de *marketing* e criei o grupo de teatro do Universitário, o Abaporu, sob minha coordenação. Um dos objetivos do grupo era lidar com a tensão provocada pelo vestibular, produzindo

peças de teatro organizadas pelos próprios vestibulandos, e enriquecer o projeto pedagógico da instituição. Fazíamos isso criando esquetes e performances que subsidiavam as aulas interdisciplinares no curso preparatório para a primeira fase do concurso vestibular da UFPel.

Nesse período, comecei a pesquisar a linguagem teatral, a corporalidade enquanto expressão individual e psicológica, mas também como elo com questões de ordem social e política. Nesse sentido, a *dança teatro*, de Pina Bausch (1984, 1985a, 1985b, 1985c, 1985d) e o *teatro do oprimido*, de Augusto Boal (1988, 2002) começaram a trazer fundamentais contribuições estéticas e conceituais para a *teatralidade humana*. Essas obras impulsionavam a criação dos esquetes e colocavam em dúvida os limites entre ator e expectador, palco e plateia, teatro e vida, permitindo pensar a ação micropolítica e analisá-la numa outra perspectiva, dando novo enfoque às questões ligadas à dicotomia oprimido-opressor, à estética e à cidadania.

O grupo Abaporu passava por uma série de adaptações em função do elenco ser modificado a cada ano, a cada novo grupo de vestibulandos que ingressava no Universitário, todavia, o centro do trabalho permanecia inalterado, ou seja, desenvolver “uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (ARTAUD, 1999, p. 100). Sua aspiração era produzir um teatro capaz de reinventar o corpo e as relações humanas através de uma linguagem-experimentação, que rejeitasse a supremacia da palavra e procurasse subverter máscaras, papéis e representações sociais. O audiovisual<sup>9</sup> “Grupo de Teatro Abaporu - Universitário Pré-vestibular Pelotas 2” (Disponível no DVD em anexo. Pasta: Universitário Pré-Vestibular), mostra uma das tentativas feitas nesse sentido.

As ideias de Artaud apontam para uma linguagem teatral que consiga ultrapassar a palavra e a concepção, onde a dramaturgia não esteja amarrada ao texto literário. Ele propõe a não sujeição à palavra por considerar o teatro autônomo, da mesma forma que a música, a pintura e a dança. Defende um teatro não-representativo e uma linguagem teatral pura que consiga fazer pensar e tenha a mesma eficácia intelectual da linguagem articulada.

---

<sup>9</sup> O audiovisual também encontra-se disponível no seguinte link:  
[http://www.youtube.com/watch?v=7eRxSuN\\_ZhQ&feature=youtu.be](http://www.youtube.com/watch?v=7eRxSuN_ZhQ&feature=youtu.be)

Decifrar Atonin Artaud implica lidar com ideias que têm a potencialidade de gerar interferências e propagar abalos, pois sua genialidade combina vigor intelectual com obstinação, delírio e extrema lucidez. Suas teorizações sobre o teatro e talento poético são inseparáveis, exigem um pensamento que ouse mergulhar em águas profundas, mas que também seja capaz de flutuar na superfície. Seus conceitos têm a potencialidade de causar vertigens. Foram eles que precipitaram muitos dos processos inventivos da *teatralidade humana* ao longo dos últimos dez anos, pelo menos. O legado deixado por Artaud foi dando novo sentido às experimentações, recompondo-as de outra maneira, revirando-as, gerando novas perspectivas para as intervenções.

Naquele período, foram esboçados os primeiros escritos acadêmicos<sup>10</sup> da *teatralidade humana* e iniciou-se o processo de desenvolvimento de uma noção de teatro bastante inspirado em seus textos e cartas. É difícil expressar com palavras a atmosfera que as ideias de Artaud fazem emergir, elas colocam permanentemente em questão a necessidade de reinventarmos o ambiente em que estamos inseridos. Blocos de sensações são colocados em movimento através das imagens que ele gera com suas teorias e alucinações, criando um tipo de atmosfera inquietante que incita o humano a ser impulsionado por seus próprios movimentos e não por formas idealizadas de viver.

O desafio consiste em lidar com acontecimentos passados e ampliar as intensidades exigidas pela encenação. O pretérito assume a condição de percurso mais ou menos indefinível que ao ser atualizado ganha novo sentido, pois lembrar implica escolher determinados acontecimentos e recompô-los a partir do presente vivido. Aqui, o exercício de rememorar compara-se ao funcionamento de uma espécie de *ilha de edição*, e selecionar experiências com potencialidade de tornar o corpo naquilo que ainda não é, torna-se estratégico do ponto de vista da *teatralidade humana*. Esse exercício passa a configurar o traçado da cartografia e se constitui numa forma de reorientar constantemente o momento presente.

Artaud traz importantes ensinamentos quanto à maneira de expor o grito no espaço cênico, de buscar uma expressão capaz de atingir os sentidos, de colocar a

---

<sup>10</sup> Um dos textos escritos naquele momento foi o pré-projeto “Oficinas de Dramatização”, para a seleção de mestrado na Faculdade de Educação (FaE) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

respiração e o corpo como lugar primordial da encenação, de eliminar distâncias entre ator e espectador. Esses elementos passaram a influenciar o processo de construção cênica e colocaram o trabalho realizado no Abaporu diante do desafio de experimentar modos de viver que reapproximassem o humano do sentido ritualístico da existência. Suas concepções provocam buscar um fazer teatral influenciador tanto do aspecto quanto da constituição do corpo humano, e fazem ver que habitamos um mundo que impõe a extrema lucidez de nos movermos neste delicado limiar entre a vida e a morte.

Nessa época, o “Teatro e seu Duplo”<sup>11</sup>, de Antonin Artaud (1999), passou a ser meu livro de cabeceira, uma importante fonte de inspiração. Desde então, essa obra vem influenciando minha formação, escolhas, hábitos, percepção, ideias. Cria permanentes ondas de instabilidade conforme anuncia uma poética dos processos de singularização do humano. É um livro que sempre tem algo novo a dizer.

Sei que o trabalho científico exige que seja mencionado o nome do autor, suas referências, mas invariavelmente me deparo com o mesmo problema quando tenho que definir, com precisão, onde começam e terminam as palavras de Artaud, Deleuze, Nietzsche, enfim, dos mestres que, de alguma forma, contribuíram com minha visão de mundo. Em algum momento, torna-se imprescindível (e possível) mencionar o nome do autor, destacar uma expressão, citar fragmentos de seus conceitos, mas, sob cada palavra desses estudos pairam influxos, estilhaçam gritos; de alguma forma ecoa a desesperada vontade de se manifestar e ser ouvido do próprio Artaud.

A *teatralidade humana* tem sido influenciada por esse diretor de teatro, que também foi ator, escritor, dramaturgo, roteirista e poeta. Um gênio tomado como louco, que passa grande parte de sua vida internado em diversos manicômios, sendo submetido, em alguns períodos, a várias seções de eletro-choque por dia, o que compromete violentamente sua memória e pensamentos. As cartas escritas em torno da situação que vive no hospital psiquiátrico de Rodez, na França, são um recurso para não perder a lucidez. Elas mostram um homem em estado de sofrimento, falando de sua penúria através de uma escrita íntima, convulsiva e espontânea.

---

<sup>11</sup> O Teatro e seu Duplo é considerado um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX, referência de renomados diretores como Jerzy Grotowsky, Peter Brook, Eugenio Barba, entre outros.

Seus textos e peças teatrais comunicam ideias estranhas, muitas delas inacessíveis ao entendimento, carregadas das dores que viveu em seu próprio corpo. Cláudio Willer (1986), seu biógrafo, diz que ele defendeu obstinadamente um teatro com tendências metafísicas guiado por vibrações e intensidades. Ao criticar o teatro ocidental, Artaud afirma que este se apodera da palavra escrita e falada para tentar resolver conflitos sociais e psicológicos, restringindo-se ao campo de batalha das questões morais. A *teatralidade humana* procura seguir os rastros desse outro teatro indicado por ele, vai em busca de uma linguagem inspirada nos processos alquímicos e na magia. Isso não significa suprimir a palavra da encenação, mas subverter sua utilização.

Willer afirma que o que está sendo abordado por Artaud é o surgimento de uma linguagem teatral como projeção ardente de um fluxo poético capaz de abalar.

O teatro sempre foi, acima de tudo, um meio, um veículo para uma linguagem mais 'eficaz' [...] A eficácia da linguagem seria sua capacidade de transformar as consciências e a realidade, ou seja, uma linguagem com o peso e a gravidade das invocações e fórmulas da Cabala e da magia primitiva. Esta seria para Artaud, a linguagem 'metafísica' – e esta palavra também é usada com um significado especial, como sinônimo de linguagem livre, na qual os signos, libertos, readquirem sua força e potência [...] o teatro é uma poesia posta em prática, ou seja, transformada em realidade. A finalidade do teatro é, portanto, a mesma de toda a linguagem verdadeira: trazer a vida para dentro da arte, tornando-a real e, simultaneamente, elevar a vida – degradada no cotidiano – até o plano da arte (WILLER, 1986, p.55).

Artaud (1999) encontra inspiração na linguagem do teatro oriental, situada no domínio da anarquia formal e da criação formal contínua, e defende um tipo de arte geradora de imagens capazes de provocar desconfortos e produzir vertigem. Para ele, isso só é possível quando ultrapassamos os limites que separam matéria e espírito, atores e espectadores, objetividade e subjetividade, arte e vida. Quando experimentamos devires e nossos corpos são impulsionados por instintos e intuições.

É por não se deter nos aspectos exteriores das coisas num único plano que o teatro oriental não se limita ao simples obstáculo e ao encontro sólido desses aspectos com os sentidos; é por não parar de considerar o grau de possibilidade mental de que se originaram que ele participa da poesia intensa da natureza e conserva suas relações mágicas com todos os graus objetivos do magnetismo universal [...] É sob esse ângulo de utilização mágica e de bruxaria que se deve considerar a encenação, não como o reflexo de um texto escrito e de

toda a projeção de duplos físicos que provém do texto escrito, mas como a projeção ardente de tudo o que pode ser extraído, como consequências objetivas, de um gesto, uma palavra, um som, uma música e da combinação entre eles (ARTAUD, 1999, p.81).

Essa concepção influenciou o trabalho desenvolvido no Abaporu e contribuiu com o próprio traçado da cartografia. O grupo de teatro tinha o desafio de criar esquetes ao longo das oficinas que abordassem questões da História e da Geografia, bem como assuntos da atualidade que eram trabalhados na disciplina Sociologia e Problemas Brasileiros, ministrada por mim. O grupo fazia parte de uma experimentação interdisciplinar e um de seus objetivos era intervir durante as aulas expositivas, conforme pode ser observado no audiovisual<sup>12</sup> “Grupo de Teatro Abaporu - Universitário Pré-Vestibular Pelotas 1” (Disponível no DVD em anexo. Pasta: Universitário Pré-Vestibular).

Os vestibulandos que integravam o grupo encenavam o que estava sendo problematizado nas disciplinas para seus próprios colegas. As intervenções objetivavam ampliar as exposições teóricas e apresentar outra forma de elaborar as mesmas temáticas desenvolvidas pelos professores.

As experimentações faziam germinar uma concepção teatral enquanto prática de intervenção, mas também permitiam que os atores-estudantes lidassem de outra maneira com a tensão provocada pelo concurso vestibular. O elemento lúdico proporcionado pelas atividades teatrais era importante nesse sentido, sem dúvida, e chamava atenção para outro aspecto das atividades realizadas no Abaporu.

É nos momentos em que o humano se vê forçado a buscar alternativas e superar-se que surgem as possibilidades para que desenvolva um outro olhar sobre si mesmo, era isso que estava acontecendo nas oficinas enquanto os atores desenvolviam relações sociais e trabalhavam solidariamente. À medida que os vestibulandos mantinham conversações consigo mesmos, a *teatralidade humana* começava a colocar em prática o teatro-laboratório proposto por Jerzy Grotowski (1971).

---

<sup>12</sup> O audiovisual também está disponível no seguinte link:<http://www.youtube.com/watch?v=iCUFmxbHCdI&feature=youtu.be>.



**Ilustração 1** – Universitário Pré-Vestibular Pelotas/RS. Oficina de formação de atores em abril de 2003. Coordenador: Augusto Amaral. Fonte: Arquivo do grupo de teatro Abaporu (Fotografia: Augusto Amaral).

Sua concepção instiga a ir ao encontro de um teatro baseado no trabalho físico e psicológico do ator. Para ele, a relação direta com os espectadores é mais importante do que o cenário, iluminação, sonorização, figurino, etc. Quando se refere à necessidade de busca de um teatro pobre significa dizer que é preciso eliminar tudo que seja desnecessário, desatrelando a atuação de certos artifícios técnicos. Seu processo de ensaio desenvolvia espetáculos que não deveriam ter nada de supérfluo, contrariando o cenário tradicional da época, nem mesmo um ambiente delimitado para apresentá-lo.

No Abaporu, os esquetes utilizavam elementos cênicos aliados ao gesto e colocavam o corpo como ponto de partida de um fazer atento à reinvenção da forma e ao perpétuo movimento das coisas. Uma concepção de teatro que invocava um ambiente pedagógico mais potente e aberto às transformações da vida, um espaço de formação que procurava lidar, concomitantemente, com questões mentais, sociais e ambientais. O objetivo não era buscar uma teoria geral, mas, através do movimento de certos corpos que se encontram num ambiente real – com suas características e especificidades, questionar a permanência de determinadas normas, comportamentos e papéis sociais.



**Ilustração 2** – Universitário Pré-Vestibular Pelotas/RS. Oficina de formação de atores em maio de 2003. Coordenador: Augusto Amaral. Fonte: Arquivo do grupo de teatro Abapuru (Fotografia: Augusto Amaral).

As inquietações geradas na implantação do Abaporu dispararam processos de subjetivação e impulsionaram decisivamente a *teatralidade humana*. Elas promoveram a criação do projeto de extensão Grupo de Estudos em Literatura Grega: Teatralização como Método de Ensino, no curso de Licenciatura em História do Instituto de Ciências Humanas da UFPel. O projeto, desenvolvido em parceria com o professor Fábio Vergara Cerqueira, envolvia pesquisa iconográfica<sup>13</sup>, aulas expositivas, adaptação de textos originais, oficinas de formação de atores, criação de roteiro e um conjunto de ensaios que foi realizado pelo grupo de teatro Kalós – assim batizado pelos próprios estudantes. O projeto culminou com a peça “O Resgate de Heitor”<sup>14</sup>, apresentada ao público acadêmico no dia 21 de julho de 2004,

<sup>13</sup> A iconografia é uma forma de linguagem visual que utiliza imagens para abordar um tema que esteja de acordo com sua origem e formação, através do estudo abrangente do contexto histórico-cultural. Pode incluir a análise de esculturas, objetos pessoais, obras arquitetônicas, fotografias, textos e pinturas de um determinado período histórico.

<sup>14</sup> Elenco e Figurino: Acadêmicos Emmanuel de Bem, Giovani Rodrigues de Moura, Juliana Cabistany Marcello, Kátia Amorim Macedo, Luciano Gonzáles, Luiz Leonardo Langlois Spallone, Marco Antônio Correa Collares / Direção, Produção, Roteiro e Trilha Sonora: Prof. Augusto Amaral / Concepção: Prof. Augusto Amaral e Profa. Eliane Pardo / Participação Especial: Fábio Saraiva e Douglas Passos – atores de rua / Adaptação do texto original: Acadêmicos Gislaine Maltzahn e Marco Antônio Correa Collares / Fotografia: Acadêmica de Jornalismo Antonia Pardo Chagas / Colaboradores: Acadêmicos Caiuá Cardoso AL-Alam, Júlio César das Neves, Luiza Maciel e Paulo Sérgio Medeiros Barbosa / Apoio Institucional: Programa Círculos Culturais de Saúde, Lazer e Educação (ESEF/UFPel).

durante o encontro da Associação Nacional dos Professores Universitários de História (ANPUH), no teatro Sete de Abril, em Pelotas/RS.



**Ilustração 3** – Apresentação da peça *O Resgate de Heitor* no teatro Sete de Abril, em Pelotas/RS. Julho de 2004, durante o encontro da Associação Nacional dos Professores Universitários de História, ANPUH. Direção: Augusto Amaral. Fonte: Arquivo de imagens do grupo Kalós (Fotografia: Gilberto Carvalho).

Os personagens eram interpretados pelos estudantes vinculados ao projeto de pesquisa em Literatura Grega Antiga do curso de História que analisavam a obra de Homero<sup>15</sup>. O figurino do grupo foi desenvolvido a partir da pesquisa iconográfica que também estava sendo realizada por eles.

<sup>15</sup> Um dos atores-graduandos revela alguns aspectos históricos e técnicos da poesia de Homero: *A Ilíada e a Odisséia são dois poemas épicos atribuídos a Homero, poeta grego que se acredita ter vivido no séc. VIII a.C. O mais antigo desses poemas é a Ilíada, que trata de um pequeno período pertencente à guerra de Tróia, guerra esta que durou dez anos, e que envolveu de um lado os troianos, grande povo da Ásia Menor, e os gregos vindos de toda a Heláde. O motivo dessa guerra foi o seqüestro da rainha Helena, mulher de Menelau, rei de Esparta, por Páris, Príncipe troiano filho de Príamo, rei de Tróia. Este pequeno período trata da cólera de Aquiles, ou seja, conta a história do desentendimento entre Agamenon, rei de Micenas e chefe dos exércitos gregos em Tróia, e Aquiles, príncipe da Fítia, filho de Peleu e da nereida Tétis. Aquiles retira-se da guerra e os gregos começam a sofrer reveses, de modo que os troianos estão quase tomando o acampamento destes. Pátroclo, grande amigo de Aquiles, resolve entrar em combate para ajudar os gregos. Ele coloca a armadura de Aquiles, feita por Heféstos (deus da indústria, da metalurgia, do fogo) e vai para o combate. Com a ajuda de Apolo, Heitor mata Pátroclo, e faz com que Aquiles volte para a batalha. Aquiles que estava*

Ao basear a peça nas escrituras épicas e apresentá-la no palco italiano, espaço consagrado do teatro clássico e da representação, a *teatralidade humana* se afastava dos ensinamentos de Artaud.



**Ilustração 4** – Imagem dos momentos que antecederam a apresentação da peça “O Resgate de Heitor” no teatro Sete de Abril, em Pelotas/RS. Julho de 2004, durante o encontro da Associação Nacional dos Professores Universitários de História, ANPUH. Direção: Augusto Amaral. Fonte: Arquivo de imagens do grupo Kalós (Fotografia: Gilberto Carvalho).

Entretanto, se, por um lado, o grupo Kalós extrapolava o ambiente da sala de aula e se apresenta para um seleto grupo de espectadores no espaço destinado ao teatro profissional, utilizando um figurino criteriosamente confeccionado e dramaturgia convencional, por outro, as oficinas de formação de atores avançavam noutras questões, enquanto era problematizada a institucionalização dos ambientes educacionais e seu papel no processo de disciplinamento dos corpos.

---

*tomado pelo ódio, mata Heitor e o arrasta amarrado aos seus cavalos, três vezes em torno do túmulo de Pátroclo. Os deuses, incomodados com o espetáculo de crueldade que assistem, recorrem a Zeus para que interfira. O grande Zeus, pai dos deuses, dirige-se a Tétis, mãe de Aquiles, requisitando a ela que comunique a Aquiles sua decisão: O corpo de Heitor deve ser entregue ao seu pai, Príamo, que ira até ele buscar o corpo do filho e em troca levará resgate valioso. Mas para isso, Príamo contará com a ajuda do deus Hermes (deus do comércio, deus mensageiro), que o ocultará para que entre em segurança no acampamento dos Aqueus. Este momento de encontro entre essas duas personalidades emblemáticas é apresentado através do recurso teatral. (Luiz Leonardo Spallone, 2004)*

Buscando compreender a expressão humana no mundo contemporâneo, suas dissoluções e mutações, foi preciso colocar em dúvida o conhecimento formal e os ambientes pedagógicos. As oficinas com os graduandos do curso de Licenciatura em História buscavam analisar criticamente o ambiente educacional que, segundo Foucault (1999, 2009), emerge num contexto que exige forte disciplinamento dos corpos. Sua função é sujeitar o humano, dirigir gestos, reger seus comportamentos, enfim, vigiar e punir quem não procede de acordo com suas normas.



**Ilustração 5** – Instituto de Ciências Humanas (ICH) da UFPel. Oficina de formação do projeto de extensão “Grupo de Estudos em Literatura Grega – Teatralização como Método de Ensino” do curso de licenciatura em História. Pelotas, abril de 2004. Direção: Augusto Amaral. Fonte: Arquivo de imagens do grupo Kalós (Fotografia: Antônia Chagas).

Teorizar sobre o teatro na sala de aula implicava abordar os dispositivos de controle instituídos na modernidade, em especial o pedagógico, que passa a produzir corpos cada vez mais alienados, apáticos, limitados em seus movimentos e expressão, na mesma medida em que os processos de mecanização da vida avançam e tornam o trabalho mais fragmentado e repetitivo. As exposições teóricas realizadas durante as oficinas procuravam problematizar as questões suscitadas por Foucault.

As experimentações teatrais introduziam certas modificações no ambiente acadêmico, novas formas de relacionamento, outras maneiras de ocupar o espaço de sala de aula, criavam novas alternativas de contato e interação. O trabalho objetivava estimular o improviso e o movimento corporal, favorecendo a experiência coletiva e o surgimento de uma dança e de uma expressão mais espontânea e fluida. Cada participante era convidado a descobrir formas de ação condizentes com seu próprio ritmo e respostas motoras produzidas a partir dos estímulos do ambiente. As oficinas eram a tentativa de colocar em prática uma ecologia baseada na experimentação e no desenvolvimento de si mesmo.



**Ilustração 6** – Instituto de Ciências Humanas (ICH) da UFPel. Oficina de formação do projeto de extensão “Grupo de Estudos em Literatura Grega – Teatralização como Método de Ensino” do curso de licenciatura em História. Pelotas, abril de 2004. Direção: Augusto Amaral. Fonte: Arquivo de imagens do grupo Kalós (Fotografia: Antônia Chagas).

Ao propor um trabalho de formação que dialogasse com a pesquisa acadêmica, as intervenções cênicas ganhavam novo viés, bifurcavam-se, recompunham-se. Um dos efeitos desse processo foi a escrita do artigo “O Resgate de Heitor: uma poética dos combates”, publicado no periódico do Instituto de

Ciências Humanas da UFPel – Cadernos do LEPAARQ: textos de Antropologia, Arqueologia e Patrimônio<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Este artigo pode ser encontrado no site do Laboratório de Ensino e Pesquisa em Antropologia e Arqueologia da Universidade Federal de Pelotas: <http://www.ufpel.edu.br/ich/lepaarq/>



**CORPO, DIVERSIDADE, MUTAÇÃO**

## RIZOMA I

### Entrada | Saída 2

CORPO, DIVERSIDADE E MUTAÇÃO: processos de formação e experimentação no Ponto de Cultura

A *teatralidade humana* vem sendo lapidada a cada experimentação, a cada novo espaço de intervenção, e se revela como forma de resistência à despotencialização do humano, apontando possibilidades de transformação dos corpos e espaços instituídos. Apresenta-se como um dispositivo que promove mudanças e gera interferências. Reafirma a necessidade do teatro penetrar na vida e ser penetrado por ela, rompendo fronteiras enquanto o humano analisa criticamente o meio em que está inserido.

A pesquisa, realizada ao longo do curso de especialização em Memória, Identidade e Cultura Material (Instituto de Ciências Humanas / UFPel), foi outra contribuição importante na compreensão e no aprofundamento da *teatralidade humana*, o momento da descoberta de um conjunto de valores e técnicas indissociáveis de uma forma particular de viver e dançar. A pesquisa resultou da experiência de atuar como coordenador e produtor cultural do Ponto de Cultura Chibarro Mix Cultural<sup>17</sup> e participar do grupo de pesquisa do CNPq Estudos Culturais em Educação Física – Frente de Memória (Escola Superior de Educação Física / UFPel).

O Ponto de Cultura funcionava com verba do Ministério da Cultura e estava ligado à Escola Superior de Educação Física – ESEF/UFPel, incubando manifestações artísticas populares através da ação colaborativa. O trabalho em rede era integrado por professores e estudantes da UFPel, bem como agentes culturais vinculados à ONG Odara de Dança Afro, ao grupo de dança de rua Piratas de Rua, à banda União Democrata (tombada como patrimônio imaterial do estado do Rio Grande do Sul), entre outros grupos e artistas independentes. A pesquisa de campo

---

<sup>17</sup> O Ponto de Cultura *Chibarro Mix Cultural* tinha como objetivo fomentar e garantir o acesso aos meios de fruição, difusão e produção cultural, promovendo ações solidárias em rede que potencializassem o exercício da cultura popular brasileira como cidadania, garantia de direitos e igualdade de condições. O desafio do Ponto de Cultura era integrar a produção artística local com os meios de linguagem da cultura digital e, para isto, contou com o financiamento do Ministério da Cultura - MinC, através da Secretaria de Programa e Projetos Culturais (Edital Número 01, de 16 de julho de 2004).

do curso de especialização foi desenvolvida no contexto do Ponto de Cultura e resultou no artigo “A Memória Corporal do ‘Piratas de Rua’: diversidade, resistência e mutação” (AMARAL, 2007).

A riqueza de elementos éticos e estéticos do Piratas de Rua foi um estímulo para repensar a questão da formação e aprofundá-la a partir dos valores e práticas adotados pelo grupo. Os novatos eram, na maioria das vezes, jovens que viviam nas ruas e ao se tornarem dançarinos precisavam assumir o compromisso de frequentar a escola e estudar. O processo de formação estava atrelado a uma determinada visão política de seus líderes, muito influenciada pelo movimento Hip-hop, mas também a maneira como ocupavam espaços e desenvolviam sua forma própria de dançar, ensinar e se relacionar.



**Ilustração 7** – Apresentação do grupo de dança de rua Piratas de Rua no Festival Santa Maria em Dança 2005 (RS). Fonte: Arquivo do grupo Piratas de Rua.

Todavia, para avançar na análise do processo de formação foi preciso entender a condição sócio-cultural e a incansável determinação de seus integrantes, bem como o reconhecimento que o grupo tinha no contexto da *dança de rua*<sup>18</sup> e os

<sup>18</sup> 1) *Premiações do Grupo*: Festival de Dança de Joinville (SC): 2004 / 3º lugar categoria adulto; 2006 / 2º lugar categoria sênior e adulto. Porto Alegre em Dança (RS): 2003 / 1º categoria adulto; 2004 e 2005 / 1º lugar categoria juvenil e adulto; 2006 / 1º lugar na categoria Adulto (Conjunto), 1º lugar na

vínculos com a extensão universitária<sup>19</sup>. Foi necessário observar atentamente treinos e ensaios para compreender a qualidade técnica do trabalho desenvolvido por eles e o refinamento do método utilizado pelos dançarinos mais experientes para ensinar os novatos. Era preciso realizar um movimento de abertura para o novo que permitisse rever meus conceitos como professor.

Isso exigia constantes aproximações e afastamentos do objeto de pesquisa, já que em outros momentos partilhava de suas estratégias e decisões. Estava na minha rotina, como produtor cultural, elaborar projetos de captação de recursos e visitar patrocinadores com o diretor do Piratas de Rua, Uanderson de Oliveira Farias (conhecido como Vovô), com o objetivo de viabilizar economicamente as ações planejadas pelo grupo. Essa forma de convívio permitiu que certas interferências acontecessem nos caminhos traçados pelo grupo e também nos rumos do próprio Ponto de Cultura.

---

categoria Adulto (Grupo) e 1º lugar na categoria Juvenil (O grupo foi selecionado para a Noite dos Campeões). Santa Maria em Dança (RS): 2005 / 1º lugar categoria juvenil e 2º lugar categoria adulto. Festival de Dança da Serra Gaúcha / Canela (RS): 2005 / 1º lugar categoria adulto (modalidade solo) e 2º lugar categoria adulto. 2) *Premiações do Coreógrafo*: 2001 – Santa Maria em Dança / 1º Lugar (“Guerra da Cede” – Categoria Juvenil); 2002 – Porto Alegre em Dança / 1º Lugar (“Reciclagem” – Categoria Juvenil); 2002 – Santa Maria em Dança / 1º Lugar (“Reciclagem” – Categoria Juvenil); 2003 – Porto Alegre em Dança / 1º Lugar (“Professor Alopado” – Categoria Infanto-Juvenil); 2003 – Porto Alegre em Dança / 1º Lugar (“Favelas” – Categoria Juvenil); 2003 – Porto Alegre em Dança / 1º Lugar (“Seduções” – Categoria Adulto); 2004 – Porto Alegre em Dança / 1º Lugar (“Confrontos do Amor” – Categoria Juvenil); 2004 – Porto Alegre em Dança / 3º Lugar (“Lembranças” – Categoria Juvenil); 2004 – Porto Alegre em Dança / 3º Lugar (“Nas Ondas do Rádio” – Categoria Juvenil); 2004 – Festival de Dança de Joinville / 3º Lugar (“Seduções” – Categoria Adulto); 2004 – Dança Ribeirão (Ribeirão Preto/SP) / 1º Lugar (“Trabalhador de Fábrica” – Categoria juvenil); 2004 – Porto Alegre em Dança / 1º Lugar (“Trabalhador de Fábrica” – Categoria Infanto-Juvenil); 2004 – Porto Alegre em Dança / 1º Lugar (“Dois Planos na Arte da Rua” – Categoria Juvenil Avançado); 2004 – Porto Alegre em Dança / 1º Lugar (“Style” – Categoria Adulto); 2005 – Porto Alegre em Dança / 1º Lugar (“Em Grande Estilo” – Categoria Adulto); 2005 – Santa Maria em Dança / 1º Lugar (“Confrontos do Amor” – Categoria Juvenil); 2005 – Santa Maria em Dança / 1º Lugar (“Lembranças” – Categoria Juvenil); 2005 – Santa Maria em Dança / 2º Lugar (“Em Grande Estilo” – Categoria Juvenil); 2005 – Porto Alegre em Dança / 1º Lugar (“My Soul” – Categoria Juvenil); 2005 – II Festival de Dança da Serra Gaúcha / 1º Lugar (“Em Grande Estilo” – Categoria Adulto); 2005 - Porto Alegre em Dança / 2º Lugar (“Entre Nessa Dança” – Categoria Adulto); 2006 – Porto Alegre em Dança / Coreógrafo Destaque. 3) *Premiações dos Bailarinos*: 2000 – Santa Maria em Dança / 3º Lugar; 2001 – Santa Maria em Dança / 3º Lugar; 2002 – Porto Alegre em Dança / 1º Lugar; 2002 – Santa Maria em Dança / 3º Lugar 2003 – Porto Alegre em Dança / 1º Lugar (em três coreografias); 2004 – Porto Alegre em Dança / 1º Lugar; 2004 – Festival de Dança de Joinville / 3º Lugar; 2005 – Porto Alegre em Dança / 1º e 2º Lugar (em duas coreografias); 2005 – II Festival de Dança da Serra Gaúcha / 1º Lugar; 2005 – Santa Maria em Dança / 2º Lugar; 2006 – Porto Alegre em Dança / Indicação para Melhor Bailarino do Festival. Estes foram os prêmios que o grupo recebeu até 2006.

<sup>19</sup> A relação do Piratas Rua com a atividade universitária começa em 2001, no projeto de extensão Cartografando o Corpo das Ruas: estéticas do Hip-Hop (ESEF/UFPeL). Segundo o diretor e coreógrafo Uanderson de Oliveira Farias, um dos fundadores do Piratas de Rua, a abertura do espaço e a utilização dos recursos da universidade pública foram importantes elementos na formação do grupo.

Os estudos sobre memória corporal instigaram longas conversas com Vovô, que também criava as coreografias do Piratas de Rua. Naquela época, ele começava a desenvolver o *uantp*<sup>20</sup>, um novo estilo de dança de rua, e nossas discussões giravam em torno dos desafios que estavam sendo colocados por essa inovadora forma de dançar. Foram diálogos fecundos em que aprendíamos um com o outro enquanto avançávamos em nossa parceria. O grupo de experimentações artísticas populares<sup>21</sup>, criado no Ponto de Cultura, foi um dos desdobramentos dessa relação de amizade.

Esse grupo, coordenado por Vovô e eu, tinha o objetivo de realizar experimentações que agregassem os parceiros do Ponto de Cultura em torno de eventos específicos, a fim de realizar intervenções elaboradas cooperativamente. Eram ocasiões em que diferentes artes (música, grafite e dança) e estilos (dança afro e dança de rua) partilhavam espaços de intervenção e formação. Guardo na lembrança alguns desses momentos, os mais acalorados normalmente eram promovidos pelos integrantes da ONG Odara de Dança Afro, que costumavam contribuir com discussões amadurecidas politicamente em função da longa militância em favor dos direitos do negro.

O grupo de experimentações do Ponto de Cultura procurava ocupar espaços dentro e fora da UFPel, transitando em ambientes formais e informais, com o objetivo de desenvolver uma metodologia que se adequasse a cada nova intervenção. Um método próprio, criado por uma coletividade em ação, que permitia a coexistência de diferentes grupos de artistas e a constante mistura de variadas técnicas utilizadas por eles. Um método inimitável do ponto de vista processual, mas que, certamente, poderia servir de inspiração para outros aventureiros.

A atmosfera criada em torno do processo de formação dos agentes culturais se diferenciava pela troca de experiências e envolvimento, um tipo de convivência que procurava fomentar a cooperação e a solidariedade. Nos encontros, que

---

<sup>20</sup> Vovô fala de um novo estilo que está criando: “Estou inventando um estilo que mistura movimentos do futebol, dança afro, capoeira, dança de rua e da religião afro também. É bem brasileiro”. Estes movimentos na verdade fazem parte da história corporal do bailarino e revelam sua interioridade, seus referências simbólicos e imagéticos, a formação e educação que recebeu ao longo da vida (AMARAL, 2007, p.15).

<sup>21</sup> O Grupo Experimental Chibarro iniciou suas atividades em 2004 nas oficinas de capacitação “Linguagem Cênica e Tecnologias do Corpo”, junto ao programa Círculos Culturais de Lazer, Saúde e Educação (Escola Superior de Educação Física. ESEF/UFPel).

aconteciam na sede do Ponto de Cultura, uns ensinavam e aprendiam com os outros. Experiências com capoeira, dança afro, futebol, umbanda, dança de rua entre outras manifestações artístico-culturais constituíam as memórias corporais dos agentes culturais e também eram os elos que permitiam que o trabalho acontecesse.



**Ilustração 8** – Imagem do processo de formação dos agentes culturais, na sede do Ponto de Cultura (UFPel). O diretor do grupo de dança de rua Piratas de Rua fala sobre as coreografias criadas por ele. Pelotas, 2004. Fonte: Arquivo do Chibarro Mix Cultural.

O Ponto de Cultura viabilizava um ambiente fluido, onde estar presente de corpo inteiro realizando trocas e intercâmbios era imprescindível. Improvisar nesse contexto era tão importante quanto repetir o movimento. Apontava para o prazer de viver uma expressão corporal não habitual, não estereotipada, toda vez que o corpo-todo-em-movimento ultrapassasse os universos conhecidos, que o humano extrapolasse determinadas ações que se repetem indefinidamente porque estão atreladas a um conjunto de comportamentos impostos por certas máscaras e papéis sociais.

Esse ambiente colocava em questão a rigidez exigida pelo jogo das identidades toda vez que os corpos gingham e se reinventam. Quando o movimento

se repete, ele pode ser mais facilmente denominável e reconhecível, talvez por isso a fluidez, os fluxos e as fluências sejam mais difíceis de ser experimentados em movimentos retilíneos e deslocamentos calculados. O problema de toda a ação corporal mais previsível e estável é que ela pode prescindir da interação com o meio e nos priva, em boa medida, de viver certos processos de subjetivação que poderiam nos tornar o que ainda não somos, limitando a criatividade do humano.

O processo de formação que acontecia no Chibarro Mix Cultural colocava em evidência uma corporalidade impressionante, mas ao mesmo tempo acessível aos novatos. As aulas mostravam um corpo que combina força, equilíbrio e flexibilidade. A pesquisa indicava que no contexto da periferia se desenvolve um corpo determinado, ousado e veloz, que busca alternativas diante dos obstáculos e se supera constantemente. Depois de assistir uma das oficinas coordenadas por Carlos Eduardo Motta Machado (conhecido como Gugu), um dos líderes do Piratas de Rua, foram realizados os apontamentos a seguir, mostrando um pouco das nuances desse processo.

Os movimentos do corpo lembram as artes marciais, o deslocamento repetitivo e preciso de uma máquina. Ginga, requebrado, molejo da capoeira angola, do samba. Os movimentos vividos na oficina expressam esta mistura extraordinária, provocada pela torção, pela fusão da música, dança, brincadeira, disciplina. O corpo do Hip-hop ensina e aprende o movimento de *slow motion*, lançando novas luzes sobre as categorias tempo e espaço. É capaz de pôr em evidência a estética da dureza e da violência suburbana no mesmo contexto em que mostra a leveza do balé. Gugu mostra a base da dança de rua, seus movimentos fundamentais, ensina a repeti-los e incorporá-los a uma espécie de vocabulário corporal que dá sustentação e forma à estética do Hip-hop, mas também estimula as crianças a agregar outros movimentos, criando assim novas combinações e um estilo próprio. O conhecimento circula dentro de um campo fluído, que intercala manobras simples com movimentos mais articulados e complexos, recombina orgânica e incessantemente as ações corporais, a música e os estilos com a história da periferia da cidade. Antes de executar manobras mais radicais, Gugu solicita que os alunos parem e observem, enquanto despeja sua potência corporal no palco, exibindo suas habilidades, sua “atitude”. Estes movimentos, mais qualificados tecnicamente, apresentam a dança como um modelo, uma referência para os novatos, como “uma conquista que só pode ser alcançada com muito ensaio e dedicação” – esclarece Gugu. Ele aponta um caminho possível, um objetivo que pode ser atingido por todos os alunos. Os garotos assistem atentamente e depois retomam seus exercícios, incorporando, o tempo todo, novas expressões e movimentos, sempre na perspectiva de um fluxo contínuo. O Hip-hop acontece dentro de um campo de encenação, combinando exibicionismo, disciplina, rigor, gingado, enfrentamento,

ludicidade, circularidade, percepção, dança, música e engajamento social. Tudo isto fica explícito na postura, mímicas, falas, gestos, orientações e exemplos apresentados pelo *breaker*<sup>22</sup>. O corpo do Hip-hop combina o que foi repetido e treinado sistematicamente com o que irradia da experiência particular de cada um, criando outros movimentos, novas fusões e cruzamentos. O corpo é ensinado a repetir e, concomitantemente, estimulado, sempre que possível, a fazer diferente (Anotações extraídas do diário de campo. Pelotas, setembro de 2005).

A peculiaridade do processo de formação dos agentes culturais se afastava, conceitualmente, das modalidades de dança que costumam utilizar técnicas corporais codificadas na formação de seus dançarinos, o que é comum nas danças mais tradicionais, nas clássicas, daquelas que utilizam técnicas rígidas, normalmente refratárias a outras modalidades e variações de estilo, na maioria das vezes limitando bastante a capacidade de improvisar de seus dançarinos. Na formação dos agentes culturais, a técnica de dançar tinha outro sentido, ela pressupunha o acolhimento das experiências corporais do aprendiz colocando-as em fluxo de criação contínua, uma técnica que implicava vigor, resistência, velocidade, repetição, perseverança, superação, transformação.



**Ilustração 9** – Imagem de um dos líderes do grupo de dança rua Piratas de Rua, o dançarino Lásier, no Festival Porto Alegre em Dança 2005 (RS). Fonte: Arquivo do grupo Piratas de Rua.

<sup>22</sup> A palavra *breaker* é utilizada para denominar aqueles que dançam *street dance* (dança de rua).

Esse foi um importante momento da *teatralidade humana*, quando estavam sendo lançadas as bases da ideia de experimentação que foi trabalhada na pesquisa de doutorado. Naquele período, também foi ficando mais clara a concepção de criação artística e filosófica defendida por Deleuze em “Conversações” (1992) e “Lógica do Sentido” (1998), bem como em “O que é a filosofia?”, escrito com Guattari (1992).

Para eles, tanto a arte quanto a filosofia podem provocar sensações e intensidades, são capazes de produzir outros modos de existência e colocar o pensamento em movimento. Desse ponto de vista, o surgimento de processos de subjetivação libertários fica atrelado às forças que atravessam o humano e aguçam seus sentidos, aos vetores que dobram o tempo e transformam ambientes. Criar implica experimentar e se lançar no plano dos puros afetos, é realizar um exercício de identificação com a eternidade e o caos. O afeto não é humano, o que é humano são os sentimentos, o afeto é potência que torna o corpo capaz de criar enquanto resiste à servidão, à mediocridade, ao intolerável, à vergonha. O corpo sempre pode resistir.

Com certeza, há tanta experimentação como experiência do pensamento em filosofia quanto na ciência, e nos dois casos a experiência pode ser perturbadora, estando próxima do caos. Mas também há tanta criação em ciência quanto na filosofia ou nas artes. Nenhuma criação existe sem experiência (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.166).

A afinidade da *teatralidade humana* com a filosofia de Deleuze e Guattari tem uma relação direta com o modo pelo qual o pensamento entra em curso e dobra-se sobre si mesmo, em permanente diálogo com as experimentações. No Ponto de Cultura isso acontecia toda vez que misturávamos dança afro (ONG Odara) e dança de rua (Piratas de Rua) com a música da banda União Democrata. Implicava que os grupos saíssem de seus territórios conhecidos e vivenciassem outros ângulos e perspectivas para lidar com os problemas decorrentes das hibridizações, daquilo que emergia do extraordinário plano de imanência das experimentações.

A *teatralidade humana* identifica-se com uma concepção de arte cênica aberta às diversas formas de improviso e experimentação, com os ambientes donde emanam ousadias e invenções, onde o humano se deixa levar por instintos e intuições, permitindo-se errar e aprender como os próprios erros, movido pelo desejo de viver a beleza de cada momento. O ambiente que inspira a *teatralidade humana*

remete à imagem de uma ponte entre dois rios, um lugar de passagem (entre este e um outro lugar), onde é possível transformar a vida em obra de arte (FOUCAULT, 1984).

Esse ambiente é espaço de onde emergem corpos capazes de alterar noções que têm de si mesmos, tornando suas ideias realidade através das coreografias, cenários e figurinos. Isso ficava evidente nos agentes culturais toda vez que ensaiavam, se preparavam, treinavam, exigiam de si mesmos disciplina e atitude, investiam tempo e energia nas encenações, reinventando-se por meio das expressões que manifestavam, porque eram corpos que transitavam neste limiar entre a vida e a arte.

Essa concepção de ambiente se enraíza nas fronteiras da reflexão e da experiência empírica, num processo de mútua correspondência, enquanto acontecia a formação dos agentes culturais no Ponto de Cultura. Esse ambiente pode ser compreendido como um espaço-tempo de experimentação corporal cujos movimentos pressupõem a lapidação do *si mesmo* enquanto obra de arte.

A idéia do bios como material para uma peça estética de arte me fascina. [...] O que me impressiona é o fato de que, em nossa sociedade, a arte se tenha tornado algo relacionado somente a objetos e não a indivíduos ou à vida. Essa arte é algo especializado ou fornecido por “experts” que são os artistas. Porém, a vida de cada pessoa não poderia se tornar uma obra de arte? Por que a lâmpada ou a casa pode ser uma obra de arte e a nossa vida não? (FOUCAULT, 1984, p. 50).

A *teatralidade humana* é um conjunto de ensaios e experimentações cênicas que procura criar determinadas condições de possibilidade para que a vida se torne uma peça ético-estética. No Ponto de Cultura, os processos de formação e experimentação vividos pelos agentes culturais tinham uma estreita relação e traçavam um caminho singular com todas as suas descontinuidades, encruzilhadas, transgressões, avanços e retrocessos. Mostravam a peculiaridade de um processo de desenvolvimento de si que, em tantos momentos, implicou abrir mão de certas zonas de conforto em nome da conquista e da feitura. Tratava-se de uma subjetividade

que vai sendo lentamente implicada, uma implicação mais por afecções, oscilando entre acolhimento, identificação e resistência, do que por acumulação. Uma subjetividade que vai sendo capturada, não tanto por uma progressão linear, mas antes por fluxos, nas malhas das redes de sentidos que aí circulam! [...] Eu diria que se

trata de uma subjetividade que joga, o tempo todo, contínua e simultaneamente, o jogo tenso e ambíguo da dispersão e do reconhecimento sem fim, nos limites abertos e móveis [...] eterna cúmplice do seu próprio ultrapassamento (FONSECA *et al.*, 2003, p. 327).

A luta por processos de subjetivação desse tipo, mais intensos e potentes, passa por uma resistência às atuais formas de sujeição, que consistem em nos individualizar de acordo com as exigências do poder, em ligar cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida, bem determinada de uma vez por todas. Como contraponto, a luta pela subjetividade se apresenta como direito à diferença e direito à variação, à metamorfose. A *teatralidade humana* traça percursos e cria possibilidades nessa direção como forma de resistência aos processos alienantes e de massificação inerentes ao momento que vivemos.

Quando as fronteiras que separam os diversos tipos de conhecimento (ciência, arte, filosofia, mitologia, religião, etc.) são rompidas, novas ideias começam a germinar e o nascimento de novas técnicas, métodos e conceitos é potencializado. Isso implica se permitir atravessar pelas intensidades da vida, mesmo que por breves momentos, e tentar se expressar com os recursos que se tem. Quer seja no palco italiano, nas ruas da cidade ou na sala de aula, o importante é que seja uma linguagem carregada de sentido, que emane da interação dos corpos entre si e destes com o meio em que estão inseridos.

Nessa perspectiva, foi produzido o artigo “Uma Poética Pedagógica dos Saberes e do Desejo”<sup>23</sup>, problematizando as fronteiras entre teatro, saúde e educação, e anunciando algumas possibilidades criativas para o fazer pedagógico ao introduzir a expressão corporal como imanência de uma subjetividade atravessada por processos de singularização. Neste texto encontra-se uma síntese com as principais inquietações que moveram a *teatralidade humana* em direção a estudos avançados, colocando o corpo no foco das reflexões teóricas.

---

<sup>23</sup> Este artigo foi publicado na revista Cadernos de Educação da Faculdade de Educação – FaE/UFPEl (Ano 13, n.24, jan./jun. 2005).



**FILOSOFAR EXPERIMENTANDO**

## RIZOMA I

### Entrada | Saída 3

#### FILOSOFAR EXPERIMENTANDO: marcas na formação acadêmica

A pesquisa volta-se para outro campo empírico quando me desvinculo das atividades desenvolvidas no Ponto de Cultura e começo a atuar como professor de filosofia aplicada no curso de licenciatura em Educação Física, na faculdade Atlântico Sul, Pelotas/RS. A partir dessa experiência pedagógica, escrevi a dissertação de mestrado “O Corpo como Palco da *Teatralidade Humana*: marcas na formação acadêmica” (AMARAL, 2009).

No mestrado, feito na Escola Superior de Educação Física (ESEF/UFPel), a análise voltou-se para as experimentações performáticas desenvolvidas em sala de aula no primeiro semestre de 2007. Focou as montagens criadas pelos graduandos enquanto outras conversações aconteciam, porém agora no ambiente acadêmico, num limiar entre arte, filosofia e educação. Fui movido pela vontade de problematizar conceitos filosóficos capazes de causar inquietações e que, de alguma maneira, pudessem transversalizar ideias em torno de Estética, Corpo e Saúde.

As aulas pretendiam contribuir com o processo de formação articulando conceitos que pudessem auxiliar os alunos a construir realidades performáticas e um estilo próprio de intervir coletivamente, baseado nas experiências e no conhecimento de cada um, na capacidade de decidir sobre os rumos de suas próprias experimentações cênicas. Era uma concepção de educação que defendia a potência do pensamento, a importância da dimensão artística da aprendizagem e fazia uma aposta nos processos de constituição do humano – e não em produtos finais.

Performances e reflexões teóricas se desenvolveram em torno de um duplo eixo. O primeiro tratava de uma ideia de teatro que ao ser transportado para os ambientes pedagógicos colocava em questão o caráter normativo e normalizador das instituições de ensino, bem como seu papel histórico com relação ao disciplinamento dos corpos (FOUCAULT, 1987). O segundo valorizava as histórias de vida dos graduandos, suas memórias corporais, recriadas, recontextualizadas e apresentadas para os colegas na forma de encenações performáticas. Colocando

em questão os limites do universo da educação formal e informal, os estudantes buscaram a recomposição de acontecimentos vividos dentro e fora do espaço escolar, atribuindo novos sentidos às memórias individuais e às relações sociais em sala de aula.

Ao longo do semestre, durante o processo de criação das performances, foram desenvolvidas experimentações que permitiram aos estudantes entrar em contato com suas memórias de maneira ativa, valorizando o que foi importante para si, compartilhando essas experiências com os integrantes do seu grupo. Eram vivências corporais únicas e com perspectivas diversas, processos que cada um havia experimentado em seus próprios nervos, tendões e músculos, e que agora podiam ser reelaboradas em sala de aula.

Fazer uma aposta nas memórias corporais significa acreditar na potência de processos milenares que nos trouxeram até aqui. A complexidade do corpo humano exigiu dos processos evolutivos o desenvolvimento de órgãos e sistemas com necessidades de integração e constância, o que acontece desde o âmbito da célula. Possuímos sistemas circulatórios que utilizam o sangue como fluido de transporte e comunicação entre órgãos e tecidos. Os estudos da biologia indicam que os sistemas (respiratório, digestivo, reprodutor, etc.) precisam de equilíbrio (homeostase) e seus efeitos são invariavelmente distribuídos por todo nosso corpo, integrando-o.

Todavia, ao longo da evolução humana, improvisar e lidar com acontecimentos imediatos foram de vital importância – condição de sobrevivência. A insistência naquilo que se faz e a habilidade de reagir a constantes desorganizações e inconstâncias são capacidades presentes no humano há milênios. O processo de desequilibrar, superar-se, e atingir outro patamar de equilíbrio nos acompanha desde tempos imemoriáveis. Fazer experimentações performáticas com os estudantes de Educação Física a partir de suas memórias corporais implicava entendê-los como sistemas complexos e dinâmicos, cuja existência só se perpetua através das profundas contradições que seus corpos manifestam.

Experimentar implicava desenvolver as performances a partir de conhecimentos ancorados no real, nas experiências provenientes do cotidiano de cada um, da história que permanecia viva em cada corpo. Exigia uma boa dose de tateamento cego e aventura, mas também regularidade e determinação para

experimentarem outros modos de existência através do processo de criação das encenações performáticas. As atividades em laboratório, desenvolvidas na sala de aula, objetivavam fazer proliferar modos de subjetivação que nos apontassem caminhos para lidar com as instâncias da verdade, do saber e do poder instituídos. Experimentações que procuravam problematizar os modos de se relacionar e compreender a realidade, de se expressar e criar dos próprios atores-estudantes, bem como dos ambientes onde atuavam.

A proposta de realização das performances era fazer experimentações que estimulasse a articulação de perguntas criativas e não de respostas adequadas, conforme os grupos expressassem certas ideias em processo de formação. A *teatralidade humana* caracterizava-se, nesse momento, por um estilo metodológico aberto às contingências e demandas oriundas da prática docente, orientada pelas táticas e estratégias desenvolvidas no processo de sala de aula, e não por uma estrutura metodológica definida *a priori*.

O desafio dos graduandos em Educação Física era se expressar, através das performances, sem que os movimentos se repetissem indefinidamente ou ficassem presos a gestos estereotipados e previsíveis. O processo da *teatralidade humana* indicava que era preciso apostar na capacidade de entrega do humano e que as experimentações poderiam contribuir com o processo de formação. Entretanto, esse processo, sendo coletivo, só poderia ser realizado através de trocas e intercâmbios, de cooperação e solidariedade, implicava o envolvimento corpo a corpo, o tato, o contato humano.

A fisiologia diz que existe na pele uma série de receptores nervosos que captam estímulos do ambiente e os conduzem para o sistema nervoso, onde são detectados e respondidos imediatamente. O toque de alguém pode ativar em nós a adrenalina, o coração acelera e os músculos contraem e nos preparam para entrar em ação. Já a dilatação das pupilas está ligada a ação da noradrenalina. Esse hormônio é ativado quando há alterações em nossa pressão arterial nos processos de intercâmbio com o meio. Isso significa que os olhos podem mostrar quando nosso coração bate mais rápido. Dessa forma, é possível dizer que penetramos em outro nível de compreensão e percepção de alguém quando chegamos bem perto e olhamos no fundo dos olhos.

Esses processos não são controlados pela lógica nem pela consciência, pois tudo acontece numa fração de segundos. Durante as experimentações, quando os corpos se tocam e improvisam, essas operações ficam muito mais atreladas aos instintos e intuições do humano. Há uma série de variações delicadas e inomináveis (tantas vezes imperceptíveis) que acompanham o desabrochar dos corpos em seus movimentos inventivos.

Na dissertação de mestrado, o registro cartográfico procurou traçar alguns limites e possibilidades da ação coletiva — os deslocamentos efetivados no tempo e no espaço enquanto os corpos interagem, afetavam-se mutuamente e modificavam a realidade se transformando. Mostrou os processos de busca, as tentativas, os erros e acertos, enfim, a produção de outros modos de viver e se relacionar. Problematizou as linhas de força constitutivas de uma subjetividade em construção enquanto reivindicava pensamentos mais transformadores e potentes. Essa era a estratégia política da cartografia, suas táticas se enraizaram na prática, nas aulas expositivas, nos ensaios e experimentações promovidas.

A cartografia teve como ponto de partida o incômodo dos estudantes com a filosofia aplicada, manifesto na falta de interesse pelo conteúdo da disciplina. Esse elemento se constitui como uma espécie de “pano de fundo” a partir do qual se desenvolveu a dissertação. Numa primeira avaliação, constatei que a maioria dos graduandos não tivera contato com a filosofia durante o ensino médio. Expressões como “desnecessária”, “viagem na maionese”, “inútil”, “sem sentido” foram usadas por eles, no primeiro dia de aula, enquanto eram sondadas as expectativas da turma com relação à disciplina.

Além disso, o diagnóstico preliminar revelou que um número significativo de estudantes: 1) eram egressos do programa para a Educação de Jovens e Adultos (EJA); 2) havia sido reprovado no vestibular para a universidade pública (UFPel, UFSM, entre outras) – alguns, inúmeras vezes; e 3) assumiam uma postura de incompatibilidade com as atividades intelectuais, alegando que por esse motivo haviam optado pelo curso de Educação Física.

Desse modo, o processo de experimentação buscou, em primeiro lugar, envolvê-los, convencê-los da importância da reflexão filosófica, fazê-los compreender que a filosofia poderia ser útil em suas trajetórias profissionais, enfim, mobilizá-los em torno do conhecimento de si mesmos e da relação com os outros,

através da construção de um pensamento tramado com suas próprias histórias de vida. Todas as performances produzidas (cada turma foi dividida em grupos de, no máximo, dez estudantes) foram desenvolvidas de acordo com o que cada grupo planejou e conseguiu executar.

A proposta de intervenção foi apresentada como resposta às peculiaridades dos calouros e a fim de orientar o processo de construção das performances que seriam desenvolvidas ao longo do semestre. A proposta exigia que cada grupo conseguisse definir claramente o(s) objetivo(s) da performance, a temática socioambiental que seria problematizada e o público alvo das intervenções, que poderiam ser realizadas dentro ou fora do espaço acadêmico – a critério de cada grupo.

As experimentações privilegiavam as relações sociais, as trocas e intercâmbios, ou seja, um processo refinado pelo encontro dos corpos e pela produção de um campo de possibilidades ético-estéticas, e objetivavam dar vida cênica às propostas de intervenção concebidas pelos grupos. Fomentavam expressões corporais que fossem capazes de gerar imagens provocadoras e inquietações através dos esquetes e fragmentos de cenas criados pelos acadêmicos. As experimentações eram movidas pelo desejo de multiplicar sentidos e não de direcionar o pensamento de quem assiste numa direção pré-determinada. Nesse ambiente de aprendizado que não opera por causalidade, mas por implicação recíproca entre movimentos e processos, era tão importante repetir e imitar quanto desenvolver novas expressões e ideias.

A aprendizagem configura-se como agenciamento, eliminando distâncias entre o organismo (movimento corporal) e a performance (técnica), aprendendo-se no meio, na superfície de contato que acopla ambos. O aprendizado acontecia em sintonia com o processo de criação, enquanto o ator-estudante se reinventava e procurava solucionar os problemas que ele mesmo criara. Aprender nessa perspectiva é, sobretudo, ser capaz de fazer novas conexões e inventar outros problemas, gerando ao mesmo tempo a performance e o aprendiz. Como um movimento de vaivém, como uma série de saltos do objetivo para o subjetivo, do individual para o coletivo e vice-versa.

Os grupos foram orientados a utilizar a pantomima, pois através do gesto teriam que comunicar o que havia sido planejado. Foram desafiados a gerar

imagens que provocassem o público, combinando expressão corporal e elementos cênicos (figurino, áudio e vídeo, sonoridades, cenário, iluminação, etc.), imagens potencialmente capazes de suscitar pensamentos estranhos, inquietudes, perturbações. Foram instigados a tentar escapar dos dilemas morais, bem como dos conflitos psicológicos e dramas sociais. O objetivo era aguçar sentidos e tentar colocar em movimento “blocos de sensações” (DELEUZE, 2011).

As atividades realizadas em laboratório pretendiam colocar o pensamento em curso tirando o corpo do lugar comum através da experimentação de outros territórios existenciais. Segundo Deleuze (1992), esse é um aprendizado essencial na constituição de uma posição filosófica diante da vida.

Com o desenvolvimento das performances, o cenário inicial de descrédito na filosofia aplicada foi se alterando gradualmente, enquanto era problematizada a formação acadêmica e os graduandos instigados a assumirem uma posição contestadora com relação ao que estava posto e convencionado como verdade. O desafio era envolver os estudantes a tal ponto que conseguissem experimentar novas posições no espaço – múltiplos centros de equilíbrio para seus corpos, enquanto desenvolviam uma confiança maior em suas intuições e atitudes mais atentas aos processos vividos a cada momento. Era preciso lidar com cuidado e atenção a tudo o que acontecia, em especial aos problemas que emergiam durante o processo de criação das performances, tomando imprevistos e contratempos como aliados e co-produtores.

A metodologia utilizada problematizou algumas das concepções defendidas por uma forte corrente no campo da Educação Física, a visão anátomo-fisiológica do corpo. Essa perspectiva expressa, por exemplo, que o ser humano não precisa olhar para os pés nem para o reflexo no espelho a fim de manter o equilíbrio, pois existem certos receptores sensoriais que fornecem informações precisas sobre a posição do corpo no espaço, os proprioceptores, que geram dados sobre a orientação do corpo no ambiente, a força que deve ser exercida por cada músculo, bem como a amplitude de cada movimento. Para isso a visão não precisa ser acionada. Porém, as operações realizadas pelo corpo são complexas e dinâmicas, com múltiplas correspondências e envolvem, além da racionalidade, imaginação, gestualidade, emoções, intuição, sensações, instinto, etc. Permitem que o equilíbrio aconteça nas manobras mais radicais e, portanto, com maior exigência criativa, como surfar ou

escalar uma montanha. Enfim, sentir o movimento é tão importante quanto analisá-lo.

No mestrado em Educação Física, entrei em contato com conhecimentos da área da saúde e agreguei ao entendimento do corpo uma nova perspectiva, confrontando-a com os conhecimentos legados pelos teóricos com quem dialogava naquele momento. Passei a entender por que, na perspectiva da fisiologia, aguçar a audição e acompanhar as mínimas variações do ambiente pode se traduzir, em sua forma lógica, no funcionamento de complexos sistemas interligados. Numa das aulas argumentei com os alunos na Faculdade Atlântico Sul, enquanto ministrava filosofia aplicada:

É no ouvido que se encontra o *sistema vestibular* trabalhando constantemente pelo equilíbrio geral do corpo. Qualquer alteração na posição da cabeça ou mudança de direção no movimento corporal induz o envio de impulsos nervosos que fazem com que todas as acelerações e desacelerações sejam detectadas. Por isto, sentir o espaço onde o corpo está inserido é fundamental! Significa que precisamos apurar os ouvidos, eles ficam atentos não só as variações de ritmo no ambiente, mas também às alterações de posição e velocidade. Mas será que estas explicações, que vêm da biologia, também são capazes de nos fazer entender, nos mínimos detalhes (com ideias claras e distintas), quais são os processos que acontecem durante o encontro corporal dos amantes? Será que as explicações fisiológicas esclarecem, minuciosamente, quais os mecanismos implicados quando alguém, depois de sofrer um AVC (acidente vascular cerebral), consegue ser forte e superar profundas limitações? (talvez porque ser forte seja sua única opção). Será que através do pensamento lógico e da comprovação rigorosa descobriremos exatamente como esses processos se dão? Talvez um dia, a partir dos próprios conhecimentos gerados por ela, a biologia seja capaz de desvendar todos os mistérios e milagres da vida. (risos). O que vocês acham? Será possível? Agora, falando sério, penso que é importante que o conhecimento biológico se abra às demais formas conhecimento, ou seja, ao conhecimento filosófico, político, sociológico, artístico, etc., isto sim! Penso que seria interessante que também se abrisse aos saberes ancestrais, dos povos primitivos, por que não? Talvez assim, misturando diversos tipos de conhecimento, transversalizando saberes, é que possamos aprender a lidar um pouco melhor com nossos próprios corpos, entendendo de outra maneira nossos limites e possibilidades (Anotações extraídas do diário de campo. Pelotas, junho de 2007).

Todavia, é também durante o mestrado que a cartografia avançou na análise da concepção de Corpo sem Órgãos – CsO – criada por Antonin Artaud (1999) e mais tarde aprofundada por Deleuze e Guattari. Esses estudos geram uma tensão permanente com todo o conhecimento que estabelece funções mecânicas, físicas e

bioquímicas para o corpo. O motivo é simples: o CsO é aquele que está no processo de se tornar o que ainda não é e faz isto enquanto extrapola lógicas e sistematizações; que define e morre enquanto sela seu destino: eterna transformação.

Comecei a entender em outra perspectiva as imprevisíveis mutações do corpo e a dificuldade de se conformar e assumir formas acabadas, de se submeter a leis e convenções impostas por outrem. O CsO é aquele que não se molda aos critérios da lógica formal nem aos princípios determinísticos e noções de causalidade, pois esse é um tipo de conhecimento refratário aos erros e perturbações, o qual tenta impor uma noção de ordenação e estabilidade que, tantas vezes, negligencia as complexas e inclassificáveis possibilidades de renovação da vida.

O CsO é aquele que acompanha os fluxos de transformação da existência porque é capaz de se reinventar enquanto reinventa o ambiente em que se insere. Um corpo que se recompõe, supera limites, rompendo com regras pré-existentes ao seu próprio movimento. Adapta-se adaptando. Corpo que não para de gerar linhas de fuga enquanto vive novas possibilidades de interação e coexistência, colocando em dúvida concepções mecânicas e fatalistas. Faz isso quando rompe com isolamentos e se agrega com outros corpos em torno de uma unidade provisória, quando estabelece relações com o que está fora de suas fronteiras.

A cartografia desenhou o encontro dos corpos no tempo e no espaço, alguns deslocamentos imprevistos e percursos itinerantes, a manifestação de certos corpos sem órgãos que emanavam das experimentações. Evidenciou determinadas recomposições que resultaram do desencontro humano, das bifurcações inerentes aos percursos que se tramavam, da intensificação dos desejos de uma coletividade que decidia se expressar.

A idiosincrasia do processo de experimentação mostra que o pensamento ganha potência ao se tornar corpo-em-movimento e isso acontece toda vez que o humano é colocado à prova, no limiar de seu ultrapassamento. O processo da *teatralidade humana* procura suscitar em seus participantes a ideia de que tudo é cena e que, portanto, se tudo é cena, tudo pode mudar. Através das experimentações em laboratório tentou mostrar que somos capazes de reinventar relações humanas e papéis sociais, de modificar a realidade e o cotidiano, enfim, de alterar o curso da vida.

No mestrado, a cartografia continuou seguindo pistas e rastros, enquanto procurava responder a seguinte questão: *Como colocar em movimento, ao mesmo tempo, corpo e reflexões teóricas a fim de tornar o estudo da filosofia mais envolvente, potente e transformador?* O campo empírico, a partir das performances realizadas em sala de aula, fez emergir um conjunto de questões relacionadas, enquanto o pensamento enfrentava as dificuldades e contradições inerentes ao processo de experimentação:

Como o teatro, através das encenações performáticas realizadas pelos graduandos em Educação Física, poderia nos ajudar a experimentar outros modos de existência? Seria capaz de nos ensinar a expressar novas ideias e valores, embora os processos alienantes nos submetam a um reduzido número de papéis e representações sociais? Seria possível, através do diálogo entre arte, educação e filosofia, responder à perversidade dos processos pedagógicos que padronizam comportamentos e unificam diferenças? Seria possível resistir à sonegação simbólica que emerge de uma sociedade que regra o movimento corporal, contínua e minuciosamente, para que possa manipular com mais eficiência a vontade humana?

Essas eram algumas das questões que, naquele momento, motivavam o aprofundamento de uma cartografia cada vez mais comprometida com as inúmeras possibilidades teatrais e múltiplas expressões dos corpos. Elas lançavam as bases para que estudos avançados fossem realizados posteriormente.

A *teatralidade humana* se depara com a questão das cisões históricas colocadas no universo da representação que separam espaços formais e informais, artificiais e naturais, enfim, o palco e a vida. Convenções que, tantas vezes, limitam e até mesmo imobilizam as infinitas possibilidades de intensificação e variação do movimento. Sendo a capacidade de sobrevivência do humano ligada a uma ética da permanente reinvenção de si e do mundo, não podemos negligenciar os problemas gerados por modos de existência submissos à lógica produtivista. Maneiras de viver que colocam em evidência um tipo de alienação que se enraiza na crescente restrição do movimento<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> As estatísticas mais recentes sugerem que 31% da população mundial é considerada inativa fisicamente (HALLAL, 2012), sendo que no Brasil o percentual avança para 49,2%.

A *teatralidade humana* foi se afirmando como uma forma de resistir a certas forças que nos debilitam em nossa capacidade de lidar com o novo e criar alternativas, condicionando o humano a determinadas maneiras de agir diante dos obstáculos e imprevistos. Ensina a importância do silêncio, de aprendermos a captar estímulos e entrar em contato com cada sensação para melhor fluir com as variações do ambiente. Tudo o que acontece ao nosso redor é percebido e faz o corpo oscilar e se recompor diante das demandas suscitadas pelo meio. Depois, tudo parece voltar à normalidade, mas nada será como antes.

A cartografia coloca em questão tais modos de vida experimentando, buscando respostas, sempre provisórias, que indiquem como incorporar movimentos e elementos do cotidiano às experimentações. Fomenta relações, no tempo e no espaço, que procuram extrapolar binarismos e dualidades.



**Ilustração 10** – Faculdade Atlântico Sul. Graduandos do curso de Educação Física apresentando os trabalhos de intervenção na disciplina de Filosofia Aplicada. Pelotas/RS. Junho de 2007. Professor coordenador: Augusto Amaral. Fonte: Imagem extraída do audiovisual “Intervenção: Faculdade Atlântico Sul”.

As atividades em laboratório desafiam os participantes a produzirem suas próprias vidas como obra de arte (FOUCAULT, 1984) e mergulharem na aventura de todo um processo de experimentação de si. Na faculdade Atlântico Sul, o processo colocou-se para os graduandos do curso de Educação Física como possibilidade de reinventarem a si mesmos através das performances. Para aproximar filosofia e arte

foram utilizados recursos didáticos, teóricos e metodológicos, que naquele momento subsidiavam a criação das performances e, paralelamente, procuravam ampliar as reflexões suscitadas em aula.

O processo de criação procurava fomentar ações colaborativas que revigorassem a capacidade de imaginar e motivassem os estudantes a acreditarem e se comprometerem com a viabilização das performances. Procurava incitá-los a superar condicionamentos e ir em busca de soluções frente às contingências e demandas do processo, enquanto trabalhavam solidariamente e fortaleciam vínculos. Tanto as aulas expositivas quanto os ensaios e a apresentação das performances foram realizadas no ambiente da sala de aula. A plateia era constituída pelos colegas daqueles que apresentavam as performances, permitindo que todos fossem analisados e analisassem seus pares.

A análise feita na dissertação contou com o audiovisual<sup>25</sup> que registrou a apresentação das performances no último dia de aula da disciplina, depoimentos de estudantes e professores colaboradores, plano de ensino, avaliações feitas pelos graduandos, material didático, proposta de intervenção, fragmentos de entrevistas, reportagens divulgadas na imprensa e anotações extraídas do diário de campo. A análise foi mais uma tentativa de ir ao encontro da concepção filosófica defendida por Deleuze e Guattari (1992). Para eles, a filosofia consiste em “inventar conceitos” e, para que isso aconteça, é preciso responder a problemas — interessantes mais que verdadeiros —, às questões que surgem das necessidades cotidianas, das perturbações e descontinuidades, dos dilemas e contradições do humano; filosofar é pensar, agir, criar novas fronteiras, outros mundos, experimentar.

---

<sup>25</sup> O audiovisual encontra-se disponível no seguinte link:  
<http://www.youtube.com/watch?v=b8WNkzxJrTg&feature=youtu.be>



**UM PALCO PARA O CORPO**

## RIZOMA I

### Entrada | Saída 4

UM PALCO PARA O CORPO: mudá-lo é mudar o mundo

A beleza das performances emerge em um intenso processo de interação entre pessoas que compartilham, por algum tempo, um projeto comum. Isso só acontece graças à articulação de uma rede de relações que funciona como interface entre o dentro e o fora da sala de aula, entre prática e teoria. Aprender é articular corpo e mente fazendo com que ambiente e organismo se ajustem mutuamente e entrem em sintonia. Aprende-se no meio, nas superfícies de acoplamento, enquanto o processo de criação acontece por implicações recíprocas num constante movimento entre o objetivo e o subjetivo e vice-versa.

Trata-se de uma matéria caótica que vai ganhando forma nas trocas, diálogos, confrontos e disputas, como se a bagagem pessoal de cada estudante fosse, gradual e mutuamente, transformando-se — por vezes de forma surpreendente — em direção a uma plasticidade que só é possível graças à coexistência de diferentes estilos de vida. Uma aprendizagem que exige destreza no trato com o devir e capacidade problematizadora diante das variações materiais e imateriais que emergem no processo criativo.

O trabalho de organização de performances subentende um tipo de metamorfose que acontece enquanto se transita entre distintas realidades, num vaivém entre real e virtual, constituindo um plano de sentido da experiência. O acionamento de diferentes visões de mundo, no processo de criação coletiva, viabilizava as transições entre os fragmentos que vão se ligando um a um. Essas colagens cênicas possuem efeito estético, pois têm potencial provocador de estranhamentos e sensações em quem atua e em quem assiste. Funciona como fonte de criação de novos sentidos, pois permite que os estudantes reflitam, vivenciando e recriando a própria vida através de encenações.

A metamorfose acontece quando “corpo do elenco” e “movimento corporal do ator” se entrelaçam e constituem uma experiência ontológica onde não encontramos qualquer fundamento que não seja o próprio devir. Metamorfose como possibilidade

de mesclar conhecimentos, significados e percepções através da coexistência de realidades distintas; de misturar técnicas, estilos, posturas, métodos, conhecimentos, ritmos, variadas formas e expressões corporais, enquanto reinventam-se a si mesmo e o mundo.

A incompletude aparece como condição intrínseca à experimentação. As contradições no raciocínio procuram ser encaradas menos como erros e mais como pensamentos que não encontram tradução lógica. O que importa é promover expressões corporais desatreladas do compromisso com a continuidade, a linearidade e o desfecho. As performances fazem isso produzindo ondas de instabilidade toda vez que os corpos conseguem expressar paradoxos e ambiguidades. A maior parte delas, usando uma espécie de linguagem-convite, consegue capturar a atenção da plateia.

No palco, improvisado na sala de aula, os gestos ganham função tecnicamente estruturada, com vocabulário peculiar a cada grupo. As linguagens desenvolvidas convidam para uma aventura em lugares estranhos. Combinam gestos mais abstratos e fantasiosos com representações do cotidiano. O gesto, por vezes, se mostra dissociado de uma fonte emocional espontânea; noutras aparece intimamente ligado a ela. Significados emergem e se dissolvem nas conexões entre as cenas, entre a apresentação de um grupo e outro, que são marcadas pela riqueza de temáticas, contextos, figurinos, sonoridades, detalhes.

As apresentações se traduzem numa linguagem polifônica que traz para o palco a degradação humana e do meio ambiente. Uma linguagem que interfere no ambiente enquanto os alunos expressam segredos e abalam certas representações ao produzirem possibilidades estéticas e corporais que emanam de suas próprias experiências e reflexões. Essa linguagem é capaz de levar o humano a romper isolamentos e assumir atitudes ousadas a fim de experimentar outros modos de existência ao longo do processo de criação e apresentação das performances. Uma linguagem na qual os signos readquirem sua virtude ao trazer a vida cotidiana para o palco e reconciliar comum e magia, ordinário e extraordinário, misturando encenações teatrais e produção audiovisual<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Boa parte das performances utilizaram vídeo e áudio.

No livro *O Teatro e seu Duplo*, Artaud (1999) defende uma linguagem não sujeita ao texto, à palavra escrita ou falada, capaz de evidenciar toda a força de um simples gesto. Artaud nos instiga a buscar expressões que gerem imagens perturbadoras em quem assiste e coloque as funções vitais do organismo no centro do processo de experimentação, abalando normas e representações. Expressões cujo vigor ético consiste em remeter a plateia a tempos remotos, conectando-a com certas forças presentes no humano antes mesmo do surgimento da palavra e da linguagem falada, com as mesmas forças que moveram os traços e riscos da gravura rupestre.

De acordo com minha percepção, foi um pouco isso que aconteceu na apresentação final das propostas de intervenção realizada pelos alunos do curso de Educação Física da Faculdade Atlântico Sul, no primeiro semestre de 2007. O desafio do processo foi fazer os alunos acreditarem na potência e na beleza, criando condições para que ousassem por em dúvida certos modos de funcionamento – tomados como verdade e realidade, que acabam por restringir as insondáveis possibilidades do corpo – como já havíamos problematizado nas aulas expositivas, considerando os determinismos impostos pelas concepções mecanicistas e anátomo-fisiológicas, importantes bases teóricas do curso de Educação Física.

A construção da atitude em cena implicava que o estudante expusesse a si mesmo e entrasse em contato com os demais num nível de experiência em que todos se contagiavam mutuamente. Na mesma frequência propagada pelas vibrações prazerosas que emanavam do processo de criação coletiva, pairava o temor do fracasso. A tensão e o medo, em alguns momentos, paralizou os grupos e em outros os colocou em ação, superando limites e reinventando o mundo em cena.

Conforme o processo avançava, ficava mais claro que as performances resultavam de um tipo de aprendizado filosófico que estava sendo possível graças às atividades desenvolvidas no laboratório. Nele, experimentar, significava aprender a tocar, sentir o cheiro, refletir, olhar, trocar afetos, abraçar, escutar, enfim, entrar em contato corporal. Implicava aprender provocando e sendo provocado pela ação do outro e pelos estímulos que emanavam das cenas. Significava fazer algo que nunca foi feito, mas que desejávamos fazer mesmo que, para isso, tivéssemos de abrir mão da nossa segurança e conforto. Quando experimentamos estamos inventando, descobrindo, criando algo. Naquele momento, experimentar queria dizer se

expressar sem usar a palavra falada, procurando articular uma linguagem corporal que combinasse atitude performática e filosofia.

O objetivo maior da experimentação é que os envolvidos entrem em contato com seus limites, mas, principalmente, com sua força e vitalidade. Trata-se de um processo de aprendizado que pretende ampliar a capacidade de relacionamento e criação coletiva, colocando em evidência experiências, conhecimentos e habilidades acumulados ao longo da vida, trazendo para a cena as memórias corporais. Combinar ideias com movimentos corporais colocava em fluxo uma linguagem própria, fruto do processo de produção das performances e das aulas expositivas, implicava se entregar ao prazer de estar vivo, aprendendo e ensinando, produzindo outros modos de existência.

Através das experimentações pretende-se produzir um corpo capaz de criar alternativas, protestar, ousar, reagir, enfrentar, ultrapassando limitações físicas, emocionais, intelectuais, etc. Mas para que corpos sem órgãos emanem desse processo, o humano precisa ser colocado à prova. O dispositivo<sup>27</sup> das performances tinha esse objetivo e procurava tornar o ambiente da sala de aula espaço privilegiado da expressão, onde o desafio colocado para os estudantes e para mim, como professor, podia desdobrar-se na real possibilidade de transformar o mundo.

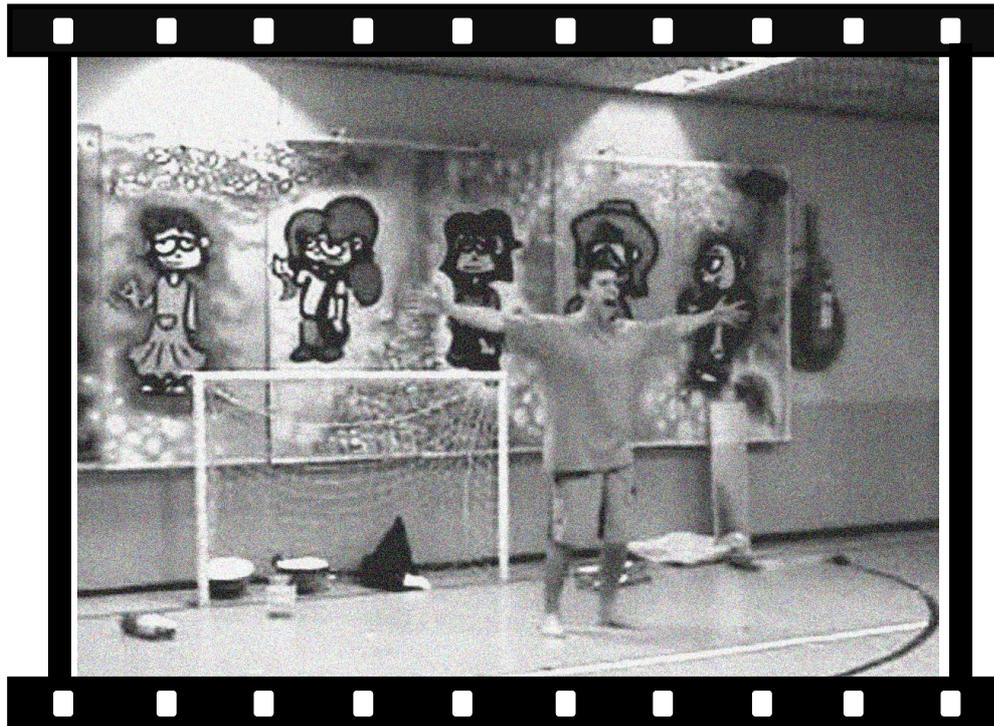
O corpo humano é fruto de uma série de condições histórico-geográficas que se traduzem no ambiente onde se desenvolveu. Essas determinações imprimem morfologia e funcionalidade orgânica características, um tipo de percepção da realidade e de expressão corporal. Entretanto, o humano, diferentemente de outras espécies, intervém sobre si mesmo e o mundo, produz diferença, repete-se, aciona devires, transforma e é transformado.

Um dos projetos de intervenção organizados pelos acadêmicos, chamado “Das cinzas às chamas”, trouxe uma interessante contribuição nesse sentido. Problematizava o corpo em crise do mundo globalizado mostrando “o humano em seu abismo profundo” e a exclusão social “em diversos níveis” (fragmentos extraídos do Projeto de Intervenção). Apresentava em cena o abandono e formas de solidariedade, misturando teatro, dança, circo e audiovisual. A performance

---

<sup>27</sup> Conceito desenvolvido pelo filósofo Gilles Deleuze no capítulo *O que é um dispositivo?* do livro *O mistério de Ariana* (2005).

mostrava a degradação da condição humana evidente na “exploração destruidora do planeta, da falsa segurança da riqueza, do medo e da impossibilidade de sonhar, do buraco na camada de ozônio, da armadilha das drogas, do desmatamento indiscriminado das florestas, de certos valores que não nos levam a lugar nenhum” (fragmento extraído do Projeto de Intervenção). Desesperado, o ser humano agita-se, grita dores e opressões.



**Ilustração 11** – Faculdade Atlântico Sul. Graduandos do curso de Educação Física apresentando os trabalhos de intervenção na disciplina de filosofia aplicada. Pelotas/RS. Junho de 2007. Professor coordenador: Augusto Amaral. Fonte: Imagem extraída do audiovisual “Intervenção: Faculdade Atlântico Sul”.

Na última cena do audiovisual, o ator-estudante Waldi J. Etges Neto abre os braços e grita com força. Entretanto, na primeira tentativa, durante os ensaios, o grito lembra bem mais uma brisa suave do que a erupção de um vulcão exigida pela cena que o grupo havia criado. Ele tenta mais algumas vezes, mas o grito não sai, então argumenta que a última vez que tinha gritado havia sido de raiva e que acabou ficando com dor na garganta. Após alguns momentos de silêncio ocorre o seguinte diálogo:

*Aluno: — Acho que o meu grito trancou professor.*

*Professor: — Waldi, esse grito precisa sair com força, tem que fazer vibrar tudo aqui dentro. (colocando a mão no peito).*

*Aluno: Balançou a cabeça concordando.*

*Professor: — Precisa causar impacto em quem estiver assistindo. Vamos lá. Te concentra. Mais alto ok? Estamos há uma semana da apresentação. Este é o único ensaio que faremos. O que não conseguirmos ensaiar esta noite não será apresentado na semana que vem. Olha só, não pode ser um grito qualquer, não pode ser mais um grito entre outros, precisa ser especial, forte. (Olhando para o Projeto de Intervenção do grupo, que estava em minhas mãos, e interpretando o que haviam escrito): Este é o grito de alguém que foi jogado no mais profundo abismo, que experimenta a exclusão em todos os sentidos, que está desesperado, que clama por ajuda. É exatamente isto que está escrito aqui. É isto que tens que passar para a platéia que estará aqui, bem na tua frente. Entendes? O teu papel é central na peça. Este momento é muito importante, é o fechamento, tem que remeter quem assiste para outros lugares. É um grito que precisa ficar ecoando nas mentes e nos corações de quem assistirá, produzindo sensações, estranhamentos. Isto não é uma coisa fácil, mas é possível. Precisas te concentrar, respirar profundamente. É assim, olha para mim.*

*Fiz uma demonstração e peguei a mão do Waldi colocando-a um pouco acima do seu próprio umbigo. Depois disse: — Inspira, sentindo a barriga subindo, e expira, sentindo o abdômen descendo. Se encontrar dificuldade faz o exercício deitado, põe um livro sobre o abdômen e brinca de subir e descer o livro várias vezes. Assim o diafragma é ativado. Tens que aprender a dominar a tua respiração através do abdômen. O diafragma é o músculo da respiração. Vamos começar aqui, depois treina em casa, ok?*

*Depois de fazer alguns exercícios respiratórios continuei trabalhando o grito: — Antes de colocar o grito para fora tens que inspirar, concentrar energia logo abaixo do tórax. É daqui, nesta altura do abdômen, que o grito sairá. Assim tu poupas as cordas vocais e o grito terá mais potência. Ele tem que sair alto como uma descarga, arder como o fogo, produzir calor em ti, em quem estiver ouvindo. Precisa incomodar, mover, tirar do lugar.*

*Olhei novamente para o projeto que estava em minhas mãos, tentando encontrar mais argumentos, e li com firmeza: — Desesperado, o ser humano grita, clama por ajuda! (Anotações extraídas do diário de campo).*

Não há dúvida, uma ordem foi dada ao organismo que realiza a respiração mais profunda permitindo que fosse deflagrada a vibração intensa do grito na apresentação da performance para a turma, como pode se notar no audiovisual<sup>28</sup> “Intervenção. Faculdade Atlântico Sul” (Disponível no DVD em anexo). Entretanto, o que coloca o grito em movimento não é, meramente, um comando racional dirigido ao corpo. Como alguém que estava compondo o processo com os alunos, percebi que aquele grito só aconteceu porque foi propagado num limiar entre razão e

<sup>28</sup> O audiovisual também está disponível no seguinte link:  
<http://www.youtube.com/watch?v=b8WNkzxJrTg&feature=youtu.be>

emoção, ordinário e extraordinário, corpo e alma, natural e artificial – num ambiente fronteiriço.

Na cena, fica evidente que o corpo ensaiou, transpirou, intensificou-se, enfim, foi além de si. O processo de superação de certos limites deixa explícita a força do desejo de realizar, criar, conquistar, partilhar. Faz o corpo oscilar num ténue limite entre a sensação de sufocamento imposta pela possibilidade do fracasso e a de oxigenação de todo o organismo, que permite o movimento e a transformação da realidade.

O grito aparece como uma maneira de ultrapassar representações e idealizações, é impulsionado pelo ato de coexistir e afirma a vida no momento presente. Grita-se pedindo ajuda, de raiva e medo, contra opressões, grita-se! O grito consegue trazer para o palco uma batalha silenciosa, travada no dia a dia de cada um de nós, diz respeito à dificuldade de lidarmos com nossos instintos e impulsos mais viscerais. Aponta para a renovação do universo pedagógico ao produzir uma forma de expressão que contribuiu com a produção do próprio conhecimento. Traduz-se numa forma de resistir à monotonia de ideias e conceitos que, tantas vezes, se repetem indefinidamente.

Éramos, os estudantes e eu, agentes do processo, co-autores. Eu atuava como facilitador, orientador e potencializador do processo de produção das performances. Os estudantes eram os protagonistas, os autores das encenações que eram criadas à medida em que ensaiavam, analisavam, improvisavam, assumiam riscos, transformavam o que estava sendo produzido em busca de soluções para as dificuldades encontradas no caminho. Nesse contexto, o grito apareceu como impulso que se atreve garganta a fora e reverbera no ambiente com a vibração típica das trovoadas e rebeliões.

Atuar significa se apropriar da técnica e do corpo do ator, reelaborando hábitos, gestos, experiências, ideias, emoções sob a atmosfera do laboratório de experimentações cênicas. Implica recriar-se transpondo para o tempo-lugar do palco o que foi vivido no cotidiano. Isso acontece toda vez que a energia gerada pelos movimentos em cena é utilizada para manifestar outras formas de pensar, sentir e agir.

A vibração gerada em torno da performance, seu ritmo, aceleração, nuances, cores, disjunções, permitia que mundos reais e fantasiosos fossem tramados e emergisse um ambiente instável, receptivo aos paradoxos, onde circulavam bem e mal, certo e errado, verdade e mentira. Nesse ambiente fronteiro, os estudantes eram incentivados a criar contexto e reelaborar o vivido.



**Ilustração 12** – Faculdade Atlântico Sul. Graduandos do curso de Educação Física apresentando os trabalhos de intervenção na disciplina de filosofia aplicada. Pelotas/RS. Junho de 2007. Professor coordenador: Augusto Amaral. Fonte: Imagem extraída do audiovisual “Intervenção: Faculdade Atlântico Sul”.

A maioria das performances apresentava cenas compostas por fragmentos díspares, provenientes de diferentes tempos-lugares, imagens desconexas que ganhavam sentido ao serem encadeadas, invocando presente, passado e futuro num bloco de sensações. Forças que se agitam e pedem passagem, mas para serem colocadas em movimento dependem das conexões feitas com outros conhecimentos e experiências. Não obstante, estas articulações mentais só poderiam ser mediadas pelo pensamento tanto de quem apresentava quanto de quem assistia às performances.

As imagens fragmentadas dependem do magnetismo do processo inventivo para serem articuladas e ganham sentido por meio de um pensamento não-linear. Não se trata de mero encadeamento lógico, mas de complexos arranjos atrelados à

condição existencial de cada um e à atmosfera gerada em torno da ação coletiva. Nesse contexto, colocar o pensamento em fluxo significa romper com um tipo de alienação que se desdobra em falta de engajamento político, inatividade física, indiferença com relação aos problemas socioambientais, passividade, inércia intelectual, sedentarismo, enfim, num tipo de apatia generalizada que se enraiza no humano.

A cartografia da *teatralidade humana* apresentava-se, nesse momento, como inovação didática e possibilidade de renovação do ambiente pedagógico, enquanto desafio e alternativa que viabilizava o estudo da filosofia em laboratório de experimentações. Exigia uma atenção especial ao movimento dos corpos, interesses em jogo, disputas, alianças, formas de auto-organização, crises vividas pelos estudantes enquanto procuravam superar limites a fim de atingirem seus objetivos.

As encenações colocavam em questão todo o tipo de máscara que restringe o movimento corporal e encerra-se num conjunto limitado de hábitos, costumes, códigos, regras, normas e padrões, condicionando o humano a comportamentos previsíveis e estereotipados. A *teatralidade humana* faz isto toda a vez que põe em dúvida a rigidez dos papéis sociais, subvertendo a utilização de certas máscaras e inventando outras. Faz isso toda a vez que privilegia o novo, que brota entre uma máscara e outra, entre um papel e outro, entre uma identidade e outra.

Aqui, a noção de encenação dilui-se neste limiar da “vida como obra de arte” e a estrutura teatral organizada — com seus elementos cenográficos, personagens, técnicas, etc. — objetiva fomentar a diversidade; revirar e tensionar hierarquias; subverter identidades, papéis e posições sociais (superior e inferior, mestre e aluno, opressor e oprimido), colocando em dúvida o *status quo*. Atuar é provocar discontinuidades, alterações, renovar, desatrear o humano de uma identidade conhecida e fixada.

Considero estratégico promover ações no campo da educação que recuperem a capacidade de sonhar; a própria vontade de realizar sonhos junto com o outro. É preciso investir em ambientes de aprendizagem que estimulem o descobrimento e a aventura. Que coloquem em questão as práticas que depreciam a vida, padrões homogêneos e normatizadores, depreciadores da originalidade. É necessário desconfiar de tudo aquilo que despreza o corpo, dos ambientes que obstaculizam o encontro humano.

Para tanto é preciso aventurar-se no terreno da “micropolítica”, ou seja, das forças subjetivantes em seu desenrolar cotidiano. Isso exige, do pesquisador e da pesquisa, renovadas ferramentas de análise.

A *teatralidade humana* traz algumas contribuições nesse sentido, faz isso toda vez que consegue gerar dispositivos capazes de intensificar o humano mobilizando seu corpo-todo e permitindo que as experimentações aconteçam em certos ambientes fronteiraços: geradores de descontinuidades e alternâncias. Ambientes que valorizam percursos intermediários: trechos entre papéis, cenas e atos. O “entre” aparece aqui como lugar onde o corpo experimenta movimentos não habituais, transitando entre os campos da arte, educação e filosofia, transversalizando saberes e esculpindo a vida como obra de arte. É esse, pois, o limite e o desafio da *teatralidade humana* - da teatralidade do humano - no aprendizado, que segue entre o trabalho e o sonho, como uma constante performance, como possibilidade de interferência socioambiental através de corpos.



**RELAÇÃO CORPO-AMBIENTE**

## RIZOMA II

### Entrada | Saída 1

#### RELAÇÃO CORPO-AMBIENTE: incursões no campo da Educação Ambiental

No doutorado, a escrita da *teatralidade humana* se realizou enquanto os acontecimentos se processavam, ganhando potência na medida em que a teoria influenciava a prática e vice-versa. Tanto os dados coletados quanto os produzidos no campo de pesquisa foram anotados no diário de campo e, quase ao mesmo tempo, narrados. Enquanto no Rizoma I faço um exercício de memória tentando lembrar e relatar acontecimentos longínquos, agora dou forma escrita à cartografia num permanente jogo de correspondência com os processos de experimentação e intervenção socioambiental, problematizando algumas das temáticas colocadas como desafio para o campo da Educação Ambiental: a necessidade de melhorar a qualidade de vida, de trabalhar solidariamente, de romper com alienações, de desejar a liberdade, e, sobretudo, de valorizar a vida.

O Rizoma II privilegia a análise de dois importantes momentos para o desenvolvimento da cartografia, as oficinas realizadas em laboratório de pesquisa. Uma num lugar chamado Templo das Águas (Anexo I) – zona rural de Pelotas/RS – e outra no Hospital Universitário (Anexo II) da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Ambas ocupam lugar central no aprofundamento da *teatralidade humana* do ponto de vista da relação corpo-ambiente e aparecem na forma de audiovisual no DVD em anexo (“Vídeo-Experimentação: intervenção no Templo das Águas” e “Experimentações Estéticas: *clownificando* o ambiente hospitalar”).

No laboratório, foram desenvolvidas oficinas de experimentação objetivando desencadear uma espécie de estranha inquietude – importante elemento na tentativa de produzir outra perspectiva de vida, mobilizando o desejo de entrarmos em contato com nossa força e coragem, com a vontade de transformar o ambiente, os outros, e a nós mesmos. Foi o trabalho de campo de um pesquisador atento às trajetórias que se tramam com seu próprio percurso, disposto a lidar com o paradoxo de ocupar a posição de sujeito e objeto da pesquisa.

O campo de intervenção<sup>29</sup> foi composto por diversos ambientes interconectados rizomaticamente. Não se trata de um ambiente específico, mas de vários ambientes entrelaçados pelos movimentos da vida. Espaços delimitados de acordo com um conjunto de possibilidades que foram surgindo ao longo do processo e que permitiram que corpos se deslocassem no fluxo dos acontecimentos, em consonância com as portas que se fechavam e se abriam, com as vicissitudes do desejo. O campo empírico se constituiu como uma aventura por territórios desconhecidos, como um mosaico, um labirinto de experimentações.

As intervenções aconteceram de forma itinerante, em diferentes espaços. Ora junto à mata ciliar na região serrana, ora em minha casa na cidade, em Pelotas/RS, ora às margens da Laguna dos Patos –se estendem por outras cidades da região – ora em hospitais e comunidades no perímetro urbano, de acordo com as demandas da rede de parceiros e conforme minhas necessidades pessoais. Procurei estar atento aos lugares onde a vida estava fluindo, às intensidades e transformações, aos momentos em que a vida pode gerar mais vida.

O campo de intervenção mostrou-se um caminho sinuoso, proliferador de outros modos de subjetivação, repleto de incertezas, surpresas, dúvidas e inquietações, uma fonte produtora de sentidos.

Por vezes, uma conversa na mesa de um bar com amigos, o convite de uma pessoa desconhecida para fazer uma oficina em um seminário ou mesmo um sonho dispararam um novo processo de intervenção. Foi dessa forma que a rede de parceiros foi articulada. Então desejos se conectavam, mensagens pelo celular foram trocadas, vontades contagiaram-se mutuamente, conversas pelo *Messenger* (internet) se intensificaram, e o que foi pensado e planejado ganhou existência, como peças de um quebra-cabeças que se encaixavam súbita e misteriosamente. Os pressentimentos e intuições de uma coletividade se transformaram em experimentação, assumiram forma provisória, concretizaram-se. Outras vezes, nada aconteceu por semanas ou meses, pois um conjunto de condições necessárias para que a intervenção acontecesse simplesmente não existiu, permaneceu no difuso

---

<sup>29</sup> É o “perímetro que delimitará o espaço dentro do qual se planejarão e executarão estratégias, logísticas, táticas e técnicas que, por sua vez, deverão operar neste âmbito específico para transformá-lo de acordo com as metas propostas. Está em estreita dependência do campo de análise, desde o qual será compreendido, pensado. Só se intervém quando se compreende, sendo que posteriormente se compreende à medida que se intervém”. (BAREMBLITT, 1992, p. 140)

mundo das virtualidades. Também ocorreu de ser um combinado um encontro e ninguém aparecer, ou de nos reunirmos e ficarmos conversando sobre qualquer coisa menos sobre aquilo que havíamos nos proposto, e a intervenção não se materializou.

Acredito que as intervenções dependem de momentos comuns, sem formalismos, como quando nos reunimos ao redor do fogão à lenha para tocar violão e partilhar sonhos e utopias. Foi o que aconteceu no sítio da Aline<sup>30</sup>, quando ela, o Cláudio<sup>31</sup> e eu, orientados do professor Alfredo, nos encontramos para organizar estratégias e nos fortalecemos mutuamente consolidando nossa parceria. Esses são momentos de inspiração cruciais para que o processo de intervenção libere os fluxos da vida.



**Ilustração 13** – Dança do Fogo. Fonte: acervo da pesquisa.

---

<sup>30</sup> Aline Cristina Calçada de Oliveira é enfermeira, copesquisadora, e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental (PPGEA) da Universidade Federal do Rio Grande – FURG.

<sup>31</sup> Cláudio Tarouco de Azevedo é arte-educador, copesquisador, e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental (PPGEA) da Universidade Federal do Rio Grande – FURG.

Coisas como essas me fizeram acreditar, cada vez mais, no poder alquímico da vida, nas forças ocultas, nas razões do acaso. Entretanto, não são poucos os momentos em que me deparei com minha própria incredulidade e fraqueza, com o medo de simplesmente deixar a vida seguir seu curso. Foram momentos em que acabei por recorrer às regras por pura falta de fé e impus limites quando bastaria deixar que a vida trilhasse seu próprio percurso.

Às vezes, me perguntava se o grupo que estava mobilizado em torno de uma intervenção tornaria a se encontrar para um novo desafio. Essa foi sempre uma incógnita que podia me colocar em movimento ou paralisar totalmente, pois depende de certa disposição para lidar com as incertezas e oscilações da existência.

O laboratório nada mais é do que um feixe de virtualidades impalpáveis que se atualiza e ativa outro campo de forças. Então outros corpos são acionados e entram voluntariamente no jogo, participam, integram-se, colocam-se no movimento da sedução e do convencimento, da ressonância e da vibração. Transformam-se em centelhas que se acendem mutuamente, emergindo uma nova coletividade em movimento, o que Guattari (1981, 1992) chama de “agenciamento coletivo de anunciação”.

O laboratório em questão não teve um endereço determinado porque estava sempre aberto aos novos endereçamentos e contingências. Não era formado por um grupo fixo de pessoas com rotinas pré-determinadas, mas por grupos aleatórios que se associaram temporariamente para realizar experimentações específicas em lugares consensualmente determinados, com propósitos claramente definidos.

Trata-se de uma aposta na ousadia necessária para promover mudanças, que evidencia os limites e possibilidades de uma metodologia que se modifica toda vez que o ambiente se transforma, que os corpos se encontram. O objetivo é produzir alternativas para pensarmos um aprendizado que não exclui aspectos afetivos, autorreflexivos, vivenciais, de coexistência, de construção e desmoronamento, mas, sobretudo, objetiva criar um dispositivo de intervenção que permita que o corpo possa ser revigorado pelo desejo de reinventar a si mesmo. Um dispositivo múltiplo, cênico, audiovisual, estético, com possibilidades de efeitos educativo-ambientais.

Meu desafio como cartógrafo foi analisar os movimentos de desterritorialização, bem como a criação de novos territórios existenciais. Esta

análise também procura esclarecer a concepção filosófica, os objetivos e peculiaridades do processo de criação aberto à multiplicidade de saberes artísticos, científicos, do senso comum, etc. Expõe as relações entre o conteúdo propriamente teórico e uma prática de pesquisa que coloca em relevância o contato com o impensado. A cartografia faz isto quando põe em dúvida os valores que sustentam certas normas, regras, modelos e padrões instituídos, propondo a transmutação destes.

Baseio-me em experimentações que procuram colocar o pensamento em movimento e permitem que a concepção da *teatralidade humana* seja aperfeiçoado a cada nova intervenção. Identifico, para fins de exposição, o ano de 1997 como um marco no processo de invenção do dispositivo que anima o processo de pesquisa. Foi a primeira vez que, influenciado pelo mesmo anarquismo que inspira a Análise Institucional, coloquei em prática uma experimentação teatral em laboratório de pesquisa. Naquela ocasião, atuava como representante comercial e instrutor na área de Recursos Humanos da Empresa Brasileira de Telecomunicações S/A – Embratel.

Eu fazia parte de uma equipe de instrutores, de diversos estados brasileiros, que tinha, basicamente, a tarefa de colocar em prática a proposta de reengenharia da área comercial. A proposta, sugerida por uma empresa de consultoria norte-americana contratada pela Embratel, tinha o objetivo de orientar o processo de privatização. Entretanto, quando entrei em contato com as dinâmicas de grupo recomendadas pela *Gemini Consulting* percebi que consideravam muito superficialmente nossa forma de lidar com o novo, com as contradições sociais, musicalidade, expressão corporal, enfim, não aderiam à nossa cultura nem às expectativas dos funcionários.

A Embratel foi uma excelente escola. Naquele momento, começava a desenvolver o dispositivo que utilizei nas intervenções realizadas no doutorado. Era a primeira vez que, diante das opressões vividas em um ambiente empresarial agressivo, em pleno processo de privatização, fazia o exercício de cuidar dos colegas que participavam dos treinamentos coordenados por mim. Naquele momento de crise, começava a conjugar o aprendizado das minhas primeiras experiências teatrais com o conhecimento que havia acumulado ao longo de dez anos na Embratel.

Em meio a turbulências em todos os níveis, conseguia acessar uma zona de silêncio meditativo, o epicentro do furacão da desestatização, experimentando outro ângulo de ver as coisas. As oficinas de teatro que havia introduzido nos treinamentos, substituindo as dinâmicas de grupo, seguiam a mesma direção. Procuravam estimular uma mudança de perspectiva sem representar nem interpretar, favorecendo a criação de alternativas para enfrentar os problemas cotidianos através do improviso e da experimentação corporal.

Desde então, a concepção da *teatralidade humana* se aperfeiçoou a cada novo grupo, a cada nova experimentação, a cada novo espaço de intervenção, enquanto qualificava a técnica através das oficinas de teatro.



**Ilustração 14** – Oficina de *Clown* coordenada por Laurence Marafante Brancão. Sítio Beija Flor (Povo Novo). Participação: Augusto Amaral (Guzito). Rio Grande/RS. Fevereiro de 2011. Fonte: acervo da oficina.

Mais recentemente, a cartografia apontou para o corpo do *clown* como uma boa referência para o aprofundamento prático e teórico. Um corpo-mutante que transita em diferentes ambientes, transformando e sendo transformado, um corpo que não é guiado por modelos nem representações. Isso acontece porque no processo de nascimento do *clown*, em laboratório, é necessário abrir mão do lugar da representação em favor do lugar da apresentação. Essa é uma forma de teatro que segue o curso da vida, as intensidades do aqui e do agora. O palhaço faz isso porque se envolve completamente, se expõe por inteiro, desnuda-se e mostra tanto sua originalidade quanto seu ridículo. É livre porque é atravessado por devires e se deixa levar pelas forças da vida. Transforma dificuldades, cria belezas e entrelugares, valoriza encontros. É artesão dos ambientes onde atua e das metamorfoses que acontecem em seu próprio corpo. É um humano pronto para estabelecer relações de igualdade e confiança, para conquistar através da alegria, da espontaneidade e do improviso, um humano que embeleza e melhora a vida.

Na elaboração desta tese, enfrentei o desafio de dar continuidade a cartografia e desenvolver um dispositivo que privilegiasse a análise das questões socioambientais e contribuísse com o melhoramento da vida, a fim de tornar o mundo um lugar melhor, mais exuberante e potente, mais carregado de sentidos. Um lugar que o humano se transforme naquilo que ainda não é e possa ir ao encontro de si mesmo e do outro, assumindo atitudes mais alegres e confiantes. É um micro universo que me interessa melhorar, esse que a gente vive todos os dias, com as pessoas que amamos e admiramos. Um mundo que está ao nosso alcance transformar.

Uma importante contribuição teórica que fundamentou esta pesquisa vem do teatrólogo Augusto Boal (1988, 2002, 2009). Em sua perspectiva, a ação política faz parte da própria natureza humana. Inclusive quando nos recusamos a tomar uma atitude diante das situações que nos oprimem em nosso dia a dia, estamos fazendo política. Entretanto, Boal defende uma postura ativa diante da vida que começa quando buscamos alternativas para nossos problemas e rompemos com nossa própria passividade. Essa é uma concepção de teatro em que o humano não só vive em sociedade como também, e principalmente, é capaz de transformá-la.

Boal alia o teatro à ação socioambiental, defendendo a democratização dos meios de produção teatrais e o fim das linhas divisórias entre palco e plateia, entre

ator e espectador. Esse é um teatro que objetiva estabelecer uma comunicação direta e propositiva entre espectadores e atores, independentemente do ambiente em que estejam inseridos. Parte do princípio de que a linguagem teatral é uma linguagem humana por excelência, utilizada no cotidiano das pessoas, e que todos podemos aprender a desenvolver essa linguagem como forma de intervenção política.



**Ilustração 15** – Faculdade Atlântico Sul. Graduandos do curso de Educação Física apresentando os trabalhos de intervenção na disciplina de filosofia aplicada. Pelotas/RS. Junho de 2007. Professor coordenador: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).

Quando a coletividade humana é colocada em movimento diante de certos obstáculos que lhe obrigam a criar alternativas e gerar soluções, temos as condições necessárias para que o desejo se instaure e é ele que, de fato, tem sido o fio condutor da *teatralidade humana*. As estratégias e táticas apresentadas aqui são importantes elementos no processo de tomada de decisão, todavia não impediram

que o planejado se modificasse em função das flutuações do desejo. O amor pela vida moveu esta pesquisa, e amar a vida é amar o movimento contínuo, as correntezas, os acontecimentos e mudanças. Amar a vida é ter fé na própria potência de ampliar territórios e de se rebelar contra a alienação e o repetitivo.

Uma vontade potente é aquela de quem vê e escuta pensando, de quem sente pesando, de quem consegue captar certas sutilezas e nuances da vida. Essa é a vontade de quem exercita a força da argumentação e do convencimento, de quem lida com os desdobramentos de suas atitudes e palavras. Essa foi a força propulsora das experimentações, toda vez que foram colocados em movimento certos fluxos que se entrecruzam nas fronteiras do teatro, da filosofia e da educação.

Esta pesquisa foca alguns momentos intensos do percurso, alimentados pela reflexão filosófica e pela expressão corporal, enquanto foram recriados papéis, personagens, máscaras - um trabalho híbrido, aberto, sujeito às variações da vida. Um processo que encontra mais um desafio ao ser colocado no papel, quando tento falar de algo que tantas vezes não consigo explicar bem, mas percebo seus efeitos e reverberações.

O texto, combinado com recursos imagéticos, tenta mostrar *afectos*, *perceptos*, dobras, sensações. Entende que o teatro, ao ser reinventado e transportado para os diversos ambientes de intervenção, pode ser capaz de constituir-se numa alternativa às práticas pedagógicas institucionalizadas na modernidade — emergentes de uma episteme calcada na hierarquização dos saberes e no disciplinamento dos corpos, de caráter normativo e normalizador (FOUCAULT, 1987).

O audiovisual<sup>32</sup> “*Andarilhagens em Sampa*” (disponível no DVD em anexo), editado por mim como experimentação, com fotos que tirei durante uma caminhada entre os bairros de Vila Madalena e Perdizes (São Paulo/SP, março de 2011), mostra um pouco do que entendo por percepção sensível do olhar. Enviei o vídeo, por e-mail, aos integrantes do grupo de pesquisa<sup>33</sup> quando estava em São Paulo. No

---

<sup>32</sup> O audiovisual, com trilha sonora do argentino Juan Stewart, também encontra-se disponível no seguinte *link*: <http://www.youtube.com/watch?v=8dstBYxqp9o>

<sup>33</sup> O grupo, neste momento, é integrado por duas psicólogas, três estagiárias do curso de graduação em psicologia, uma estudante do curso de graduação em enfermagem, uma jornalista e estudante do curso de graduação em letras, dois artistas plásticos, dois artistas visuais, uma estudante do curso de graduação em arquitetura e urbanismo, um ator e um professor de filosofia.

texto do e-mail acrescento: “enquanto andava lembrava de cada um de vocês... com uma profunda devoção por tudo que já vivemos juntos! é nessas andarilhagens que mais sinto a presença iluminada de vocês” (Anotações extraídas do diário de campo).

Essa concepção ético-estética também está presente nas demais fotografias que aparecem no texto, no próprio texto, nos vídeos, na elaboração da tese, nos teóricos escolhidos, enfim. Permeia o conjunto do processo de pesquisa uma ética do cuidado obstinada em extrair o que há de melhor na vida: a beleza de suas intensidades e intercâmbios.



**Ilustração 16** – Oficina “Experimentações Estéticas: *clownificando* o ambiente hospitalar” no Hospital Universitário da FURG. Maio de 2011. Coordenadores: Augusto Amaral e Cláudio Azevedo. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).

Também foram extraídas algumas fotos do *Vídeo-Experimentação: intervenção no Templo das Águas*<sup>34</sup> (disponível no DVD em anexo). Ele apresenta uma intervenção feita na zona rural de Pelotas/RS, em um lugar chamado Templo das Águas, onde atuei como facilitador. Boa parte das fotos da oficina foram captadas no labirinto de bambu construído pelo proprietário, o poeta e músico Marco Gottinari.

<sup>34</sup> O audiovisual também encontra-se disponível no seguinte *link*: [http://www.educacaoambiental.furg.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=367%3Avideo-experimentacao&catid=56%3Avideos&Itemid=90&lang=pt](http://www.educacaoambiental.furg.br/index.php?option=com_content&view=article&id=367%3Avideo-experimentacao&catid=56%3Avideos&Itemid=90&lang=pt)

As imagens que utilizo constituem um repertório que pretende deixar fluir a imaginação, têm a potencialidade de transfigurar objetos, ambientes, corpos, situações, vivências, acionando devires e entrelugares. As imagens não pretendem gerar reflexões, mas sim dissociações, estranhamentos, disjunções, estilhaçamentos, linhas de fuga. Têm o objetivo de colocar uma estranha inquietude em movimento, pretendem fornecer outros ângulos e perspectivas através de uma composição singular de formas, cores, centelhas, vibrações, contrastes.

A ideia labirinto associada à ideia rizoma, de Guattari e Deleuze (1992), vem se mostrando eficiente fonte problematizadora na constituição de uma pesquisa que se pretende implicada. Aqui o vetor desordem aparece como força de composição e a pesquisa se constitui enquanto traçado de um plano de experiência em constante transformação. Assume a forma de um *móBILE*, que é sempre desmontável, conectável, modificável, acoplável. Um plano de imanência com múltiplas entradas e saídas.

Tanto as fotos, no corpo do texto, quanto os vídeos, disponíveis na internet (YouTube) e anexados em forma de DVD à tese, são recursos metodológicos que, de alguma forma, tentam abarcar a complexidade inerente às questões socioambientais.

A *teatralidade humana* é uma tentativa de ir ao encontro da concepção filosófica de Deleuze e Guattari (1992). Para eles a filosofia consiste em “inventar conceitos” e, para que isto aconteça, é preciso responder a problemas verdadeiros. A criação conceitual tem que ser impulsionada pela necessidade materializada, pulsante, experimentada. Filosofar é pensar, agir, transformar, produzir conhecimento, desterritorializar, criar novas fronteiras, outros mundos.

Os fluxos de produção do conhecimento são o foco da pesquisa e não os resultados do processo – em forma de ideias acabadas e conclusões finais. Esta é uma pesquisa cartográfica na perspectiva de Guattari e Rolnik (1996) e se propõe a analisar experimentações realizadas em determinadas regiões limite, nas fronteiras entre as zonas urbanas e rurais, entre o universo do cotidiano e da representação teatral, entre o espaço da educação formal e não-formal.

A ideia é mostrar as relações que estabeleci com meus interlocutores, onde, como e com quem interagi, evidenciando ângulos e perspectivas de um olhar

movido pelo desejo de cuidar de si, do outro, e de todas as coisas ao redor. Ao fazer isso, pretendo abordar aspectos éticos e estéticos de uma pesquisa voltada para questões socioambientais, enquanto é depurado a concepção da *teatralidade humana*. Essa é uma aposta na potência do corpo humano, uma pesquisa que entende o corpo inteiro em movimento como fonte de conhecimento, um corpo que não cabe em nenhum lugar.



**CORPO-EXPERIMENTAÇÃO**

## RIZOMA II

### Entrada | Saída 2

CORPO-EXPERIMENTAÇÃO: intervenção na Casa do Caminho

Quando falo em *teatralidade humana* estou me referindo a uma forma de oposição à ideia comum de espaço cênico que pressupõe um lugar aonde as pessoas vão para ver, para assistir a representação de uma peça. Sendo este um lugar delimitado que impõe uma clara separação entre quem acompanha visualmente (na plateia) e quem atua (no tablado).

Coloco em questão as concepções de teatro que, nos seus fundamentos, tenham como objetivo produzir algo espetacular, num lugar grandioso, que faça o público refletir. Também coloco em dúvida um teatro que subsiste da contemplação de um público inerte corporalmente, o qual não abre mão do olhar atento de cada espectador isolado em sua individualidade, em seu mundo interno de reflexões, enquanto assiste ao espetáculo.

A noção de teatro apresentada aqui também se faz valer da estrutura cênica, mas seu objetivo maior é procurar desarticular as dualidades. Quando as atividades de produção assim exigem e com propósitos específicos, separo atores de não atores, palco de plateia. Faço isso para que, logo em seguida, possa analisar o que foi vivido e encontrar maneiras de romper com as dicotomias.

Entendo o corpo como lugar de onde emerge e se perpetua o próprio teatro. O corpo é teatral, todos nós somos teatrais, e esta realidade se torna cada vez mais palpável na medida em que conduzimos a vida como um acontecimento único, peculiar. A *teatralidade humana* se aproxima da *estética da existência* de Foucault (1985, 2004) ao fazer emergir um estilo próprio e mostrar que é possível fazer da vida, do dia a dia, uma obra de arte.

Considero no mínimo perigoso atribuir ao fazer artístico de alguns *experts* o poder de traduzir o que não se percebe comumente, o que não é revelado na vida cotidiana de cada um de nós. O poder de elucidar a existência oculta da vida, apresentando em cena o que não é imediato nem evidente. Essa tem sido a

atribuição de um teatro que se profissionaliza e assume o papel de proporcionar distanciamento ao espectador, dando-lhe um olhar mais abrangente da realidade, mais profundo, argumentam os profissionais da área.

Mas por que precisamos nos afastar da realidade para melhor observá-la e compreendê-la? Por que não podemos intervir diretamente nos acontecimentos, sem intermediários, a fim de transformá-los tanto no mundo fora de nós quanto em nossos próprios pensamentos? Por que o teatro tem sido esse espaço privilegiado que chama para si a atribuição de favorecer a reflexão em torno dos nossos dilemas e questões?

Minha compreensão de teatro diz respeito ao encontro humano, que pressupõe conflitos, trocas, disputas, intercâmbio, e é através dessa compreensão que desenvolvo essas questões. Defendo um teatro que implica movimento corporal, participação direta, ação coletiva, autogestão, enfim, distribuição do poder de atuar entre atores e não atores. Esta pesquisa, ao longo de seu percurso, contribuiu com a consolidação da passagem da noção de “atuação do personagem” para a noção de “atualização de devires” nos palcos da vida.



**Ilustração 17** – Foto à esquerda: Grupo de pesquisa em minha casa. Pelotas/RS. Maio de 2010. Coordenador: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa. (Fotografia: Augusto Amaral). Ilustração 17 – Foto à direita: Oficina “Experimentações Estéticas: *clownificando* o ambiente hospitalar” no Hospital Universitário da FURG. Maio de 2011. Coordenadores: Augusto Amaral e Cláudio Azevedo. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).

Acredito num teatro maleável que se reconfigura a cada nova cartografia, a cada novo campo de intervenção, um tipo de arte impulsionada por tudo aquilo que emerge da realidade vivida. Coloco em dúvida as manifestações teatrais que impeçam o encontro humano, que reduzam o tato, o contato, a expressão e a interação dos corpos. Busco uma arte provocativa, que faça pensar e agir, que promova a criação de outras possibilidades de existência, permitindo o surgimento do novo e a transformação da vida.

A *teatralidade humana* abre mão do lugar da representação em favor do lugar da apresentação, da atualização de virtualidades rizomáticas nas pessoas, grupos, coletividades. Esta é uma forma de teatro que segue o curso da vida, as intensidades do aqui e do agora. Desse ponto de vista, não faz sentido que um corpo represente outro corpo, pois a cada um de nós compete apresentar a si mesmo, evidenciando limites e potencialidades, devires e entrelugares.

Entendo que uma sociedade como a nossa, que subsiste da relação entre representantes e representados, habituada a manipular um conjunto de máscaras que se intercalam sobre o mesmo rosto, acaba por comprometer a capacidade de seus cidadãos pensarem e agirem por conta própria.

Este teatro compreende os pré-julgamentos como atitudes que nos impedem de entrar no fluxo dos acontecimentos para que possamos afirmar a potência produtiva do acaso, atualizando virtualidades, deflagrando a diferença. É um teatro que pode nos auxiliar a experimentar novas formas de estar na vida, expressando outras ideias e valores, sem deixar que a sedução da massificação nos torne escravos de nossas próprias máscaras.

As experimentações<sup>35</sup> têm o objetivo de fazer surgir modos de existência mais conectados com as forças da vida, onde cultura e natureza deixam de ser vistas

---

<sup>35</sup> François Zourabichvili, no livro *O Vocabulário de Deleuze*, esclarece a concepção de experimentação adotada nesta pesquisa. Ele afirma que o pensamento remete à experimentação e que essa decisão comporta pelo menos três consequências necessárias e evidentes: 1) pensar não é representar (não se busca uma adequação a uma suposta realidade objetiva, mas um efeito real que relance a vida e o pensamento, desloque o que está em jogo para eles, os relance mais longe e alhures); 2) não há começo real senão no meio, ali onde a palavra "gênese" readquire plenamente seu valor etimológico de "devir", sem relação com uma origem; 3) se todo encontro é "possível" no sentido em que não há razão para desqualificar a priori certos caminhos e não outros, todo encontro nem por isso é selecionado pela experiência (certas montagens, certos acoplamentos não produzem nem mudam nada). Aprofundemos este último ponto. Não nos iludiremos com o jogo aparentemente gratuito ao qual convida o método do rizoma, como se se tratasse de praticar cegamente qualquer colagem para obter arte ou filosofia, ou como se toda diferença fosse a priori fecunda, segundo uma

como coisas separadas e o corpo humano é compreendido como fruto de um complexo processo de interação com o meio – transformando e sendo transformado pelo ambiente em que está inserido.

Identifico, para fins de exposição, o ano de 2005 como outro importante marco nos rumos da *teatralidade humana*. Nesse ano, inicio a análise de um processo de experimentação específico, desenvolvido pelo grupo de dança de rua Piratas de Rua, e a pesquisa da teatralidade ganha uma forma propriamente acadêmica. Isso acontece durante o curso de especialização, que culmina com a escrita do trabalho de conclusão “A Memória Corporal do ‘Piratas de Rua’: diversidade, resistência e mutação” (2007). Nesse momento, fazia os primeiros apontamentos em torno da teatralidade performática, envolvendo a complexidade corporal do humano.

Esses estudos forneceram as bases necessárias para problematizar o campo da educação, enquanto analisava o método utilizado pelos bailarinos mais experientes para ensinar os novatos. O grupo Piratas de Rua, legítima expressão do movimento Hip-hop, centrava sua intervenção política e estética em uma técnica fundada na capacidade de interação dos bailarinos, potencializando a expressão humana através da dança, ativando esferas intuitivas e inventivas.

Naquela ocasião, encontrava nas peculiaridades do processo de criação das coreografias, envolvendo vigorosas práticas de improvisação, a inspiração para aprofundar as questões em torno da restauração da dimensão artística do processo de aprendizagem.

Foi em busca de um tipo de arte criada durante o processo de execução, seguindo o fluxo dos acontecimentos, que cheguei à comunidade Casa do Caminho.

---

doxa difundida. Decerto quem espera pensar deve consentir em uma parte de tateamento cego e sem apoio, em uma "aventura do involuntário"; e, apesar da aparência ou do discurso de nossos mestres, esse tato é a aptidão menos partilhada, pois sofremos de excesso de consciência e excesso de domínio - não consentimos de forma nenhuma no rizoma. A vigilância do pensamento nem por isso permanece menos requisitada, mas no próprio cerne da experimentação: além das regras mencionadas acima, ela consiste no discernimento do estéril (buracos negros, impasses) e do fecundo (linhas de fuga). É aí que pensar conquista ao mesmo tempo sua necessidade e sua efetividade, reconhecendo os signos que nos obrigam a pensar porque englobam o que ainda não pensamos. E eis por que Deleuze e Guattari podem dizer que o rizoma é questão de cartografia, isto é, de clínica ou de avaliação imanente. Acontece, sem dúvida, de o rizoma ser imitado, representado e não produzido, e servir de alibi a amálgamas sem efeito ou a logorréias fastidiosas: pois se acredita que basta que coisas não tenham relação entre si para que haja interesse em vinculá-las. Mas o rizoma é tão benevolente quanto seletivo: ele tem a crueldade do real, e só cresce onde efeitos determinados têm lugar (ZOURABICHVILI, 2004, p.43/44).

Na primeira vez, fui convidado pelo professor Alfredo Guillermo Martin Gentini, enquanto organizava o anteprojeto de doutorado, e logo me tornei mais um dos voluntários<sup>36</sup> da Organização Não Governamental (ONG) vinculada à Pastoral Ecumênica de Saúde Popular<sup>37</sup>. Um espaço coordenado por Marcolina Tacca – conhecida como irmã Assunta – que se caracteriza pela ação colaborativa em rede solidária<sup>38</sup> e que, desde 1998, permite o atendimento gratuito das camadas mais pobres da sociedade pelotense.

Durante uma das intervenções na Casa do Caminho, passei por uma experiência marcante, abrindo um novo horizonte para o imprevisto e para a experimentação. Isso aconteceu em uma experimentação dramática, enquanto teatralizava assumindo o papel de marido de uma mulher que acabava de ficar viúva. A senhora, inconformada com a morte súbita do esposo, foi para o centro de um círculo de pessoas organizado no pátio da comunidade pelo professor Alfredo, que atuava como facilitador da intervenção. Disse que estava no centro porque não entendia a morte do companheiro que tanto amava e achava que, estando ali, poderia ser ajudada pelo grupo.

Foi um forte momento de catarse. Quando o Alfredo pediu que alguém assumisse o papel do marido sai imediatamente da roda, sem pensar duas vezes, e comecei a caminhar com a mulher no centro do círculo. Procurei me concentrar e esvaziar a mente

---

<sup>36</sup> Em 2009 iniciei o trabalho voluntário cuidando os jardins e canteiros onde são plantadas hortaliças e ervas medicinais. Atualmente (agosto de 2011) realizo intervenções em diversas comunidades em parceria com a psicóloga Ceci da Silva de Souza e participo do processo de formação dos massoterapeutas. Os cursos, ministrados pelo kinesioterapeuta francês Denis Touzet, são organizados pelo prof. Dr. Alfredo Guillermo Martin Gentini (PPGEA/FURG). A formação está incluída num conjunto de atividades no campo da saúde mental.

<sup>37</sup> Estão vinculadas à Pastoral Ecumênica de Saúde Popular as seguintes comunidades: *Casa do Caminho* (Rua Zeferino Costa, nº 129 – Bairro: Três Vendas. Pelotas/RS); *Passo a Passo* (Presídio Regional de Pelotas/RS); *SAOR* (Rua Almirante Barroso, 2570 – Centro. Pelotas/RS); *João Paulo II* (Rua Visconde da Graça, 773 – Bairro: Fragata. Pelotas/RS); *João XXIII* (Rua Marques de Queluz, 185 – Bairro: Fragata. Pelotas/RS); *Maria de Nazaré* (Rua Ulisses Batenga, 977 – Bairro: Fragata. Pelotas/RS); *São João Batista* (Av. Domingos de Almeida, 1117 – Bairro: Areal. Pelotas/RS); *Santíssima Trindade* (Av. Duque de Caxias, 991 – Bairro: Fragata. Pelotas/RS); *Nossa Senhora da Luz* (Rua Anchieta, 3553 – Centro. Pelotas/RS); *Santa Rita* (Rua Elberto Madruga, 152 – Bairro: Cruzeiro. Pelotas/RS); *Santo Antônio* (Rua Matheus Gomes Vianna, 445 – Bairro: Fragata. Pelotas/RS); e *São José* (Av. Duque de Caxias, 518 – Fragata. Pelotas/RS) – Informações extraídas do levantamento de dados realizado pela estagiária Vivian Waltzer Einhardt, do curso de Psicologia da FURG.

<sup>38</sup> A ação em rede consiste, fundamentalmente, em atuar no tratamento dos enfermos, bem como orientar a população sobre a prevenção de doenças. Os voluntários utilizam práticas alternativas à medicina tradicional, envolvendo a produção artesanal de homeopatia e fitoterápicos, essências florais e xaropes, bem como a aplicação de reiki, massoterapia, medição de glicose e pressão arterial, jin shin jyutsu, massagem haitiana, entre outras práticas na área da saúde.

buscando um estado meditativo. Não sabia o que estava por acontecer, pois não tínhamos roteiro e não havíamos feito nenhum ensaio ou combinação prévia. A proposta da intervenção era improvisar e isto significa estar no fio da navalha, transitar no limite tênue entre o delírio e a lucidez. Eu sabia que para isto é preciso estar aberto, aguçar os sentidos, estar atento e deixar a intuição conduzir cada palavra, cada movimento, cada célula do corpo. Isto existe total entrega. Durante o diálogo com a mulher não havia tempo para elaborar frases e as respostas estavam sendo criadas durante a execução da intervenção, fluindo com tranquilidade, firmeza e coerência. Eu não sabia o que dizer, apenas abria a boca e falava. Naquele momento senti vontade de tirar os sapatos e colocar os pés na grama, mas não tirei. Senti um poderoso fluxo de energia que vinha da terra e percorria meu corpo. Eu estava apenas canalizando aquela energia, um verdadeiro turbilhão de expressões e palavras, nada mais. Senti um misto de vertigem e excitação, não havia tempo para filtrar o que deveria e o que não deveria ser dito. Meus sentidos estavam aguçados e meu corpo todo estava em prontidão. (...) Depois da intervenção três pessoas, em momentos diferentes, vieram conversar comigo. A primeira impressionada com o que havia acontecido perguntou se eu estava em transe mediúnico. A segunda, também perplexa, disse que tinha visto várias gradações de luzes e cores nos iluminando enquanto nos deslocávamos no pátio. E a terceira teceu alguns comentários sobre a importância do teatro em atividades de cura e disse que havia gostado muito da minha atuação. Três perspectivas bastante distintas a respeito do mesmo evento. Quem está certo? Todas as pessoas ou nenhuma delas? (Anotação extraída do diário de campo, setembro de 2009).

Alguns meses depois, irmã Assunta comentou em uma de nossas reuniões que sua sobrinha, a viúva, havia superado o trauma da morte do marido e que a intervenção havia sido fundamental em seu processo de cura.

Resisto um pouco a ideia da cura, pois entendo que o binômio saúde-doença traduz refinados processos de equilíbrio, desequilíbrio e reequilíbrio necessários para que possamos nos manter vivos, evidenciando a própria luta pela vida. Ninguém cura ninguém, pois a cura depende de uma infinidade de fatores que, em seu conjunto, permitem que os corpos conquistem a feitura de um novo estágio de equilíbrio, sempre provisório. Prefiro pensar em termos do cuidado que foi dispensado àquela mulher e lhe permitiu reencontrar sua própria força e felicidade.

Entendo que é preciso criar dispositivos que mobilizem as pessoas em torno de sua própria ecologia e isso diz respeito a lidar com a vida através de uma percepção sensível e um olhar voltado para o cuidado. A concepção da *teatralidade humana* foi aprofundada nesse cenário, onde a questão que orientou esta pesquisa foi assim colocada: Será que as experimentações podem contribuir com a invenção

de modos de existência mais voltados para o cuidado de si, do outro, e de todas as coisas que estão ao nosso alcance cuidar?

Objetivando lidar com tal questão, a *teatralidade humana* buscou subsídios no desenvolvimento de um dispositivo com linguagem teatral própria, resultante dos hibridismos e das trocas de experiências entre os integrantes do grupo de pesquisa – grupo-sujeito do seu devir. Também foram objetivos da pesquisa: 1) pensar a saúde humana do ponto de vista das possibilidades de intercâmbio cultura-natureza; 2) experimentar novas fronteiras entre teatro e vida; e 3) contribuir com iniciativas voluntárias e de intervenção socioambiental.

A *teatralidade humana* é desenvolvida em torno do trabalho coletivo organizado em grupo e da valorização dos processos de formação de seus agentes, colocando em questão os limites do universo da educação formal e não formal. As experimentações produzem um saber e um fazer capaz de mobilizar a capacidade intuitiva, inventiva, relacional e afetiva do humano, restaurando a dimensão artística do processo de aprendizagem e fomentando uma relação de cuidado com a vida.

Compreendo o teatro como possibilidade, como lugar de onde emana a própria criação, como palco de onde emergem corpos singulares, capazes de produzir imagens, tornando suas ideias realidade através das vivências, dos jogos, da experimentação de novos territórios existenciais. São agentes de transformação à medida que se envolvem nas intervenções socioambientais, olhando a si mesmos através das experimentações que produzem.

A *teatralidade humana* se enraíza no entrecruzamento da experiência empírica e do pensamento reflexivo. Constitui-se toda vez que leio, ouço e debato no campo do conhecimento, que confronto ideias e fatos, toda vez que meu pensamento é provocado, que coloco o corpo em movimento no fluxo de dilemas e questões.

A cartografia, que foi sendo qualificada ao longo da pesquisa, fluiu no encontro com a simplicidade, flexionada em uma linguagem carregada de sentidos, saberes e paixões. Esse encontro é fruto do desejo, daquilo que se quer em demasia.

Trata-se de um mapa dos limites e possibilidades da ação humana, com múltiplas entradas e saídas – dos deslocamentos efetivados no tempo e no espaço,

o traçado dos movimentos realizados pelos corpos enquanto transformam o ambiente em que estão inseridos. Uma cartografia das buscas, das tentativas, de erros e acertos, da produção de modos de vida inspirados em valores ético-estéticos (GUATTARI, 1990).

A *teatralidade humana* aspira à condição dos saberes prático-teóricos capazes de transformar a vida em algo melhor. Um teatro que contribua com a estética da vida, com a transgressão das formas instituídas. Uma concepção que objetiva problematizar o jeito de ser dos “sem fama”, dos “sem luzes”, daqueles que assumem diariamente papéis nos espetáculos do cotidiano, o teatro nosso de cada dia.

A concepção de intervenção, nesta pesquisa, encontrou seus parâmetros epistemológicos no campo da Análise Institucional desenvolvida na França a partir dos anos 60. Buscou compreender e transformar os diversos sentidos cristalizados nas instituições, objetivando interrogá-los a partir de um entendimento sociopolítico.

A ênfase dada à intervenção encontra-se menos no produto a ser alcançado e mais nos processos de constituição. Pressupõe sair do mesmo lugar de sempre, mudar a posição do corpo e ver o mundo noutra perspectiva, expressando os próprios pensamentos.

A Análise Institucional influencia esta pesquisa já que objetiva colocar em evidência certas alienações e opressões, favorecendo a análise crítica e pensando as intervenções como formas inovadoras de se relacionar, colocando em crise as formas instituídas. Propicia o surgimento de “processos auto-analíticos e autogestivos circunscritos (se for o caso), mas tendendo sempre a que se expandam até conseguir um alcance generalizado e revolucionário” (BAREMBLITT, 1992, p.137).

A pesquisa-intervenção, de certa forma, provoca rupturas nas perspectivas colocadas pelo movimento da Pesquisa-Ação<sup>39</sup>, principalmente naquelas referentes às relações entre teoria e prática, entre sujeito e objeto. Essas reflexões foram

---

<sup>39</sup> No projeto da Pesquisa-Ação, contraponto radical ao positivismo na defesa de uma teoria amalgamada na ação comprometida do pesquisador, a busca de dados inclui testemunhos, associa entrevistas, questionários, análise de conteúdo e restituição das informações aos pesquisados. Visa, muitas vezes, à tomada de consciência, a mudanças de comportamento. Propõe-se a reunião da teoria e da ação amalgamadas reciprocamente.

objetivos da ação na pesquisa, através do exercício de desnaturalização das instituições, bem como da noção de implicação colocada para o sujeito cognocente.

No ano de 2010, durante o primeiro semestre do doutorado, iniciaram-se as oficinas com um dos grupo de pesquisa, onde atuei como facilitador<sup>40</sup>. O processo foi registrado no Relatório de Atividades, que faz parte diário de campo, se inspira no diário de itinerância<sup>41</sup> da metodologia Sociopoética, e contém importantes dados que compõem esta pesquisa.

O grupo de pesquisa, nessa etapa da cartografia, era formado por duas psicólogas, três estagiárias do curso de graduação em Psicologia, uma estudante do curso de graduação em Enfermagem, uma jornalista e estudante do curso de graduação em Letras, dois artistas plásticos, dois artistas visuais, uma estudante do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo, um ator e um professor de Filosofia. Era um grupo híbrido, sem vínculo institucional, que se reuniu pela necessidade de experimentar, de estreitar laços e partilhar momentos juntos. Meu desejo era de que realizassem uma caminhada que lhes permitisse transformar ideias em ações socioambientais em favor da vida.

---

<sup>40</sup> A concepção de facilitador inspira-se na Sociopoética, seu papel “é importante, pois aprendeu a discrição, ou seja, não interferir na produção do pensamento dos demais membros do grupo, ou melhor (pois mesmo o silêncio é uma forma de interação!), interferir de maneira mínima e metódica. Como? Ao saber trazer as condições para que se institua um coletivo responsável e autogerido, onde as relações de poder, saber e desejo sejam as mais visíveis e compartilhadas possíveis; ao saber implantar técnicas artísticas de produção de dados; ao saber estudar os dados produzidos, procurando o inconsciente do grupo-pesquisador; ao saber organizar a análise crítica, no seio do grupo, tanto desses dados como do estudo elaborado por ele próprio. Ao saber desbloquear situações de fuga frente à exigência do conhecimento... De fato, é bom que participem dois ou duas facilitadores/as, pois não é simples, ao mesmo tempo, cuidar do bom desenvolvimento da pesquisa e observar o que acontece no grupo-pesquisador”. (GAUTHIER, 2009, p.07).

<sup>41</sup> Este é “o diário institucional, que René Barbier (2006) chama com felicidade de ‘diário de itinerância’, ou seja, de caminho onde podemos nos perder e nos re-encontrar. É bom propor um grande caderno onde todos e todas, inclusive os facilitadores, podem escrever, colar, desenhar... tudo o que eles querem, em qualquer momento das sessões (poemas, sonhos, elementos teóricos, interrogações...). A experiência mostra a necessidade de insistir, propor pacientemente a escrita no diário coletivo, pois as pessoas não estão acostumadas com essa prática. Insistir também para que se escrevam conteúdos críticos, desde que a crítica não for direcionada a uma pessoa em particular e sim ao grupo-pesquisador, ao andamento da pesquisa, ao trabalho coletivo. Em grupos que adotam o diário de itinerância com dedicação, esse se constitui em potente analisador da pesquisa e contribui na geração de conhecimentos novos. O diário de itinerância é lido e livremente comentado pelos copesquisadores (é bom que os facilitadores não façam comentários, para não instituírem uma relação de poder desnecessária, ou se fizerem, apenas para incentivar ou apontar a importância dos conteúdos trazidos). Pessoalmente, gosto de cuidar especificamente de sua leitura coletiva no início da cada sessão, pois freqüentemente, os membros do grupo-pesquisador alimentam-no ao chegarem à sessão”. (GAUTHIER, 2009, p.12).

As oficinas caracterizaram-se por um conjunto de experimentações que procuravam fomentar o encontro dos corpos, a desconstrução (e reconstrução) de máscaras e papéis sociais, bem como a vitalidade das relações humanas. Eram experimentações inspiradas nas técnicas de produção dos dados (Anexo III) de Jacques Gauthier (2009) e nos exercícios para atores e não atores de Augusto Boal (1988, 2002). Favoreciam o conhecimento do corpo através do movimento físico, muscular, respiratório, motor, bem como jogos que estimulavam a comunicação, a interação e a expressividade.

O campo de problematização, neste momento impulsionado pelo processo de análise e contra-análise como preconiza a sociopoética, é aqui entendido como “mosaico ontológico do presente” (AMARAL, 2009, p.29). As questões levantadas pretendiam impulsionar uma caminhada que permitisse vivenciar outras maneiras de perceber e agir, novas formas de sentir, de posicionar-se diante das questões ambientais e sociais.

O grupo objetivava abrir-se para o devir, para o desconhecido, para o novo, descobrindo a estrutura de seu próprio pensamento, transformando a si mesmo, realimentando suas utopias toda vez que acessasse as forças ancestrais da criação, as forças da renovação do mundo, da sociedade, dos corpos, das coisas.

As intervenções socioambientais objetivaram acionar o potencial criativo do grupo de pesquisa, atualizando virtualidades e afirmando a história do presente, passível de ser transformada e melhorada a cada novo encontro através das práticas autogestionadas, do trabalho solidário e cooperativo.



**Ilustração 18** - Oficina coordenada por Gabriella Argento na sede do *Jogando no Quintal*. São Paulo/SP. Março de 2011. Participação: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Gabriella Argento).

O objetivo das oficinas era potencializar cada nômade inquieto<sup>42</sup> em seu caminho de autodescoberta, permitindo que entrasse em contato com o inconsciente do grupo para que pudesse experimentar novos modos de pensar e de viver. Para isso, era preciso estar predisposto às aventuras, aos deslocamentos, aos espaços abertos, aos turbilhões, às possibilidades de intercâmbio entre as diversas fontes do conhecimento – ciência, arte, filosofia, mitologia, fé, etc.

Essa proposta de intervenção socioambiental, que impulsiona o aspecto mais analítico da pesquisa, preconiza a criação de um arranjo com múltiplos fragmentos. Nesta primeira etapa da pesquisa de campo, optei pela metodologia sociopoética de Jacques Gauthier (2009) para me auxiliar na composição desse mosaico, a partir dos processos de diferenciação dos grupos: na partilha, nas trocas, enquanto estabelecemos diálogos possíveis entre os diferentes.

A sociopoética defende os laços de dependência mútua entre o que é chamado de objeto e de sujeito da pesquisa, pressupondo a inserção de variadas formas de racionalidade e a possibilidade de que outras fontes de conhecimento, não racionais e sim emocionais, intuitivas, sensíveis, imaginativas e motrizes, entrem em jogo na organização da pesquisa e na intervenção propriamente dita. Gauthier especifica os principais elementos da sociopoética quando afirma que:

a sociopoética tem razão de colocar o grupo-pesquisador em situação não normal, ou seja, de energizá-lo pelo relaxamento, pela produção de dados de tipo artístico que mexem com o inconsciente e todas as capacidades de conhecer do corpo, de procurar apaixonadamente as diferenças, diferenciações e divergências, de criar um ambiente amoroso que acolha opressões e violências recalcadas, de lutar pela igualdade, tão rara, na expressão e, ainda mais rara, na construção do saber. De fato, pelo relaxamento equilibramos e potencializamos nossas energias, a fim de podermos viver estados muito distantes do equilíbrio. Pensamos com o corpo inteiro, para disponibilizar a razão, ordinariamente presa em equilíbrios pré-fabricados pela sociedade, a vivenciar fortes tensões e desequilíbrios. Construimos assim o espaço-tempo de pesquisa adequado para que possam surgir acontecimentos inesperados, eventos criadores que abram para dimensões desconhecidas... como

---

<sup>42</sup> O nômade tem um território, segue trajetos costumeiros, vai de um ponto a outro, não ignora os pontos (ponto de água, de habitação, de assembléia, etc.)... ainda que os pontos determinem trajetos, estão estritamente subordinados aos trajetos que eles determinam, ao contrário do que sucede no caso sedentário. O ponto de água só existe para ser abandonado, e todo ponto é um alternância e só existe como alternância. Um trajeto está sempre entre dois pontos, mas o entre-dois tomou toda a consistência, e goza de uma autonomia bem como de uma direção próprias. A vida nômade é *intermezzo*. Até os elementos de seu habitat estão concebidos em função do trajeto que não pára de mobilizá-los (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.50-51).

aconteceram muitos na história do Universo, ritmada por mudanças de escala que tornaram possíveis o surgimento da vida, das sociedades, do cérebro humano extremamente complexo e individualizado. (GAUTHIER, 2009, p.26).

Os sociopoetas buscam incessantemente a interação dialógica, colocando em jogo certas capacidades criadoras que mobilizam o corpo inteiro e revelam fontes não conscientes de conhecimento. Pretendem pensar com o corpo-todo-incluso ao equilibrarem as potências da razão pelas da emoção, das sensações, da intuição, da gestualidade, da imaginação. Saberes que não se expressam com palavras, por terem sido recalçados nos nossos músculos e nervos por opressões diversas ou por pertencerem à ordem do silêncio, do sagrado.

Chamamos de sociopoética um método de pesquisa e aprendizagem que visa produzir novas conceituações e problematizações acerca dos temas que enfoca. Para se instituir enquanto prática filosófica, a sociopoética procura:

1) Formar grupos-pesquisadores, que sejam responsáveis pelo desenvolvimento das pesquisas, o grupo alvo da pesquisa tornando-se, graças a um dispositivo específico, copesquisador. 2) Valorizar as formas de pensar das culturas de resistência na leitura dos dados de pesquisa e da realidade, para dialogar com as referências acadêmicas. 3) Considerar o corpo inteiro – com as sensações, a intuição, a emoção, várias formas de razão, a imaginação, a gestualidade – como capaz de conhecer, de pesquisar. 4) Acessar conteúdos e formas inconscientes, recalçadas ou não verbalizadas, particularmente usando técnicas de criatividade artística na produção dos dados. 5) Considerar a responsabilidade ética, política, social, espiritual do grupo no desenvolvimento da pesquisa<sup>43</sup>.

Tanto a sociopoética quanto a ecosofia de Guattari expressam a necessidade da emergência de um conhecimento para além da lógica cartesiana, numa sociedade onde a destruição da vida natural e a deterioração das relações humanas ameaçam nossa própria espécie. A concepção de Educação Ambiental aqui desenvolvida, fundada no livro *As Três Ecologias* (GUATTARI, 1990), aborda um pensamento que procura lidar com o humano de forma ampla e integrada, compartilhando o mundo com diversas culturas, tipos de conhecimento e formas de existência. A ecologia para Guattari é o estudo de fenômenos complexos, incluindo a subjetividade humana, o meio ambiente e as relações sociais, estando todas intimamente interconectadas nesses três registros ecológicos.

---

<sup>43</sup> [http://www.entrelugares.ufc.br/linha\\_editorial.html](http://www.entrelugares.ufc.br/linha_editorial.html)

Cada grupo de pesquisa prepara-se, a cada novo encontro, para atuar na perspectiva da ecosofia. Isso fica evidente toda vez que os talentos individuais do grupo conseguem se agregar em torno de uma corporeidade múltipla: expressão de uma coletividade em ação. É quando as metamorfoses acontecem, seus efeitos têm visibilidade, suas imagens impulsionam, suas iniciativas produzem transformação.

A pesquisa desdobra-se em experimentação estético-ambiental toda vez que um grupo de pesquisa vai ao encontro da concepção nietzscheana de grande saúde (2000, 2001, 2006), ampliando e diversificando seus espaços de atuação. Afirmando a vida e apostando nos processos inventivos como exercícios de liberdade:

A criança é a inocência, e o esquecimento, um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira sobre si, um movimento, uma santa afirmação. Sim; para o jogo da criação, meus irmãos, é necessária uma santa afirmação: o espírito quer agora a sua vontade, o que perdeu o mundo quer conseguir o seu mundo (NIETZSCHE, 1977, p.21).

A questão da liberdade sempre foi uma temática que impulsionou a *teatralidade humana*, funciona como inesgotável fonte de problematização. Precisa ser vivida para ser aprofundada e se tornar capaz de nos permitir avançar em questões como a autonomia, a espontaneidade, a solidariedade, etc. Questões centrais na tentativa de colocar o pensamento em movimento, como autêntica “máquina de guerra nômade<sup>44</sup>”.

Aqui a condição de liberdade só se realiza quando somos capazes de estabelecer uma relação de afeto com nós mesmos. Isso implica aprender a cuidar dos outros, da vida. Esse cuidado só se torna visível, no dia a dia, na medida em que constituímos a própria vida como obra de arte. É a ética como prática refletida da liberdade. Para pensar a questão da ética, Foucault (1984) recorre aos gregos da antiguidade e percebe a necessidade que tinham de estabelecer consigo mesmos uma relação de domínio, de controle (*arché*).

---

<sup>44</sup> Deleuze e Guattari diferenciam o espaço nômade do espaço sedentário e falam da ação da máquina de guerra nômade: “o espaço sedentário é estriado, por muros, cercados e caminhos entre os cercados, enquanto o espaço nômade é liso, marcado apenas por ‘traços’ que se apagam e se deslocam com o trajeto. (...) É cada vez que há uma operação contra o Estado, indisciplina, motim, guerrilha ou revolução enquanto ato, dir-se-ia que uma máquina de guerra ressuscita, que um novo potencial nômade aparece, com reconstituição de um espaço liso ou de uma maneira de estar no espaço como se fosse liso” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.51 e 60).

É uma concepção de liberdade que entra em choque com o escravismo consumista e com o individualismo doentio. Uma liberdade que não pode se desenvolver sob o regime da contenção e do aprisionamento. Que se opõe a qualquer tipo de noção que pressuponha que livre é aquele que não está na prisão. Onde o “liberto” vive sob a constante ameaça da privação, caso não cumpra as leis. Enfim, a liberdade que defendemos não está fundada na negação de si mesma!

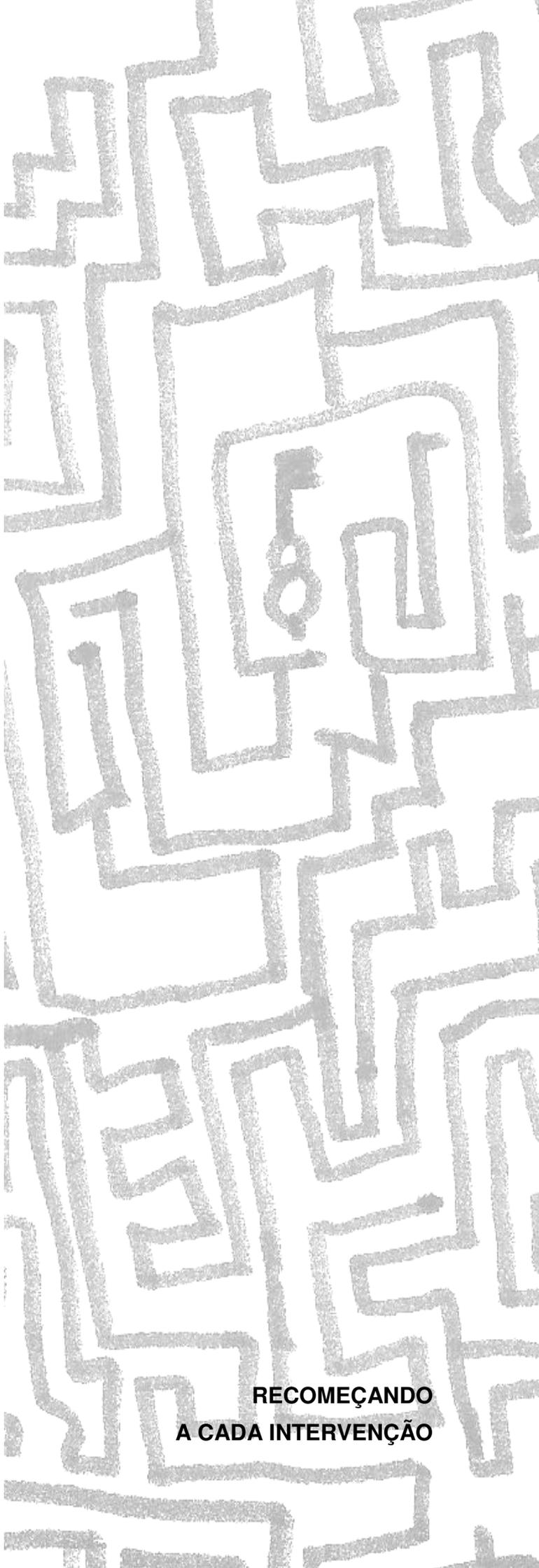
Tanto na proposição jurídica quanto em nossas mentes, repousa a ideia de que no presídio habitam pessoas indesejáveis e degeneradas, aquelas com propensão ao mal. Foram aprisionadas para serem punidas, reeducadas e reintroduzidas na vida social. Em sua tese “Sobre a Prisão”, Foucault (1999) afirma que os presídios estiveram, desde a origem, ligados a um projeto de transformação dos indivíduos.

A história da repressão, analisada por Foucault, evidencia uma importante separação, um rigoroso delimitador de fronteiras imposto pelas prisões. Esse eficiente dispositivo de controle das populações, na lógica de quem detém o poder repressivo, pressupõe que do lado de fora vivam os libertos, as pessoas do bem, aquelas que conduzem suas vidas adequadamente sem ferir a moral nem o Direito.

O processo de intervenção socioambiental coloca em dúvida essa dicotomia, anunciando um humano que vive sob as nuances do bem e do mal. Gera um aprendizado que permite que lidemos com nossos aspectos mais obscuros, sem negá-los, e nos ensina que luz e escuridão são vetores, forças que, combinadas, fazem irradiar devires e belezas, enquanto enfrentamos nossos aspectos mais sombrios.

O medo da escuridão pode fazer sucumbir, mas também nos permite crescer, concede-nos uma percepção mais aguda das intensidades da iluminação. O processo permite quebrar os espelhos que refletem nossa autoimportância e que colocam nossas próprias tristezas e fracassos no centro da vida. A vida não tem um centro de gravidade, ela ramifica seus brotos em muitas direções. Somos dominados pelas forças da escuridão quando deixamos de mergulhar nos processos contínuos de tentativa e erro, que somente o corpo-todo-em-movimento é capaz de experimentar. Quando reprimida, a sombra se avoluma, devora a beleza, consome nossa saúde.

Esta pesquisa também colocou em questão outros dualismos historicamente constituídos: sujeito/objeto, teoria/prática, indivíduo/coletivo, observador/observado, opressor/oprimido, etc. Conforme o campo de problematização ia se configurando, me deparei com uma concepção de conhecimento que avançava na direção da multiplicidade, desarticulando a dicotomia “ciências da natureza” e “ciências da sociedade”.



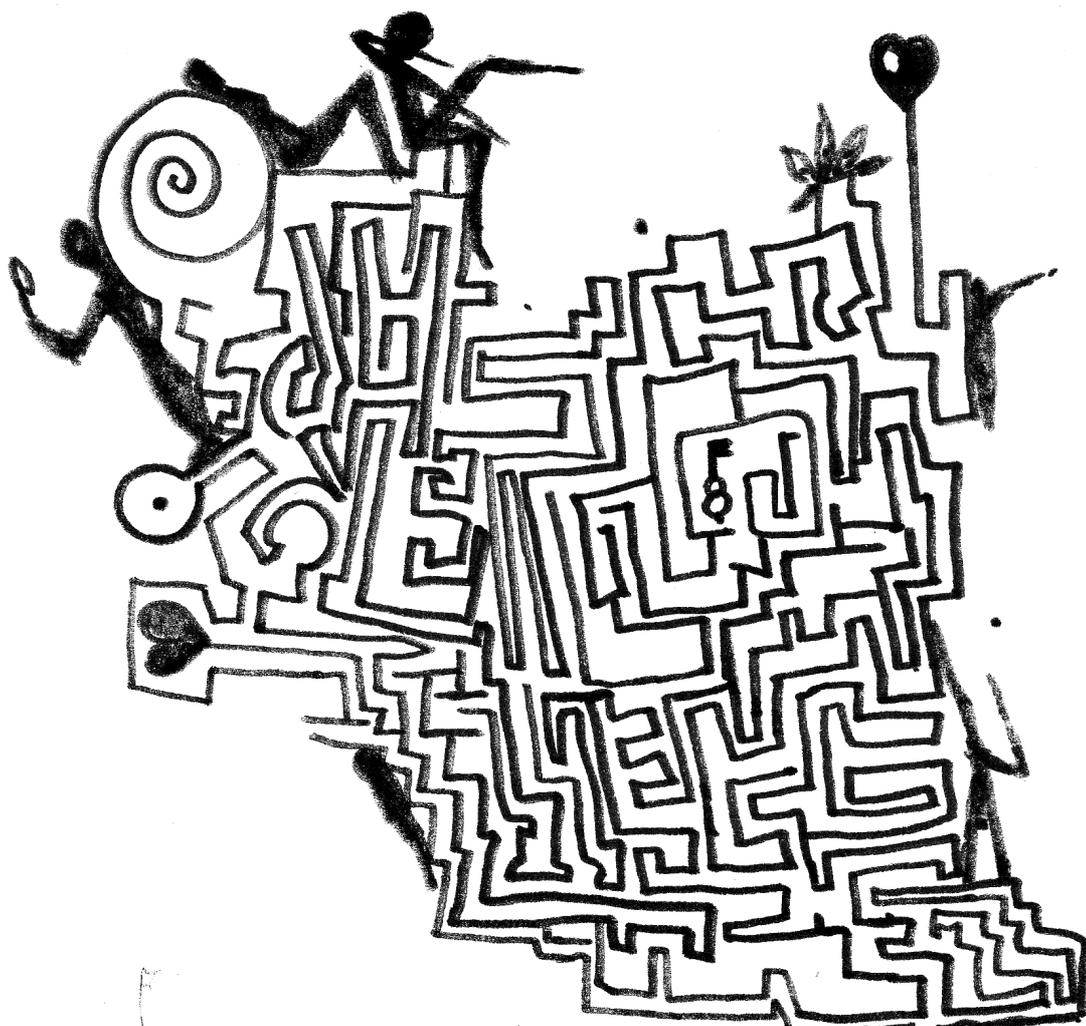
**RECOMEÇANDO  
A CADA INTERVENÇÃO**

## RIZOMA II

### Entrada | Saída 3

#### RECOMEÇANDO A CADA INTERVENÇÃO

O campo conceitual das ciências sociais vem se entrelaçando com o campo de domínio das ciências naturais, o que tem se desdobrado na aproximação destas com os estudos humanísticos (históricos, literários e filosóficos). Um dos principais pressupostos do processo de intervenção socioambiental é o trânsito entre os saberes, que tem sido anunciado por diversos autores e nas mais variadas áreas do conhecimento.



**Ilustração 19** – Experimentação inspirada na Sociopoética (Técnica dos Sentidos). Pelotas, maio de 2010. Anexo III. Desenho de Madu Lopes. Coordenador: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa.

Esta pesquisa foi elaborada com a utilização dos dados produzidos durante as intervenções socioambientais, depoimentos espontâneos, e-mails trocados entre os copesquisadores, fotos e filmagens das intervenções, anotações no diário de campo e gravações dos encontros dos grupos de pesquisa.

O “Vídeo-Experimentação: intervenção no Templo das Águas”<sup>45</sup>, importante recurso metodológico na primeira etapa, chega onde as palavras não conseguem alcançar, trazendo outras perspectivas para a forma escrita da pesquisa. O vídeo tem a potencialidade de gerar interferências, provocando rupturas e descontinuidades, criando um fluxo de variação contínua que pretende impulsionar quem assiste na direção de outros tempos e lugares.

Esse dispositivo audiovisual foi concebido com a intenção de colocar em movimento o conjunto do processo de intervenção socioambiental, retroalimentando-o, permitindo a reinvenção do próprio dispositivo cênico. Ele pode ser assistido antes, durante ou depois da leitura da tese.

As intervenções objetivavam dar continuidade à concepção que começou a ser desenvolvida em minha dissertação de mestrado<sup>46</sup>. Na pesquisa de doutorado, a *teatralidade humana* transforma-se, bifurca, recompondo-se na perspectiva dos processos cognitivos e estético-ambientais.

Isso significa realizar um movimento objetivando recomeçar a cada instante, em que se tenta desconstruir o que foi capturado pelos tentáculos do conservadorismo e da alienação.

Esta pesquisa apresenta um fragmento, uma posição rizomática, um eixo-tronco que se ramifica numa multiplicidade articulada de sucessivas experimentações, intervenções socioambientais criadas sem a pretensão da forma

---

<sup>45</sup> O vídeo, editado por Chico Maximila, está disponível na página do Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental (PPGEA/FURG). Na ocasião que o vídeo foi editado eu estava escrevendo o artigo, com título provisório, “*Teatralidade Humana: experimentações no campo da educação ambiental*” – conforme consta nos créditos do vídeo. Porém, quando o artigo foi publicado na revista *Entrelugares* modifiquei o título do artigo para “*Teatralidade Humana: intervenção socioambiental em laboratório de experimentações cênicas*”. Para assistir o Vídeo-Experimentação basta acessar o seguinte endereço eletrônico:

[http://www.educacaoambiental.furg.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=367%3Avideo-experimentacao&catid=56%3Avideos&Itemid=90&lang=pt](http://www.educacaoambiental.furg.br/index.php?option=com_content&view=article&id=367%3Avideo-experimentacao&catid=56%3Avideos&Itemid=90&lang=pt)

<sup>46</sup> : “O Corpo como Palco da *Teatralidade Humana*: marcas na formação acadêmica” (2009).

acabada, mas que aspiram a uma pesquisa-em-movimento. Um mosaico que, de alguma forma, pretende evidenciar a extratemporalidade do acontecimento.



**Ilustração 20** – Foto tirada durante a oficina realizada no Templo das Águas (julho de 2010). Propriedade da família Gottinari, zona rural de Pelotas. Coordenador: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia Camila Hein).

Trata-se de colocar o corpo no movimento perpétuo das coisas para que seja possível traçar um caminho entre as pedras, tornando possível ir ao encontro do belo, do inesperado, do melhoramento da vida. Isso significa acreditar nos devires, na produção do novo, nas múltiplas conexões dos corpos, nos encontros improváveis, nas intensidades e nos fluxos da existência.

Destaco aqui uma pesquisa que se materializa enquanto o grupo de pesquisa se debruça sobre problemas verdadeiros, enquanto é impulsionada pela necessidade, ou seja, por tudo aquilo que faz o corpo pensar, agir, transformar-se, desterritorializar-se, criando outras fronteiras, novos centros de equilíbrio.

O processo de intervenção socioambiental forneceu subsídios para ampliar a concepção da *teatralidade humana*, através da realização de intervenções com o

dispositivo que venho experimentando nos últimos quinze anos em diferentes espaços<sup>47</sup>.



**Ilustração 21** - Oficina de capacitação “Linguagem Cênica e Tecnologias do Corpo” (ESEF/UFPel), coordenada por Augusto Amaral. Pelotas/RS, janeiro de 2005. Fonte: Acervo da oficina (Fotografia: Augusto Amaral).

A *teatralidade humana* se inspira na filosofia da diferença de Antonin Artaud (1999)<sup>48</sup> para tentar se apropriar de um saber que opera em consonância com a aprendizagem como forma de resistência, opondo-se à crescente alienação e à despotencialização do humano que vem sendo produzida em nosso tempo – na era da globalização.

A alienação é aqui entendida como desdobramento do individualismo, do egoísmo e do egocentrismo que imperam nas sociedades capitalistas, e que

<sup>47</sup> As experimentações foram realizadas nos seguintes espaços: na Embratel S/A; no curso Universitário Pré-Vestibular, em Pelotas, enquanto dirigia o grupo de teatro *Abaporu*; no Instituto de Ciências Humanas – UFPel, durante a pesquisa no curso de especialização; na Faculdade Atlântico Sul, enquanto professor da disciplina *Filosofia da Educação e Filosofia da Educação Física*; e na Escola Superior de Educação Física – UFPel, na pesquisa do curso de mestrado.

<sup>48</sup> O livro *O Teatro e seu Duplo* de Antonin Artaud (1999) é considerado um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX, referência de renomados diretores como Jerzy Grotowsky, Peter Brook, Eugenio Barba, entre outros.

aparece na forma de depressão, angústia, solidão, tristeza, nos tirando a força de viver. Alienação que se traduz em apatia generalizada evidente na esfera da preservação ambiental, do engajamento político e da ação comunitária e social. Enfim, é uma efetiva castração no sentido de privar o humano da participação ativa e emancipatória, bem como de impedi-lo de criar possibilidades de transformação de sua própria realidade vivida.



**Ilustração 22** – Grupo de teatro Kalós (ICH/UFPel). Praça do Porto, Pelotas/RS. Maio de 2004. Diretor: Augusto Amaral. Fonte: Acervo do projeto de extensão “Grupo de Estudos em Literatura Grega – Teatralização como Método de Ensino” do curso de licenciatura em História (Fotografia: Antônia Chagas).

O processo de transformação da realidade cria raízes profundas ao se difundir no plano micropolítico como autotransformação, quando enfrentamos nossos limites, quando rompemos com os ciclos alienantes que nos impedem de viver uma vida bela, cooperativa e solidária.

A *teatralidade humana* reafirma a necessidade de o teatro penetrar e ser penetrado pela própria vida, promovendo um pensamento tanto crítico quanto revolucionário. Essa é uma concepção de teatro que faz uma aposta nos processos cognitivos voltados para a formação de si, uma arte que se trama com a vida, que se refaz, surpreende, rompe barreiras, transformando a própria experiência corporal de quem atua.

O processo de pesquisa vai ao encontro da concepção de criação artística, científica e filosófica defendida por Gilles Deleuze em “Conversações” (1992) e “Lógica do Sentido” (2011), pretende mostrar possibilidades, vivências e experimentações no campo do teatro. Tanto a arte quanto a ciência, para Deleuze, precisam produzir a pura diferença, singularidades, novos mundos, intensidades que sejam capazes de gerar o próprio pensamento.

Pensar na perspectiva deleuziana significa criar novas possibilidades de existência, implica resistir à servidão, à mediocridade, à intolerância, à vergonha. Desse ponto de vista, o surgimento de novos modos de subjetivação fica atrelado às forças que atravessam os corpos, que aguçam os sentidos, aos vetores que transformam a própria vida. Criar é lançar-se no plano dos puros *affectos* e acreditar na potência renovadora da vida. No encontro dos corpos, no contato, no toque, nas colisões compreendemos melhor a nós mesmos, nosso tempo, tempo de mutações, de metamorfoses em todos os níveis.

Na superfície do mundo globalizado, o que se vê são máscaras atuando o tempo todo. Justamente nessa superfície, desejos individuais e escolhas são capturados. O professor, o vendedor, o político, o mendigo, todos vivem a vida como um grande palco onde, diariamente, num movimento *esquizofrênico*, os mais diferentes papéis são assumidos; atua-se para sobreviver.

O trabalho de intervenção socioambiental aponta para uma forma particular de subjetivação, um caminho cheio de descontinuidades, encruzilhadas, avanços e retrocessos, transgressões, maneiras de pensar e fazer diferente, de constituir um estilo próprio. Uma peculiar forma de viver que, em tantos momentos, impõe atitudes mais radicais, exige que se abra mão do conforto e da segurança em nome da conquista da feitura.

A luta por novos modos de subjetivação passa por uma resistência às atuais formas de controle e subordinação, que consistem em nos individualizar de acordo com as exigências do consumo e dos mercados, em ligar cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida, bem determinada de uma vez por todas. Entretanto,

por contraposição ao processo de produção de subjetividade uniforme, sujeitada, e submetida, infinitos e heterogêneos processos de produção de subjetivação livre, produtiva, desejante, revolucionária. Esses são absolutamente contingentes, próprios de cada momento, lugar e conjuntura, e geram sujeitos singulares nas

margens de cada acontecimento. O Institucionalismo pretende propiciar, através da análise e da intervenção, a montagem de dispositivos capazes de gerar acontecimentos e, junto com eles, os modos de subjetivação que os mesmos precisam (BAREMBLITT, 1992, p.169).

A concepção de subjetividade aqui articulada inspira-se no *Institucionalismo*, especialmente na perspectiva deleuziana, apresentada em três escritas distintas: o capítulo “Michel Foucault”, no livro “Conversações” (1992); o texto “O que é um dispositivo?”, no livro “O mistério de Ariana” (2005); e o livro “Foucault” (2006). Para ele, a luta pela subjetividade se apresenta como direito à diferença e direito à variação, à metamorfose.

De alguma forma, a *teatralidade humana* contribui com a criação de novas possibilidades no campo da Educação Ambiental, com os processos de produção da vida, com as reflexões em torno do teatro. Parto do pressuposto de que todo conhecimento provém de um solo, de um plano, o qual Deleuze e Guattari (1992) denominam de *plano de imanência*.

Os planos imanentes não estão prontos e nem são a simples soma de vários conceitos e experiências; pelo contrário, eles são uma espécie de pré-condição para que o conceito possa ser criado. Como definem os próprios autores, eles são de natureza “pré-filosófica”, “como uma experiência tateante” são “o mais íntimo no pensamento, e todavia o fora absoluto”.

O teatro, por dentro do espaço de aprendizagem, apresenta-se como forma de reconciliação com o corpo. Não se trata de fazer o corpo refém da ciência nem tampouco defender alguma hierarquia corpo-mente, alguma prática transdisciplinar redentora. A reconciliação com o corpo acontece quando a expressão corporal é permitida, estimulada, valorizada, quando são rompidos alguns dos limites entre arte, ciência, educação e cotidiano.

Quando as artes cênicas encontram expressão, é potencializada a capacidade de suscitar questões – elementos indispensáveis na construção do conhecimento em qualquer área do saber. Quando os limites do conhecimento se estilhaçam, no entrecruzamento da ciência com outras fontes de saber, algumas imagens começam a germinar, potencializa-se o surgimento de novos métodos e conceitos.

O teatro é arte, é a transposição da lógica pura, é o encontro do humano com sua gênese pré-racional, é a confluência dos devires estampada na beleza plástica da criação. Essa linguagem, a meio caminho entre o gesto e o pensamento (ARTAUD, 1999), torna-se possível quando são articulados corpo e mente, prática e teoria, razão e emoção; quando se percebe a si mesmo e aos outros como corpos em constante interação entre si e com o meio. Trata-se de mergulhar no acontecimento, nas intensidades do aqui e do agora, e isso pode acontecer na zona rural ou na cidade, na Casa do Caminho, no palco, na sala de aula, etc. O espaço cênico não se limita aos quatro cantos do teatro tradicional, num espaço-tempo instituído. Com a influência dos dispositivos de intervenção, qualquer espaço geográfico pode emanar devires-cênicos no momento instituinte da criação.

Sem dúvida, é preciso analisar criticamente os espaços formais de ensino, o espaço de uma escola que, em sua origem, revela forte caráter disciplinador dos corpos. Essa é a herança do modelo industrial, uma concepção produtora de sujeitos alienados, debilitados em seus movimentos, expostos à fragmentação do processo produtivo.

Foi Frederick Winslow Taylor (1970), guardião do ideário da Revolução Industrial, que desenvolveu o estudo cronometrado dos tempos e movimentos, decompondo analiticamente o trabalho dos operários, visando racionalizá-lo, simplificá-lo e codificá-lo. Esse dispositivo de controle objetivava o maior rendimento com o menor esforço e sugeria que deveria ser eliminado do trabalho corporal toda e qualquer parcela de tempo e movimento inútil. Esse é o momento histórico em que o corpo humano passa a ser sistematicamente moldado pelo trabalho mecânico e repetitivo.

Segundo Mariano Enguita (1986), para entendermos o atual modelo escolar, é preciso compreender que as escolas, em sua gênese, voltadas para a educação do povo, surgem na forma de orfanatos, transformando-se pela necessidade de mão-de-obra economicamente viável. Eram escolas voltadas para o modelo industrial cujas práticas consistiam no disciplinamento dos corpos, em adaptá-los à fragmentação do processo fabril. Escolas que, ao se difundirem pelo mundo, disseminaram a despotencialização e a alienação humana.

A *teatralidade humana* problematiza essas questões, examina os desdobramentos da produção de corpos dóceis e disciplinados na

contemporaneidade – a mecanização dos corpos; faz pensar em outras formas de relação entre cultura e natureza, em outras possibilidades de interação entre os corpos.

O ciclo da primeira etapa desta pesquisa, que se encerrou com o término do primeiro semestre de 2010, examina o corpo, seus limites e possibilidades, os movimentos que realiza para interagir com a realidade que lhe cerca, bem como a força necessária para transformá-la.

O que nos torna mais abertos e receptivos aos devires, implicando mudança de valores e comportamentos, fica explícito nas buscas que realizamos, no exercício de domínio sobre nossos próprios corpos, sem negar dores e misérias – nossas obscuridades.

Isso fica evidente no processo de constituição de si, na capacidade de entregar-se, de improvisar, na atitude de se deixar atravessar pela vida. Essa força é a matéria-prima que permite a criação de outros espaços de ensino e aprendizagem que levem em consideração, através de seus métodos e fundamentos, o comprometimento de esculpir a vida em suas dimensões intensivas.



**TEMPLO DAS ÁGUAS**

## RIZOMA II

### Entrada | Saída 4

#### EXPERIMENTAÇÃO NO TEMPLO DAS ÁGUAS

A intervenção socioambiental na zona rural de Pelotas/RS foi realizada em forma de oficina (Anexo I) na propriedade do poeta, militante no campo da Educação Ambiental e músico Marco Gottinari, em julho de 2010. O lugar, chamado Templo das Águas, funciona como pousada e espaço de encontros que entrelaçam cultura e espiritualidade. É especial para mim, ali, entre o som das águas e as árvores da Mata Atlântica, encontro refúgio para minhas inquietações. Respiro para refletir.



**Ilustração 23** – Oficina no Templo das Águas. Julho de 2010. Coordenador: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Camila Hein).

O vídeo-experimentação que registra a vivência do grupo de pesquisa se vale de um encontro entre imagens da intervenção, música e poesia de Wally Salomão. Com a eloquência característica, é ele quem diz: “Na ciência dos cuidados fui treinado/agora entre o meu ser e o ser alheio/a linha de fronteira se rompeu”. O artista plástico Madu Lopes, copesquisador, também encontra na poesia a expressão sobre a intervenção:

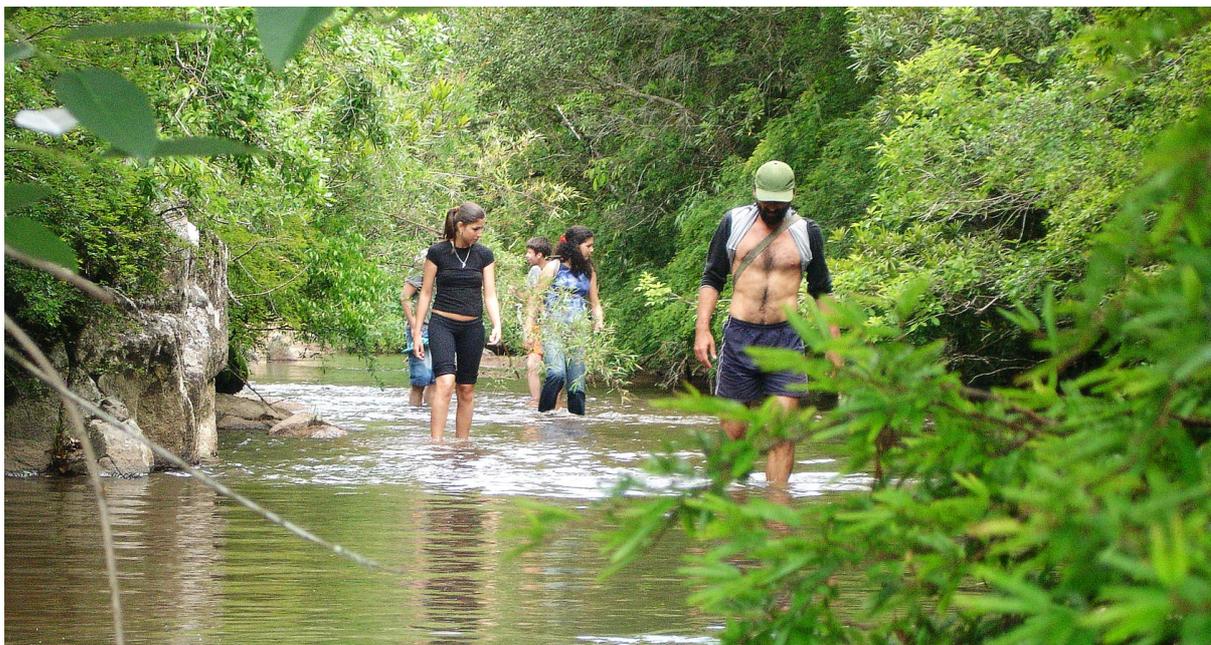
O lugar é um espelho natural, lá deixamos nossas roupas cansadas... desbotadas de sorrisos e lágrimas daqui deste tempo, ficaram no varal das horas de lá... recebendo sol e transcendendo falas perdidas. Um entrelugar... encontro, eco, abertura de portas, limpeza de cantos... um tempo, outro tempo. Mergulhei (Anotação extraída do diário de campo).

Inserido nesse ambiente, o racionalismo científico, centrado na objetividade, cede espaço às sensações de integração com a vida:

O sol de inverno esquenta a pele numa tarde de céu azul. Proponho para o grupo, conforme aparece no *Vídeo-Experimentação*, “que este seja um lugar de encontro para nossas vidas, para descobrirmos coisas que não acessamos nem em nós e nem no outro”. É na experimentação corporal que a intervenção se dá. No andar lento e silencioso pela mata ciliar, na produção de sensações diferentes sob um outro ângulo do olhar. Os corpos se embrenham nas matas, mergulham nas nascentes do arroio Pelotas. Quando meu corpo se vê inserido naquele ambiente instável e repleto de variáveis desconhecidas sinto o multiplicar de riscos do porvir. A segurança de estar com amigos me motiva a prosseguir com a experimentação. Ao mergulhar na água gelada, meu corpo experimenta tontura e estranhamentos. Tento lidar com um turbilhão de sensações que me perturba e impõe a descoberta de um novo centro de gravidade. A aventura permite que certos músculos, tendões e articulações que não costumo movimentar entrem em ação (Anotação extraída do diário de campo).

Colocado à prova, o corpo recompõe seus próprios limites. Complexos sistemas orgânicos são acionados permitindo respostas rápidas, estimulando ações que mobilizam uma extraordinária quantidade de energia. Em meio aquoso e frio, a mobilização do corpo se desdobra na aceleração dos batimentos cardíacos, no aumento da pressão arterial e da concentração de açúcar no sangue. O metabolismo se ativa em plenitude. Sinto-me vivo, alerta. Tudo vibra dentro e fora de mim, os sentidos estão aguçados, os sinais vitais são intensificados. Devires atravessam-me.

Implicar-se – importante concepção da pesquisa – exige um esforço analítico mais refinado e uma sinceridade mais aguda com relação aos processos que se colocam naquele momento, pois se trata do meu próprio corpo entrando em cena. Não poderia deixar de avaliar que, ao mergulhar, perdi a estabilidade, o rumo do que havia planejado. Perdi o controle racional do processo de experimentação.



**Ilustração 24** - Intervenção no Templo das Águas com a participação de estudantes dos cursos de Biologia (UFPel) e Educação Física (Anhanguera/Faculdade Atlântico Sul). Professores coordenadores: Alexandre Brum, Álvaro Cunha e Augusto Amaral. Maio/2008. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).

Atônito, confuso, acessei o mundo trêmulo das correntezas. Atravessado por múltiplas interferências, no limite do inexplicável, inesperadamente meu corpo se transformou. Oscilou entre se tornar água, deslizar, e enrijecer, virar pedra. Transformei-me no próprio ambiente: eu era água, terra, peixe, sol. Entreguei-me como se o tempo fluísse num único bloco de sensações, sem fronteiras entre passado, presente e futuro.

Subitamente, as águas provocaram mais uma inesperada alteração. Um devir-criança invadiu meu corpo, fazendo emergir alguém que se distraía facilmente como os atrativos do ambiente. Um garoto que não via obstáculos em abrir mão das atribuições de um pesquisador ou de qualquer tipo de responsabilidade acadêmica. Um menino encantado com o lugar, que só desejava pular, brincar, nadar, flutuar.

Fui cobrado pela consciência: devia retomar meu papel de facilitador. Mas não conseguia evitar que aquela criança manifesta em mim tomasse conta do meu

corpo e conduzisse meus atos. Ao invés de dar continuidade ao que havia projetado para aquele momento, decidi, arbitrariamente, que outro copesquisador assumisse a coordenação da intervenção. Não havia quem quisesse assumir esse papel. Para o grupo, poderíamos seguir sem coordenador. A leveza experimentada até então dava lugar a uma tensão que aos poucos foi se dissipando.

Mas eu ainda teria de lidar com ela. Sei que naquele momento não admiti que a vida pudesse conduzir nosso encontro. Tentei impor minha vontade. Assumi uma postura arrogante que vai contra o pensamento libertário que orienta as intervenções socioambientais. Encontrei um conflito instalado em mim, mas também condições de possibilidade para que certos processos autogestivos aflorassem e emergisse o grupo-sujeito.

É difícil expor fantasmas e intimidades, transitar entre o que se pode dizer e o que convém esconder numa tese acadêmica, mas o fato é que a interferência do ambiente permitiu que eu entrasse em contato com um ponto cego da pesquisa, por assim dizer. Percebi em mim o autoritarismo que meu esforço científico se propõe enfrentar.

Deparei-me com um tipo de resistência à intervenção, um autoboicote aos processos em curso. Sabia que o momento era oportuno para aprender. Precisava fazer um exercício de domínio sobre mim mesmo, penetrar em territórios desconhecidos. Sabia que a cura viria através dos processos de reinvenção de si mesmo e isso exigiria disposição, desejo, escolhas.

No embate com os problemas decorrentes de um corpo-em-crise, fui reagindo aos poucos, recompondo-me. Com a ajuda amorosa e acolhedora dos copesquisadores nos dias que seguiram à intervenção, através de encontros pessoais e troca de mensagens através do *Messenger* (Internet), percebi o quanto havia oprimido meus amigos. Entendi que a

análise das implicações pega a gente. Segundo Lourau (1988, 1993, 1994 - e concordo plenamente), ela pertence totalmente à pesquisa, pois mostra como se constrói e reconstrói no decorrer dos anos, o objeto de pesquisa... e com ele, o sujeito pesquisando, eu, você, ele ou ela. [...] Não somente tentar esquecer nada das lembranças ligadas às nossas implicações, mas também, procurar lá até o inferno se possível, nossas implicações inconscientes, que somente o olhar dos outros pode ajudar a perceber e, se possível, analisar. (GAUTHIER, 2009, p.60).

As águas suscitavam as forças da liberdade, mas também impunham a própria clausura. Certas aspirações libertárias entraram em choque com a lógica capitalista impregnada em meu próprio corpo, e só a análise permitiu detectá-la e enfrentá-la. Certamente o ambiente do Templo das Águas me colocou em contato com paradoxos, ambiguidades, mas também permitiu que o dispositivo continuasse sendo qualificado.

Quando expomos nossos corpos às variações e inconstâncias dos ventos, das estações do ano, das correntezas dos rios, da atmosfera, da temperatura, da umidade, etc., corremos o risco de experimentar sensações que não estamos acostumados a sentir. Todavia, quando nos desafiamos e buscamos a superação dos obstáculos, conquistamos um aprendizado crucial que, certamente, pode causar vertigem e nos fazer desequilibrar.

Mas por que deciframos isto como ameaça? Por que tememos tanto as sensações que geram instabilidade e incertezas? Por que não percebemos essas variações como possibilidades de crescimento e desenvolvimento?

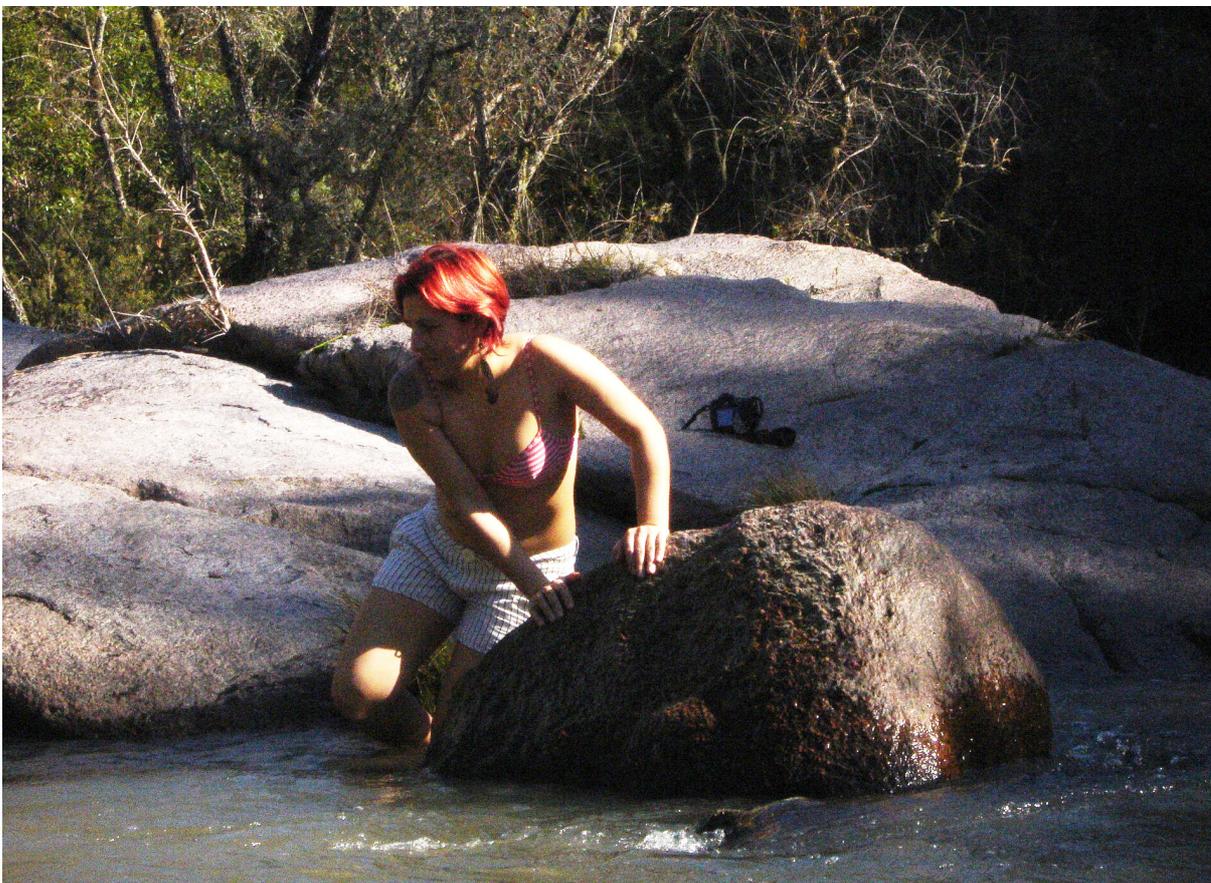
Piaget (1976) comprovou que somente atividades desafiadoras promovem a construção do conhecimento, e que existe um aprendizado vital para o humano que implica equilíbrio, desequilíbrio, reequilíbrio. As sucessivas experiências de cair e tornar a levantar geram um conhecimento sem o qual estaríamos privados de desenvolver inteligência, valores, linguagem, etc.

O processo de autorregulação corporal permite o desenvolvimento de nossas habilidades cognitivas, a compreensão de capacidades e limitações, e isso nos torna mais ou menos aptos para lidarmos com o ambiente que nos cerca.

Nesse momento, as intervenções socioambientais enfrentaram alguns importantes desafios que estão colocados para o campo da Educação Ambiental: o de buscar mais qualidade de vida, de trabalhar cooperativamente, de resistir às opressões e alienações, de sonhar com utopias, de aprender a lidar com o medo da dor, de desejar a liberdade, e, sobretudo, de ensinar a lutar pela vida.

As fotos feitas pelo grupo naquele dia, editadas no *Vídeo-Experimentação*, retratam uma atividade de sensibilização e integração com todas as contradições do processo de intervenção. Mostram lágrimas caindo no rosto, pés descalços tocando

as folhas caídas no chão, improvisação, mãos inquietas tocando o violão, fogueira que ilumina e esquentando a noite; evidenciam detalhes e sutilezas da coexistência.



**Ilustração 25** – Oficina no Templo das Águas. Julho de 2010. Coordenador: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).

Trata-se de apostar na potência dos encontros, das relações, das trocas e intercâmbios. De experimentar modos de vida mais conectados com as forças da vida, de redistribuir a energia corporal, de potencializar as diversas formas de expressão, de privilegiar fontes não conscientes de aprendizado – um conhecimento que se apreende quando o corpo está em movimento, correndo riscos, ousando.

O processo de experimentação vem indicando que a verdade não está fixada de uma vez por todas, não é definitiva nem universal. As intervenções socioambientais colocam em crise formas instituídas e suas verdades irrefutáveis, tudo aquilo que é produzido pela cultura e que é tomado como natural, ou seja, como algo que “sempre foi e sempre será assim” – inclusive o próprio corpo.

A concepção de *homem total* desenvolvida pelo sociólogo Marcel Mauss (1974), na tese “As Técnicas Corporais”, nos dá outra referência. Ele alega que para

entendermos o corpo é preciso introduzir uma tríplice análise, é necessário avaliar as condições psicológicas, fisiológicas e sociais que constituem o humano.

A posição dos braços, das mãos caídas enquanto se anda, formam uma idiosincrasia social, e não simplesmente um produto de não sei que agenciamentos e mecanismos puramente individuais, quase que inteiramente psíquicos. Exemplo: creio poder reconhecer também uma moça que tenha sido educada em um convento. Ela anda, geralmente, de punhos fechados... Existe, portanto, igualmente uma educação do andar. (...) Há, pois, coisas que acreditamos ser de ordem hereditária, mas que, na realidade, são de ordem fisiológica, psicológica e sociológica. Certa forma dos tendões, e mesmo dos ossos, não é outra coisa senão a decorrência de certa forma de se comportar e de se dispor (MAUSS, 1974, pág. 214 e 220).

Mauss faz entrarmos em contato com a complexidade do corpo humano. Para ele, não existe corpo subtraídas as condições histórico-geográficas que o constituem. Por isso, é importante investigarmos as condições em que o corpo emerge, ou seja, os elementos que determinam a expressão dos corpos, a forma de perceber a realidade, as condições sociais que imprimem a morfologia corporal e a funcionalidade orgânica.



**ZONAS FRONTEIRIÇAS**

## RIZOMA II

### Entrada | Saída 5

#### ZONAS FRONTEIRIÇAS: sobre saúde e educação

O corpo pode ser ensinado a modificar sua postura, a sentir, agir e reagir, amar, lutar, expressar-se. O humano, diferentemente de outras espécies, possui a capacidade de intervir sobre si mesmo, de configurar (e reconfigurar) a si próprio, e essa ação só pode ser compreendida do ponto de vista das mútuas implicações entre cultura e natureza.

Ao colocarmos o corpo como objeto de análise, é preciso avançar para uma abordagem mais ampla, transdisciplinar, multicentrada. Tanto os instrumentos metodológicos quanto o dispositivo utilizado nesta pesquisa revelam limites e possibilidades no que diz respeito ao corpo humano: corpos-mutantes com extraordinária capacidade de adaptação e transformação *no* e *do* meio em que estão inseridos.

As intervenções realizadas em laboratório põem a dinâmica espontânea dos corpos no fluxo dos acontecimentos, transitando no limiar do inumano... de um ponto singular a outro. O extraordinário da vida está contido no ordinário e vice-versa, o sobrenatural contém e está contido no natural.

Esse é o resultado de uma fé ativa que rompe com dogmas, doutrinas, e barreiras religiosas. A análise se concentra em acompanhar o exercício de uma fé singular que valoriza tanto o caos quanto a ordem. Trata-se da invenção de uma teatralidade voltada para rituais em permanente reconstrução, em que cada intervenção é uma nova experimentação. Atento à importância deste momento histórico, sou incentivado pelas palavras de Artaud:

a questão que agora se coloca é saber se neste mundo que desliza, que se suicida sem perceber, se haverá um núcleo de homens capazes de impor esta noção superior de teatro, que nos dará o equivalente natural e mágico dos dogmas nos quais não acreditamos mais (ARTAUD apud WILLER, 1986, p.64).

As experimentações forneceram subsídios para aprofundar a análise das peculiaridades dos que transgridem, bem como da forma como vivem sua força e fragilidade. Criaram condições para o surgimento de certas anormalidades com potencialidade geradora de novas questões a respeito do que seja loucura e sanidade, liberdade e escravidão, saúde e doença. As intervenções socioambientais realizadas nesta pesquisa mostraram que é importante promover ações que fomentem a capacidade de sonhar com outrem, de partilhar utopias.

A *teatralidade humana* incita a pensarmos a aprendizagem como um conjunto de práticas e conhecimentos capazes de evitar ou minimizar a doença. Aponta para atividades cognitivas como possibilidades de se ampliar a saúde humana, o que implica extrapolar o eixo da área médica. Mas ao fazermos isso não estaríamos tentando subtrair o poder e os ganhos de um seletivo grupo de especialistas e investidores?

Certamente um diagnóstico médico eficaz pode definir, com exatidão, onde está localizado o foco da doença, assim como uma cirurgia bem executada pode extirpá-la. Não resta dúvida de que as ciências médicas desenvolveram métodos, técnicas e substâncias capazes de restituir a saúde e esse fato tem importância social. Mas até quando continuaremos girando em torno do doente e dos efeitos da doença? Agir corretivamente é o melhor que podemos fazer?

A medicina moderna<sup>49</sup> vem agregando ao seu repertório, enquanto possibilidade de intervenção clínica, alternativas que levam em consideração aspectos psicossociais do enfermo: histórico de vida, percepção da realidade, relacionamentos, condição social, vida profissional e familiar, hábitos e costumes, etc. Não obstante, todo esse empreendimento converge em restituir uma condição de normalidade que, em suas bases, tende a dicotomizar o humano: se não tenho saúde é porque estou doente e vice-versa.

Desse ponto de vista, indago se esta concepção de corpo saudável, que define como deve ser um sujeito normal, não poderia induzir, não somente médicos,

---

<sup>49</sup> Sobre a emergência da medicina moderna como prática normalizadora de caráter coletivo ver: Foucault, Michel. *Microfísica do Poder*. (1999). No texto *O nascimento da Medicina Social* o autor aponta-nos três etapas na formação dessa área quais sejam: a Medicina de Estado (Alemanha); a Medicina Urbana (França) e a Medicina da Força de Trabalho (Inglaterra). Embora com características singulares, cada um desses processos está fortemente marcado pela sua abrangência social e política e pela sua inigualável capacidade de constituir o corpo como uma realidade biopolítica, condição fundamental para a consolidação do capitalismo.

mas também profissionais de outros campos do saber, como a educação, por exemplo, ao enquadramento do humano em um perfil padrão, em um modelo idealizado, determinando o que seja corpo e mente saudável, ou melhor, enquadrado dentro de certos padrões de normalidade<sup>50</sup>.

Não será esse modelo estético-moral demasiadamente abrangente? Esse ideal não estará impondo um estilo de vida único a ser adotado pelos grandes contingentes humanos? Com quais objetivos? Isto não fará com que a indústria bioquímica, por exemplo, amplie ainda mais seus volumosos lucros? Quem estará perdendo com isto?

Entendo que é preciso questionar espaços e práticas que depreciam a vida, padrões homogêneos e normalizadores, os modelos instituídos de acordo com os interesses do grande capital. É necessário desconfiar de tudo aquilo que despreza o corpo, dos ambientes que impedem o encontro dos corpos, que reduzam o tato, o contato, a interação dos corpos, o movimento. Buscar novas formas de lidar com o corpo, saber nadar na superfície e mergulhar nas águas profundas, se recompor frente aos imprevistos.

A *teatralidade humana* traz algumas contribuições neste sentido. A análise que propus foi ao encontro de ações que potencializassem o corpo e o tornassem capaz de superar condicionamentos, desenvolvendo a habilidade de se vincular e trabalhar coletivamente, improvisando e viabilizando soluções frente às contingências da vida.

Mas por que o conceito privilegia a análise de certos corpos-mutantes e regiões fronteiriças? Por que se nutre da cartografia de determinados corpos que transitam no limite do que é convencionalizado como saúde e doença? Será que esses corpos têm algo a nos ensinar? Será que a capacidade de subverter critérios de normalidade não precisa ser mais bem estudada? Ou continuaremos a tratá-los como pontos fora da curva? Talvez uma nova ideia de saúde precise emergir.

---

<sup>50</sup> A norma constitui uma categoria central para a compreensão do que Foucault denominou como *biopoder*, estratégia de governo analisada pelo autor em sua *História da Sexualidade*, que tem sua emergência no interior de novas formas de administração das políticas internas e externas voltadas para a vida das populações nos séculos XVII, XVIII e XIX. Nesse sentido, a norma não estava vinculada a nenhuma ideia abstrata do Direito, não estava baseada nem no contrato nem no status, nem mesmo era um princípio prudente de autoridade. A normalidade “era antes, um modo de nos identificar e de fazer com que nos identificássemos de maneira a nos tornarmos governáveis. Era uma forma de pensamento singular da qual brotava a experiência individual e coletiva” (RAJCHMAN, 1993, p. 122).

Embora a definição de saúde varie de cultura para cultura, a ideia do “bem-funcionar do organismo como um todo” perpassa diversas concepções médicas a respeito do tema. O corpo saudável realiza aspirações, satisfaz necessidades, intervém adequadamente no meio ambiente, interage com outros corpos, extrapola a concepção de um todo organizado mecanicamente.

A saúde, portanto, requer de nós um exercício intelectual no sentido de construir um operador conceitual mais próximo daquilo que vem sendo pensado a respeito do estado de quem é sadio.

A Organização Mundial da Saúde (OMS) define saúde não apenas como a ausência de doença, mas como “situação de perfeito bem-estar físico, psíquico e social”, pressupondo uma universalização das condutas individuais e sociais. Assinalo, no entanto, os limites dessa concepção quando se trata da multiplicidade de forças que compõem o humano. Negligenciar esse fato é tão arriscado quanto não considerar a ideia de normalidade como uma perigosa invenção da maquinaria capitalística, objetivando manipular os corpos.

Faço uma aposta na saúde a partir dos saberes que se entrecruzam sob o crivo das experimentações em laboratório. A pesquisa mostrou que muitas vezes esse aprendizado coloca em dúvida o que é posto e convencionalizado como verdade pelo discurso da área médica.

Entendo que é importante avançar e expandir a ideia de saúde, mas para isso teremos que ultrapassar a visão fragmentada do especialista. Torna-se necessário investir no olhar múltiplo de pesquisadores implicados, capazes de analisar o discurso da área da saúde e contrapô-lo ao campo da produção da subjetividade. Dessa forma, estaríamos operando o pensamento no terreno da micropolítica, ou seja, das forças subjetivantes que constituem corpos singulares no tempo e no espaço. Exige, assim, outras ferramentas de análise.

A concepção da *teatralidade humana* parte do pressuposto que são relevantes tanto os grandes quanto os pequenos acontecimentos do cotidiano e defende a importância de examinarmos as relações entre ambos. É fundamental pensar globalmente e agir localmente, esse tem sido um dos meus desafios pessoais. Essa ferramenta demanda um vai e vem constante entre o plano macro e o microssociológico.

A *teatralidade humana* tem gerado um saber com potencialidade renovadora tanto dos discursos da área da saúde quanto da educação, pois está atenta à vitalidade do humano na perspectiva de torná-lo mais apto a reagir a obstáculos e imprevistos, mais capaz de enfrentar adversidades.

O trabalho de experimentação atinge seus objetivos quando consegue atuar em regiões fronteiriças, colocando em movimento saberes que fornecem subsídios para ações necessárias. Entendo que a criação conceitual precisa ser impulsionada pela necessidade materializada, pulsante, experimentada. Filosofar é pensar, agir, transformar, desterritorializar, criar novas fronteiras, outros mundos.