

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós-Graduação em Educação Física
Escola Superior de Educação Física
Mestrado



Dissertação

**O CORPO COMO PALCO DA TEATRALIDADE HUMANA:
marcas na formação acadêmica**

Augusto Luis Medeiros Amaral

Pelotas, 2009

AUGUSTO LUIS MEDEIROS AMARAL

**O CORPO COMO PALCO DA TEATRALIDADE HUMANA:
marcas na formação acadêmica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação Física da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação Física.

Orientadora: Dr^a. Eliane Ribeiro Pardo

Co-orientadora: Dr^a. Denise Marcos Bussoletti

Pelotas, 2009

Banca examinadora:

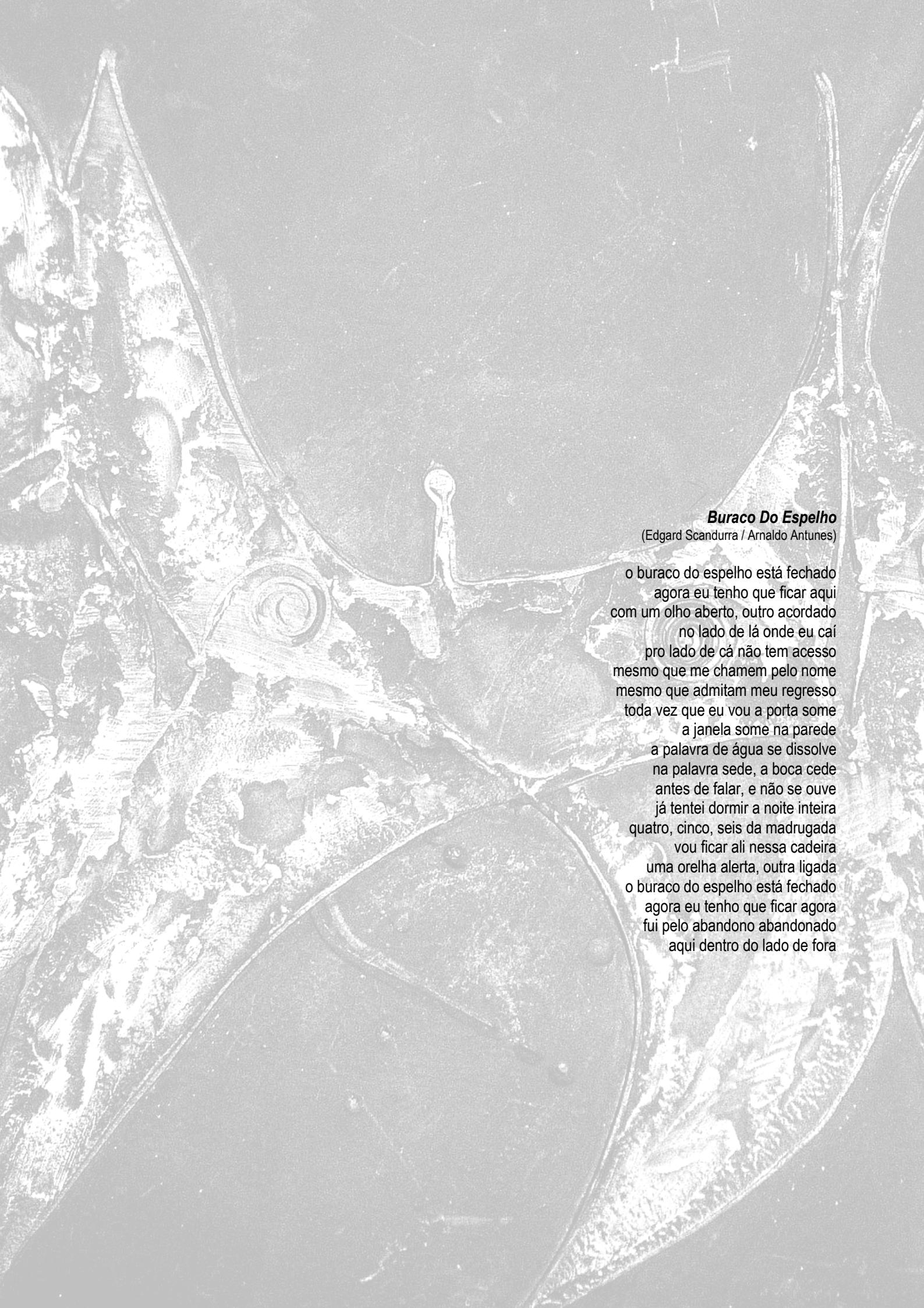
Profa. Dra. Eliane Ribeiro Pardo (Orientadora)

Prof. Dr. Alfredo Guilhermo Martin Gentini (FURG/RS)

Prof. Dr. Luiz Carlos Rigo (ESEF/UFPel)

Profa. Dra. Rosaria Sperotto (FaE/UFPel)

**Aos meus pais, ao álan, ao rafael, à bárbara
aos companheiros de viagem**



Buraco Do Espelho

(Edgard Scandurra / Arnaldo Antunes)

o buraco do espelho está fechado
agora eu tenho que ficar aqui
com um olho aberto, outro acordado
no lado de lá onde eu caí
pro lado de cá não tem acesso
mesmo que me chamem pelo nome
mesmo que admitam meu regresso
toda vez que eu vou a porta some
a janela some na parede
a palavra de água se dissolve
na palavra sede, a boca cede
antes de falar, e não se ouve
já tentei dormir a noite inteira
quatro, cinco, seis da madrugada
vou ficar ali nessa cadeira
uma orelha alerta, outra ligada
o buraco do espelho está fechado
agora eu tenho que ficar agora
fui pelo abandono abandonado
aqui dentro do lado de fora

RESUMO

Esta escrita pretende contribuir com a construção do conceito de teatralidade humana, corporificando-se enquanto são enunciadas memórias e experimentações. Trata-se de um processo de formação inspirado na *filosofia da diferença*, cujo dispositivo é o teatro. Procura evidenciar corpos que interagem, devires, marcas, dispersões; fornecendo elementos que compõem um conjunto prático-teórico. Ações e ideias geradas durante incursões no território alheio, na fronteira entre arte, filosofia e educação – em uma zona de mutação. O campo empírico da pesquisa constitui-se fundamentalmente a partir das práticas como professor da disciplina *Filosofia da Educação e Filosofia da Educação Física* no curso de licenciatura em Educação Física, da Faculdade Atlântico Sul em Pelotas, aqui entendidas como práticas de Si. Um trabalho desenvolvido em torno da valorização dos processos de formação de seus agentes, colocando em questão o campo formal da educação, a relação tradicional entre sujeito e objeto de pesquisa, os modelos hegemônicos e os produtos acabados. O campo de problematização surge a partir do embate com o vivido e define os rumos metodológicos da pesquisa.

Palavras-chave: Experimentação. Formação. Memória. Teatralidade Humana.

ABSTRACT

This piece of writing intends to contribute to the concept of human theatricality, corporifying itself while memories and experimentations are stated. It is a process of development inspired on the philosophy of difference, the device of which is the theater. It tries to make bodies that Interact, transformations, markings, dispersions evident, providing elements that compose a group of practice-theory. Actions and ideas generated during incursions in alien territory, at the frontier among art, philosophy, and education – in a changing zone. The empirical field of research is constituted fundamentally from the experience of teaching Educational Philosophy and The Philosophy of Physical Education in the undergraduate course of Physical Education, at the Atlântico Sul College, understood here as the practice of Oneself. Work developed around the recognition of the processes of development of its agents, questioning the formal field of education, the traditional relation between the subject and the object of research, the hegemonic models, and the finished product. The field of problem making appears from the resistance to living and defines the methodological pathway of research.

Key words: Experimentation. Development. Memory. Human theatricality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Fonte: Arquivo do Grupo Abapuru. Universitário Pré-Vestibular Pelotas/RS. Oficina de criação de personagens em maio de 2003.....	19
Ilustração 2 - Fonte: Arquivo do projeto de extensão “Grupo de Estudos em Literatura Grega – Teatralidade como Método de Ensino” do curso de licenciatura em História (Instituto de Ciências Humanas – ICH/UFPel). Intervenção do grupo de teatro Kalós, dirigido por mim. Praça do Porto, maio de 2004, Pelotas/RS.....	23
Ilustração 3 - Fonte: Arquivo do Grupo de street dance Piratas de Rua. Apresentação no Festival Santa Maria em Dança 2005 (RS).....	25
Ilustração 4 - Fonte: Arquivo do grupo Piratas de Rua. O breaker Lásier no Festival Porto Alegre em Dança 2005 (RS).....	28
Ilustração 5 - Fonte: Arquivo da oficina de capacitação Linguagem Cênica e Tecnologias do Corpo. ESEF/UFPel – Programa de extensão Círculos Culturais de Lazer, Saúde e Educação	32
Ilustração 6 - Fonte:Reportagem do jornal Valor Empresarial. Pelotas, abril de 2007.....	41
Ilustração 7 - Fonte: Vídeo de Intervenção. Performance.	70
Ilustração 8 - Fonte: Vídeo de Intervenção. Performance.	71
Ilustração 9 - Fonte: Vídeo de Intervenção. Performance.	73
Ilustração 10 - Fonte:Vídeo de Intervenção. Performance.	74
Ilustração 11 - Fonte: Vídeo de Intervenção. Encerramento da apresentação das Performances.	75
Ilustração 12 - Fonte: Vídeo de Intervenção. Performance.	76
Ilustração 13 - Fonte: Vídeo de Intervenção. Performance.	78
Ilustração 14 - Fonte: Vídeo de Intervenção. Performance.	79
Ilustração 15 - Fonte: Vídeo de Intervenção. Performance do grupo “Das cinzas às chamas”. Waldi J. Etges Neto	80
Ilustração 16 - Fonte: Vídeo de Intervenção. Performance.	86
Ilustração 17 - Fonte: Vídeo de Intervenção. Oguener Tissot da Costa. Intervenção na escola Mario Quintana. Projeto Profissão & Arte. Julho de 2007. Atualmente Oguener Tissot da Costa é instrutor de remo no Grêmio Náutico União, há dez anos pratica o esporte.....	92

SUMÁRIO

UM PALCO PARA O CORPO	9
1 DA PALAVRA AO CORPO: EM BUSCA DA GÊNESE DA EXPRESSÃO	16
2 CORPO, DIVERSIDADE E MUTAÇÃO.....	24
3 EDUCAÇÃO FÍSICA: FRONTEIRAS DA TEATRALIDADE.....	36
4 ESPELHOS	46
5 PERIGOSA CURIOSIDADE.....	55
6 EXPERIMENTANDO O EXPERIMENTAL	59
7 EXPLOSÃO-DE-PEQUENÍSSIMAS-GERMINAÇÕES.....	76
8 TEATRALIDADE HUMANA: PALCO DA MEMÓRIA DO MUNDO.....	87
9 A TEATRALIDADE E O FIM DA ILUSÃO DAS CERTEZAS	102
REFERÊNCIAS	117
ANEXOS	121
ANEXO I - Plano de Ensino.....	122
ANEXO II - Proposta de Intervenção	127
ANEXO III – Princípios da Intervenção.....	129
ANEXO IV - Prova do 1º Bimestre	132
ANEXO V – E.mail nº 1	134
ANEXO VI - E.mail nº 2.....	135
ANEXO VII- E.mail nº 3.....	136

UM PALCO PARA O CORPO

Esta dissertação, aqui entendida como escrita de Si, é embasada em um trabalho experimental, realizado na interface entre o teatro e a educação – opera desta forma, entre o ficcional e a história real. Proponho-me a contar um pouco das minhas vivências de campo, do trabalho como professor e profissional do teatro, do processo de criação de personagens corporificadas nos rastros da memória, mundos fantasiosos revigorados pela correspondência com nossos mundos: o palco nosso de cada dia. Trata-se de trajetórias que se cruzam, escolhas, encontros, destino. O percurso de um pesquisador em exercício, difícil de ser contado ou transformado em trabalho acadêmico, mas que me tem impulsionado a superar os limites que tal tarefa exige.

O processo de experimentação e produção do conhecimento, que atravessam esta escrita de Si, é o próprio foco do trabalho e não o que resulta desse processo – em forma de conclusões finais ou produtos acabados. Expõe imagens e experimentações que produziram marcas, provocaram sensações. A ideia é mostrar de onde o autor está falando, quem são seus interlocutores, o que eles escrevem, dizem e fazem, quais os referências e perspectivas em jogo, processos de comunicação, interação e produção de conhecimento. Tenta mostrar aspectos éticos e estéticos, bem como, alguns dos objetivos políticos e sociais implicados. Fala de processos de busca, de coragem, procura evidenciar contradições, esclarece critérios, apresenta uma cronologia aproximada dos acontecimentos, fala da força necessária para promover mudanças – o envolvimento de seus agentes. O objetivo é produzir alternativas para se pensar a educação do corpo, aspectos simbólicos, afetivos, reflexivos, vivenciais. A escrita de Si fala de memórias, escolhas estéticas, trocas, movimentos de desterritorialização, a criação de novos territórios existenciais. Pretende contar um pouco da percepção de um docente, um caminho que se cruza com outros caminhos, um percurso singular no campo da formação humana. A análise também esclarece a concepção teórico-filosófica, os critérios

objetivos e as peculiaridades dos processos de criação; refere-se à formação de um profissional do ensino orientado por uma prática de sala de aula, voltada para o diálogo dos diferentes saberes; expõe as relações entre o conteúdo propriamente teórico e uma prática de intervenção que coloca em relevância as experiências corporais, conhecimentos e habilidades pessoais acumulados ao longo da vida – em síntese, a *memória corporal* dos acadêmicos; narra um processo em que, como pressuposto, há sempre a possibilidade da ruptura, do contato com o impensado, de uma relativa autonomia em relação às normas, às regras, aos modelos e aos padrões estabelecidos.

Baseio-me, assim, num trabalho que vem sendo desenvolvido por mim há dez anos, evidenciando o entrecruzamento do teatro, da filosofia e da educação física. Um processo que vem passando por diversos momentos, travessias, fronteiras. São memórias de algumas experimentações. A dissertação foca algumas marcas importantes do percurso, intensidades vividas através dos territórios da reflexão filosófica e da expressão corporal, enquanto são recriados papéis, personagens, máscaras. Um trabalho que se pretende híbrido, uma história da educação de Si, cujo dispositivo é o teatro. Um processo que encontra mais um desafio ao ser colocado no papel. A expressão “fui mexida” aparece uma única vez no texto, mas reverbera o tempo todo e pode significar que acontece algo que não sabemos explicar muito bem, mas percebemos seus efeitos em nossas vidas.

Essa escrita ousa mostrar assim esses devires, afectos, perceptos, dobras, sensações. Tenta mostrar que o teatro, ao ser transportado para o espaço pedagógico, pode ser capaz de constituir-se numa alternativa às práticas educativas institucionalizadas na modernidade — emergentes de uma episteme calcada na hierarquização dos saberes e no disciplinamento dos corpos, de caráter normativo e normalizador. Numa outra perspectiva, a arte cênica pode também se constituir, enquanto plano de imanência de uma subjetividade em construção, voltada para o aprendizado de Si, para a capacidade de representar-se a si próprio, configurando poeticamente a cena pedagógica, ao trazer para o palco educacional as linguagens do corpo. A reflexão aponta para o esboço de um conceito, para a noção de teatralidade humana, aqui entendida como dispositivo que imprime o traço diferencial, configurando o campo pedagógico em um espaço e tempo de

experimentação da construção de Si mesmo como obra de arte, marcada pelo traço do que é peculiar, único, esteticamente aprazível.

As fontes imagéticas são também concebidas como dispositivos que fazem transitar por incompletudes, germinações, corpos em decomposição, recomposições; são aqui tratadas como marcas que podem acionar memórias. Elas podem comprimir o tempo, dilatá-lo, criar novas perspectivas e foram utilizadas pela potencialidade e perspectiva de conduzir o leitor há outros tempos e lugares. Elas pretendem impulsionar, remeter a outras imagens, outras dimensões, outros corpos, enfim, criar um jogo de correspondência com o texto. As fontes imagéticas buscam revelar mergulhos no fluxo do texto alternados por saídas deste fluxo, mostram refluxos, descaminhos, imagens que operam nas brechas do texto. A concepção de imagem aqui articulada é entendida como agregado de informações, fornecendo elementos ao leitor, provocando seus pensamentos, sensações, inquietando-o, e, de alguma forma, aproximando daquilo que o autor pretende. Concebo, portanto, a imagem como um *marcador*, algo que marca essa dor que a escrita de Si suscita. Portanto, surgirá tanto sob a forma de um marcador, propriamente dito, que o leitor poderá movimentar estabelecendo as suas pausas, como também como “tatuagens” impressas e incorporadas por mim ao fluxo do texto com o recurso aproximado de uma marca d’água.

Cabe ressaltar também que o *Vídeo de Intervenção*, em anexo, é, ao mesmo tempo, produto e produtor desta pesquisa. É utilizado tanto como elemento norteador, como delimitador ao recorte da pesquisa. Apresenta um conjunto de *performances*, corpos em movimento, ideias que subsidiaram a análise, tentando mostrar a concepção de memória corporal que sustenta o trabalho, assim como evidenciar a complexa rede de relações entre ética e estética. Este material, utilizado como roteiro, trata de um processo aceso no fogo da experimentação, que dialoga com uma prática de pesquisa. Algumas cenas do *Vídeo de Intervenção*, selecionadas estrategicamente para enriquecer a pesquisa, também aparecem impressas no corpo da dissertação. Como trataréi posteriormente, as *performances*, criadas e desenvolvidas pelos acadêmicos, sob minha orientação, são uma tentativa de ir ao encontro da concepção filosófica de Gilles Deleuze (1992). Para ele 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, desterritorializar, criar novas fronteiras, outros mundos.

Partindo de tal pressuposto, a filosofia de apresentação desta escrita segue uma perspectiva que começa a se constituir no primeiro capítulo, intitulado *Da palavra ao corpo: em busca da gênese da expressão*, onde apresento alguns marcos da minha história acadêmica e profissional, que contribuíram significativamente na elaboração da noção de teatralidade. Mostra um período em que começava a pesquisar a linguagem teatral e a expressão corporal, enquanto experimentava um instrumento de intervenção que fosse movido pelo desejo de atingir os sentidos, de fazer pensar, de transformar as consciências e a realidade.

No capítulo 2, intitulado *Corpo, diversidade e mutação*, analiso o contexto onde emerge a ideia de teatralidade, elaboro uma concepção de memória corporal e examino as mútuas correspondências entre teatro, filosofia e educação. O capítulo aponta possibilidades de resistência à despotencialização humana, fala da linguagem performática, da intensidade do encontro humano. Corpos fortes, velozes e audaciosos, que encontram alternativas sob condições rigorosas de existência. Fala de modos de subjetivação atrelados às forças que atravessam os corpos, donde emergem singularidades. A luta pela subjetividade é apresentada como direito à diferença e direito à variação, à metamorfose.

No capítulo 3, intitulado *Educação Física: fronteiras da teatralidade*, faço uma análise da minha própria ação como professor da disciplina *Filosofia da Educação e Filosofia da Educação Física* no curso de licenciatura em Educação Física da Faculdade Atlântico Sul, em Pelotas. Aqui, apresento o objetivo central da dissertação, ou seja, analisar as *performances* desenvolvidas pelos estudantes, os projetos de intervenção criados por eles, um processo de formação. O processo de experimentação pressupunha que ideias e atitudes andassem juntas, potencializando a capacidade crítica e de interação, ativando as esferas intuitivas, inventivas e afetivas, a criação de novas formas de existência. Os trabalhos de intervenção, realizados em grupo, em sala de aula, aspiravam a arte de narrar com o

corpo, apresentando a concepção de memória, marcas que pressumem o surgimento da própria diferença.

No capítulo 4, intitulado *Espelhos*, apresento o delineamento metodológico da pesquisa, que se traduz em um agrupamento prático-teórico, onde ação e pesquisa são realizadas conjuntamente. Neste capítulo, é explicado como o campo empírico é produzido e quais as ferramentas metodológicas utilizadas. Sustenta uma escrita que aspira gerar imagens, um texto que se articule com a imagem – fundamentalmente com as imagens do Vídeo de Intervenção. Trata da importância do trânsito entre os saberes e dos processos de constituição de seus agentes, faz uma crítica aos dualismos historicamente constituídos. É uma defesa do método cartográfico e da concepção de *participação observante*, onde a prática do pesquisador rompe com a lógica tradicional entre o objeto e o sujeito cognocente da pesquisa; abre-se para a pluralidade metodológica.

No capítulo 5, intitulado *Perigosa curiosidade*, é apresentado, fundamentalmente, o campo de problematização da pesquisa. Expõe um texto produzido a partir da montagem de fragmentos interconectados que tornam simultâneos, eventos temporal e espacialmente dispersos, fragmentos conectados por analogias. Uma escrita que mostra ambigüidades, limites e possibilidades. Coloca sob suspeita a concepção de identidade, a validade das coisas estáveis, das interações permanentes e endógenas, das condutas uniformes. O capítulo defende a necessidade da vigilância do humano sobre si mesmo e coloca em destaque o micropolítico, a diversidade humana, os deslocamentos realizados nos palcos e na sala de aula.

No capítulo 6, intitulado *Experimentando o experimental*, os tempos verbais aparecem conjugados no presente, a escrita expõe acontecimentos recentes, as experimentações mais atuais. Este recurso tenta provocar disjunções no tempo, desacomodar o leitor, objetiva traduzir as intensidades do momento... A escrita assume uma forma mais narrativa e pessoal. Utiliza a metáfora do fogo, anuncia percepções, sutilezas e intuições como dispositivos – um dos conceitos fundamentais desta dissertação – do processo de experimentação. Mostra elementos subjacentes que impulsionam a criação da proposta de intervenção,

algumas conexões entre arte e filosofia. Aponta o trabalho de criação das *performances* como dispositivo capaz de atuar na formação de alunos pró-ativos e auto-reflexivos; um trabalho que valoriza a expressão corporal, a capacidade de interação, as memórias corporais dos estudantes.

No capítulo 7, intitulado *Explosão-de-pequeníssimas-germinações*, inicia a análise propriamente dita e amplia-se o campo de problematização da pesquisa. A noção de teatralidade expressa a tentativa de provocar rupturas na representação teatral formal, de analisá-la de outro ponto de vista, implica em quebrar a barreira entre a representação cênica e a vida, de perceber a vida como obra de arte. No palco o gesto ganha uma função estética, torna-se estilizado, tecnicamente estruturado; a respiração ganha um lugar de destaque e desdobra-se no grito que explode e estilhaça representações. É o grito de coragem que faz germinar, que invoca forças ancestrais, faz surgir outros mundos. Representar aqui significa transformar a vida, desconstruir papéis, provocar descontinuidades, metamorfoses, reinventar-se a si mesmo. O capítulo apresenta o contexto, o cenário dentro e o fora do ambiente institucional, uma linguagem experimental que aspira influir sobre a constituição da própria vida, assumindo a incompletude como condição intrínseca do humano, como possibilidade de recriação perpétua.

No capítulo 8, intitulado *Teatralidade Humana: palco da memória do mundo*, a análise é aprofundada, ganha novos contornos, a memória é apresentada como linha de um percurso mais ou menos indefinível, como um rastro que aciona devires e coloca o humano em contato com a “memória do mundo” – com o que sempre existiu e sempre existirá, acontecimentos que pertencem ao mundo e não necessariamente a alguém, com a matéria-prima do caos. Neste capítulo articulo algumas ideias sobre memória recente e memória distância e relacionando-as com o surgimento do mundo globalizado e das novas tecnologias do corpo, que influenciam a própria constituição do humano. Neste contexto histórico surgem novas formas de armazenar e acessar informações, se instaura o perpétuo regime da novidade. A teatralidade humana explora o vivido que também é o virtual; o corpo do elenco produz imagens, mostra a visualidade do perpétuo movimento humano, anuncia o surgimento do homem-máquina, dialoga com a concepção de representação e de teatro em Antonin Artaud (WILLER, 1986).

No capítulo 9, intitulado *A teatralidade e o fim da ilusão das certezas*, são articuladas as considerações finais. A análise avança na direção das concepções nietzscheanas de grande saúde e de transvaloração de todos os valores. Contestadas as práticas de saúde normalizadoras, as verdades absolutas, a homogeneização da aparência, a superficialidade imposta através do distanciamento dos corpos. A experimentação se coloca como forma de atuar na manutenção da saúde: o organismo saudável realiza aspirações, satisfaz necessidades, intervém adequadamente no meio ambiente, lida com as adversidades da vida. Neste capítulo amplia-se a discussão sobre o corpo, sugerindo que seja repensado o campo da formação em termos do orgânico e não do intelectual, propõe que seja colocada a manutenção da saúde humana no rol dos objetivos fundamentais da educação. Ter saúde é saber lidar com o inevitável, é ter potência criativa e força transformadora mesmo diante de perdas, morte, destruições – é lidar com o trágico da existência.

1 DA PALAVRA AO CORPO: EM BUSCA DA GÊNESE DA EXPRESSÃO

Entre 1997 e 1998 passei pelas primeiras experiências concretas, colocando em prática a concepção de teatralidade humana. Identifico para fins de exposição, neste período, um marco que auxiliará no desenvolvimento da noção central dessa pesquisa. Naquela ocasião atuava como representante comercial da Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações S/A). Fui convidado a compor um grupo que teria, basicamente, a função de implantar o modelo de negócios proposto por uma empresa de consultoria norte-americana chamada *Gemini Consulting*, visando a privatização da Embratel. Quando entrei em contato com as técnicas que haviam sido importadas, percebi o quanto estavam distanciadas do "modo de ser brasileiro". Não se identificavam com hábitos e costumes, musicalidade, expressão corporal, tradições, capacidade de lidar com o novo, enfim, não eram aderentes às nossas características culturais.

Naquele momento, comecei a criar uma abordagem a partir de elementos extraídos das minhas próprias vivências (Teatro¹, Biodança², Somaterapia³ e

¹ Projeto de Extensão da Universidade Católica de Pelotas (1996) dirigido por Carlos Ferreira.

² A Biodança é um sistema que visa possibilitar um processo de integração do ser humano em três dimensões relacionais: consigo mesmo, com as pessoas e com o ambiente em que vive. A metodologia de Biodança possibilita a cada pessoa encontrar suas potencialidades através de exercícios lúdicos e instigantes. Os exercícios de Biodança são chamados vivências. A diferença para de um exercício ou dinâmica comum para a vivência é que esta visa, como ponto central, estimular o participante a desenvolver ao máximo sua capacidade perceptiva para cada momento de sua vida. Não se trata apenas de uma percepção meramente contemplativa, mas antes de tudo uma percepção dinâmica e relacional, ou seja, estimular a capacidade de estar ao máximo presente em cada momento vivido - no aqui e agora. Quando aprendemos a viver intensamente o presente, começamos a compreender a coerência de nosso passado, o significado transcendente de cada fato que sucedeu em nossa vida. Nota: *Participei das aulas de Biodança em Pelotas, com a facilitadora Myrthes Gonzalez, ao longo de 1996/1997.* (<http://www.biodanza.com.br/> em 11 de março de 2009 as 09h45min).

³ Foi criada pelo psicanalista e escritor Roberto Freire no início dos anos 70 como uma terapia corporal e em grupo, baseada nas pesquisas do austríaco Wilhelm Reich. Buscando o desbloqueio da criatividade, os exercícios da Soma abordam a relação corpo e emoções presentes na obra de

conhecimentos que adquiri na passagem pelo curso de Psicologia pela Universidade Católica de Pelotas – que não concluí), leituras no campo da Filosofia e da Psicologia Social, e do conhecimento que havia acumulado ao longo de dez anos de trabalho na Embratel. Após um ano de cursos ininterruptos, realizados em todo o Brasil, a proposta foi adotada pela empresa. Esta experiência me incitou a seguir no caminho que estava sendo perspectivado como produtivo, coerente com minha própria história.

Os objetivos foram ficando mais claros na medida em que comecei a fazer relações entre os diversos conhecimentos adquiridos, enquanto transgredia, traçando metas e objetivos para além do que havia sido proposto pela instituição que me contratara. A cada novo grupo de colegas o campo de pesquisa ia se ampliando. Fui aperfeiçoando a técnica com base em conhecimentos específicos da área, integrados com improvisações, criação de personagens, poemas recitados em voz alta, dança em silêncio. Fui descobrindo formas de promover a integração dos grupos, estimulando a criatividade e a capacidade de produzir alternativas diante das situações cotidianas.

Tinha como propósito desenvolver um instrumento de intervenção capaz de transformar, em boa medida, o dia-a-dia das pessoas, instigando-as a irem ao encontro de si mesmas, potencializando-as a assumirem uma nova atitude diante do trabalho, uma condição mais expressiva, lúdica, produtiva. Gradualmente foram mudando minhas convicções e técnicas, os sentidos e significados do trabalho se transformando. As vivências utilizavam cada vez menos a palavra (falada e escrita) e a expressão do corpo todo ia tomando conta do espaço, da cena.

Nesse momento surgiram alguns questionamentos. Se, por um lado, a palavra garante a possibilidade da comunicação e da interação, a propagação do

Reich, os conceitos de organização vital da Gestalterapia, os estudos sobre a comunicação humana da Antipsiquiatria e a arte-luta da Capoeira Angola. Os grupos de Soma duram um ano e meio, com encontros periódicos (quatro vivências por mês). Esta convivência possibilita a construção de uma dinâmica de grupo, onde o referencial ético é o Anarquismo. Esta é a maior originalidade da Soma: terapia como pedagogia política, onde o prazer e a liberdade são a saúde que combate a neurose capitalista da sociedade globalizada. *Nota: Passei pelo processo somaterapêutico em Porto Alegre, orientado por Jorge Goia, entre 1998 e 1999. (<http://www.somaterapia.com.br/soma.jsp> em 11 de março de 2009 as 09h45min)*

legado científico e tecnológico, por outro, não estaria fixando, restringindo, empobrecendo, distorcendo e ocultando a complexidade dinâmica dos fenômenos da vida? No contexto educativo, a palavra não estaria a serviço da imobilidade humana e da perpetuação das desigualdades sociais? Não seria a expressão corporal, em seu conjunto, um instrumento mais sofisticado e eficiente de aprendizado?

No curso de licenciatura em Ciências Sociais, concluído em maio de 2003, foi também onde ampliei um pouco mais minha visão. Comecei a pesquisar a linguagem teatral, a corporalidade enquanto expressão individual e psicológica, mas também como importante elo com questões de ordem social e política. A *dança teatro* de Pina Bausch (1984, 1985a, 1985b, 1985c, 1985d) e o *teatro do oprimido* de Augusto Boal (1988, 2002) traziam contribuições estéticas e conceituais, importantes dispositivos do trabalho naquele momento, impulsionando a criação das peças de teatro, colocando em questão os limites entre ator e expectador, palco e plateia, teatro e vida, permitindo pensar na ação micropolítica dos atores sociais, repensar a questão da cidadania, da opressão, da beleza.

Em abril de 2001, três anos após a privatização da Embratel, solicitei meu afastamento. Recebi um convite para trabalhar no curso Universitário Pré-Vestibular, em Pelotas. Logo em seguida foi criado o grupo de teatro do Universitário, o *Abaporu*, sob a minha direção. A iniciativa propunha lidar com a tensão provocada pelo vestibular, produzir peças de teatro e enriquecer o projeto pedagógico da instituição. Fiz isto estimulando os próprios estudantes a criarem esquetes e performances, organizando roteiros de curta duração que subsidiariam, em especial, as aulas que preparavam para a prova interdisciplinar da primeira fase do concurso vestibular da UFPel.

O projeto passou por uma série de transformações, 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). Um teatro que refaça a vida, que recrie o corpo, que rejeite a supremacia da palavra, subverta máscaras, papéis, representações.



Ilustração 1 - Fonte: Arquivo do Grupo Abapuru. Universitário Pré-Vestibular Pelotas/RS. Oficina de criação de personagens em maio de 2003.

Foi o instante em que Artaud começava a se fazer parceiro e aliado, introduzindo a ideia de uma forma de linguagem que ultrapassa o texto, ao romper com a sujeição do teatro à palavra, ao considerá-lo como uma arte independente e autônoma assim como a música, a pintura, a dança. E vai mais longe, ao questionar se uma linguagem teatral pura não teria a mesma eficácia intelectual que a linguagem articulada. “Em outras palavras, é possível perguntar se ela pode, não precisar pensamentos, mas fazer pensar, se pode levar o espírito a assumir atitudes profundas e eficazes de seu próprio ponto de vista” (ARTAUD, 1999, p. 76).

Entrei em contato com Atonin Artaud em um período repleto de intensidades. Fui enxergando, aos poucos, sua luz, seu vigor intelectual, obstinação, loucura e extrema lucidez. Era impressionante seu talento poético, suas reflexões sobre o teatro, que acabaram por invadir minha vida, em um momento de mergulho na escuridão de águas profundas. Os influxos de sua trajetória, de alguma maneira, me ajudavam a resignificar memórias e abrir portas de minha própria clausura. Comecei então a esboçar minhas primeiras escritas acadêmicas, desenvolvendo uma noção própria de teatro, onde Artaud, seus textos e cartas, eram a própria fundamentação filosófica. Sempre poético, sempre um tremor. Blocos de sensações eram colocados

em movimento, teorias, imagens, fluxos, anunciações. É difícil expressar com palavras os desdobramentos daquela atmosfera, falar do cenário que se configurava naquele momento, mas certamente as palavras de Artaud reverberam até hoje.

A memória é para mim como um percurso mais ou menos indefinível, uma fonte de onde emanam imagens e saberes que permitem um diálogo silencioso e intenso com aqueles autores que marcam nossas vidas.

Eram lições importantes quanto à maneira de expor o grito e rejeitar a supremacia da palavra no espaço cênico; sua crítica ao teatro que estava sendo produzido no ocidente; a respiração e o corpo como lugar primordial do ato teatral; a importância do ator ir em busca de uma expressão que atinja os sentidos; a eliminação da distância entre ator e plateia – todos fazem parte do processo de construção cênica. Comecei a entender que para ele o teatro tem que ser capaz de nos ensinar a viver, nos reconciliando com o sentido ritualístico da existência. Um teatro que tenha a força de influir sobre o aspecto e a constituição do corpo, que ponha o humano no limiar da vida e da morte.

O Teatro e seu Duplo⁴, de Antonin Artaud (1999), passa a ser meu livro de cabeceira, uma importante fonte de pesquisa, vertente de inspirações. Esta obra vem influenciando decisivamente minha formação, meu destino, criando ondas de instabilidade. Anuncia a potencialidade dos processos de diferenciação do humano. É um livro que sempre volto a ler, que sempre tem algo a dizer, provocar, romper. Considero uma tarefa inviável separar quais são suas palavras e quais são as minhas. Compreendo a importância de mencionar em uma obra científica o nome do autor, mas sempre me deparo com a dificuldade de definir, pontualmente, onde começam e onde terminam as palavras de Deleuze, Artaud, Nietzsche... 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 alguns fragmentos de sua escrita que reverberem e potencializem a minha, mas, em realidade, sob cada palavra pairam influxos, estilhaçam gritos de Artaud, sua desesperada vontade de ser ouvido.

⁴ 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.

Reafirmo, assim, que minhas reflexões e ações têm sido fortemente influenciadas por este diretor de teatro, que também foi ator, escritor, dramaturgo, roteirista e poeta. Um gênio tido como louco, que passa grande parte de sua vida internado em diversos manicômios franceses, sendo submetido, em alguns períodos, a inúmeras seções de eletro choques por dia, comprometendo violentamente sua memória, seu corpo, seus pensamentos. As cartas escritas em torno da situação que viveu no hospital psiquiátrico de Rodez são para Artaud um recurso para não perder a lucidez. Elas mostram um homem em terrível estado de sofrimento, nos falando de sua penúria através de uma escrita íntima, convulsiva, espontânea. São gritos de dor, os diálogos de um desesperado com seu médico e através dele com toda a sociedade.

É a questão da eficácia intelectual da arte que está sendo tematizada. Sobre esta questão o biógrafo de Artaud, Cláudio Willer, afirma que para ele

[...] 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).

O “poeta maldito” – Artaud – postula o uso da palavra na perspectiva do teatro de tendências metafísicas, no sentido explicitado por Willer (1986), e não do teatro ocidental que, segundo ele, apodera-se do discurso articulado para resolver conflitos sociais ou psicológicos, onde o drama, via de regra, aborda o campo de batalha específico das questões de ordem moral. Entretanto, não se trata de suprimir a palavra da esfera do universo cênico, mas de utilizá-la sob a luz de um outro paradigma.

Artaud (1999) encontra inspiração no teatro oriental que apresenta uma mudança na utilização da linguagem articulada, restringe seu espaço, põe em dúvida sua eficácia, seu emprego. Ele defende a palavra de uma forma bem

específica, ou seja, enquanto significação no domínio da anarquia formal e da criação formal contínua. Defende um teatro que através de um conjunto de atividades seja capaz de produzir imagens, sensações.

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).

De posse dessa concepção, quando comecei a lecionar a disciplina *Sociologia e Problemas Brasileiros*, cujo objetivo era ampliar algumas discussões em torno de temáticas de domínio da História e da Geografia, além de assuntos relacionados aos temas da atualidade abordados no vestibular da UFPel, foi inevitável que os conhecimentos e experiências acumuladas no campo do teatro migrassem para a sala de aula. Os vestibulandos, que compunham o *Abaporu*, encenavam o que estava sendo tematizado na disciplina e apresentavam para os próprios colegas de sala. As peças ampliavam as reflexões propriamente teóricas. Esta experimentação permitiu integrar o conteúdo da disciplina com uma concepção teatral enquanto prática de intervenção social, explorando o mapa corporal, experiências sensoriais e cognitivas acumuladas ao longo da vida – a memória corporal dos estudantes.

Questões como essas eram por mim tematizadas: Não será possível pensar e aperfeiçoar uma prática de intervenção social que seja também uma prática pedagógica? É possível pensar uma prática de sala de aula que coloque o corpo em ação, o organismo em seu conjunto, no centro das atividades de ensino? O teatro pode, de alguma forma, fazer aprender? Será que pode ensinar a ensinar?

Era assim que a natureza do trabalho, marcada por uma atenção especial com a corporalidade, tentava romper com as práticas pedagógicas centradas no conteúdo, no pensar a vida exclusivamente a partir da articulação teórica, da palavra escrita e falada. Os esquetes utilizavam a pantomima, pois, através dos elementos

cênicos e do gesto do ator-estudante, tudo ou quase tudo precisava ser dito. O teatro colocava o corpo como ponto de partida de uma prática educativa das revoluções, um trabalho atento ao movimento perpétuo das coisas, a reconstrução da forma, a transformação de normas, padrões e papéis sociais, atento à natureza ritualística da expressão.



Ilustração 2 - Fonte: Arquivo do projeto de extensão “Grupo de Estudos em Literatura Grega – Teatralidade como Método de Ensino” do curso de licenciatura em História (Instituto de Ciências Humanas – ICH/UFPel). Intervenção do grupo de teatro Kalós, dirigido por mim. Praça do Porto, maio de 2004, Pelotas/RS.

Outras questões emergiram: Não será o corpo capaz de captar, experimentar e também explicar a vida? Esta concepção não poderia produzir deslocamentos na direção de um espaço de formação mais interessante, potente e transformador? Esta prática experimental poderia encontrar seu próprio rumo e (re)definições através da ação de corpos que se encontram?

Estas foram as questões iniciais que permitiram buscar o aprofundamento da pesquisa e ampliar conhecimentos. A inquietação produzida por estas interrogações promoveu uma série de movimentos fundamentais em minha formação. Foram escritos artigos, realizadas oficinas, dirigidos grupos de teatro, ministradas aulas, além do curso de especialização em Memória, Identidade e Cultura Material e do mestrado em Educação Física, com desdobramentos que tentarei abordar a seguir.

2 CORPO, DIVERSIDADE E MUTAÇÃO

O fato é que a noção de teatralidade vem sendo lapidada como conceito a cada experimentação, tem se mostrado como um tipo de resistência à despotencialização humana, ao que produz apatia, covardia, alienação, apontando possibilidades de renovação do espaço escolar. Apresenta-se como uma ferramenta que opera por dentro e em consonância com o ato educativo – como transformação. Reafirma a necessidade de o teatro penetrar e ser penetrado pela própria vida, restituindo a capacidade de representarmos a nós mesmos, de nos embrenharmos na rede do convívio social, refletindo criticamente o mundo que nos cerca. Esta é uma concepção de teatro *na educação e não a serviço dela*, uma práxis pedagógica voltada para a formação de Si, uma arte que se trama com a vida, que se refaz, surpreende, rompe barreiras. Fica evidente quando as metamorfoses acontecem. Seus efeitos têm visibilidade, suas imagens produzem renovação. Foi o que aconteceu quando artes cênicas e visuais se aproximaram, quando a experimentação desdobra-se em *performance*.

A análise do livro *Work in Process* de Renato Cohen (1998) e as pesquisas realizadas por Renato Ferracini, em especial as técnicas utilizadas pela linha de pesquisa do *Clown* (2003, p.217-232), tornaram-se, também, preciosas fontes de inspiração, suscitaram outras formas de expressão, novas fronteiras para o teatro, fizeram precipitar o híbrido, o intercâmbio entre corpo e tecnologia, o diálogo com as artes visuais – a linguagem performática.

A pesquisa etnográfica que realizei com o grupo Piratas de Rua⁵, ao longo do curso de especialização em “Memória, Identidade e Cultura Material” (2007), foi

⁵ Esta pesquisa resultou da experiência de participar do grupo de pesquisa do CNPq “Estudos Culturais em Educação Física – Frente de Memória” (Escola Superior de Educação Física / UFPel),

outra contribuição importante na compreensão e no aprofundamento da ideia de *performance*. Foi um bom encontro com os bailarinos do grupo. Representou a descoberta de um conjunto de técnicas, valores e símbolos indissociáveis de uma forma particular de fazer *performances*, através da dança de rua, do Hip-hop.



Ilustração 3 - Fonte: Arquivo do Grupo de *street dance* Piratas de Rua. Apresentação no Festival Santa Maria em Dança 2005 (RS).

A riqueza de elementos éticos e estéticos do Piratas de Rua me estimulava, naquele momento, a repensar na questão da identidade, a partir das formas de resistência produzidas pelo grupo, enquanto pirateavam corpos, desenvolviam uma linguagem repleta de corporeidade, legitimada pelo processo de produção de suas coreografias e encenações.

Vale lembrar o histórico do grupo Piratas de Rua, a condição social dos bailarinos, o vínculo com o trabalho científico⁶, as práticas de intervenção social, a determinação dos bailarinos, o reconhecimento no contexto nacional foram os

do curso de Especialização em “Memória, Identidade e Cultura Material” (Instituto de Ciências Humanas / UFPel) e da coordenação do Ponto de Cultura Chibarro.

⁶ A relação dos membros do Piratas Rua com o trabalho científico começa em 2001 durante as atividades desenvolvidas com recursos do Projeto de Extensão “Cartografando o Corpo das Ruas: estéticas do Hip-Hop” (ESEF/UFPel). A abertura do espaço e a utilização dos recursos da universidade pública foram elementos fundamentais na própria criação do grupo.

principais elementos que definiram a escolha do grupo para realizar o trabalho de especialização; a necessidade de entender melhor a relação entre *performance* e corporalidade, aprofundar conhecimentos, mergulhar no cotidiano do Hip-Hop. Optei pela análise das oficinas, das técnicas e do método utilizado pelos bailarinos mais experientes para ensinar os novatos, por entender que o processo de aprendizagem seria capaz de elucidar tanto a força do trabalho de intervenção social quanto a qualidade interacional do grupo. A atmosfera criada em torno do aprendizado e o envolvimento dos bailarinos mostrava as peculiaridades de um processo de ensino que se diferenciava substancialmente do ensino formal em função das trocas simbólicas e afetivas, das memórias corporais potencializadas pela intensidade do encontro humano. Todos podem e devem ensinar e aprender, este era um dos fundamentos. Os menos experientes podem contribuir com o processo de criação das *performances*. Passagens pela capoeira, dança afro e outras modalidades de dança caracterizavam a história corporal de todos os bailarinos. O meio fluído onde aconteciam as aulas, a linguagem adotada, certa predisposição a permutas, fusões, diversidade de estilos, caracterizavam a existência do grupo.

[...] existir SEM couraça é estar INTEIRO em MOVIMENTO FLUTUANTE E NÃO REPETITIVO (não estereotipado, não habitual, não conhecido). Enquanto meu movimento tem forma reconhecível e denominável, estou ENQUADRADO. Quando começo a fluir POR INTEIRO, PERCO A IDENTIDADE — NÃO SEI E NÃO É POSSÍVEL SABER QUEM ESTÁ AQUI/AGORA. As fluências, os fluxos, os fluídos, os campos magnéticos e elétricos — sabemos — são mais difíceis de conhecer do que as formas sólidas, geométricas, concretas. O mais estável das coisas — o mais constante ou o mais repetido — é o que nos permite reconhecê-las. O reconhecimento das coisas fica *acabado* se dou nome ao que faço, ou ao modo como estou. *Acabado*, isto é, sem interação com o contexto. COMO ESTÁTUA — em praça pública⁷ (GAIARSA, 1984, p.149).

O trabalho realizado por Carlos Eduardo Motta Machado, conhecido como Gugu, um dos coordenadores e bailarino do Piratas de Rua, foi importante neste processo. As oficinas conduzidas por ele mostram uma corporalidade impressionante, ao mesmo tempo acessível aos aprendizes, combinando improviso, elegância, postura, ousadia, fluidez. O fato é que, no contexto da periferia pelotense, desenvolve-se um corpo forte, veloz e audacioso, que encontra alternativas, serve

⁷ Nota: Os destaques foram feitos pelo autor.

de referência para os demais bailarinos. Um corpo fluido, determinado, capaz de transpor os diversos obstáculos cotidianos. Fiz algumas anotações depois de assistir uma das oficinas do Gugu no Instituto de Menores, em Pelotas/RS, no dia 26 de setembro de 2005. Estes apontamentos mostram o estilo próprio, a técnica utilizada pelo grupo:

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 fluido, que intercala manobras simples com movimentos mais articulados e complexos, recombinando 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. 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. (Fragmento do Caderno de Anotações)

A peculiaridade do trabalho do Piratas de Rua se afasta, conceitualmente, das modalidades de dança que utilizam, basicamente, técnicas corporais codificadas, como o balé clássico, o sapateado e outros. São técnicas rígidas, impermeáveis a outros estilos, inflexíveis com relação à possibilidade de improvisar ou agregar elementos pessoais do bailarino, como outros tipos de dança e experiências corporais que façam parte de sua memória corporal. No Piratas de Rua a técnica pressupõe o acolhimento das experiências corporais, um fluxo contínuo de

criação, mas também significa mobilidade, força, velocidade, determinação, superação.



Ilustração 4 - Fonte: Arquivo do grupo Piratas de Rua. O breaker Lásier no Festival Porto Alegre em Dança 2005 (RS).

O trabalho dos *breakers* tornava mais clara a concepção de criação artística e filosófica defendida por Deleuze em Conversações (1992) e Lógica do Sentido (1998), nas quais mostrava possibilidades vividas. Tanto a arte quanto a filosofia, para Deleuze, precisam produzir a pura diferença, singularidades, novos mundos, imagens que provoquem sensações, intensidades que gerem o próprio pensamento. Desse ponto de vista, o surgimento de novos modos de subjetivação fica atrelado às forças que atravessam corpos, despertam sentidos, aos vetores que transformam espaços, provocam dobras no tempo. Criar é lançar-se no plano dos puros afectos, é realizar um exercício de identificação com a eternidade, com o próprio caos. O afecto não é humano, o que é humano são os sentimentos. Ele é potência plástica. Criar na perspectiva deleuziana é resistir à servidão, à mediocridade, ao intolerável, à vergonha.

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 teatralidade humana é acesa pela experimentação. Faz pensar, incomoda, ilumina. Pressupõe fazer sair do mesmo lugar de sempre, mudar a posição do corpo, expressar novas ideias, regiões, cruzamentos, novas maneiras de lidar com as necessidades nossas de cada dia. 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.

Compreendo o teatro como possibilidade, como lugar de onde emana a própria criação, como palco donde emergem singularidades (seres humanos peculiares): atores produzindo imagens, tornando suas ideias realidade através das cenas, da experimentação de novos territórios. São atores porque ensaiam, se preparam, exigem de si disciplina e dedicação, investem tempo e energia nas encenações, olham a si mesmos através da arte que produzem, através do teatro, espaço por excelência da reflexão.

Esta noção de teatro se enraíza no entrecruzamento da experiência empírica e do mundo das ideias. 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 meu corpo todo em movimento no fluxo de dilemas e questões. O conceito flui no encontro com a simplicidade, quando se flexiona uma linguagem carregada de sentidos, saberes, paixões, leituras, experimentações. Quando aparece o desejo colocado naquilo que se quer em demasia. Aspira à condição de uma prática artística que seja capaz de transformar a vida em algo melhor, um teatro que contribua com a estética do humano, como mosaico ontológico do presente. 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.

Na superfície do mundo globalizado o que se vê são máscaras atuando o tempo todo, papéis sociais. Justamente nesta 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. Todavia, do lugar cotidiano também é possível produzir mais vida, criar esteticamente novos espaços dentro desse grande e veloz tempo pós-moderno.

O sucesso de investidas nesse terreno escorregadio e fugaz, que marca o contemporâneo e produz uma espécie de sensação de sufocamento, exige novas formas de passagem, novas maneiras de atravessar o abismo colocado a partir de todas essas transformações vividas e que abalam as mais invisíveis estruturas.

Como o teatro pode nos ajudar a entender e, o que é melhor, a experimentar novas formas de estar na vida, expressando nossas ideias e valores, sem deixar que a sedução da massificação nos torne escravos de nossas próprias máscaras?

O campo de formação pode ser um espaço e tempo de experimentação cujos esforços culminem na 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).

Isto só é possível na medida em que, em alguma instância, torna-se exequível dobrar as forças caóticas da vida pelo exercício racional da liberdade em direção a uma escolha esteticamente aprazível a si mesmo, definida sempre em relação a uma dimensão social e política específica. Nessa linha, a ênfase dada à intervenção encontra-se menos no produto a ser alcançado, através da busca de uma forma estética para configurar um ideal de ser, e mais na escuta atenta do movimento das forças em mutação constante, cuja lógica pressupõe uma gênese não das causas, mas sim do processo de constituição.

O trabalho experimental teatral aponta 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 de ser. 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. Trata-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 uma subjetividade moderna passa por uma resistência às formas atuais 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. A luta pela subjetividade se apresenta, então, como direito à diferença e direito à variação, à metamorfose. Passo então a assumir a concepção de subjetivação articulada a partir de três escritas distintas do filósofo Gilles Deleuze: 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).

E começo a delimitar o campo empírico da pesquisa de dissertação revitalizado na medida em que afirma a confiança na razão e no desejo humano, na potencialidade dos processos de produção da vida, nas possibilidades de interação da arte com a ciência, nas relações da ética com a estética, no exercício de aproximação do campo teórico e do complexo universo da ação humana. O que pretendo é contribuir com a criação de novas possibilidades no campo da educação, partindo do pressuposto 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" é "o mais íntimo no pensamento, e todavia o fora absoluto".

O teatro, por dentro do espaço pedagógico, apresenta-se como forma de reconciliação com o corpo. Não se trata de fazer o corpo refém da ciência nem tão pouco 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 e filosofia.

Quando as artes cênicas encontram expressão no domínio da educação formal o movimento humano acontece, são produzidas inquietações, desacomodações. É potencializada a capacidade de suscitar questões – elementos indispensáveis na construção do conhecimento em qualquer área do saber. Quando

os limites do conhecimento estilhaçam, imagens são germinadas, é potencializado o nascimento de novos métodos e conceitos. O teatro é arte, é a transposição da lógica pura, é o encontro integralizado do homem com sua gênese pré-racional, é a confluência dos devires estampada na beleza plástica da criação. Esta linguagem, a meio caminho entre o gesto e o pensamento, torna-se possível na medida em que são articulados corpo e mente, prática e teoria, razão e emoção⁸; quando se percebe a si mesmo e aos outros como seres totais, organismos vivos em constante interação entre si e com o meio. Trata-se de mergulhar no acontecimento, na intensidade do agora, entrar no fluxo da vida, que pode ser no palco, na cena, na sala de aula.



Ilustração 5 - Fonte: Arquivo da oficina de capacitação Linguagem Cênica e Tecnologias do Corpo. ESEF/UFPel – Programa de extensão *Círculos Culturais de Lazer, Saúde e Educação*

Um outro momento importante nessa parte de minha trajetória foi a oficina de capacitação *Linguagem Cênica e Tecnologias do Corpo*, dirigida aos estudantes de licenciatura em Educação Física (ESEF/UFPel), coordenada por mim no conjunto

⁸ “Isto deve ficar claro: a emoção em si, desordenada e caótica, não vale nada. O importante na emoção é o seu significado. Não podemos falar de emoção sem razão ou, inversamente, de razão sem emoção: uma é o caos, e a outra, matemática pura” (BOAL, 2002, p. 71).

das atividades do programa de extensão *Círculos Culturais de Lazer, Saúde e Educação*, como mais um desdobramento do trabalho de experimentação. Ao encenar e construir personagens, os acadêmicos traziam à tona diferentes linguagens oriundas do corpo, normalmente pouco contempladas nos currículos oficiais de formação de professores da Educação Física.

Foi nesse contexto que se levantou a questão: Seria possível, através da linguagem cênica, do diálogo entre arte e educação⁹, responder à perversidade do processo pedagógico de unificação das diferenças, que opera numa espécie de sonegação simbólica, que chapa as diferenças em torno do conceito de cultura que emerge de uma episteme antropologizada em defesa da figura do homem branco, racional, trabalhador?

Buscando responder, comprehendi que as formas do humano no contemporâneo, suas dissoluções, mutações, colocam em questão o conhecimento formal, escolar, fragmentado. É necessário analisar criticamente uma escola que, em sua origem, revela forte caráter disciplinador dos corpos. Esta é na realidade a herança do modelo industrial, uma concepção produtora de sujeitos alienados, debilitados em seus movimentos, expostos à fragmentação do processo produtivo.

⁹ Dois artigos foram produzidos nessa perspectiva, ou seja, construir uma plataforma conceitual que articulasse arte e educação, duas publicações com bases epistemológicas na filosofia de Gilles Deleuze e Michel Foucault. O artigo *Uma Poética Pedagógica dos Saberes e do Desejo*, publicado na revista *Cadernos de Educação* da Faculdade de Educação – FaE/UFPel (Ano 13, n.24, jan./jun. 2005) foi um exercício de escrita acadêmica que abordou as relações entre saúde, teatro e educação anuncianto novas fronteiras da ação pedagógica, na medida em que introduz a expressão corporal como imanência de uma subjetividade marcada pela individuação do ator. O artigo *O Resgate de Heitor: uma poética dos combates* – aprovado pelo Conselho Editorial do periódico *Cadernos do LEPAARQ: Textos de Antropologia, Arqueologia e Patrimônio* – foi escrito a partir da prática desenvolvida enquanto dirigia o grupo *Kalós* formado por atores-estudantes do curso de Licenciatura em História do Instituto de Ciências Humanas – ICH/UFPel (Projeto de Extensão: Grupo de Estudos em Literatura Grega – Teatralidade como Método de Ensino). Este artigo, visando criar novas possibilidades para o campo da formação de professores, analisa a capacidade de expressão corporal e criação dos estudantes, conjugando história, teatro e filosofia, na perspectiva da construção singular do estudante. A peça *O Resgate de Heitor* – baseada na Ilíada de Homero – aconteceu em julho de 2004, com apresentação única, no teatro Sete de Abril (Pelotas/RS) durante o encontro regional da Associação Nacional dos Professores Universitários de História – ANPUH/RS. O estudo iconográfico, permitindo a organização do figurino, e a adaptação a partir do texto original, feitos pelos próprios estudantes, foram os elementos que possibilitaram que a peça pudesse ser organizada para ser apresentada junto às escolas de ensino médio.

Foi Frederick Winslow Taylor¹⁰ (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 e simplificá-lo, a fim de obter o maior rendimento com o menor esforço. Sugeria que deveria ser eliminado do trabalho do operário toda e qualquer parcela de tempo e movimento inútil, tornando, com isto, o trabalho mecânico e repetitivo.

Segundo Mariano Enguita¹¹ (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, cujo objetivo precípua traduz-se em disciplinamento dos corpos, em adaptá-los à fragmentação do processo fabril. A genealogia da educação física brasileira mostra a sua disposição em formar corpos dóceis no campo da educação formal e não-formal. As oficinas de capacitação na ESEF colocavam em questão a mecanização dos corpos, possibilitavam outro tipo de relação entre o corpo e o meio, de interação entre os estudantes de Educação Física. Estimulava o improviso, o movimento espontâneo, a dança que projeta prazer na ação de organismos impregnados pelo fluxo de uma expressão mais livre.

O processo de experimentação continuava sendo lapidado. Uma parceria da Universidade Federal de Pelotas e do Ministério da Cultura permitiu a criação do Ponto de Cultura Chibarro¹², coordenado pela ESEF. Neste contexto foi criado o

¹⁰ Taylor lançou as bases da moderna administração de empresas. Como engenheiro-chefe das fábricas de aço Midway, na Filadélfia, após estudar os conceitos de temporalidade e movimento na produção, introduziu, em 1881, um método para aumentar a produtividade, baseado na racionalização da produção em série, que revolucionou a organização da empresa: o processo de produção passava a ser subdividido em pequenos segmentos, que eliminavam todo o tipo de movimentos supérfluos, poupano assim tempo e acelerando o ritmo.

¹¹ “[...] foi o desenvolvimento das manufaturas que converteu definitivamente as crianças na guloseima mais cobiçada pelos industriais: diretamente, como mão de obra barata, e indiretamente, como futura mão de obra necessitada de disciplina. O momento culminante dos orfanatos e, em geral, do internamento e disciplinamento das crianças em casas de trabalho e outros estabelecimentos similares foi o século XVIII. Na Inglaterra, as workhouses converteram-se em Schools of Industry ou Colleges of Labour. O essencial não era já pôr os vagabundos e seus filhos a fazer um trabalho útil com vistas à sua manutenção, mas educá-los na disciplina e nos hábitos necessários para trabalhar posteriormente [...]”. (ENGUITA, 1986, p.109)

¹² O Ponto de Cultura Chibarro, da Escola Superior de Educação Física – ESEF/UFPel, é financiado pelo Ministério da Cultura - MinC, Secretaria de Programa e Projetos Culturais, através do edital

Grupo Experimental do Ponto de Cultura Chibarro, que coordenei com a colaboração de profissionais da área da Educação Física e da dança, permitindo que eu entrasse definitivamente no campo da Educação Física. O *Grupo Experimental*, centrado na experiência corporal dos *breakers* do Piratas de Rua e dos bailarinos e percusionistas do grupo de dança afro da ONG Odara, emergia da necessidade de criar projetos híbridos, plurais, heterogêneos, intensificando os movimentos de aproximação entre arte, educação e os saberes das populações, neste caso, da arte da periferia. Esta era a essência do *Grupo Experimental* e algumas das questões suscitadas, que articulavam meu pré-projeto de mestrado e ampliavam as fronteiras da noção de teatralidade, que continuarei abordando a seguir.

Número 01, de 16 de julho de 2004, e tem como objetivo geral fomentar e garantir o acesso aos meios de fruição, difusão e produção cultural, promovendo ações de caráter social que potencializem o exercício da cultura popular brasileira como cidadania, garantia de direitos, igualdade de condições, estimulando a exploração, o uso e a apropriação dos códigos, linguagens artísticas e espaços públicos e privados que possam ser disponibilizados para a ação cultural integrando a produção local com os meios de linguagem da cultura digital.

3 EDUCAÇÃO FÍSICA: FRONTEIRAS DA TEATRALIDADE

Quando ingressei no mestrado ficou mais claro o sentido de pesquisa acadêmica, a importância de traçar metas, de conhecer mais profundamente o pensamento de um autor, de analisar cuidadosamente projetos e experimentos. Era outro momento, me embrenhava no espaço da Educação Física, onde descobri novos paradigmas, métodos, fronteiras. Estava disposto a analisar uma experimentação específica: minha ação como professor da disciplina *Filosofia da Educação e Filosofia da Educação Física*¹³ (Ver Plano de Ensino. Anexo I) no curso de licenciatura em Educação Física da Faculdade Atlântico Sul em Pelotas. Queria analisar as *performances* desenvolvidas pelos estudantes, os projetos de intervenção por eles criados nesta disciplina.

A Proposta de Intervenção (Ver Anexo II), como ficou chamada, tinha como objetivo geral contribuir para que *ação corporal (Performance)* e *conhecimento* (Projeto de Pesquisa) se aproximassesem através de uma prática pedagógica crítica, reflexiva, criativa. A proposta tratava da dimensão artística do processo pedagógico, fazia relações entre educação, filosofia e corporalidade. Propunha-se a fazer pensar, desterritorializar, criar novos mundos, novas possibilidades de existência, um processo que, sobretudo, faz uma aposta na capacidade de improvisação, de transformação da realidade. Uma prática de produção do conhecimento focada nos processos de constituição de seus agentes, uma prática que gira em torno de objetivos e temáticas específicas. O desafio era que ideias e atitudes andassem juntas, sendo mutuamente influenciadas, fazendo desabrochar. O processo aspirava não só a compreensão, mas também a proteção da vida através de uma prática de pesquisa que entende corpo e alma como elementos indissociáveis do organismo

¹³ Defendi esta unidade curricular (agosto de 2006); na ocasião o curso de Educação Física foi avaliado pelo MEC a fim de ser colocado em funcionamento, o que aconteceu no primeiro semestre de 2007. Após a aquisição da Faculdade Atlântico Sul pelo grupo Anhanguera Educacional S/A esta disciplina foi extinta com as demais disciplinas da grade curricular da Faculdade Atlântico Sul.

humano. Tinha como objetivo central organizar, no espaço da sala de aula, um trabalho de intervenção em grupo com as seguintes diretrizes gerais:

- 1) Todos os integrantes do grupo deveriam participar da elaboração do *Projeto de Pesquisa* e deveriam estar preparados para defendê-lo, oralmente, no dia da apresentação;
- 2) Ao organizar seu trabalho de intervenção o grupo deveria levar em consideração, fundamentalmente, a trajetória profissional, as experiências corporais, habilidades, competências, em síntese, a *História de Vida* de cada um dos seus integrantes;
- 3) Sugerir que as intervenções fossem realizadas com a utilização de equipamentos multimídia, instrumentos musicais, material esportivo ou qualquer outro recurso que viesse a contribuir com a compreensão do objetivo proposto pelo grupo;
- 4) O conhecimento poderia ser articulado a partir dos diversos níveis estudados em sala de aula: místico, filosófico, conhecimento ordinário, científico, artístico, conhecimento da fé. Cada nível teria suas próprias características, peculiaridades, aplicabilidade;
- 5) A proposta de intervenção teria que ter como eixo central o respeito à diversidade étnica, de gênero, de opção sexual e religiosa;
- 6) Um aspecto fundamental do trabalho era de que os grupos articulassem o maior número possível de histórias de vida de seus integrantes. No primeiro encontro cada grupo fez um mapa com a experiência pessoal de cada um dos integrantes, relacionando-as com os diversos níveis do conhecimento. Tentaram identificar a trajetória profissional, as experiências corporais, habilidades, competências de todos os integrantes do grupo, fazendo relações com os tipos de saberes estudados;
- 7) As turmas A e B apresentaram os trabalhos no dia 18 de junho de 2007 e a turma C apresentou os trabalhos no dia 22 de junho de 2007;

8) Cada turma foi dividida em grupos de, no máximo, dez alunos. No mínimo seis integrantes do grupo deveriam apresentar o trabalho em sala de aula. Cada grupo teve 10 minutos para realizar a apresentação. Nestes dez minutos os grupos deveriam prever a organização do material, espaço, figurino, etc., e a apresentação efetiva do trabalho (o grupo perderia dois pontos no caso de eventuais atrasos).

A proposta recomendava que os graduandos desenvolvessem a arte de narrar com o corpo, que as *performances* fizessem o menor uso possível de palavras e o maior uso de gestos. Colocava como fio condutor do trabalho alguns critérios específicos que foram mencionados em sala de aula, descritos na Proposta de Intervenção e nos Princípios da Intervenção (Estes foram entregues aos acadêmicos na semana subsequente a divulgação da Proposta de Intervenção – anexo III). Os princípios gerais das intervenções especificam os seguintes critérios:

Agentes: Consideramos agentes estudantes e professores. Os professores atuam fundamentalmente como facilitadores, como orientadores e potencializadores dos processos de criação e produção das intervenções (sempre elaboradas pelos estudantes) e não exatamente como disciplinadores do trabalho. Cabe ao professor determinar, com máxima clareza, as “regras do jogo” e a “tarefa” que será desenvolvida: a *performance*. A proposta de intervenção é planejada e organizada em termos de objetivos (metas), orientações gerais, critérios de avaliação, diretrizes e princípios fundamentais que nortearão os trabalhos de intervenção. A organização efetiva dos projetos é uma tarefa cooperativada, articulada em conjunto com professores e alunos.

Representação: O estudante é sempre o protagonista, o autor de sua própria representação, toda vez que assume riscos, interpreta, analisa, improvisa. Consideramos o agente um verdadeiro ator social. Alguém que é peculiar, único, senhor de sua própria vida (e contradições). Alguém capaz de construir um estilo próprio de estar no mundo. Um ator que *experimenta* e assume os desdobramentos de sua própria atuação, que representa a si mesmo, enquanto faz uso de todos os recursos (cênicos, corporais, esportivos, imagéticos, performáticos, etc.) que estão à sua disposição em cena.

Desenvolvimento de Si: O trabalho de intervenção parte de algumas evidências que estão colocadas no campo da educação formal, de certos limites existentes na ordem do currículo, que pressupõe um modelo pautado nas tradições escolares formais. Na concepção do sociólogo André Gorz (2005), a educação formal não é capaz de ensinar certos saberes oriundos da intuição, da capacidade de julgar e de reagir ao imprevisto, coisas que fazem parte de uma cultura comum e só são adquiridas por meio do desabrochar das pessoas enquanto tais. A proposta de intervenção pretende preencher esta lacuna, enquanto um trabalho voltado ao desenvolvimento de si mesmo (bio-psico-social-ecológico).

Autonomia: O trabalho pressupõe um elevado grau de autonomia dos grupos de intervenção, que são formados, prioritariamente, com base na mútua afinidade (e afetividade) de seus integrantes. Os projetos de intervenção são articulados a partir de grupos temáticos específicos (Ecologia, Ética e Estética; Preservação do Patrimônio Histórico; Desenvolvimento Tecnológico & Inclusão Digital; Esporte, Cultura, Arte e Lazer; Saúde e Cidadania; Capacitação para o Trabalho e Formação, Educação e Desenvolvimento Humano; Inclusão Social) e em consonância com as demandas e “histórias de vida” dos estudantes: trajetórias pessoais, memórias, experiências no campo profissional e não profissional.

Trânsito de Saberes: Esta prática de pesquisa tem como eixo central a atuação multiprofissional e o permanente diálogo entre os diversos saberes: filosófico, artístico, científico, corporal, mitológico, senso comum e o conhecimento proveniente da fé. Os processos de experimentação definem, em cada fase do trabalho, os saberes que devem ser articulados.

Ética & Estética: Nossos agentes são atores sociais que representam a si mesmos a partir de uma concepção ético-estética da vida fundada em *si mesmo* – Esta é a concepção de *Estética da Existência* (MOTTA, 2004) defendida por Michel Foucault (1984). Representam a si mesmos na medida em que se apropriam e resignificam suas próprias memórias, sempre levando em consideração as dimensões sociais, políticas, culturais e econômicas (em suas potencialidades e

limitações) dos espaços públicos e privados (faculdades, escolas, teatros, praças, etc.) onde estão inseridos.

Mutação: A intervenção objetiva estimular a criação de novos conceitos, estratégias, formas, movimentos, concepções e análises, enquanto seus agentes imitam, transmutam e modificam a realidade. A ideia é instrumentalizar os estudantes para que atuem nos mais diversos contextos, no interior dos diferentes espaços sociais (em campos de disputas, interesses, tensões, verdades), possibilitando a emergência de novas formas de luta onde o corpo ocupa lugar de destaque.

Diversidade: Os projetos têm como eixo o respeito à diversidade étnica, de gênero, de opção sexual e religiosa, portanto, esta é uma proposta que privilegia as diversas formas da expressão e do conhecimento humano.

Solidariedade: A intervenção caracteriza-se por ser uma construção coletiva solidária que só se realiza plenamente na medida em que as individualidades são potencializadas no conjunto de determinadas ações cooperativadas (colaborativas) e de inclusão social, tendo em vista a realidade social e cultural da região.

Os critérios fornecem subsídios, orientam as *performances*. O trabalho pretende produzir imagens, fazer a plateia entrar em contato com o invisível. O ator interage com o mundo, abandona o conforto e a segurança do cotidiano, constitui-se física e psiquicamente, reorienta sua própria expressão corporal, experimenta sensações que nem sabe exatamente do que se trata. Ele capta e expressa forças que dobram o espaço, transformam os corpos e atravessam a natureza. De alguma forma o estudante mergulha no caos e arranca desse caos os afetos com os quais este mundo é constituído, criando novos mundos, extraíndo potência dos objetos. Não existem garantias. O processo é exposto a uma rede de multiplicidades e indeterminações que favorecem o imprevisto e precipitam a produção de uma nova forma de vida, de um novo tipo de subjetividade, que é exatamente o que se objetiva com a arte deleziana.

Além disso, o Projeto de Pesquisa, que faz parte da Proposta de Intervenção (Anexo II), seria organizado pelos grupos e precisava expor: o objetivo geral do trabalho; público alvo; relevância; aplicabilidade; recursos necessários para a execução; e possibilidades de expansão do projeto. As atividades de pesquisa voltadas para o aprofundamento teórico e para a criação das *performances*, que foram apresentadas no final do semestre, incluíram oficinas, seminários, ensaios e aulas teórico-expositivas. Os *breakers* do Piratas de Rua foram convidados para realizar algumas destas oficinas, fundamentais na elaboração das *performances*.

EDUCAÇÃO

Ano 02 • N° 06 • Abril/2007

Street dance nas Aulas de Filosofia da Atlântico Sul

Comunicação Atlântico Sul

Os acadêmicos do Curso de Educação Física da Faculdade Atlântico Sul de Pelotas acompanharam no final de março, uma aula de Filosofia diferente, com a participação do diretor e coreógrafo Uanderson de Oliveira Farias, conhecido como Vovô, e o bailarino Carlos Eduardo Motta Machado, o Gugu, do premiado grupo pelotense *Piratas de Rua*.

Durante a aula, os dançarinos apresentaram as técnicas da dança de rua e falaram sobre as suas trajetória e suas histórias corporais, que passam pela experiência do balé, jazz, capoeira e dança contemporânea até chegar ao Hip-Hop. Segundo o professor de Filosofia da Instituição, Augusto Amaral, "as aulas de Filosofia possibilitam a análise crítica da condição corporal humana em suas diversas formas de expressão. O fato é que no contexto da periferia da cidade se desenvolve um corpo forte, veloz e audacioso, capaz de encontrar alternativas e, escapar das muitas misérias cotidianas. Este corpo precisa servir de referência na formação dos alunos da Atlântico Sul."

Cabe salientar, que, o grupo "*Piratas de Rua*" é considerado um dos melhores grupos de "Street Dance" do país. No ano passado trouxeram dois prêmios importantes do 24º Festival de Dança de Joinville: 2º lugar na categoria adulto e 2º lugar na categoria sênior. O Festival de Joinville foi citado no *Guinness Book (Livro dos Recordes)* em 2005 como o maior evento de dança do mundo.

Estudantes da Atlântico Sul assistem a apresentações de técnicas de street dance, tendo como enfoque, o tema Filosofia

Ilustração 6 - Fonte - Reportagem do jornal Valor Empresarial. Pelotas, abril de 2007¹⁴.

¹⁴ A prova do primeiro bimestre incita os acadêmicos a relacionar ideias entre ética e saúde, desafia-os a articular o relatório da aula inaugural do curso de Educação Física feito pelo estudante Lauro Rodrigues, turma A, com a notícia divulgada no jornal Valor Empresarial (Ver anexo IV).

Durante a oficina realizada no dia 19 de março de 2007, o coreógrafo do grupo Piratas de Rua, Uanderson Oliveira (conhecido como Vovô), falou de um novo estilo que estava 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 fazem parte da história corporal do *breaker*, mostram sua interioridade, seus referenciais simbólicos e imagéticos: a construção corporal de uma vida inteira. Vovô explica sua trajetória dessa forma:

Eu fazia capoeira, mas já gostava de Dança, quando eu era pequeno eu imitava o Michael Jackson. Como eu entrei na fase da capoeira eu esqueci um pouco da Dança. Depois eu caí na Dança de novo. [...] o estilo que eu fiz pra ir a Joinville, foi o primeiro estilo, era meio misturado com Jazz, porque eu fazia Jazz na academia, era o que eu ia vendo, o que eu ia vendo eu ia mesclando (AMARAL, 2005, p.15).

Compreendo que trabalho corporal valoriza a capacidade de improvisação e criação dos *breakers*, práticas e saberes que não pertencem aos currículos escolares; revela-se eficaz na mediação com a comunidade, além de evidenciar uma prática social intervadora¹⁵, no que diz respeito aos processos de socialização e politização da periferia, enquanto possibilidade de resistência. A condição de resistência é proveniente da ação do grupo que, numa espécie de instinto de sobrevivência, nega-se a moldar suas lógicas aos códigos curriculares e, desse modo, resiste ao convite para fazer parte da cultura curricular escolar. Na verdade trata-se de um processo de criação que coloca em xeque muitos dos paradigmas do campo da Educação Física. O trabalho do Piratas vai ao encontro da concepção do sociólogo francês André Gorz, quando afirma que a produtividade da força de trabalho pós-fordista não depende mais da celeridade com a qual são executadas tarefas prescritas ou do número de horas trabalhadas, mas sim de saberes intuitivos

15 Vovô fala da intervenção social do Piratas de Rua: Essa parte de projeto (referindo-se aos projetos sociais) não peguei muito, quem pegou mais foi os guris (referindo-se aos bailarinos Gugu e Lasier) – [...] eu dava aula na academia direto... aqui (Escola Navegantes) eu comecei fazendo um tipo de projeto, começou eu e o Paulinho, que é do grupo também, e como eu não tinha muito tempo eu vinha passava um passo e eles ficavam com ele ensaiando. Agora hoje ele já é coreógrafo [...] agente conversou (com a diretora da escola Navegantes), pediu pra fazer um projeto, fazer um grupo de dança, a princípio era sem compromisso, nada sério, só pra dançar mesmo, pra agitar as crianças, tem muitos ai que nem estudavam, mas gostavam de dançar, entendeu? Passavam por nós na rua, assim sem fazê nada, de vagabundo, e pediam pra dançar, e ai agente veio na escola e pediu pra fazer um projeto. Com isso agente consegui trazer a maioria que vivia na rua ir pra escola, porque agente coloca pra eles que pra dançar tem que estar na escola. (AMARAL, 2005, p.30 e 31).

e da capacidade de julgar e de reagir ao imprevisto. A produtividade da força de trabalho depende de um conjunto de “faculdades cognitivas, de saberes intuitivos, da capacidade de julgar e de reagir ao imprevisto: coisas que não se ensinam, mas que fazem parte de uma cultura comum e só são adquiridas por meio do desabrochar das pessoas enquanto tais” (GORZ, 2005, p. 07).

A concepção de teatralidade constitui-se como um caminho possível para o desabrochar humano. Uma concepção que privilegia a capacidade de lidar com o inesperado, que faz um movimento de oposição ao disciplinamento dos corpos. A Proposta de Intervenção continuava a fornecer importantes subsídios para o aperfeiçoamento da noção de teatralidade. A ideia era desafiar o estudante, provocá-lo, instrumentalizá-lo para que desenvolvesse um trabalho artístico articulado teoricamente, com fundamentação ética, estética e filosófica. Uma prática de intervenção que buscasse o diálogo com o cotidiano, com o contexto social e cultural, que resistisse à mediocridade, colocando em dúvida modelos acabados. Esperava que os projetos que seriam organizados pelos estudantes mostrassem algum tipo de resistência à naturalização das desigualdades, que cavassem novas possibilidades de existência. O objetivo era experimentar, ir ao encontro de práticas artísticas e pedagógicas que potencializassem a capacidade crítica e de interação, que ativasse esferas intuitivas, inventivas e afetivas.

A noção de teatralidade foi sendo nutrida, deste modo, por experimentações no campo da formação humana, incluindo criação de personagens, técnicas de improvisação, expressão corporal, pré-expressividade, hibridismos mesclando artes cênicas e visuais, entre outros recursos técnicos. O objetivo era atuar na percepção, atingir os sentidos, sensibilizar, o que, via de regra, o sistema educacional formal vem relegando a um segundo plano. As performances criadas na disciplina *Filosofia da Educação e Filosofia da Educação Física* aspiravam extrapolar o espaço acadêmico, foram idealizadas com o objetivo de intervir em espaços públicos e privados (faculdades, escolas, teatros, praças, etc.).

Hoje, escrever sobre isso significa abordar novas perspectivas da ação pedagógica, focalizar um processo experimental fundado em sensações, atitudes, dilemas, falas, percepções, trocas, pensamentos. São memórias de

experimentações, rastros, onde social e individual se cruzam. Lembranças, fantasias, imagens que ardem na fogueira do experimento. São fluxos, luzes, forças vivas, chamas que inflamam e nos levam

[...] a ver em primeira mão: temos mil lembranças, sonhamos tudo através da personalidade de uma memória muito antiga e, no entanto, sonhamos como todo mundo, lebramo-nos como todo mundo se lembra – então, se guindo uma das *leis mais constantes* da fantasia diante da chama, o sonhador vive em um passado que não é mais unicamente seu, no passado dos primeiros fogos do mundo [...] Em resumo, estudar o ser de um sonhador com a ajuda de imagens humanas bem antigas, dá, para uma investigação psicológica, uma garantia de homogeneidade. Existe um parentesco entre a lâmpada que vela e a alma que sonha. Tanto para uma quanto para outra o tempo é lento. Tanto no devaneio quanto na luz fraca encontra-se a mesma paciência. Então o tempo se aprofunda, as imagens e as lembranças se reúnem. O sonhador inflamado une o que vê ao que viu. Conhece a fusão da imaginação com a memória. Abre-se então a todas as aventuras da fantasia, aceita a ajuda dos grandes sonhadores e entra no mundo dos poetas. Por conseguinte, a fantasia da chama, tão unitária a princípio, torna-se de abundante multiplicidade. (BACHELARD, 1989, p.11 e 19)

Mas o que é um rastro? O conceito de rastro defendido por Jacques Derrida (1971) no livro *A Escritura e a Diferença*, torna-se necessário para melhor esclarecer a ideia de escrita de Si articulada neste trabalho. Rastro é onde se imprime a relação do outro, implica no desaparecimento de uma origem, onde passado-presente-futuro funde-se em um único tempo. O rastro pressupõe o surgimento da própria diferença, um termo que torna a se abrir, desdobrar-se em duplos como suplemento, vir-a-ser, escrita, jogo, um jogo que opera com a linguagem e as coisas mundanas, e se relaciona com o “Devir-louco”, de Deleuze (1992).

A teoria da desconstrução de Derrida (1971) consiste em desfazer o texto, a partir do modo como este foi organizado originalmente para que, assim, sejam revelados seus significados ocultos. A concepção de desconstrução pode sugerir uma destruição, mas na verdade trata-se da desmontagem de um sistema, de modo a se poder reaproveitar as suas peças, sob uma nova ordem construtiva. Desconstruir significa provocar fissuras na estrutura. Busca encorajar a pluralidade de discursos, legitimando a não existência de uma única verdade ou interpretação, com um caráter de disseminação de possíveis e novas verdades. É através da escrita que os atores sociais transmitem suas ideias, manifestam seus pensamentos. Ela mostra uma construção discursiva, histórica, instável, provisória. Quando

aplicada à cultura hegemônica vigente, coloca em choque o natural e o cultural. A desconstrução é sempre um artifício, sempre se contrapõe ao naturalizado, ao consagrado, ao que está cristalizado, mumificado no interior da cultura. Esta concepção esclarece alguns dos aspectos centrais de uma prática como professor e diretor de teatro, uma experimentação que mistura esses papéis, joga novas luzes sobre ambos, o que remete à metáfora do espelho que falarei a seguir.

4 ESPELHOS

Este processo de experimentação, de escrita de Si, é algo como mostrar a fisionomia de alguém, um outro, que não é exatamente Artaud, nem Nietzsche, nem Deleuze, nem eu. São palavras e imagens que se entrelaçam, produzem movimento, bifurcam, criam linhas de fuga, instigam. Trata-se de uma exposição, intencionalmente desnuda, revelando intensidades, vozes longínquas, fragmentos. Um processo fruto do olhar que ao voltar-se sobre si mesmo produz um outro, um duplo, uma projeção.

Falar sobre teatro é, antes de mais nada, falar em imagens, reflexos, espelhos, talvez significando um tipo de identificação ou reconhecimento através de outrem. Entretanto, não se trata do espelho de Narciso, daquele que enxerga no reflexo o contorno de si próprio, e que sempre acaba vendo uma imagem socialmente esperada, massificada, homogeneizada. Olhar para si mesmo implica em correr riscos, colocar-se diante da própria angústia de viver, enxergar um outro, alguém diferente, uma imagem que produz estranhamentos. Trata-se do teatro e da prática do ator como descobrimento de Si. Esta prática exige o estudo do comportamento expressivo do ser humano em situação de representação organizada, mas também inclui os papéis que todos nós representamos no dia-a-dia. É uma prática que demanda superação de inseguranças, exposição a certo grau de confrontação consigo mesmo, uma desorientação, para, enfim, poder experimentar a transformação continuada das leis do teatro, as mutações decorrentes dos fluxos e refluxos da existência.

Olhar “oblíquo e dissimulado”, olhar que não pode completamente nem se ver nem ver, olhar que escapa porque o que ele tenta ver escapa também, e sempre como uma sombra indevida, um lugar impossível, uma palavra dupla, dúbia. Aquilo que é visto é o mesmo que vê, por isso há o aparecimento de um duplo, de um outro que jamais poderá ser o que diz ser. Ele será somente ilusão de papel, mas essa substância é a mesma daquele que iniciou o olhar: e tudo converge para o mesmo e o outro. E pela primeira vez nos separamos, eu e o texto, eu e minha imagem, essa imagem que não é minha, mas sempre dos outros e que aceito sem saber

completamente a razão. Em parte devo aceitar como existente essas projeções, esses outros que os outros criaram para mim. Normalmente não olhamos para nós mesmos, abismados com o mundo, o conhecimento, os outros, a escrita, a leitura, o desejo, as imagens, os objetos. Nós mesmos não estamos em questão e nossa trajetória é somente um pontual descuido em momentos de descanso intelectual: há coisas mais importantes até mesmo quando o orgulho e a prepotência se desenrolam como defesa, sempre como defesa. Mas eis o ensaio e tenho que olhar para mim e meu percurso, ad-mirar o passado como quem não esqueceu; reencontrar imagens, signos, papéis, artigos, projetos, livros, opiniões, amizades; ideias que se realizaram e as que não se realizaram; o que fui, o que planejei e o que não consegui ser e realizar; o que desempenhei sem planejar; o que planejei sem atingir; o que me tornei por haver trilhado certos caminhos e não outros; o que me tornaria se outras vias se houvessem apresentado ou antecedido seu aparecimento; biografar minhas preocupações mais do que a própria vida em si, pois ela só tem sentido, para mim, investida nessa busca. Dizer a vida quando ela se mistura com a reflexão, a escrita, a publicação, a palestra, a sala de aula, a luta com as ideias. E encontro-me com o outro que não fui e o outro no qual me tornei, e somos um só apesar da tentação em não ser. Torno-me papel, olho, plano e algo que escapa de mim por ter se tornado objeto: uma obra e um percurso. Mas desse caminho posso apenas dizer positivamente o que fui e o que me tornei. O que poderia ter sido foi devorado; as negatividades radicais, os enganos, os erros foram engolidos não somente pela dissolução da memória mas por uma retomada constante que foi recompondo as ruínas como se elas não houvessem existido (CALDAS, 2003, p.12).

Na medida em que busquei desvendar o campo de problematização desta pesquisa, fui me aproximando de uma concepção de conhecimento que, em primeiro plano, desarticula a dicotomia “ciências da natureza” e “ciências da sociedade”. Este modelo aponta para um conhecimento que emerge desprovido de dualismos historicamente instituídos (sujeito/objeto, natureza/cultura, subjetivo/objetivo, coletivo/individual, observador/observado, teoria/prática), incorporando, tanto quanto possível, o campo conceitual das ciências sociais às ciências naturais e vice-versa, o que tem se desdoblado na aproximação destas com os estudos humanísticos (históricos, literários e filosóficos). Um dos principais pressupostos do processo de experimentação desta pesquisa é o trânsito entre três diferentes dimensões – arte, educação e filosofia – que vem sendo anunciado por diversos autores e nos mais variados campos do conhecimento.

Este é um conhecimento que considera, em suas análises, as implicações do conjunto de crenças e valores do pesquisador sobre as descobertas e explicações científicas, onde o objeto é constituído em conjunto com o sujeito, em detrimento do perfil especialista de pesquisador. A concepção de *Participação Observante* do sociólogo Loïc Wacquant (2002) pressupõe que o pesquisador “coloque, em toda a

medida do possível, seu próprio organismo, sua sensibilidade e sua inteligência encarnadas no cerne do feixe das forças materiais e simbólicas que ele busca dissecar" (WACQUANT, 2002, p.12), sendo, ele próprio, objeto e sujeito cognocente da pesquisa.

Seria, no entanto, artificial e enganoso apresentar a pesquisa da qual este livro fornece um primeiro relato de predominância narrativa (como prelúdio e primeiro passo de uma Segunda obra mais explicitamente teórica) como se ela estivesse animada pela vontade de provar o valor da sociologia carnal e de comprovar concretamente sua validade. Por que na realidade foi o inverso que aconteceu: é a necessidade de compreender e dominar plenamente uma experiência transformadora que eu não desejava nem previa, e que por muito tempo permaneceu confusa e obscura para mim, que me levou a tematizar a necessidade de uma sociologia não somente do corpo, no sentido de objeto (o inglês fala *of the body*), mas também a partir do próprio corpo como instrumento de investigação e vetor de conhecimento (*from the body*) (WACQUANT, 2002, p.12).

Entende-se o sujeito cognocente como alguém que elabora suas hipóteses e pressupostos imerso em grupos sociais locais, cujos ensinamentos podem e devem ser transpostos para outros grupos e espaços, saberes que se constituem ao redor de assuntos que são nutridos por uma pluralidade metodológica. Um sujeito que vive em um “mundo, que hoje é natural ou social e amanhã será ambos, visto como um texto, como um jogo, como um palco ou ainda como uma autobiografia” (SANTOS, 1987, p.57). O universo do conhecimento ordinário sempre coloca o humano em contato com o inesperado, o dia a dia, o inexplicável, a embriaguez, com a própria tragédia. Portanto, os rumos metodológicos da pesquisa sempre dependem diretamente dos modos como sua problemática está se configurando nos processos de sua constituição.

O método da Ego-História, onde também se inspira este trabalho de pesquisa, objetiva focalizar os processos de busca, pressupõe a compreensão que o pesquisador tem de si mesmo, uma atenção especial aos seus próprios deslocamentos, continuidades e rupturas. Nesta perspectiva, a escrita de Si é considerada muito mais um dinâmico conjunto prático-teórico do que um modo de proceder. Focaliza processos de singularização, dispersões, encontros.

A Ego-História é um dos laboratórios do historiador: onde ele se enfrenta, se defronta consigo mesmo, com sua trajetória, sua força e suas fraquezas. [...] Esse círculo parte do pressuposto que o “objeto de ciência” é constituído por alguém, e esse alguém não é neutro, não faz parte de um mecanismo

de objetividade que fundaria seu conhecimento sem sua própria existência: o mundo investigado por mim passa pelo que sou e pelo que me tornei, e ao ser e me tornar crio o mundo segundo esse prisma, segundo meu ponto de vista, máscara e espelho no labirinto do ser, segundo um lugar que não é somente meu ou eu, mas que se apresenta como singularidade. Nesse processo não perco de vista aquilo que crio: não o tomo como natural: não o fetichizo. [...] faço carregar para esse universo criado todas as minhas obsessões, meus caminhos e descaminhos, as deformidades e as clarividências do meu *locus*, do meu *ethos* e do meu carma. Para enfrentar esse prisma que tende a se borrar diante de um conhecimento que deseja se apresentar como natural e universal, é que a Ego-História faz o historiador exercitar-se em si mesmo. Somente assim pode ele ver melhor o que “escreve”. Não que esse conhecimento seja “biográfico”, mas que todo conhecimento se formata de uma forma de vida social, histórica e singular. [...] A História não é impessoal, ela parte de uma carne e suas trajetórias, de uma alma e seus percursos, para desaguar o impessoal, no anterior, no tempo. Mas essa impessoalidade não abandona seu começo, não sua origem, mas aqueles momentos que a criaram como criatura autônoma. [...] Esse rascunho de Ego-História tenta encontrar as ligações íntimas entre meu percurso, o que tenho lido e escrito, afirmado e negado, sonhado e pensado, o que tenho resistido e ensinado, não para se sobrepor a essa produção, mas para tornar essa criação mais consciente de si mesma, possibilitando uma forma de existência teórica mais próxima de um “ser vivo”: uma visão de mundo que possa se modificar como um sujeito, preparada para os volteios do viver, os choques e entrechoques dos devires. [...] Mas a Ego-História é uma perversidade: nos obriga a um mirar estranho, retorcido, frágil, ambíguo, pretensioso, quase impostor, o olhar que Borges mais temia: o dos espelhos (CALDAS, 2003, p.11).

Este instrumento metodológico pressupõe a utilização de depoimentos espontâneos, fotos, fragmentos de entrevistas, material didático utilizado em sala de aula, Plano de Ensino, avaliação do professor e da disciplina (realizada pelos estudantes e coordenação do curso de Educação Física), prova dissertativa, reportagem divulgada na imprensa, o *Vídeo de Intervenção* que se encontra em anexo, e algumas notas do Caderno de Anotações. Estes são os elementos que centralmente subsidiam a pesquisa. O Caderno de Anotações contém informações de toda espécie, leituras diversas, resumos de aulas, frases soltas, experimentos importantes, intuições, anotações pessoais, são um conjunto de percepções, evidenciam uma determinada *visão de mundo*. Elementos fundamentais que animam a escrita de Si.

Como anunciei anteriormente, as fotografias compõem um agregado de sensações junto com o texto, têm uma contribuição histórica e estética, conduzem o leitor há um outro tempo, algumas são acompanhadas por dados explicativos, outras querem simplesmente provocar o leitor, querem causar estranhamentos, produzir outras imagens e questões. O *Vídeo de Intervenção*, produzido em parceria com o

professor Alexandre Antunes Brum, faz parte do material de análise. Trata-se de um trabalho de campo transformado em vídeo que é utilizado como fio condutor da análise. Apresenta as *performances* através da linguagem do vídeo, o corpo em pleno movimento, seus desequilíbrios e a extraordinária capacidade de se manter em pé, mostra a beleza do encontro de corpos em movimento, organismos vivos buscando. Mostra o resultado do trabalho desenvolvido no 1º semestre de 2007 junto às turmas A, B e C do curso de licenciatura em Educação Física da extinta Faculdade Atlântico Sul de Pelotas, atual Anhanguera Educacional. Algumas cenas do *Vídeo de Intervenção* aparecem impressas no corpo da dissertação. O *Vídeo de Intervenção* fornece elementos para que o performático e a história real se entrecruzem, permite que sejam animados os projetos de intervenção idealizados pelos acadêmicos, que sejam obtidos elementos filosóficos, éticos e estéticos. O vídeo articula *corpo, teatro e educação*, lança outras luzes sobre o domínio da palavra, estabelece um jogo de correspondência com o texto e com as fotografias.

Esta pesquisa em relação a todo o material extraído do campo empírico busca de alguma forma revelar os processos de constituição de seus agentes. Ela entrelaça fragmentos e recortes, experimenta desencaixes, dobraria, mistura fantasia e realidade. Através do recurso da imaginação se pretende mergulhar “no círculo da ficção para encontrar a coragem de não fingir” (BARBA, 1991, p. 144). A escrita de Si intui lugares, pressente um outro tempo, aspira intervir, instigar, suscita aqui questões que emergem dos projetos de intervenção e *performances* criadas pelos próprios acadêmicos, enquanto reconstroem papéis, máscaras, precipitam outros mundos, fazendo-os existir. Ela causa disjunções entre ficção e a realidade, mistura imagens, sombras, fantasmas, fatos, reflexões. Mostra um processo de intervenção, suas peculiaridades, seus modos de subjetivação, suas ambiguidades, sua pulsação. São memórias de experimentações em que sujeito e objeto constituem-se mutuamente.

Passei a usar in(ter)venção como um conceito que evidencia no fenômeno clínico, pedagógico, político, artístico... a sua função criadora, inventiva e trágica. A in(ter)venção é criadora e inventiva porque estamos operando em nossas práticas a partir de um novo eixo de pensamento filosófico, científico e artístico: Não basta mais “refletir sobre” é necessário criar um movimento. Intervir é morrer e é nascer. A in(ter)venção é trágica, porque o destino da in(ter)venção é a sua própria morte. Se uma in(ter)venção pudesse falar em

nome próprio ela diria: “Sou uma andarilha que dorme nas sarjetas, nos albergues, nas casas de passagem uma só vez, porque depois eu perco a força e morro de inanição. Sou híbrida, não me reproduzo, meu destino é morrer depois de cada afecção!” (FONSECA *et al.*, 2003, p. 330-331).

A ideia de intervenção aqui apresentada tem um amplo campo de aplicação, significa a vida humana protagonizada em espaços de produção de sentido: o cotidiano, a cena, a sala de aula. As contribuições do método etnográfico de Loïc Wacquant (2002) e os recursos aqui utilizados, as tecnologias e teorias que fundamentam este fazer possuem um caráter essencialmente provisório e necessariamente renovável. Elaboro interrogações em torno das relações *teatro, corpo e formação* onde o teatro, no viés do trágico em Nietzsche (1988) e da crueldade em Artaud (1999), ao ser transportado para um ambiente pedagógico formal, tal como preconiza Augusto Boal (2002), torna-se capaz de constituir-se numa crítica às práticas educativas institucionalizadas na modernidade — emergentes de uma episteme, segundo Foucault (1987), calcada no disciplinamento dos corpos, de caráter normativo e normalizador.

O método cartográfico, proposto por Suey Rolnick (1998), no livro *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*, caracteriza um estilo metodológico aberto às contingências de cada pesquisa, que segue alguns princípios éticos, mas não pressupõe um sistema, uma estrutura metodológica pronta. A noção de teatralidade coloca em questão o caráter ético-estético da formação humana, o que implica em uma tomada de posição, transgressora em relação ao normativo, àquilo que está posto e convencionado como verdade. É um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo em que os movimentos de transformação da paisagem acontecem, são composições de linguagem que favorecem a passagem das intensidades que percorrem os corpos que encontram outros corpos. Mostra intensidades buscando expressão, comprehende que o ensinar e o aprender estão irremediavelmente imbricados — quem ensina aprende e vice versa. O processo experimental vem indicando que: a verdade não está fixada de uma vez por todos, não é definitiva nem universal; o pensamento precisa se deslocar em meio caótico, pressupondo constantes movimentos desterritorializantes; o campo de problematização da pesquisa experimental precisa ser revigorado por uma pluralidade de instrumentos metodológicos.

A pesquisa tem um campo de problematização e utiliza recursos metodológicos específicos para enfrentar tais questões, entretanto a teoria aqui articulada, circunscrita em um contexto e com poder explicativo limitado, indica lacunas, gera novos problemas, novas maneiras de compreender a realidade. O trabalho está focado no processo de formação, onde o autor assume os desdobramentos de suas conjecturas, discursos, ações. Mostra um professor que também é diretor de teatro, algumas de suas práticas de intervenção estética e política, sua relação com os estudantes, os acontecimentos no transcorrer do processo de ensino-aprendizagem. Tomada aqui em seu sentido multifacetado e não disciplinar, a memória — individual, coletiva, oral, visual, material, dominante e subterrânea — fornece elementos, faz emergir trajetórias que se encontram, em meio à complexidade intrínseca do contexto urbano contemporâneo, construindo um tipo específico de cartografia. A escrita de Si faz parte do próprio campo de problematização desta pesquisa, cuja matriz pressupõe questões complexas, novos recursos técnicos e didáticos, que precisam ser examinados com diversos instrumentos metodológicos. Ela tem, como diretrizes epistemológicas das suas problemáticas, a reflexão, a análise e o registro do trabalho de intervenção produzido por um educador-ator.

O processo de formação preconiza um corpo que seja capaz de entrar no fluxo caótico da existência, mas também possa dobrar as forças do caos, dar forma. Para isto, o corpo precisa experimentar novos movimentos, ângulos, espaços, tempos, posturas, ritmos, transpor limites. O organismo humano passa por transformações, se metamorfoseia, adapta-se, somente quando está operando na fronteira tempestuosa do combate, onde atuam diferentes forças que lhe constituem. Um organismo ativo, inteiro e integral, mergulhado nos acontecimentos, tem a capacidade de perceber, captar e explicar a vida. Um corpo-todo-incluso sempre busca novas estratégias para lidar com problemas reais, sua saúde depende disso. Este é um corpo que imita, mas quando imita transmuta, estilhaça o vivido. Michel Serres, na obra *Os Cinco Sentidos* reconhece a insuficiência do Sensualismo Iluminista, utilizado para compreender a origem do saber. Segundo essa premissa, depois da tradição não existe nada no intelecto que primeiramente não estivesse nos sentidos. Entretanto, segundo esse autor

[...] no fim do caminho iniciado com a sensação, a sapiência cede lugar à sagacidade, mais do que a esses conhecimentos canonizados pela ciência, esse caminho conduz a um gosto refinado, a um olfato requintado, a um tato aveludado, forma igualmente uma visão delicada das nuances, cultiva uma audição musical ou linguística sutil, constrói, em resumo, uma cultura superior e permite a iniciação às belas-artes. Uma abertura como esta ainda continua rara: quantos ao nosso redor desfrutam com alegria a pele, o tímpano, as papilas de suas línguas, e quão poucos manifestam seu descontentamento frente à feiúra e ao ruído que poluem o espaço com o horror das paisagens massacradas e das cidades malcheirosas, com uma alimentação que exala mais a rapidez do que o sabor? O que resta, enfim, das conquistas sensoriais nas abstrações, nas bibliotecas, nas telas e redes? Dos sentidos ao conceito, ninguém jamais viu o percurso detalhado da cor azul à palavra azul [...]. Esse caminho dos sentidos em busca do entendimento provoca o desaparecimento de todo o resto do corpo ou, mais precisamente, o reduz à função de condutor dos cinco terminais periféricos. O antigo Sensualismo, assim como o Empirismo lógico e as Ciências Cognitivas propõem uma gênese do conhecimento sem corpo (SERRES, 2004, p. 66-67).

Este é um corpo que aprende, imita e confronta o modelo, o hegemônico. Um palco para o corpo é a reivindicação fundamental que atravessa a pesquisa, linhas de forças que impulsionem o cotidiano, a experiência vivida, parte do pressuposto nietzschiano: todo o conhecimento provém do corpo.

Mergulhar nas memórias sinuosas do percurso, neste caso, significa mostrar a fúria e a fluidez do corpo, deslocamentos através de pontes e fronteiras. Michel de Certeau (1997), no livro *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, afirma que na relação com o lugar, o espaço é como a palavra quando é falada, situada no presente e modificada pelas transformações causadas por sucessivos contextos. O espaço, o palco como “lugar praticado”, sempre admite a imprevisibilidade. Se o espaço é como a palavra quando é falada, então um lugar poderá ser redefinido em sucessivos, múltiplos e até irreconciliáveis espaços. Na verdade, a escrita de Si aqui apresentada conta uma viagem impulsionada pela falta de lugar, ela expressa inquietudes, buscas, imprevisibilidades. O memorável é aquilo que é possível sonhar a respeito do percurso.

As escolhas feitas ao longo do tempo, a capacidade de trânsito entre teoria (vida do intelecto) e prática (condição de sobrevivência), de produzir um conhecimento que frutifique na partilha, nas experimentações, pesquisas e ensaios,

refletem minha própria condição humana¹⁶. Procuro sempre seguir meu desejo, minhas torções e angústias. Assim, vivi bons encontros, descobri amigos, professores e colegas, que hoje escrevem comigo. Com o tempo comprehendi que minha angústia está no paradoxo, em um outro lugar, outra aceleração. Entendi que não se trata de algum tipo de coisa ruim nem desvantagem. É assim que venho descobrindo minhas próprias alternativas, encontro amores, recrio meu próprio corpo e pensamentos. Costumo, mais cedo ou mais tarde, pôr tudo em uma rede de (des)encontros, o que irremediavelmente exige outras experimentações, provoca outras marcas, enfim, a escrita de um outro texto. Este processo de formação é cheio de rupturas, afetividades, descobertas, linhas de fuga, afectos. A concepção de teatralidade que venho experimentando ao longo do percurso é sustentada pela interação humana, pela constituição de uma região fronteiriça localizada entre a objetividade e a magia, pela criação de novas formas e conceitos, aproximando teatro e cotidiano.

¹⁶ Em sua reflexão sobre “A Condição Humana”, Hannah Arendt (1987) define o labor como atividade inerente ao corpo humano no que tange à exigência de manter-se vivo. Ela defende três atividades centrais que correspondem às condições básicas da vida humana, o labor, o trabalho e a ação, enquanto em seu estudo sobre a reflexão dos homens, a autora definiu a vontade, o pensamento e o julgamento como os três estados que demonstram a vida do intelecto. Para ela o homem moderno apenas sobrevive. Seus valores se encontram em descrédito, tem dificuldade para pensar e formular um conceito de mundo e, por isso, pode ser manipulado, não possuindo sua opinião, se isolada, maior importância num mundo em que ele não compartilha com os outros, onde ele representa o acréscimo de mais um na massa de outros seres igualmente anônimos.

5 PERIGOSA CURIOSIDADE

O processo de escrita de Si aqui vivido apresenta passado, presente e futuro convergindo, bifurcando, ganhando nova significação. Se por um lado, quem escreve se coloca envolvido pelas teias da estrutura social, por outro, tenciona, provoca, realiza movimentos com a intenção de desestabilizá-la. No conjunto da análise é colocado em relevância o micropolítico, a diversidade humana, suas iniciativas e recursos individuais, suas redes de relações, os deslocamentos possíveis, realizados no universo da vida diária, nos palcos, na sala de aula, os diversos papéis e posições sociais assumidos.

A antropologia de James Clifford (1998) vem ao encontro desta análise. As premissas da etnografia surrealista, a ideia de uma escrita constituída com fios a serem livremente conectados, e, em especial, sua concepção de montagem. A montagem de um tipo diferenciado de relato que, na forma de fragmentos interconectados, torna simultâneos eventos, temporal e espacialmente diversos e ligados por analogias. Se em James Clifford a influência de Clifford Geertz é evidente, ainda mais radical a mudança na antropologia ao inserir a linguagem, a produção escrita, a ficção, algo mais complexo do que a noção do humano enquanto simples “animal amarrado a teias de significados” (GEERTZ, 1989, p.04). Trata-se de voltar à crítica e à experimentação. Adentrar na arte contemporânea, constituída nas teias do recente, talvez seja mais complexo que optar pela arte do passado. Experimentar, deslocar-se de corpo e alma pelos acontecimentos do presente, quando se está imerso no mesmo campo que é preciso analisar, implica em correr riscos. É difícil ler, descobrir e entender.

Será este processo de escrita de Si capaz de desmistificar a crença de que somente uma geração inteira pode contribuir com mudanças sociais significativas?

Somente as mudanças estruturais, que se materializam no domínio dos grandes acontecimentos no campo da política, economia, conhecimento e sociedade, serão decisivos nos destinos da humanidade? Aquelas pessoas que, efetivamente, assumem a autoria dos seus próprios destinos em seu cotidiano não teriam também uma contribuição decisiva nestas transformações? Trata-se de fazer uma aposta na saúde e na potência humana ou dar continuidade a uma lógica centrada na manutenção de uma estrutura que só encontra motivo de existir enquanto se apoia nas doenças e nas fraquezas? Quando escrevo, escrevo minha trajetória pessoal ou escrevo a respeito deste limiar entre o meu percurso e o percurso de um outro? Caso a memória realmente se configure como linha mal traçada de um percurso mais ou menos indefinível, não seria melhor aceitarmos sua natureza impura, seus cruzamentos aleatórios, seus encontros com outras memórias, sem reduzir sua importância? Para isto, não teríamos que conseguir restaurar nossas memórias ao invés de tentar trazê-las à tona (intactas)? Será que conseguirá mostrar um percurso que vai mais em direção às memórias do mundo do que exatamente na direção das minhas memórias? Será que estas memórias poderão expressar, de algum modo, alguns dos fragmentos da própria história universal?

Os rumos metodológicos talvez possam demonstrar que, na verdade, não há conflito entre a etnografia clássica e a etnografia surrealista, se levarmos em consideração que ambas as tendências atendem aos mesmos quesitos científicos, no que tange a delimitação de um campo de problematização específico e a elaboração dos passos que permitam circundar e enfrentar tais questões. Os recursos metodológicos e o substrato filosófico aqui utilizado pretendem abrir novas perspectivas, problematizar, apontar novas possibilidades no campo da construção do conhecimento.

De alguma forma a escrita de Si aqui experimentada busca alterar a ordem estabelecida, a transformação das instituições vigentes, a descentralização dos poderes constituídos. Instiga a desnaturalização da forma-homem, propõe o desalojamento do sujeito centrado, racional, branco, coerente. Coloca sob suspeita a validade das coisas estáveis, das interações permanentes e endógenas, das condutas uniformes. Ela põe em evidência a violência moderna, esta que assume formas complexas, extremas, imateriais e simbólicas, de difícil mensuração. O

consumo coloca-se como grande ícone desta violência. A violência caracterizada por uma forma estratificada, contraditória, virtual, materialmente determinada, que se engendra gradual e lentamente. Rebelia-se contra os discursos, regras, e postulados éticos que têm o poder de definir o que seja a natureza humana em termos do que é o bem e o mal, o certo e errado, o feio e bonito, tornando-se imperativo vital da própria existência. Ela assume a condição crítica de vigilância do humano sobre si mesmo.

Sem dúvida, o que está sendo indicado aqui é mais a dispersão do que a unidade de identidades coerentes e unificadas. São trajetórias que se cruzam, se inscrevem em universos sociais múltiplos, heterogêneos, contraditórios, as trajetórias do humano da atualidade. Mostra atores plurais, que assumem diversos papéis, onde o processo de singularização é proporcional ao grau de adaptação e às condições de instabilidade aos quais está sujeito o ator.

Diante desta concepção se colocam ainda outras questões: Existe apenas um conjunto restrito de identidades (ou máscaras) toleradas socialmente? Ou existem infinitas formas, movimentos, expressões humanas? A noção de teatralidade pode revelar novos horizontes para que possamos ampliar nossa capacidade de compreensão dessas questões? É possível pensar que o princípio da identidade esteja em conformidade com a natureza humana? Quem mais se beneficia com isto? Esse princípio não estará anunciando, na verdade, um princípio universal de exclusão? O princípio da identidade não se coloca a serviço de uma sociedade inequivocamente esquizofrênica e fragmentada onde a ideia de *identidades diversas* e a manifestação de *identidades plurais* representam, na verdade, um último e desesperado esforço de manutenção do regime da identidade? Não será este regime o responsável por reprimir, negar e até eliminar a expressão da diferença? É possível pensar uma educação pautada no princípio da diferença, no princípio de diferenciação radical que está presente em todas as coisas vivas sob e sobre a terra? Não será este o princípio de inclusão universal da vida, que na realidade permitiu que chegássemos até aqui como espécie? A manifestação deste princípio não está presente tanto na pintura rupestre quanto na concepção ritualística de Artaud (1999)?

O processo de escrever evidencia um ator que expressa a si mesmo, seus processos de singularização enquanto representa a si próprio, mostra suas ambiguidades, limites e possibilidades. Um ser humano real, seu cotidiano, alguém que não enxerga no reflexo das águas somente o retrato de sua própria forma – uma imagem morfológicamente definida; mas alguém que transita por regiões fronteiriças, procura assumir os desdobramentos dos papéis escolhidos e das decisões tomadas. A escrita de Si torna visível um processo de singularização, enquanto o autor olha, cria, analisa seus encontros, o trabalho de intervenção em sala de aula, as reverberações de sua própria dispersão.

6 EXPERIMENTANDO O EXPERIMENTAL

Início das aulas, primeiro semestre de 2007, percebo a dificuldade de concentração e de compreensão do conteúdo programático do componente curricular Filosofia da Educação e Filosofia da Educação Física nas três turmas do curso de Licenciatura em Educação Física. Fico impressionado. Em especial os alunos da turma A (noite) conversam com frequência, saem da sala, enfim, não esboçam nenhum tipo de interesse pela disciplina. Durante as aulas expositivas deslocam-se de um extremo ao outro da sala, interrompendo a aula sem nenhum constrangimento para “trocar uma ideia”, como assim explicitam.

A maioria não conhece a filosofia e os que haviam cursado a disciplina no ensino médio a qualificavam como desnecessária, “viagem na maionese”, inútil, sem sentido. Estas são as expressões usadas pelos próprios alunos nos depoimentos orais feitos no primeiro dia de aula, enquanto sondo a expectativa das turmas com relação à disciplina. Estão resistentes, faltam às aulas, relutam, não compreendem porque a matéria está inserida na grade curricular do curso.

Estou disposto a obter a atenção dos graduandos, quero fazê-los refletir, despertar-lhes a consciência diante dos problemas sociais e ecológicos. Estou decidido a provocá-los, tirá-los do lugar comum, desterritorializá-los. Faço alguns movimentos nesta direção, trabalhos em duplas, oficinas, seminários. São recursos metodológicos que utilizo para tentar convencê-los, seduzi-los, mas que, de fato, não atingem o objetivo esperado. Alguns alunos começam a participar um pouco mais das aulas, entretanto, a maioria continua indiferente, alienados com relação à proposta da disciplina. Estou preocupado, essa é a primeira turma do curso de Educação Física, sei que o êxito ou o fracasso do componente curricular influenciará

diretamente no resultado global do trabalho, na implantação do curso, na permanência da própria disciplina na grade curricular.

Volto para casa, é uma noite fria de inverno, enquanto acendo a lareira na sala, meu filho me chama em seu quarto. Ele baixou pela internet o videoclipe do cantor e compositor Gabriel Pensador com a música *Até Quando?* e quer que eu veja. Sabendo das minhas dificuldades com os alunos, intuiu, como ele mesmo diz, que seria bom eu ver e ouvir aquele clipe. Sugere que eu faça uma discussão com os alunos.

Eu e meu filho assistimos juntos ao vídeo. Conversamos sobre a montagem, a estética das imagens, a poética da letra, sobre um tipo de indiferença explícita no videoclipe, traduzida na inércia dos corpos. Um debate que vem ao encontro de suas questões de pesquisa, na perspectiva do curso de graduação em jornalismo. Vejo repetidas vezes. Analiso com cuidado o material. Encontro a letra da música na internet. A temperatura está muito baixa, as imagens do clipe se misturam com as chamas da lareira. Luzes, calor, vibração. Em nossa casa reverbera uma canção que denuncia a alienação pós-moderna, defende a liberdade, o direito à variação. Um apelo à mudança e a transformação.

Percebo que a letra dialogava com a tese de Foucault (1984) sobre a “Estética da Existência” (MOTTA, 2004, p.288-293), as ideias dos pensadores misturam-se: tratar a vida como obra de arte, uma forte convergência. Exatamente o conteúdo da aula que tenho que preparar para o próximo encontro que terei com os estudantes. Ética como prática refletida da liberdade. Foucault (1984) falava dos gregos da antiguidade, da necessidade de estabelecer consigo mesmo uma relação de domínio, de controle (*arché*). Quero desenvolver uma concepção de liberdade que confronte o escravismo consumista, o individualismo doentio. Anunciar uma liberdade construída com outros parâmetros, que não seja balizada pela contenção e pelo aprisionamento, pela dimensão do cárcere, que não seja vivida sob a guarda do medo e de privação. Em última instância, que não esteja fundada na negação de si mesma. Sei que estava no fluxo das coisas, que as alternativas começam a se esboçar.

Para praticar a liberdade é necessário ocupar-se de si mesmo, cuidar de si para se conhecer e se desenvolver, levar em consideração o contexto político, ecológico, social em que se está inserido, formar-se, superar-se, dominar em si apetites e paixões. A “Estética da Existência” aponta direções, anuncia verdades, deixando explícita a necessidade de saber quem somos, do que somos capazes, o que cada cidadão precisa ser, as coisas de que precisam duvidar, em quem confiar.

Conjugar o recurso do videoclipe com a potência dos conceitos foucaultianos pode, de alguma forma, removê-los daquele estado de inércia, produzir linhas de força, fazendo-os ver novas perspectivas, posicionarem-se, provocar transformações substanciais em suas posições célicas com relação à disciplina? O recurso da arte e as tecnologias multimídia combinados com uma aula expositiva de filosofia seria o instrumento metodológico adequado? Como fazer isto? Em que condições? Em que momento? Estas são minhas dúvidas, minhas questões nesse momento. Estou, de fato, atravessado por todos esses influxos.

Existem várias maneiras de se produzir o fogo, talvez essa seja uma delas. Uma mistura de substâncias incandescentes emitindo energia, o contato entre substâncias diversas produzindo uma chama imediata e viva. Quero utilizar a mesma força das chamas que protegem do frio mortal e da escuridão. O mesmo fogo que tem fascinado a humanidade através dos tempos. Sei que o calor desprendido pela reação manteria o processo em movimento, emitindo luz visível.

O fogo tem propriedades especiais, transforma, altera determinadas características da substância, como a transformação da madeira em cinza. É das cinzas que se coloca a possibilidade do ressurgir, de viver uma aventura, experimentar. Tudo depende da temperatura de ativação, da energia adequada para inflamar. Em determinadas condições a experimentação acontece, a queima, a combustão se impõe incontestavelmente. Apenas uma breve faísca pode ganhar a dimensão de todo um incêndio.

Manipular recursos didáticos pouco utilizados, modificados ou empregados de maneira inovadora, podem permitir ver a vida de outra forma. Efeitos estranhos, palavras aplicadas de forma não convencional, experimentar combinações em

diferentes proporções, articular diversos instrumentos metodológicos, misturar certas energias. Estas são minhas principais metas, meus objetivos intermediários e finais. De alguma forma, desejo penetrar na incompletude, na finitude das coisas, experimentar a potência e plenitude da vida, seus desvãos. Estou mais interessado em esconder do que em revelar, intuo que o fogo da experimentação pode alterar todo o cenário, o fluxo dos acontecimentos, a condição de vida dos meus alunos, de todos nós. Minha intuição diz que a combinação dos elementos adequados colocará todos nós em outros territórios, que será uma experiência de formação radical, um momento de lidar com a obviedade e com a banalidade da existência de maneira transformadora, de reconciliar opositos, de criar novos mundos, novas condições de existência: diante dos meus olhos a luz breve da chama.

A música “Até Quando?”, do cantor e compositor Gabriel Pensador¹⁷, uma apologia ao movimento, ao fogo. Melodia e letra produzindo imagens, transformações, intensidades. A música, com a mesma vibração das provocações filosóficas de Foucault, poderá acionar devires, anunciar novas fronteiras do ensino da filosofia na formação superior em Educação Física? Poderá operar como um

¹⁷ Letra da música: Não adianta olhar pro céu com muita fé e pouca luta / Levanta aí que você tem muito protesto pra fazer e muita greve / Você pode e você deve, pode crer. Não adianta olhar pro chão, virar a cara pra não ver / Se liga aí que te botaram numa cruz e só porque Jesus sofreu / Num quer dizer que você tenha que sofrer. Até quando você vai ficar usando rédea / Rindo da própria tragédia? / Até quando você vai ficar usando rédea / Pobre, rico ou classe média? / Até quando você vai levar cascudo mudo? / Muda, muda essa postura / Até quando você vai ficando mudo? / Muda que o medo é um modo de fazer censura / Até quando você vai levando porrada, porrada? / Até quando vai ficar sem fazer nada? / Até quando você vai levando porrada, porrada? / Até quando vai ser saco de pancada? / Você tenta ser feliz, não vê que é deprimente / Seu filho sem escola, seu velho tá sem dente / Você tenta ser contente, não vê que é revoltante/ Você tá sem emprego e sua filha tá gestante / Você se faz de surdo, não vê que é absurdo / Você que é inocente foi preso em flagrante / É tudo flagrante / É tudo flagrante. A polícia matou o estudante / Falou que era bandido, chamou de traficante / A justiça prendeu o pé-rapado / Soltou o deputado e absolveu os PM's de Vigário / A polícia só existe pra manter você na lei / Lei do silêncio, lei do mais fraco: / Ou aceita ser um saco de pancada ou vai pro saco. A programação existe pra manter você na frente / Na frente da TV, que é pra te entreter / Que pra você não ver que programado é você. Acordo num tenho trabalho, procuro trabalho, quero trabalhar / O cara me pede diploma, num tenho diploma, num pude estudar / E querem que eu seja educado, que eu ande arrumado que eu saiba falar / Aquilo que o mundo me pede não é o que o mundo me dá. Consigo emprego, começo o emprego, me mato de tanto ralar / Acordo bem cedo, não tenho sossego nem tempo pra raciocinar / Não peço arrego mas na hora que chego só fico no mesmo lugar / Brinquedo que o filho me pede num tenho dinheiro pra dar. Escola, esmola / Favela, cadeia / Sem terra, enterra / Sem renda, se renda. Não, não. Muda, que quando a gente muda o mundo muda com a gente / A gente muda o mundo na mudança da mente / E quando a mente muda a gente anda pra frente / E quando a gente manda ninguém manda na gente. Na mudança de atitude não há mal que não se mude nem doença sem cura / Na mudança de postura a gente fica mais seguro / Na mudança do presente a gente molda o futuro. (Composição: Gabriel Pensador; Itaal Shur; Tiago Mocotó).

dispositivo? Estou decidido a envolver as turmas colocando o movimento corporal dos estudantes na fluidez das inspirações que circulavam, colocar imagens e conceitos em uma rede pulsante que certamente exigiria novas experimentações, outra dinâmica para o processo de ensino-aprendizagem. Imagens dizendo, palavras mostrando. Quero influenciá-los, desejo que penetrem no feixe de forças que atravessam o planejamento das aulas: um bloco de sensações, intuição, ponderações, lógica, vontades. Desejo utilizar seus próprios deslocamentos, suas inquietações, colocando seus movimentos espontâneos no fluxo dos objetivos da disciplina.

Nesse momento chego a supor, ingenuamente, e sei, que as leis da física newtoniana podem explicar o que estava acontecendo. Num ímpeto de atrevimento, decido fazer novas incursões em outros mundos. Desta vez no universo das ciências naturais. Desejo escapar de suposições transcendentais de alguma forma. Meus parcios conhecimentos no campo da física me conduzem a novas incógnitas. A mecânica dos corpos e o princípio da inércia afirmam que a aplicação de uma força seria suficiente para romper o equilíbrio estático, ou seja, com a tendência que os corpos em repouso têm de permanecerem em repouso. Obedecendo a lógica da física, se os corpos dos estudantes estão inertes basta aplicar-lhes uma determinada força para que seu estado de inércia seja alterado. Desta forma, serão colocados em movimento através de uma linha, deslocando-se de um ponto a outro.

No entanto, os acontecimentos da sala de aula me levam a concluir que a simples aplicação de uma força sobre corpos humanos inertes, em um ponto espacial e temporalmente determinado, não seria o suficiente para fazê-los deslocarem-se. E mais. Caso fossem colocados em movimento, não haveria nenhuma garantia de que isto aconteceria entre o ponto A e o ponto B.

O princípio da inércia não explicava satisfatoriamente os desdobramentos, as consequências de corpos humanos que se encontram com outros corpos humanos. Era insuficiente para explicar a complexidade de corpos singulares em movimento, corpos-mutantes, com capacidade de adaptação ao meio. Como prever suas colisões aleatórias, seus deslocamentos improváveis? Tudo me leva a crer que é preciso colocar a dinâmica espontânea dos estudantes no fluxo dos acontecimentos,

transitar no limiar do inumano, experimentar as intensidades do processo, deslocar-se de um ponto singular a outro. Nesta perspectiva o tempo pode comprimir ou dilatar, a dimensão do presente, do passado e do futuro, mergulhar provisoriamente na eternidade. A observação cuidadosa, as aventuras experimentais, as sensações produzidas pelos conceitos de Foucault, Artaud e Deleuze, tudo me leva a crer que o extraordinário da vida está contido no ordinário e vice-versa, que o sobrenatural contém e está contido pelo natural.

Há muito que pensadores como Spinoza e Nietzsche mostraram que os modos de existência deviam ser pesados segundo critérios imanentes, segundo aquilo que detêm em “possibilidades”, em liberdade, em criatividade, sem nenhum apelo a valores transcendentais. Foucault alude a critérios “estéticos”, entendidos como critérios de vida que, de cada vez, substituem as pretensões dum juízo transcendente por uma avaliação imanente. Ao leremos os últimos livros de Foucault, devemos, o melhor que possamos, compreender o programa que ele propõe aos seus leitores. Uma estética intrínseca dos modos de existência como última dimensão dos dispositivos? (DELEUZE, 2005, p.90 e 91).

Meu desafio é bem mais do que transformar uma forma em outra, alterando as proporções, combinando elementos, mais do que aplicar uma força com o objetivo de atingir um resultado previsto. Processos que se constituem enquanto se percorre certos caminhos, enquanto se operam determinadas sequências que precisam ser executadas com atenção, sensibilidade, cautela. Processos que apresentam perigo real, que exigem, tantas vezes, concentração prolongada, exposição a frustrações repetidas, falta de repouso, isolamento, imaginação.

Estou ansioso, preocupado, o início da quinta aula do semestre está sendo tenso para mim. Depois que o clipe acaba acendo as luzes e me dirijo aos alunos com a densidade da chama: – Até quando você vai ficar levando porrada? Até quando vai ficar sem fazer nada? Todos ficaram em silêncio. De alguma maneira aquelas palavras haviam atingido os alunos. A turma parou pela primeira vez, concedeu sua atenção. Exatamente o que precisava. Durante duas aulas teórico-expositivas obtenho a atenção integral dos graduandos, falo sobre a “Estética da Existência” (MOTTA, 2004) em Foucault (1984) problematizo, instigo. Percebo que entramos em uma nova etapa, nesse momento começamos a nos deslocar por outros espaços, novos territórios, lugares desconhecidos. Os acadêmicos começam a sair de seus territórios seguros, dos lugares estáveis.

Depois dessa aula decido continuar combinando filosofia e recursos imagéticos. A pesquisa-intervenção deleuziana é o instrumento metodológico que permite colocar em prática uma proposta com fundamentação ética, filosófica, estética, uma proposta revigorada pela necessidade pulsante, pela realidade experimentada. Inventar conceitos que respondessem a problemas verdadeiros era o desafio. A ideia central da proposta de intervenção começa a se configurar.

No oitavo encontro organizo, em conjunto com o biólogo Alexandre Antunes Brum, um seminário interdisciplinar intitulado “Bioética, Cultura e Biotecnologia”. Meu amigo, com mestrado em biotecnologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), tem interesse em debater as implicações éticas das novas tecnologias do corpo. Há algum tempo discutimos o assunto e decidimos partilhar nossas inquietações com os estudantes¹⁸. O seminário aborda três tópicos específicos: cibernetica, nanotecnologia e pesquisa genética – Projeto Genoma Humano. É uma discussão polêmica. Os alunos participam, todas as turmas se envolvem. Em especial com relação à pesquisa com células-tronco, o debate se acirra. O descarte de embriões humanos aquece os ânimos. Uma boa parte dos alunos se posiciona diante da controversa questão em torno da descriminalização do aborto, que inevitavelmente veio à tona.

Entro em contato com livro *O mistério de Ariana*, de Deleuze (2005), fico atordoado, notadamente incomodado. Suas palavras, num primeiro instante, me fazem sentir um tipo de vertigem. A concepção de “dispositivo” me atordoa. Entretanto, parece expressar com mais fidelidade o movimento dos corpos humanos, o vai e vem das linhas de deslocamento, das linhas de fuga. O texto *O que é um dispositivo?* fala em batalhas, trajetos, desequilíbrios, não em pontos fixos nem em deslocamentos logicamente definidos.

É antes de mais nada uma meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente. E, no dispositivo, as linhas não delimitam ou envolvem sistemas homogêneos por sua própria conta, como o objeto, o sujeito, a linguagem, etc., mas seguem direções, traçam processos sempre

¹⁸ Noutra ocasião fizemos este seminário com os acadêmicos do curso de Licenciatura em Ciências Biológicas da UFPel, onde Alexandre é professor de Didática.

em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam umas das outras [...] são as curvas de visibilidade e as curvas de enunciação. É que os dispositivos são como as máquinas de Raymond Roussel, máquinas de fazer ver e de fazer falar, tal como são analisadas por Foucault [...] um dispositivo comporta linhas de forças. Dir-se-ia que elas vão de um ponto singular a um outro, nas linhas de luz e nas linhas de enunciação; de algum modo, elas “retificam” as curvas dessas linhas, tiram tangentes, cobrem os trajetos de uma linha a outra linha, estabelecem o vaivém entre o ver e o dizer, agem como flechas que não cessam de entrecruzar as coisas e as palavras, sem que por isso deixem de conduzir a batalha [...] É uma linha de fuga. Escapa às outras linhas, *escapa-se-lhes*. O “Si-Póprio” (Soi) não é nem um saber nem um poder. É um processo de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos [...] Os dispositivos têm por componentes linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de brecha, de fissura, de fratura que se entrecruzam e se misturam, acabando umas por dar noutras, ou suscitar outras, por meio de variações ou mesmo mutações de agenciamento. (DELEUZE, 2005, p.83, 84, 85, 87 e 89)

As turmas estão mobilizadas. Estamos na décima aula do semestre; decido propor o trabalho de Intervenção. Suponho que a proposta abre um campo de análise rico e complexo. As relações possíveis entre corporalidade, teatro, educação e filosofia. Tudo converge nesta direção. Trabalhar com todos os recursos disponíveis, ampliando as possibilidades da expansão da vida, da constituição singular do humano.

O objetivo do trabalho de intervenção é fornecer subsídios para que o estudante torne-se capaz de encontrar alternativas para os problemas do cotidiano, apontando caminhos, fazendo escolhas, adotando um estilo, optando por um modo próprio de ser e agir, propondo soluções que qualifiquem o trabalho corporal e afirmem a importância do aperfeiçoamento técnico, ético e estético. Formar alunos pró-ativos, afetivos, auto-reflexivos, comprometidos com a sociedade em seu conjunto e com a natureza. Ao longo do semestre percebi que começaram a surgir depoimentos espontâneos dos estudantes, indicações positivas quanto ao andamento do trabalho.

Final do semestre, após a apresentação das *performances*, ficou mais evidente ainda que as decisões tomadas estão realmente indo na direção dos objetivos propostos. O graduando Rodrigo Soares envia um e.mail dizendo:

A maneira como conduziu tuas aulas, as inovações, os trabalhos propostos, tb foi muito bom e produtivo, aprendi q na vida, por pior q seja o problema sempre há uma nova forma de solucioná-lo. Tb entendi o quanto importante é estarmos prontos e abertos aos problemas do próximo, visto que, em algum momento ele poderá ser nosso!! [...] Sucesso p tu e n mude em nada no próximo semestre se a tua intenção é a de formar seres pensantes e atuantes (Fragments do e.mail enviado pelo acadêmico Rodrigo Lemos Soares – após a divulgação das notas finais. Anexo V).

A proposta tem o objetivo de trabalhar a auto-estima, a expressão corporal, a capacidade de interação e integração dos estudantes. Articular um conceito de liberdade que amplie a consciência dos alunos no que tange ao poder que possuem sobre suas próprias vidas, as limitações desse poder. Um conceito que anuncie a importância da criação e da originalidade, o direito à variação, a potência produzida pelos deslocamentos através de novos mundos. Estimular o senso crítico e fornecer subsídios para que o aluno deixe de tomar por incontestáveis certas verdades fabricadas em momentos particulares da história: a verdade é sempre produzida dentro de um campo de forças, em um contexto político, social e econômico.

Decorrem daí duas consequências importantes no que concerne a uma filosofia dos dispositivos. A primeira é o repúdio dos universais. Com efeito, o universal nada explica, é ele que deve ser explicado. Todas as linhas são linhas de variação, que não têm sequer coordenadas constantes. O Uno, o Todo, o Verdadeiro, o objeto, o sujeito não são universais, mas processos singulares, de unificação, de totalização, de verificação, de objetivação, de subjetivação, imanentes a dado dispositivo. E cada dispositivo é uma multiplicidade na qual esses processos operam em devir, distintos dos que operam noutro dispositivo [...] A segunda consequência de uma filosofia dos dispositivos é uma mudança de orientação que se desvie do Eterno para apreender o novo. O novo não se designa a moda, mas, pelo contrário, a criatividade variável segundo os dispositivos – o que está em conformidade com a questão nascida no século XX: como é que é possível no mundo a produção de algo novo? É verdade que Foucault, em toda sua teoria da enunciação, recusa explicitamente a “originalidade” de um enunciado, como critério pouco pertinente, pouco interessante. Foucault pretende somente considerar a “regularidade” dos enunciados. Mas, o que ele entende por regularidade é a linha da curva que passa pelos pontos singulares, ou valores diferenciais, do conjunto enunciativo (da mesma maneira que vai definir as relações de forças pela distribuição de singularidade do enunciado), pretende ele dizer que a eventual contradição de dois enunciados não basta para os distinguir, nem para marcar a novidade de uma em relação ao outro. Porque o que conta é a novidade do próprio regime de enunciação que pode compreender enunciados contraditórios. Por exemplo, se quisermos saber que regime de enunciados surge com o dispositivo da Revolução Francesa, ou com o da revolução Bolchevique, é a novidade do regime que conta e não a originalidade do enunciado. Assim, todo o dispositivo se define pelo que detém em novidade e criatividade, e que ao mesmo tempo marca a sua capacidade de se transformar, ou de desde logo se fender em proveito de um dispositivo do futuro. (DELEUZE, 2005, p.89, 91 e 92)

Estou amadurecendo a ideia do trabalho de intervenção. Por que não somar as experiências dos graduandos, partilhar seus conhecimentos, ideais, planos, sonhos? Não há aprendizagem se não houver mudanças contínuas no comportamento, cada vez que o ambiente demandar novas respostas. O trabalho de intervenção tem uma outra demanda, exige troca de experiências, conhecimentos e informações, implica em um exercício de coragem, em correr riscos. Tenho consciência que é preciso acreditar na diversidade, na força da experimentação, que somente o desejo de criar, de recriar, de transformar a realidade torna o projeto exequível.

A criação dos personagens, tecnologias multimídia, expressão corporal, hibridismos (experiências fundindo artes cênicas com artes plásticas e visuais), serão os recursos a serem utilizados. A profunda crença no processo de experimentação e formação do estudante-performer é o foco central. Atuar na percepção, atingir os sentidos, sensibilizar, despertar instintos e intuições, organizar um trabalho que priorize estimular as capacidades humanas que o sistema educacional formal, normalmente, relega a um segundo plano.

A ideia é desafiá-los, instrumentalizá-los para que desenvolvam um trabalho artístico articulado conceitualmente, fundamentado ética, estética e isso filosoficamente. Sei que o aprendizado flui quando observa suas próprias ações, quando reflete sobre elas em relação aos outros e a si mesmos. Nesse momento amadureço a ideia de criar um dispositivo que auxilie neste processo de análise e auto-análise. Crio um trabalho de intervenção junto com a concepção de um vídeo de intervenção, ou seja, um material audiovisual com as imagens captadas a partir das *performances* apresentadas, um dispositivo que permite o *feedback*, a retroalimentação do processo.

Esta prática de intervenção que, por princípio, estabelece um diálogo com a realidade social, ecológica, e cultural, também precisa ensiná-los a ouvir, a prestarem atenção no tom de voz dos colegas, em seus gestos, olhares, coisas que podem dizer mais do que palavras. Atuar implica necessariamente em saber ouvir. Em uma sociedade onde se proliferam os discursos, fala-se exageradamente e ouve-se pouco, o estímulo da capacidade auditiva torna-se de fundamental

importância. Ouvir exige concentração, disponibilidade, esforço, vontade. Está colocada a linguagem dos sinais, mais um dos elementos do trabalho. Desejo que as *performances* coloquem em dúvida a supremacia da palavra, do discurso articulado. A mímica surge como resposta: gesticulações adequadas à ideia ou sentimento que se quer exprimir.

A competição é inerente à espécie humana, fundamental na busca do aprimoramento, mas é prejudicial quando se torna uma busca obsessiva, compulsiva, quando queremos nos sobressair a qualquer custo. Pressinto que a proposta de intervenção suscita este tema e que, de alguma forma, proporciona uma reflexão mais ampla. Entendo que profissionais da Educação Física, que trabalham com esportes coletivos, precisam examinar com profundidade esta questão.

Aposto na criatividade e na capacidade de realizar trocas como elementos vitais da formação humana. A *performance*, o vídeo, a música são elementos potencializadores das diversas formas de expressão, ativando as esferas inventivas, afetivas, de interação. O instrumento didático pressupõe diversas atividades combinadas: ensaios, aulas dialogadas, oficinas. A plateia são os próprios atores-estudantes, alunos analisando seus colegas e a si mesmos. As *performances* são apresentadas em sala de aula. Quero um trabalho endógeno, realizado em laboratório, voltado para um público interno, tendo em vista a relevância do processo sobre os resultados. Uma experimentação que privilegie as relações, o encontro, as trocas.



Ilustração 7 - Fonte: Vídeo de Intervenção. *Performance*.

Grotowski, na sua fase mais recente, propõe a eliminação da atuação cênica e, consequentemente, da presença do público: Notamos que quando eliminamos certas estruturas e obstáculos o que permanece é aquilo que é mais elementar e simples – aquilo que existe entre os seres humanos quando eles têm uma atitude confiante entre si e quando procuram compreender o que está por trás do entendimento das palavras [...] Precisamente, neste ponto, não se deva continuar atuando [...] Um dia nós achamos necessário eliminar a noção de teatro (um ator em frente ao espectador) e o que permaneceu foi uma noção de encontro – não o encontro cotidiano nem o encontro que se dá por acaso [...] Um encontro desse tipo não pode ser sua amplitude percebida numa noite. (COHEN apud GROTOWSKI, 1998, pág. 14).

Um processo de criação singular, típico, utilizando a linguagem do teatro, da *performance*, um processo referendado pelo encontro humano, pela produção de um campo de possibilidades corporais e estéticas, onde é tão importante compreender e imitar quanto desenvolver novas expressões. O trabalho prevê certa predisposição à diversidade de estilos, preconiza o acolhimento das memórias corporais dos estudantes.



Ilustração 8 - Fonte: Vídeo de Intervenção. *Performance*.

O elemento vital está colocado na cena: o corpo-em-crise. Um corpo que pode ser capaz de criar alternativas, protestar, reagir, enfrentar, mas que precisa ser acionado, colocado em movimento. Um corpo que precisa ser colocado à prova.

O antropólogo Marcel Mauss (1974) deixou claro em suas pesquisas que não é possível pensarmos no corpo humano e nos abstrairmos das condições sociais que lhe constituem, dos atravessamentos que a vida lhe impõe. Tenho consciência que estas condições, cunhadas histórica e geograficamente, determinam não só a forma de percebermos a realidade como também a própria morfologia corporal e a funcionalidade do organismo humano. A expressão corporal dos alunos, valores, rituais, seu estilo próprio de ser jovem, tudo é fruto de um longo aprendizado. Esta expressão, esta memória corporal, tem que ser ressignificada no contexto do trabalho de intervenção.

Peço que observem que digo em bom latim, compreendido na França, “*habitus*”. A palavra traduz, infinitamente melhor que “habito”, o “exigido”, o “adquirido” e a “faculdade” de Aristóteles (que era um psicólogo). Ele não designa esses hábitos metafísicos, esta “memória” misteriosa, tema de volumes ou de curtas e famosas teses. Esses “hábitos” variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, mas, sobretudo, com as sociedades, as educação, as conveniências e as modas, com os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, ali onde de ordinário vêem-se apenas a alma e suas faculdades de repetição. (MAUSS, 1974, p.214).

A concepção de *Homem Total* desenvolvida por Mauss (1974), na tese “As Técnicas Corporais”, dá a exata noção da complexidade da análise, quando alega que para termos uma visão clara dos fatos é preciso introduzir uma tríplice consideração em lugar de uma única. É necessário avaliar as condições psicológicas, fisiológicas e sociais que constituem o corpo. Ao colocarmos o corpo humano como objeto de análise é preciso avançar com relação a uma abordagem numa perspectiva mais ampla. A análise de um corpo voltado à diversidade.

Os homens inventam seus corpos, esses híbridos construídos com adornos e com próteses, com disciplinas e com treinamentos, com automatismos adaptados aos mobiliários, às ferramentas e às máquinas, com prazeres e sofrimentos corporais físicos, simbólicos e imaginários. Inventam-no porque o humano é o corpo de um ser voltado à diversidade, de um ente destinado a diferir inclusive de si mesmo. Portanto, é necessário aos antropólogos, físicos e culturais, enfrentar o desafio de incluir na reflexão sobre o corpo esses princípios de variabilidade e de adaptabilidade radicais – princípios que, aliás, não são senão casos particulares do próprio princípio geral da diversidade (RODRIGUES, 2003, p.95).

Retomo minhas questões: Como recriar o corpo? O trabalho de intervenção pode contribuir com a reinvenção do corpo dos estudantes? É possível que as diversas histórias corporais dos alunos ganhem forma na medida em que as trocas, os diálogos, os confrontos e disputas aconteçam? A bagagem pessoal de cada um pode gradual e mutuamente transformar-se em direção a uma plasticidade esteticamente aprazível?



Ilustração 9 - Fonte: Vídeo de Intervenção. *Performance*.

Não é na relação com um outro que pode emergir a beleza e a feiúra, o verdadeiro e o falso, fantasia e realidade? Ao emergirem não estaria aberta uma possibilidade para se repensar o corpo no espaço de formação acadêmica? O acontecimento da intervenção seria uma estratégia para o corpo se recompor, para encontrar um outro centro de gravidade? Todos nós somos sensíveis para perceber as trocas acontecerem com todas as suas nuances e sutilezas, para notar os sinais, as expressões faciais mais improváveis, os movimentos mais radicais e espontâneos do surpreendente corpo humano?

Corpos que se deslocam por espaços de uma sociedade complexa, com segmentos diferenciados, estilos de vida coexistindo, variadas visões de mundo, um intenso processo de interação entre grupos, múltiplas etnias, gêneros, classes sociais, concepções religiosas, que compartilhariam, por algum tempo, de um objetivo comum através da construção de uma rede de significados, viabilizada pela linguagem da *performance*. Corpos acionados por dispositivos que os fazem transitar entre mundos, os dispositivos da intervenção, do vídeo, da *performance*.

Combinar o uso da palavra e do movimento corpóreo, expressão oral e corporal, colocar em movimento uma linguagem que é fruto de seu próprio processo de produção. Encenações, *performances* que revelem as contradições da vida humana, nossos desejos, tristezas, vitórias, desigualdades, aventuras. Nossa fúria, nossa fluidez. Um espaço em que as metamorfoses pudessem acontecer. Acionar devires, ativar acontecimentos, transições, deslizamentos.



Ilustração 10 - Fonte: Vídeo de Intervenção. *Performance*.

Corpos voltados para o atual, impulsionados pela adversidade do cotidiano, emanando força, corpos que criariam *performances*. O encontro humano, a multiplicação e fragmentação de domínios, a produção de novas formas de subjetivação, a multiplicidade de variáveis simbólicas, enfim, possibilidades que se anunciam em um mundo em que as identidades estão colocadas em xeque, sujeitas a alterações drásticas, cruzamentos, bifurcações, estilhaçamentos.

Os estudos ainda inéditos de Foucault sobre os diversos processos cristãos abrem, sem dúvida, inúmeras vias a este respeito. Isso não quer dizer, todavia, que a produção de subjetividade seja devolvida à religião: as lutas anti-religiosas são também criativas – e os regimes de luz, de enunciação ou de dominação passam pelos mais diversos domínios. As subjetivações modernas não se assemelham mais às dos gregos do que às dos cristãos, assim como a luz, os enunciados e os poderes. Pertencemos a dispositivos e neles agimos. À novidade de um dispositivo em relação aos que o precedem chamamos atualidade do dispositivo, a nossa atualidade. O novo é o atual. O atual não é o que somos, mas aquilo em que vamos tornando, aquilo que somos em devir, quer dizer, o Outro, o nosso devir-outro. É necessário distinguir, em todo o dispositivo, o que somos (o que não seremos mais), e aquilo que somos em devir: *a parte da história e a parte do atual*. A história é o arquivo, é o desenho do que somos e deixamos de ser, enquanto o atual é o esboço daquilo em que nos vamos tornando. Sendo que a história e o arquivo são o que nos separa ainda de nós próprios, e o atual é esse Outro com o qual coincidimos desde já. Chegou-

se a pensar que o que Foucault fazia era por oposição aos antigos dispositivos de soberania, estabelecer o quadro da sociedade moderna com dispositivos disciplinares. Mas não é nada disso: as disciplinas descritas por Foucault são a história daquilo que vamos deixando pouco a pouco de ser; e a nossa atualidade desenha-se em dispositivos de *controlo* aberto e contínuo, muito diferentes das recentes disciplinas fechadas. Foucault concorda com Burroughs quando este anuncia que o nosso futuro será um futuro controlado e não já disciplinado. A questão não é a de saber se é pior. Porque fazemos também apelo a produções de subjetividade capazes de resistir a essa nova dominação, e muito diferentes daquelas que se exerciam outrora contra as disciplinas. Uma nova luz, novas enunciação, um novo poder, novas formas de subjetivação? Devemos separar em todo o dispositivo as linhas do passado recente e as linhas do futuro próximo; a parte do arquivo e a do atual, a parte da história e a do devir, a parte da analítica e a do diagnóstico. Se Foucault é um grande filósofo é por que se serviu da história em proveito de outra coisa: como Nietzsche dizia, "agir contra o tempo, e assim, sobre o tempo, em favor, espero-o, de um tempo futuro". Porque o que surge como o atual, ou o novo, em Foucault, é o que Nietzsche chamava o intempestivo, o inactual, esse devir que bifurca a história, um diagnóstico que faz prosseguir a análise por outros caminhos. Não é predizer, mas estar atento ao desconhecido que bate à porta. (DELEUZE, 2005, p.92-94).



Ilustração 11 - Fonte: Vídeo de Intervenção. Encerramento da apresentação das Performances.

7 EXPLOSÃO-DE-PEQUENÍSSIMAS-GERMINAÇÕES

A mistura das memórias corporais, dos movimentos realizados na vida diária e do gesto performático vai acontecendo ao longo do processo de criação; a experimentação de novos territórios, novas possibilidade de convívio e de produção do conhecimento. O trabalho de intervenção ganha força quando o ator intervém em sua própria vida, quando se coloca no limite entre ação e pensamento. É um processo que implica em abandonar, pelo menos provisoriamente, alguns lugares seguros, a estabilidade dos caminhos previstos e da gesticulação esperada. Por isto a dificuldade, a dúvida, a percepção da *performance* como algo complicado. Para viver um processo de experimentação é preciso abrir mão de certas rotinas, enfrentar conhecimentos que não fazem parte de um saber comum, realizar movimentos corporais que não se costuma fazer. Enfim, é necessário entrar em contato com um universo extraordinário que implica em lidar com os fluxos da reinvenção de si mesmo. Este é um ato, sobretudo, de enfrentar limites, de entregar-se ao prazer de estar vivo, intenso, aprendendo e ensinando, realizando trocas.



Ilustração 12 - Fonte: Vídeo de Intervenção. *Performance*.

Como mostrar, no contexto de sala de aula, diversas experiências de vida, memórias corporais tão distintas umas das outras? Como provocar rupturas na representação teatral formal e artificial, quebrar a barreira entre a representação cênica e a vida? E, de outro modo, como incorporar movimentos e elementos do cotidiano justamente para mostrar que são tão artificiais quanto a própria representação cênica? Como vivenciar caos e ordem favorecendo processo sobre produto, entrelaçando espontaneidade e repetição, corpo e alma, lógica e sensação, linguagem verbal e corporal? Como amalgamar a rigidez do código e a fluidez do improviso na perspectiva de provocar experiências inesperadas em atores e plateia? Como projetar impressões imagéticas que extrapolam aquilo que está sendo apresentado, quebrando as expectativas e despertando na plateia o desejo pelo movimento ousado da experimentação? Como utilizar pequenas cenas e sequências de movimento fragmentadas sem um efetivo desenvolvimento na direção de uma solução, um final ou uma conclusão? Eis alguns limites e desafios da escrita de Si.

Os ensaios, gradualmente, permitiram que a experimentação acontecesse. O contexto frio do inverno foi um importante elemento cenográfico. Nuvens cinzas e sol desmaiado, rebojo, ruas vazias. Corpos que deixam o aconchego da casa, o fogo na lareira, e partem ao encontro de outros corpos, que desejam realizar trocas, viverem intensidades. Corpos que hesitam temerosos de deixar seus lugares seguros, todavia se atrevem noutra viagem, exploram espaços, arriscam. O trabalho de intervenção acontece, as *performances* são apresentadas, os objetivos propostos atingidos.

As cenas mostram gestos que fazem parte de uma linguagem do dia-a-dia. No palco o gesto ganha uma função estética, torna-se estilizado e tecnicamente estruturado, com uma codificação e um vocabulário particular que ora converge e ora diverge do movimento espontâneo. Em alguns casos, os gestos tornam-se abstratos e não se conectam com funções diárias, indo muito mais ao encontro do fantástico. O objetivo da ação corporal no espaço cênico é ser interpretado como uma expressão espontânea, embora nunca seja plenamente. Movimentos não precisam complementar palavras em busca de uma comunicação mais eficiente, masculino e feminino não formam uma unidade na direção do sublime, o corpo não

tem que completar a mente em busca de um ser integral. A incompletude no processo de experimentação aparece como condição intrínseca, manifestação estética e potencialidade da recriação perpétua do humano. Quando o movimento é ensaiado, ele é claramente exposto como um elemento estético com a forte incumbência de produzir estranhamentos, sensações, de impor algum tipo de inquietação a quem assiste. O gesto, por vezes, se mostra dissociado de uma fonte emocional espontânea, por vezes aparece intimamente ligado a ela. Significados são transitórios, emergindo, dissolvendo, e sofrendo mutações em meio as *performances* que são apresentadas, uma a uma, com riqueza de detalhes, máscaras, nuances, temáticas, símbolos.



Ilustração 13 - Fonte: Vídeo de Intervenção. *Performance*.

Esta linguagem faz refletir sobre a vida degradada do cotidiano, destituída de um sentido mais profundo e ritualístico, uma linguagem que tem a força de influir sobre a constituição da própria vida, que expresse verdades secretas, abale representações, se desdobre na produção de novas possibilidades estéticas e corporais. O objetivo é que esta linguagem seja capaz de recriar o corpo, que leve o humano a assumir atitudes mais profundas e corajosas, transforme consciências e realidade. Uma linguagem na qual os signos readquiriram sua virtude e tragam a vida

cotidiana para o plano da arte, levando a arte para o dia-a-dia, reconciliando ordinário e extraordinário, o comum e a magia. Uma linguagem que produza rupturas, que não esteja sujeita ao texto, à palavra escrita ou falada, capaz de mostrar tudo o que pode ser tirado de um simples gesto, textura ou música. Expressões que criam imagens e colocam as funções vitais do organismo no centro do processo de experimentação e construção das *performances*. Expressão cujo vigor remete a tempos remotos, aos primeiros artistas, anterior ao surgimento da própria palavra e da linguagem falada, deixando explícito que o desejo de expressão através das artes é inerente ao humano.

Sobre o mesmo teto do palco, da sala de aula, convive teatro, música, dança, gravura, trata-se de uma experiência viva de colaboração entre diferentes formas de arte. O que interessa não é como acontece o movimento, mas sim o que produz o movimento e para isto é preciso que se constitua uma atmosfera criativa e de confiança mútua. Cada atitude em cena é um risco, um apelo para que o espectador confie em si mesmo, se veja e se sinta. O medo é uma ameaça constante, o temor de não conseguir, de fracassar. O bom êxito do trabalho depende do convívio, de saber enxergar e escutar os demais, aprender um com o outro; esse ponto de vista é de fundamental importância.



Ilustração 14 - Fonte: Vídeo de Intervenção. *Performance*.

O corpo do ator vai até a beira do abismo, abrem-se os braços, os olhos fixos no infinito. A estrutura física vibra, treme inteira, mas continua erguida. Ele inspira e expira com vigor repetido, os ombros acompanham o movimento enquanto suas pernas firmes sustentam o corpo martirizado. Uma sensação gélida percorre a coluna vertebral. A plateia observa atenta. Flui o oxigênio pelo corpo todo embebido de coragem. A respiração da personagem se alterna com o murmúrio das vozes na sala. É necessário que as cordas vocais sejam exigidas, que o grito reverbere e encontre seu destino. O organismo prepara-se. O tempo escoa no eterno desmoronamento da ampulheta, nenhuma trégua nem concessão, tudo é superfície e profundidade. Pele, ossos, voz, carne e sangue. Expressão da pura extravagância do fazer ver, do mostrar-se, da experimentação. Signo que escapa de uma essência significativa, que não pode ser explicado com palavras nem revelado com interpretações. Grito repleto no ventre da escuridão.



Ilustração 15 - Fonte: Vídeo de Intervenção. Performance do grupo “Das cinzas às chamas”. Waldi J. Etges Neto

O objetivo do trabalho encerra-se no ato em si, na manifestação estética, na expressão que é capaz de fazer entrar em contato com as forças ancestrais do

universo, reacendendo a chama primeira, fazendo reencontrar o que há de mais primitivo no humano: seu Devir-animal, Devir-revolucionário. Não se trata de libertar o prisioneiro das sombras e da escuridão através da luz do conhecimento e da verdade, onde o ato do pensamento teria a capacidade inafiançável de fazer escapar do domínio das coisas sensíveis, das amarras que prendem o homem comum às suas falsas crenças. A metáfora é bem outra. No interior da caverna o primata bípede ata fogo em sua tocha, a postura ereta possibilita a libertação das mãos e com o preciso instrumento pinta, modela, imprime o desejo de dizer algo a alguém. É imemorável o surgimento do partilhar artefatos, crenças, mitos, rituais, valores, sensações. Na obscuridade da caverna é acesa a luz da expressão com todos os tipos de verdades e mentiras que tornam o movimento possível, é liberada “essa saída que constitui a criação, essa potência do falso que constitui a verdade” (DELEUZE, 1992, p. 167).

Um berro, guerra, guerrilha, revolução. Desejo de afirmar a vida no ato livre do corpo inteiro ativo, de representar a si próprio evidenciando prazeres e angústias, fazendo ver impossibilidades e novos caminhos. Um incêndio que só acontece em plena profusão: vigor, virtude, violência. Grito que não pode ser gritado; grito que aciona outros gritos. Intensidades de um querer forte. Vida que deliberadamente percorre as entranhas do corpo e da alma. Um grito que poderia ter permanecido preso no reduto das intenções que não se realizam, no entanto grita. Uma experiência singular, inequívoca, que provoca rupturas, abre fendas na sólida espessura do cotidiano, enquanto busca a transformação dentro de um pensar-sentir-fazer. Uma experimentação que passa pelo crivo do ensaio, da repetição e do treinamento.

Na última cena o ator abria os braços e gritava. O primeiro grito lembrava bem mais uma brisa suave do que a erupção de um vulcão e, no meu entendimento, era um berro que a cena exigia. Tentou algumas vezes, mas o grito não saiu. Ele comenta:

– Professor, não sei gritar, a última vez que gritei foi de raiva, fiquei com dor na garganta (risos). Me senti culpado, arrependido por ter gritado daquele jeito [...] Foi bem ruim. Acho que o grito trancou.

Expliquei:

– Esse grito precisa sair com força, tem que fazer vibrar tudo aqui dentro. Aqui, e coloquei a mão no peito. Ele balançou a cabeça concordando.

Continuei. Precisa causar um impacto em quem estiver assistindo. Vamos lá. Te concentra. Mais alto, ok?

Estamos a uma semana da apresentação. Este é o único ensaio que fizemos. O que não conseguimos ensaiar esta noite não será apresentado na semana que vem. Percebi a importância do grito no contexto criado pelos alunos, pressenti a importância de investir nosso tempo naquele ensaio, naquele espaço-tempo, em cena.

– Olha só Waldi, não pode ser um grito qualquer, não pode ser mais um grito entre outros, precisa ser especial, forte. Olhei para o projeto do grupo, que estava em minhas mãos, e interpretei 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 tu precisas expressar, passar para a plateia 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 a plateia a outros lugares. É um grito que tem que ficar ecoando nas mentes e nos corações de quem estará assistindo, produzindo sensações, estranhamentos. Isto não é uma coisa fácil, mas é possível. Precisas te concentrar, respirar mais profundamente. É assim, olha para mim.

Peguei a mão dele e coloquei sobre a minha barriga, em cima do umbigo, e 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, continuamos tentando melhorar 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! (Extraído do Caderno de Anotações).

Observando a cena de forma desatenta e conhecendo a técnica superficialmente, o grito poderá suscitar uma certa independência entre emoção e expressão. Não há dúvida que uma ordem é dada ao organismo e que, ao comando do cérebro, o corpo realiza uma respiração profunda que deflagra o processo explosivo, energético e transformador do grito. Entretanto, não se trata de hierarquia ou de estabelecer algum tipo de primazia da atividade cerebral sobre a corporal, bem pelo contrário. Trata-se de afirmar a indissociabilidade entre corpo e alma, entre razão e emoção. Tem de fato algo a ver com controle corporal e a maneira como

são formadas as coisas, mas impossível supor que as emoções não estejam irremediavelmente imbricadas com esta forma de domínio consciente de si.

O que aparece na cena é o corpo pulsante do caos e da transpiração. Não há nada além do desejo e da vontade de poder realizar, da possibilidade da conquista e da feitura, da superação, do exercício de poder sobre si mesmo, da partilha. Certezas dissipam e rotas estáveis contorcem neste movimento pendular entre o sufocamento imposto pela possibilidade do fracasso e o oxigênio que enche o pulmão e inunda a vida. O grito já não é mera sonoridade nem representação, ele encontra seus (des)caminhos no ato conspirativo do dizer sim, do estar no agora, da expressão que comprova a existência, traduzindo uma luta, uma defesa, um resistir à mesmice, à submissão, à miséria, uma trama no interior do instituído. Grito, expansão que tende ao infinito, difusão, rebeldia, intensidade. Manifestação que pode oxigenar o ato pedagógico, modificar seu curso, esclarecimento e confusão, impulso que se atreve pela garganta a fora. Clarão, relâmpago, lampião. Quem será capaz de lançar passarelas sobre o abismo?

Estudante e professor são agentes do processo, co-autores. O professor atua fundamentalmente como facilitador, como orientador e potencializador dos processos de criação e produção das *performances* (sempre elaboradas pelos estudantes) e não exatamente como disciplinador do trabalho. Cabe ao professor determinar, com máxima clareza, as “regras do jogo” e a “tarefa” que será desenvolvida. A proposta de intervenção é planejada e organizada em termos de objetivos (metas), orientações gerais, critérios de avaliação, diretrizes e princípios fundamentais que norteiam os trabalhos de intervenção. A organização efetiva dos projetos é uma tarefa cooperativada, articulada em conjunto.

O estudante é sempre protagonista, autor de sua própria representação, de uma representação que vai estilhaçando na mesma medida em que interpreta, analisa, improvisa, assume riscos. Representar significa se apropriar da técnica e da vida do ator, reviver determinados hábitos, gestos, emoções no ambiente controlado do laboratório de experimentação. Também significa levar de volta para o cotidiano o que foi revivido e repensado neste tempo-lugar, reutilizando a energia gerada por seu próprio movimento. A vibração da *performance*, sua atmosfera, aceleração,

cores, disjunções, permitem que mundos reais e virtuais se misturem fazendo existir uma zona de instabilidade onde circulam visível e invisível, bem e mau, dizível e indizível. Nesta zona de fronteira o ator repete, fabrica, enuncia o diferente, transforma papéis e personagens com a mesma potência que lhes faz precipitar. Imagens em constante metamorfose, forças profundas se agitam, entram em erupção. É a própria vida recriada. Tal atitude implica em entrar em contato consigo mesmo, experimentando a desconstrução das linhas que separam o eu e o outro, dentro e fora, tornando perverso tanto o falso quanto o verdadeiro, na medida em que os agentes desse processo vivem as aventuras de conquistar outros mundos, novos métodos, na busca de uma plasticidade singular. Movimento de um eterno retornar a si mesmo, um si que já não é mais o mesmo, onde a morte e o morrer aparecem como uma ética e como uma estética, condição única de afirmação da vida, como incessante Devir.

Deste ponto de vista, não é mais possível utilizar a palavra representação sem subverter radicalmente o sentido comum. Representar passa a remeter a uma concepção bem específica: a ideia de desconstituição permanente de papéis sociais e do próprio regime de identidade. O ator expressa a si mesmo evidenciando contradições, limites e possibilidades, anunciando o regime da diferenciação e da multiplicidade. Aqui a noção de representação dilui-se neste limiar da “vida como obra de arte”. A situação de representação organizada, com seus elementos cenográficos, personagens, técnicas, fomenta a diversidade, revira e tenciona hierarquias, identidades, papéis e posições sociais (superior e inferior, mestre e aluno, opressor e oprimido, etc.), coloca em dúvida o *status quo*. Representar é provocar descontinuidades, alterações, renovar, desatrelar o humano de uma identidade conhecida e fixada de uma vez por todas.

O ator é considerado um agente de transformação da vida enquanto afirma sua peculiaridade, sua unicidade, enquanto se torna senhor de sua própria existência (e contradições). Alguém capaz de construir um estilo próprio de estar no mundo. O estudante experimenta e assume os desdobramentos de sua própria atuação, faz bom uso dos dispositivos cênicos, esportivos, imagéticos, na verdade apropria-se das coisas onde elas germinam, em sua potência e possibilidade, confia nas forças da vida.

A elaboração das *performances* exige que o estudante entre em contato com suas memórias de maneira ativa, partilhando o material interno com os integrantes de seu grupo. Este material é fruto de suas vivências pessoais, de uma construção única, mostra a interioridade do ator, seus referenciais simbólicos e imagéticos, a formação e educação que recebeu ao longo da vida. A técnica parte de um acolhimento e de uma abertura para as memórias corporais do grupo. É uma experiência que passa pela percepção de uma estética fundada em si mesma e na relação com o outro, caracterizando-se como produção coletiva solidária que só se realiza plenamente na medida em que as individualidades são potencializadas no conjunto de ações colaborativas.

Trata-se de uma matéria caótica e disforme que vai ganhando forma na medida em que trocas, diálogos, confrontos e disputas acontecem, como se a bagagem pessoal de cada um fosse gradual e mutuamente transformando-se, por vezes de forma surpreendente, em direção de uma plasticidade que só é possível graças à coexistência de diferentes estilos de vida e visões de mundo. É com o outro, na relação com o outro, que emerge a beleza e fluidez das *performances*, graças a um intenso processo de interação entre pessoas que compartilham, por algum tempo, de uma ideia comum da realidade através da construção de uma rede de significados. O fenômeno da negociação da realidade em múltiplos planos de interseção de vários mundos viabiliza-se através da linguagem cênica.

O que impulsiona vínculos e interações localiza-se numa zona entre o mágico e o objetivo, região exposta a uma infinidade de variáveis, ciclos e fluxos que dificilmente serão quantificados ou classificados. Sobre isto não é possível acumular um saber nem tão pouco padronizá-lo. Esta interação permite a elaboração de esquemas e marcações que definirão a montagem das *performances*. Para promover o desenvolvimento do corpo do elenco utilizam-se todos os recursos disponíveis que ampliem a possibilidade da expressão. A técnica exige um planejamento, que funciona como uma espécie de eixo previamente estabelecido, um roteiro elaborado com base nas experiências corporais do grupo, entretanto, o trabalho pressupõe uma vasta abertura ao inesperado, à improvisação. É um processo atravessado por avanços e retrocessos, cuja eficiência implica necessariamente em paciência e na obtenção de resultados em longo prazo.

O trabalho de organização das *performances* subentende uma tipo de metamorfose que acontece enquanto se transita entre diversos mundos. O acionamento de diferentes códigos viabiliza as transições entre os fragmentos, cenas vão se ligando uma a uma sem o compromisso da solução do problema, de se chegar a uma conclusão definitiva. A colagem destes pedaços tem efeito estético, provoca sensações em quem está atuando e em quem assiste, abre outras possibilidades de organização da vida – novos mundos, permite que os atores estejam refletindo, vivenciando e recriando suas identidades e papéis sociais. A multiplicação e a fragmentação de domínios nas sociedades complexas, associadas às variáveis econômicas, políticas, sociológicas e simbólicas, constituem um mundo de indivíduos cuja identidade é colocada permanentemente em xeque, sujeita a alterações drásticas. A metamorfose acontece quando “corpo do elenco” e “movimento corporal do ator” se entrelaçam. A metamorfose é entendida como condição de saúde, como possibilidade de mesclar conhecimentos, significados e percepções através da coexistência de realidades distintas, como possibilidade de misturar técnica, estilos, posturas, ritmos – variadas formas e expressões corporais, enquanto reinventa-se a si mesmo.



Ilustração 16 - Fonte: Vídeo de Intervenção. Performance.

8 TEATRALIDADE HUMANA: PALCO DA MEMÓRIA DO MUNDO

Nesta perspectiva, a memória é apresentada como linha de um percurso mais ou menos indefinível, um rastro cheio de bifurcações e reentrâncias, onde é impressa a relação com o outro, onde desaparece princípio, meio e fim, fazendo com que o tempo gire em torno de si mesmo, permitindo que a própria diferença possa emergir. Compor a imagem de um rastro remete muito mais às fibras nervosas, às teias de aranhas do que à figura de uma linha constante, de uma trajetória retilínea na mesma direção. Memórias são marcas, vestígios, um movimento que torna a abrir, dispersar, reconfigurar-se, que se desdobra em um vir-a-ser, em um feixe de linhas de força. “Creio que cavalgamos tais linhas cada vez que pensamos com suficiente vertigem ou que vivemos com bastante força” (DELEUZE, 1992, p. 137).

A atmosfera criada em torno da *performance* e o ambiente fluído que proporciona atualiza um Devir-água. Um Devir-movediço, uma dobra, um efeito. Em meio aquoso e instável os sentidos aguçam, os sinais vitais intensificam. O corpo vira outra coisa, se torna mais água, desliza mais. Em meio fluído e imprevisível o organismo todo é colocado em aceleração, fica atento, experimenta outras sensações, novos ângulos e posturas. Músculos atrofiados são colocados em movimento, certos tendões e articulações entram em atividade. Colocado a prova o corpo recompõe seus próprios limites. Complexos sistemas orgânicos são acionados permitindo respostas rápidas, estimulando ações que mobilizam uma extraordinária quantidade de energia. A mobilização integral do corpo em um meio fluído é responsável pela aceleração dos batimentos cardíacos, pelo aumento da pressão arterial e da concentração de açúcar no sangue, enfim, pela ativação geral do metabolismo orgânico.

Fazer uma incursão no passado é tarefa fundamental das *performances*, vasculhar arquivos pessoais, histórias, objetos e sensações já vividas; trazer as memórias de todos os integrantes do grupo e reuni-las em torno de uma temática determinada. Este exercício, na maioria dos grupos analisados, avançou espontaneamente na direção do que Deleuze (1992) chama de “memória do mundo”. Os grupos expressaram, de diversas formas, coisas que sempre existiram e sempre existirão, acontecimentos que pertencem ao mundo e não necessariamente a alguém. Entraram em contato com aquilo que pode ser compreendido como uma existência infinita, não condicionada há tempo e espaço, um mergulho na própria eternidade, onde passado, presente e futuro não estão separados. No caldeirão que contém a matéria-prima da criação: o caos. Em meio a este processo artístico-pedagógico o novo foi produzido (o *Vídeo de Intervenção* deixa explícito). De alguma maneira a memória do mundo parece ter sido restaurada pelo dispositivo da *performance*, pela expressão dos corpos, uma memória que não é de ninguém em particular, mas que faz parte de um saber e de uma cultura comum.

Trata-se de um processo de aproximar trajetórias, caminhos, escolhas, correr o risco de traçar um percurso que emana da confluência do meu caminho e do caminho de outrem. Significa entrar em contato com um tipo de memória que só é acionada no limiar da inconsciência, quando são acessados os fragmentos da própria história universal, lembranças que pertencem à vida, ao imemorável. São silhuetas, forças, plasticidades, espasmos, imagens que fazem parte de um legado comum, do patrimônio da humanidade. Memórias de acontecimentos que estão presentes em todas as épocas e lugares, sem origem conhecida, que dependem do corpo-todo-em-movimento, de atitudes corajosas, buscas, aventuras. Confiar no processo de criação significa acreditar na potência do encontro humano, nos cruzamentos aleatórios das memórias vivas de uma coletividade.

Entretanto, é preciso lembrar que o corpo cênico também é uma determinação social e histórica. Um corpo que emerge no mundo globalizado, no tempo das telecomunicações, da informática, onde pessoas de todo o planeta passam a se conectar através das redes de informação proporcionando trocas mais abrangentes, nunca vistas antes. As redes permitem a realização de transações financeiras e comerciais, modificando os hábitos das pessoas, a percepção da

realidade, seus padrões culturais e de consumo. A metamorfose do humano acontece neste contexto específico em que a revolução tecnológica viabiliza seu aparecimento, sua manifestação concreta. É neste ambiente que o corpo sofre mutações, transformações que afetam a maneira de lembrar, a capacidade de voltar ao passado, de organizar o presente.

O retorno ao passado pode ser compreendido como ato voluntário, subentende um determinado esforço capaz de restituir à memória informações e experiências vividas. Via de regra é desta forma que a memória humana evoca fatos que aconteceram há poucos segundos, horas, meses ou anos. Mas ao realizar esta busca no passado, o material trazido ao presente entra em contato com certas demandas e necessidades impostas pelo atual, pela vida moderna. É pouco provável que esta substância permaneça inalterada. Na verdade os acontecimentos do agora definem o que e como lembrar. A análise proposta lança outras luzes sobre o complexo tema da memória.

Da mesma forma que os pesados arquivos das velhas instituições burocratizadas dão lugar aos bancos de dados virtuais das *mega corporações*, a memória do homem contemporâneo dá lugar a novas maneiras de adquirir, armazenar e recuperar informações. Para avançar é preciso entender a memória hoje, seu modo de funcionamento, compreender como se amolda aos padrões tecnológicos e a lógica de funcionamento das novas máquinas virtuais e emuladores. Em especial o critério técnico de seus sistemas de armazenamento e gestão, seus axiomas.

Hoje, depois de observar as *performances* que os alunos estão criando, voltei a pensar no sistema de funcionamento dos computadores, no quanto influencia nossas vidas, nossa forma de perceber e lidar com a realidade [...] Pesquisei na internet, conversei com amigos que trabalham na área, e cheguei a algumas conclusões. Entendi que a fim de otimizar a capacidade de armazenamento das máquinas foram criados dois tipos de memórias fundamentais:

Memória RAM (Random Access Memory) – é dinâmica, volátil (desaparece quando o computador é desligado), tem uma pequena capacidade de armazenamento, é utilizada para gerenciar alguns programas e dados essenciais da máquina;

Memória do HD (Winchester) – é um mecanismo duro, também conhecido como “disco rígido”, de natureza material, com grande capacidade de

armazenamento, com um detalhe: o que está armazenado em seu *buffer* permanece mesmo quando a máquina é desligada.

Sou tentado a colocar ambas as idéias em correspondência, fazê-las imbricar, remeter o pensamento em outras direções. Sou instigado a pensar nos mútuos engendramentos corpo-máquina, na corporalidade como usina de produção – concepção deleuziana de *máquinas desejantes*. Fica explícito na cenografia, no movimento dos corpos, na fragmentação das cenas, na organização do figurino, na sonorização das *performances*. É inegável! Ambas as concepções de memória estão presentes na efetiva realização do trabalho. O exercício de correspondência entre memória do homem e da máquina é o seguinte:

Temos uma memória que armazena uma pequena quantidade de imagens e só pode ser acessada quando o corpo todo entra em movimento. Seu centro de ativação pode ser entendido como o corpo-todo-incluso. Ela é volátil, produz efeito, subsidia o improviso, toma decisões com extrema rapidez, é acessível através do intenso envolvimento do corpo, um corpo que pensa, faz escolhas, age. Armazena um tipo de conteúdo vivido no passado-recente. Uma memória recente;

Também temos uma memória que armazena um grande volume de informações. Ela só pode ser acessada pelo exercício voluntário, intencionalmente articulado. É uma memória mais estável, profunda de amplo espectro. Permite que os grupos dividam tarefas, organizem os projetos de pesquisa, articulem *performance* e filosofia. Armazena um tipo de conteúdo que foi experimentado no passado-distante. (Extraído do Caderno de Anotações).

A *performance* está colocada como estratégia pedagógica, como dispositivo que ativa memórias distantes e recentes, extrai a potência das coisas quando elas dobram, transmutam, germinam. Na contemporaneidade o ato de ir ao encontro do passado conduz a espaços de fronteira que são incessantemente criados, zonas de variação contínua. Fronteiras repletas de fluxos, linhas de fuga, revoluções. Fronteira que é força e fonte da criação. Bem provavelmente esta condição só tenha sido alcançada graças às máquinas fabricadas no atual estágio da revolução tecnológica que se tornaram capazes de produzir indefinidamente novas formas de armazenar e acessar informações, instaurando o perpétuo regime da novidade. É uma experiência que afeta nossa percepção da realidade, pensamentos e ações, que impulsiona o surgimento de novas fronteiras, novas possibilidades de criação, impondo a constante desconstrução de identidades.

No interior de complexos processos técnicos, tecnológicos e científicos o humano da modernidade altera profundamente a dimensão que tem de si mesmo, da vida em geral. Perder-se e reencontrar-se, ter capacidade de lidar com diversos papéis e posições sociais, com identidades que alternam e se transformam

continuamente, torna-se condição de saúde e sobrevivência. Vivemos em uma sociedade em que máquina e homem fazem parte de uma surpreendente engrenagem – como preconiza Chaplin em “Tempos Modernos”. Os processos de expansão do mercado global fazem emergir uma personagem cercada por alienações e banalizações, onde proliferam formas de controle. Novas descobertas no campo da biotecnologia, cibernética, nanotecnologia, transgênicos, genoma, clonagem. Vivemos o tempo em que se multiplicam as novas tecnologias do corpo: o *piercing*, a tatuagem, esteroides, plásticas, próteses, etc. Estes fatos nos dão algumas pistas para compreender melhor as mutações do humano.

Os processos de globalização vêm alterando continuamente a noção que temos de tempo e espaço. O ser humano, ao criar o aparato tecnológico, torna-se refém de sua própria invenção. A máquina molda o humano, sua percepção da realidade, valores, referenciais simbólicos, afetos. Cria-se o artefato que, por sua vez, recria o próprio criador. O processo institui novos espaços de poder, outros territórios, mundos virtuais e realidades produzidas por sofisticados sistemas midiáticos. Se, por um lado, o mercado de consumo precisa de desejos e corpos homogeneizados, produzindo formas simétricas e dispositivos artificiais que operam na alteração da plasticidade e do funcionamento do organismo humano, por outro lado, abre continuamente fendas, infinitas possibilidades na produção do novo.

É importante aprofundar o conhecimento a respeito da *performance*. Nossa sociedade precisa de novos paradigmas para analisar as atuais formas de viver a individualidade e coletividade. Precisamos de novos parâmetros éticos e estéticos para melhor compreender e lidar com a vida. O espaço cênico pode apontar alguns percursos que foram experimentados, levantar outras questões. Que efeitos produzem as linhas de fronteira que estão localizadas entre realidade e fantasia, corpo e máquina? Qual a importância de lembrar e esquecer num mundo em que a superabundância de informações e o excesso de caminhos para acessar informações foram deflagrados pelo aperfeiçoamento tecnológico? É preciso pensar em um novo campo conceitual para a memória, que leve em consideração a integralidade do corpo, de um organismo dotado de expressão singular, de uma visualidade própria. A linguagem corporal, a criação artística e a (re)elaboração simbólica praticada pelos estudantes aparecem reiteradas vezes como tentativa de

retorno a um passado recente. Um passado que acontece, incorpora-se ao presente, e começa a se desintegrar. Este é o motor do trabalho. O vivido também é o virtual, impõe a criação de novos conceitos, transforma a realidade concreta. O contexto cênico e o conhecimento produzido neste espaço artístico-pedagógico não dependem de relações de causa e efeito nem sequer reivindicam o *status* de uma arte ou de um saber com pretensões universalizantes.



Ilustração 17 - Fonte: Vídeo de Intervenção. Oguener Tissot da Costa. Intervenção na escola Mario Quintana. Projeto Profissão & Arte. Julho de 2007. Atualmente Oguener Tissot da Costa é instrutor de remo no Grêmio Náutico União, há dez anos pratica o esporte.

Anotei algumas ideias que foram trabalhadas pelos estudantes no “Projeto Profissão & Arte¹⁹”, turma A, noturno (junho de 2007). O projeto mostrava a concepção teórica da *performance* que estava sendo criada, a consciência dos estudantes quanto às mútuas correspondências entre realidade e fantasia, a necessidade de transformação da vida. Entretanto, no *Vídeo de Intervenção* esta

¹⁹ O projeto foi desenvolvido pelos seguintes acadêmicos: Cássio Luiz Ferrari; Cláudia Giovana Fonseca; Eder Oliveira; Elen Pereira Pedra; Elsa Maria Griep de Lima; Fernanda Medeiros B. Colares; Kauana Soares; Lilia Mary Martins Vieira; Márcio Almeida; Oguener J. Tissot da Costa; Robert Tissot da Costa e Velton Vergara.

questão ganha uma outra dimensão, a dimensão do corpo-todo-em-movimento, a nuança das cores e sombras, ângulos e perspectivas.

O grupo estará inserido em uma moldura gigante, com figurinos de profissões variadas (nossas vivências), representando o “quadro da vida”. Cada aluno terá seu momento e sairá do quadro com uma postura sisuda que a maioria das profissões exige e, logo mostrará através da arte, que o profissional pode e deve ser livre e deixar o corpo falar.

O objetivo da atividade é despertar na criança ou adolescente, o interesse pelo esporte, dança [...] o interesse pelo que cada um pode vir a ser profissionalmente [...] O objetivo da moldura gigante é: demonstrar a saída da inércia para a ação, enquadrando todos os personagens em um espaço virtual, projetando para a realidade e buscando liberação do continuísmo.

[...]

Ao admirarmos as fotos dos nossos ensaios, podemos deparar com pessoas com vontade de criar, de fazer bem feito, aproveitando o tempo em prol de um projeto, não só para ter uma nota boa no componente curricular, que é a Filosofia, mas sim, tendo uma expectativa de num futuro poder levar as outras pessoas, independentemente de faixa etária, de classe social, etnia, credo, etc., a mesma sensação, esperança e vontade de participar de vários tipos de projetos, criar, inovar, modificar, ampliar, trazer novas aptidões, novos artistas, novas culturas, enfim, fazer parte integrante destes projetos, deixando de lado a rotina do seu dia-a-dia e com certeza fazendo com que outras pessoas mudem, mas mudem para melhor e a satisfação de estar ajudando o próximo, nossos irmãos. (Extraído do Caderno de Anotações)

O corpo do elenco produz imagens, é palco da linguagem espetacular do teatro e da dança, mostra a visualidade do perpétuo movimento humano. A expressão corporal e a concepção estética produzida pelo *performer* exigem a elaboração de novas concepções de identidade e diferença, memória e esquecimento, a emergência de conceitos inspirados nas mútuas relações entre recente e distante, instantâneo e simultâneo, dentro e fora, real e virtual. Conceitos que levem em consideração a transmutação e a metamorfose dos corpos.

Trata-se de uma visualidade em movimento, que estilhaça e recompõem-se imediatamente. A ação corporal baseia-se nas formas, imagens, valores e referenciais simbólicos de uma cultura imagético-televisiva que, através do trabalho de intervenção, impulsiona o surgimento da própria diferença, de um estilo peculiar esboçado na criação das *performances*; uma diferença que suscita beleza e força, a possibilidade dos corpos encontrarem-se, das águas fluírem em uma mesma vertente. Uma estética que articula aparência, beleza, sedução, visualidade, estilo.

Nessa perspectiva a manifestação da peculiaridade humana acontece quando se torna possível conduzir a vida com o mesmo cuidado do artista que cria sua obra combinando matérias, dando forma, experimentando, arriscando, refazendo. Não obstante, a condição de liberdade só aparece quando se é capaz de estabelecer consigo mesmo uma relação de domínio, de controle, quando o humano mergulha no profundo significado de cuidar a si mesmo, do outro, da natureza. Este cuidado só se torna visível, em nosso cotidiano, na medida em que constituímos a própria vida como obra de arte.

O trabalho de intervenção parte da constatação de alguns limites que estão colocados no campo do currículo e das tradições escolares formais. Um modelo escolar que revela dificuldades para ensinar certos saberes oriundos da intuição e da capacidade de reagir ao imprevisto. A proposta de intervenção pretende fornecer subsídios, jogar novas luzes sobre esta questão, enquanto trabalho voltado ao desenvolvimento de Si, de um corpo integral – bio-psico-social-ecológico. O trabalho pressupõe uma boa dose de autonomia dos grupos de intervenção, constituídos com base na mútua afinidade de seus integrantes. Os projetos de intervenção são articulados a partir de grupos temáticos específicos (Ecologia, Ética e Estética; Preservação do Patrimônio Histórico; Desenvolvimento Tecnológico & Inclusão Digital; Esporte, Cultura, Arte e Lazer; Saúde e Cidadania; Capacitação para o Trabalho e Formação, Educação e Desenvolvimento Humano; Inclusão Social) e em consonância com as demandas e história de vida dos estudantes. Nossos agentes são atores sociais que representam a si mesmos a partir de uma concepção ético-estética da vida fundada em *si mesmo*. Representam a si mesmos na medida em que se apropriam e resignificam suas próprias memórias, sempre levando em consideração as dimensões sociais, políticas, culturais e econômicas (em suas potencialidades e limitações) dos espaços onde estão inseridos.

A intervenção objetiva estimular a criação de novos conceitos, estratégias, formas, movimentos, concepções e análises, enquanto seus agentes imitam e modificam a realidade. A ideia é instrumentalizar os estudantes para que intervenham em diversos espaços, abertos e fechados, públicos e privados, espaços

de disputas, verdades, interesses, tensões, possibilitando a emergência de novas formas de luta onde o corpo-todo-em-movimento ocupa lugar de destaque.

Esta prática de pesquisa tem como eixo central o diálogo entre os diversos saberes: filosófico, artístico, científico, corporal, mitológico, senso comum e o conhecimento proveniente da fé. Os processos de experimentação definem, em cada fase do trabalho, os saberes que devem ser articulados. Os projetos de intervenção têm como eixo o respeito à diversidade étnica, de gênero, de opção sexual e religiosa, portanto, esta é uma proposta que privilegia as diversas formas da expressão e do conhecimento humano. Já não se trata de pôr fim a qualquer tipo de relação cujos pressupostos apontem na direção do antagonismo, que tantas vezes tende ao dilacerante, colocando em um pólo da discussão o opressor e no seu oposto o oprimido.

Não defendemos nenhum tipo de teoria que preconize a intervenção do Estado a fim de restituir a “ordem natural das coisas”, atenuando ou procurando resolver conflitos de classe, etnia, gênero, etc., baseado na hipótese da existência de uma essência humana ou de um ideal humano que não oprime nem sofra opressões. Não partimos do pressuposto de uma ordem natural *a priori*. Um corpo-natural nunca existiu e bem provavelmente nunca existirá. O humano e a tecnologia nascem juntos e da mesma forma deverão se extinguir. Todos nós somos portadores das forças que movem bem e mal, certo e errado, beleza e feiura. Estamos irremediavelmente ancorados entre finito e infinito, perfeito e imperfeição.

Existe uma potência no micropolítico, nas relações de troca e intercâmbio. Entretanto, o cenário global não invoca grandes esperanças no futuro. Vivemos um momento em que proliferam desigualdades, exclusão, miséria, violência. No mundo contemporâneo, a forma humana assume novos contornos na busca de soluções para os problemas e necessidades cotidianas. O mundo globalizado é palco de um estranho personagem, um enigmático ser, pouco compreendido ainda, e que através da *performance* mostra-se, ganha plasticidade, textura. Um homem-máquina, sujeito e objeto da razão científica, fruto do desenvolvimento tecnológico, que se vê refém de um destino que anuncia potências, mas também ameaças, riscos constantes, destruição.

[...] o teatro é um mal por ser o equilíbrio supremo que não pode ser atingido sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e vemos, para terminar, que, do ponto de vista humano, a atuação do teatro, como a da peste, é benéfica, impelindo os homens a se enxergarem como são, fazendo caírem as máscaras, descobrindo a mentira, a velhacaria, a baixeza, a hipocrisia; sacudindo a inércia asfixiante da matéria que toma conta até dos mais claros dos sentidos; revelando às coletividades seu poder sombrio, sua força oculta, convidando-as a tomarem uma atitude heróica e superior diante do destino, que de outro modo jamais assumiriam (ARTAUD apud WILLER, 1986, p.64)

É preciso lidar com um conhecimento reelaborado na perspectiva da arte e da educação, da expressão da diferença, enquanto corpos são confrontados, se tocam, contracenam, e são transformados ao longo do processo. É necessário criar novos espaços de experimentação e expressão utilizando ruídos, gestos, textos, cores, objetos, jogos. Tornando acessível aos estudantes um conjunto de possibilidades didáticas e metodológicas que estimulem novas atitudes diante dos obstáculos, dos fracassos e perdas, capacitando-o a lidarativamente com as situações colocadas no dia-a-dia, tanto com aquelas que resultem em prazer quanto com as que se traduzem em destruição, porém consciente de sua própria condição, sem que esta possa contê-lo.

A experimentação produz efeitos, é um processo de formação que atua no campo micropolítico da subjetividade e aposta no movimento corporal como aprendizado de Si. Enquanto representa a si próprio, o corpo do estudante-ator ganha visibilidade poética, traz para o palco linguagens e saberes. Esta possibilidade de representar-se, de assumir seus próprios papéis, suas escolhas, ganha novas perspectivas na tese “O teatro e a peste” de Artaud (1999). Uma obra fundamental para o entendimento do exercício analítico proposto em torno da noção de representação e seus desdobramentos no terreno da formação – a teatralidade do humano.

Cláudio Willer (1986), em seu texto “Um perfil de Artaud” narra uma cena na Sorbonne. Sua escrita descreve Artaud e sua concepção de representação. Ao invés de falar sobre o assunto, que seria o esperado em um ambiente acadêmico, Artaud passa a atuar, causando estranhamento em sua plateia. A narrativa de Willer é esclarecedora. Em uma sala cheia todos esperam a conferência sobre *O Teatro e a*

Peste. Willer assiste Artaud na primeira fila. A luz crua mergulhava na escuridão os olhos fundos do profeta, acentuando ainda mais seus gestos. Ele parecia atormentado, comenta Willer. Seus cabelos longos às vezes caíam sobre a testa. Gestos leves e vivos. Mãos longas com longos dedos. Artaud, que estava sentado, levanta-se e sobe no estrado. Sua fala declina enquanto um rosto devastado pela febre surge gradualmente, o discurso cede lugar a um corpo-todo-em-convulsão. Willer descreve o episódio.

Parece-me que ele quer apenas a intensidade, uma maneira mais elevada de sentir e viver. Será que ele quer nos lembrar que foi durante a peste que surgiram tantas peças de teatro e obras de arte maravilhosas, pois o homem, fustigado pelo medo da morte, busca a imortalidade, a evasão, procura ultrapassar-se? Mas então, de uma maneira quase imperceptível, Artaud abandonou o fio que seguíamos e se pôs a representar alguém morrendo de peste. Ninguém reparou quando isto havia começado. Para ilustrar sua conferência, representava uma agonia. Não existiam palavras para descrever o que Artaud representava no estrado da Sorbonne. Ele esqueceu sua conferência, o teatro, suas idéias, o Dr. Allendy a seu lado, o público, os jovens estudantes, a mulher de Allendy, os professores e os diretores de teatro. Seu rosto estava convulsionado de angústia e seus cabelos, empapados de suor. Seus olhos dilatavam-se, seus músculos enrijeciam-se, seus dedos lutavam para conservar a agilidade. Fazia-nos sentir sua garganta seca e queimando, o sofrimento, a febre, o fogo de suas entranhas. Estava na tortura. Uivava. Delirava. Representava sua própria morte, sua crucificação. As pessoas primeiros perderam o fôlego. Depois começaram a rir. Todos riam! Assobiavam. Depois, um a um, começaram a retirar-se ruidosamente, falando alto, protestando. Batiam a porta ao sair. Mais protestos. Mais vaias. Mas Artaud continua, até seu último alento. E fica lá, por terra. Finalmente, com a sala vazia, só um pequeno grupo de amigos, levanta-se, vem diretamente na minha direção e me beija a mão. Pede-me que o acompanhe até um café. Continua Willer. Artaud e eu saímos sob uma garoa fina. Caminhamos, caminhamos ao longo de ruas escuras. Ele estava magoado, duramente atingido e desconcertado por causa das vaias. Espumava de cólera: “Eles sempre querem ouvir falar de; querem ouvir uma conferência objetiva sobre ‘O Teatro e a Peste’ e eu quero lhes dar a própria experiência, a própria peste para que eles se aterrorizem e despertem. Não percebem que estão todos mortos. A morte deles é total, como uma surdez, uma cegueira. O que lhes mostrei foi à agonia. A minha, sim, e de todos os que vivem. A chuva caía no seu rosto, ele afastava os cabelos da testa. Tinha o ar tenso, obcecado, mas em seguida falou mais calmamente. “Nunca encontrei alguém que sinta como eu. Faz quinze anos que me drogo com ópio. Deram-me pela primeira vez quando eu era bem jovem, para acalmar as minhas terríveis dores de cabeça. Às vezes sinto que não escrevo, mas que descrevo meus esforços para escrever, meus esforços para nascer.” Recitou-me poemas seus. Falamos da forma, do teatro, do seu trabalho. “Você tem olhos verdes, às vezes violeta.” Ele recuperou a calma e a doçura. Continuamos nossa caminhada sob a chuva. [...] Morrer de peste, para Artaud, não era mais terrível que morrer de mediocridade, do espírito mercantil, da corrupção que nos rodeia. Ele quer fazer com que as pessoas tomem consciência de que estão morrendo. Levá-las à força a um estado poético. “Sua hostilidade só prova que você os perturbou”, disse-lhe. Mas que choque ver um poeta sensível diante de um público hostil. Que brutalidade, que horror nesse público! (ARTAUD apud WILLER, 1986, p.64)

Artaud funda uma concepção de teatro que extrapola a cena, o palco, a plateia, enfim, o espaço privado onde é permitido que o homem comum transforme-se em ator. Artaud utiliza a peste como metáfora, neste cenário impressionante e cruel poderes e forças são abaladas, máscaras arrancadas. O humano torna-se senhor de seus próprios territórios e representar assume um sentido particular, estar intenso, ativo. O aprendizado, indiscutivelmente, é resultado de dobras, torções, mortes. Para entender o “teatro da crueldade” em Artaud (1999) é preciso fazer algumas incursões na direção do signo, entrar em contato com as forças caóticas da existência, experimentar a atitude radical do corpo mesmo que isto signifique um simples estalar de dedos, cuja reverberação não pára de cessar. Representar implica em restituir nossa vontade de viver. É lutar ou fugir.

Nesta perspectiva, o teatro surge como forma de atualização da fé e da crença humana, fundando outros símbolos e rituais que possam nos religar ao sagrado, mitos que resignifiquem o profano. A teatralidade do humano pressupõe acreditar na expressão e no desejo, crer que a vida sempre indica caminhos e alternativas. Um corpo saudável encontra estratégias, enfrenta com coragem. É sabido que a privação de um sentido aguça o corpo inteiro. Viver o papel sem, necessariamente, utilizar algum tipo de máscara ou técnica, mas entregando-se, mergulhando na ação, mesmo quando nos deparamos com a morte, dor, privação da liberdade, decadência. Trata-se de um ato, sobretudo, de mergulho incondicional. Custe o que custar o corpo salta, corre, grita, dança, ama, repete, faz diferente, transmuta, enfim, encontra alternativas.

Em alguns encontros e relações íntimas, quando partilhamos certas zonas de silêncio ao lado de alguém, fica explícita a dificuldade de lidar com a ausência da palavra, como se nada mais no corpo além da boca pudesse falar. É necessário estar aberto para o inusitado e permitir-se pensar em novos conceitos no campo da linguagem e da saúde. É preciso embrenhar-se no campo das forças de expansão da vida, entender o humano como portador de múltiplas possibilidades, mesmo que imerso num cenário de faltas e debilidades.

A prática pedagógica, em consonância com uma concepção artística da vida, é capaz de produzir um arcabouço ético-estético sob a insígnia do vigor humano, tencionando a moral, a lei e normas instituídas. É necessário desenvolver uma linguagem que entrelace teatro e educação, lidar com sensações e signos no mesmo campo empírico em que se está inserido. Ser atravessado por aquilo que é maleável, desliza, faz arder, dilata e comprime, dobra-se em si mesmo, implica em estar atento às máscaras e seus significados no interior da cultura. Estar atento àquilo que aparece grudado no duro, burocrático, formal, previsível, estático, cronológico. Por detrás de uma máscara há sempre outra máscara.

É possível viver a intensidade dos bons encontros, de momentos felizes, sem deixar de assumir escolhas, mesmo que nos conduzam a caminhos obscuros. Só existem ensino e aprendizagem sob a beleza e a dor das noites e dos dias. Não basta interpretar, informar ou repassar verdades científicas em sala de aula, a aprendizagem depende da capacidade de buscar o discurso coerente, como tarefa inatingível plenamente. Esta noção coloca em dúvida as práticas docentes que intermediam o conhecimento, onde o professor age fundamentalmente como um intérprete que detém, organiza e transfere o conhecimento. Coloca em questão as posturas neutras e imparciais, a legitimidade pedagógica que depende do distanciamento do docente de suas próprias opiniões, crenças, ideologias, utopias, sentimentos. Enfim, envolvendo certa negação da posição cultural, étnica, econômica, de valores, uma negação mais radical ainda que a de sua própria condição humana, *demasiado humana*. Negando o que o coloca despidão frente ao inesperado, ao despreparo, à morte. Fixando-o a uma identidade que só lhe resta vestir, desvestir, remendar, trocar, remediar, medicar, máscaras com as quais deve viver.

A teatralidade humana supõe outra atmosfera, onde é preciso recriar o conhecimento a partir de si mesmo, dos movimentos e conexões realizados em consonância com a vida. Estar atento aos atravessamentos que o conhecimento provoca e as responsabilidades que o ofício exige. Buscar o conhecimento nas próprias experiências, mesclando-o com uma forma de expressão pessoal, conceitos, conteúdos, provas, seminários. Ensinar e aprender através de uma *práxis* em que pesquisas, gráficos, estatísticas, sejam permanentemente subordinados ao

crivo da experimentação. O conhecimento ganha sentido e é capaz de ensinar algo a alguém, se for refinado pela experiência, submetido à apreciação minuciosa de erros e acertos vividos, fundamentado pela reflexão e pelo deslocamento corpóreo. Depende da capacidade de olharmos para nossas próprias máscaras, rasgá-las, reconstituí-las, fazê-las circular em um regime constante de atualização.

É crescente o lançamento de novos serviços e produtos que atendam as necessidades do mercado consumidor, do prazer imediato. Esta demanda, tendendo ao infinito, impõe uma lógica de funcionamento que perpassa a civilização moderna afetando nossa percepção da realidade, pensamentos e ações. A habilidade de memorizar, relacionar ideias, produzir conhecimento, vem cedendo espaço a um saber capaz de lidar com obstáculos imediatos, explorar sentidos, reagir a imprevistos, um conhecimento que presume forte poder de criação. O antigo é representado no atual, permite que os presentes se interpenetrem. Novidades nascem obsoletas. O futuro passa a ser percebido como algo que em breve acontecerá, confunde-se com o presente. Fica cada vez mais difícil pensar em termos do que acontecerá no ano que vem, fazer prognósticos, planos para a próxima década. A vida precisa ser vivida no agora, problemas resolvidos agora, o desejo saciado no agora. Neste contexto, a capacidade de reação torna-se valor, um saber que o modelo curricular têm grande dificuldade de agregar. Um saber ativado por efeitos e devires que em nossa cultura é tão valorizado quanto aquele que racionaliza, planifica e ordena o mundo.

Discursos descolados do vocabulário pessoal do orador não convencem. É preciso cruzá-los com experimentações, formação, intervenção política, atitudes cotidianas. Deixa de fazer sentido o conhecimento conduzido por metodologias, códigos, formalidades, critérios, que só pode ser validado por pesquisadores da mesma área, professores da mesma linha de pesquisa, estudantes do mesmo grupo de estudo. Pares mutuamente comprometidos que ocultam o conhecimento através de códigos, tornando-o inacessível a quem não pertence ao campo, mantendo, via de regra, interesses privados, o *status quo* acadêmico, onde tantas vezes impera a mediocridade e a vaidade.

O ator-professor é, sobretudo, um Devir-maestro, o elemento catalisador das demandas e contingências do aprendizado, ele é o regente das diferenças da coletividade, cuja autoridade está fundada em sua própria formação global, como ser humano total situado no tempo e no espaço. O professor-ator dedica boa parte de seu tempo a ensaiar novos modos de estar no mundo, de intervir na vida de seus estudantes, e esse tempo é preenchido menos com reflexões e mais com exercícios de Si, que lhe permitem construir a partir de si mesmo uma obra de arte que aqui estamos chamando de estilo próprio de tornar-se professor. Uma *práxis* pedagógica sustentada boa parte na coragem de ousar, de expor-se. Formar um estudante atravessado pelas demandas do cotidiano, aberto à diversidade, um estudante/ator sem identidade fixa, alguém que assume a autoria de seus próprios deslocamentos e rupturas. Sustentamos a hipótese de um ser humano capaz de extrair da diferença a matéria-prima da manifestação artística na medida em que se autoriza e representa a si mesmo. Esta é uma atitude heroica, um ato de coragem. A coordenadora do curso de licenciatura em Educação Física confirma:

Contagiaste os alunos com muita criatividade e como tu mesmo escreveste "coragem", coragem de ser e de viver. Achei que os grupos tão responsáveis, as dramatizações foram demais, se esforçaram bastante, e percebia-se que traziam a tona tantas sensações que marcaram a vida deles, certamente muitos ao produzirem as cenas devem ter percorrido a linha do tempo e na apresentação levado os colegas a percorrem também. Eu fui uma das expectadoras "mexidas" lembrei do meu mestrado quando fiz um memorial descritivo que talvez não tenha contribuído muito para a pesquisa, mas para meu amadurecimento pessoal, acadêmico e profissional foi fundamental. (Fragmento do e.mail enviado pela coordenadora do curso de Educação Física profa. Cimara Machado. Anexo VII).

9 A TEATRALIDADE E O FIM DA ILUSÃO DAS CERTEZAS

É de fundamental importância promover ações no campo da educação que recuperem a capacidade de sonhar, a própria vontade de realizar sonhos junto com o outro. Empreendimentos que objetivem o bem-estar global, que busquem a saúde do humano por meio de estudos, diagnósticos e tratamentos da área médica, mas que também utilizem em favor da manutenção da saúde conhecimentos obtidos pelas diversas ciências, pela arte e pela filosofia. Um diagnóstico médico bem elaborado é capaz de definir, com precisão, onde está localizado o foco da doença e sua provável causa. Em outros termos, diria que as ciências médicas desenvolveram métodos, técnicas e substâncias capazes de restituir a saúde. A medicina moderna²⁰ vem agregando ao seu universo, enquanto possibilidade de intervenção clínica, alternativas que passam a levar em consideração aspectos psicossociais do enfermo: histórico de vida, percepção da realidade, relacionamentos, condição social, vida profissional e familiar, hábitos e costumes.

Todo este extraordinário empreendimento científico converge em extirpar a doença ou eliminar a deficiência, a fim de devolver ao paciente sua condição normal. Desta ponto de vista, me indago se este quadro referencial, que define o que seja um sujeito normal, não poderia induzir, não somente médicos, mas também profissionais de outros campos do saber, como a educação, por exemplo, ao enquadramento em um perfil padrão, em um modelo ideal do humano, determinando o que seja corpo e mente saudável, ou melhor, dentro dos padrões de

²⁰ Sobre a emergência da medicina moderna como prática normalizadora de caráter coletivo ver Foucault, M. Microfísica do Poder. 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 bio-política, condição fundamental para a consolidação do capitalismo.

normalidade?²¹ Ao delinear este referencial não estaríamos, de certa forma, impondo um modelo estético-moral com demasiada abrangência? Este ideal não estaria influenciando as práticas docentes na defesa de um estilo de vida, de um modelo humano a ser perseguido?

Esta análise vai ao encontro de ações que potencializem o estudante e o torne capaz de superar condicionamentos, desenvolvendo a habilidade de se vincular aos outros, de viabilizar soluções frente às contingências da vida por mais traumáticas que sejam. Que desenvolva atributos necessários à produção da diferença, à transvaloração dos valores. Nietzsche (1977, 1998, 2001, 2008) sustenta que é necessário fazer surgir valores que afirmem a vida e o corpo. Criar novos referenciais, valores. Suprimir o além mundo, o transcendente, combater os valores originados pela moral cristã, difundidos pelo mercado de consumo. A transvaloração de todos os valores se traduz na coragem de fundar valores voltados para a intensificação da vida.

Que existam espaços pedagógicos constituindo ambientes, que estimulem o descobrimento das próprias fortalezas, que reúnam diferentes organismos e sistemas humanos. Coloquem em questão espaços e práticas que depreciam a vida, padrões homogêneos e normalizadores, os modelos formatados de acordo com os interesses do grande capital. É necessário desconfiar de tudo aquilo que despreza o corpo, dos ambientes que obstaculizam o encontro dos corpos, que reduzam o tato, o contato, a interação dos corpos em movimento.

A internet e as redes de relacionamento suscitam reflexões sobre a matéria, influenciando o comportamento, a forma de sentir e perceber a realidade, a própria relação entre seres humanos. Ambientes virtuais configurados em torno da homogeneização da aparência, de uma artificialidade e de uma superficialidade

²¹ A norma constitui uma categoria central para a compreensão do que Foucault denominou de biopoder, estratégia de governo analisada pelo autor em sua História da Sexualidade, que tem a 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, 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).

imposta através do distanciamento dos corpos. O Orkut é um bom exemplo. O serviço, prestado através da rede internet, com milhões de usuários, permite que cada indivíduo tenha um perfil próprio – com detalhes da vida social, atividade profissional, características pessoais, etc. Um perfil que pode ser minuciosamente organizado, combinando fotografias e textos que transmitam a visualidade desejada, a imagem que se quer passar aos usuários da rede. Normalmente estes ambientes reúnem os melhores ângulos, as perspectivas mais sedutores, palavras adequadas, frases de efeito. A rede cria um mundo asséptico que tende a mascarar o ruim, o feio, a angústia, o obscuro. Mascara o sofrimento intrínseco à própria condição humana. O ambiente virtual permite o compartilhamento de valores entre indivíduos que possuem certos interesses e objetivos em comum. Se, por um lado, a rede social cria grupos de discussão, amplia relacionamentos interpessoais, permite que usuários partilhem identidades semelhantes, por outro, acelera a divulgação de certas ideias e opiniões, homogeneíza sentidos, facilita a absorção de novos modelos e produtos.

Já não temos tempo de buscar uma identidade nos arquivos, na memória, nem num projeto ou no futuro. Precisamos de uma memória instantânea, de ligação imediata, espécie de identidade publicitária que possa acontecer no mesmo instante. Assim, o que se busca hoje não é tanto a saúde, que é um estado de equilíbrio orgânico, mas um brilho efêmero, higiênico e publicitário do corpo [...] Em termos de moeda e de aparência, busca não tanto a beleza ou a sedução, e sim o visual". (BAUDRILLARD, 1992, pág. 30)

O trabalho de criação, no interior do espaço pedagógico, expõe seus agentes às contradições da vida, à dor e ao prazer, ao encontro de organismos vivos em movimento. A experiência vivida nas intervenções permite analisar as mútuas relações entre espaços virtuais e pedagógicos, aparência e realidade, agregando a sinergia do mundo digital, colocando a visualidade deste mundo a serviço da organização das *performances* – da aproximação dos corpos. A experimentação coloca-se como forma de atuar na manutenção da saúde, fornece subsídios para que se possa conquistar a flexibilidade de viver encontros, afetos, vínculos.

O trabalho se traduz em produção de subjetividade. A falta de flexibilidade em situações de dor é uma das dificuldades para se compor um projeto de vida, mesmo que provisório e sujeito a modificações que se façam necessárias. Face à crise de

valores em nossa sociedade é preciso buscar novas formas de lidar com a vida, saber nadar na superfície e mergulhar nas águas profundas, se recompor frente aos imprevistos. Embora a definição de saúde varie muito de cultura para cultura, a ideia do “bem-funcionar do organismo como um todo” perpassa diversas concepções médicas a respeito do tema. O organismo saudável realiza aspirações, satisfaz necessidades, intervém adequadamente no meio ambiente, tem recursos para lidar com a vida.

Em torno das experimentações que englobam saúde, educação e produção da subjetividade surgem outros referenciais de análise capazes de fornecer elementos para pensar de modo diferente o que até então se pensava. A saúde, portanto, requer de nós um exercício intelectual no sentido de construir um operador conceptual mais próximo daquilo que vem sendo pensado a respeito do estado de quem é sadio. Trata-se de instigar a ousar, a buscar soluções, a analisar experimentando, a esboçar conceitos.

A Organização Mundial da Saúde (OMS) define saúde não apenas como a ausência de doença, mas como “a situação de perfeito bem-estar físico, psíquico e social”, pressupondo uma universalização das condutas individuais e sociais. Esta visão, de caráter normativo, subtrai o humano de seu contexto social, cultural, existencial, situando-o no plano macropolítico de uma metanarrativa global. Gostaria de assinalar, no entanto, os limites desse conceito quando se trata de pensar as forças subjetivantes que compõem o universo simbólico das culturas, a diversidade de aspectos individuais e coletivos que determinam o humano. É preciso lançar luzes sobre a questão da saúde em função da complexidade que esse assunto implica, examiná-lo sob o crivo dos diversos saberes acumulados pela humanidade e não somente pelo conhecimento da área médica, conhecimentos que precisam ser apreendidos, entrecruzados, reinventados.

Expandir o conceito da OMS torna-se necessário nessa análise na medida em que se busca compreender como se singularizam as práticas discursivas sobre a saúde, quando operam, e como operam no campo da produção da subjetividade. Estaríamos operando o pensamento no terreno da micropolítica, ou seja, das forças subjetivantes que configuram quadros humanos singulares em seu desenrolar

cotidiano e que são invisíveis a “olho nu”. Exigem, do pesquisador, outras ferramentas de análise.

Nesta dissertação procurei examinar o corpo, estudar um agente humano integral e integrado a seu habitat cultural que, além de possuir discernimento intelectual quanto à realidade que o cerca, tenha saúde suficiente para transformá-la. O que nos torna agentes desta transmutação, que em primeira instância significa mutação de valores e comportamento, fica explícito no movimento de buscar utopias, amar o ético e o estético sem negar dores e misérias. Fica evidente no processo de constituição de seus agentes, na coragem de entregar-se, na atitude extrema de viver a multiplicidade dos fluxos da existência. Esta força de vida é a matéria-prima que permitirá a criação de outros espaços de ensino e aprendizagem que levem em consideração em seus métodos e fundamentos o comprometimento de esculpir a vida como obra de arte.

A teatralidade humana refuta qualquer tipo de separação entre atividade cerebral e movimento corporal, sugeri que projeto de pesquisa e pensamento filosófico caminhem passo a passo com as *performances* enquanto o organismo intervém na realidade vivida. Este movimento todo-incluso não resulta necessariamente em um estado harmônico, de centramento ou equilíbrio, também aparece em forma de tensão, rupturas, morte, resignificações. Coloca em dúvida a tese da superioridade da alma com relação ao corpo²², a primazia do espírito, da razão. Corpo e alma são indissociáveis, constituem o humano, não existe um sem a existência do outro, precisam se expressar conjuntamente. Não são raros os casos de pessoas que dedicam suas vidas ao exercício intelectual, à atividade fundamentalmente cerebral, relegando a um segundo plano emoções e sentimentos

²² [...] pretende-se que alma seja superior por ser imortal, espiritual, eterna, ao passo que o corpo seria inferior por ser perecível, contingente, passageiro. Através de seu percurso a tradição é levada mesmo a aprofundar a dicotomia; no cartesianismo o homem passa a ser literalmente duas substâncias, e nem se percebe qualquer possibilidade de vinculação imanente entre ambas, embora se mantenha a hierarquia. No fundo, a compreensão do homem como animal racional apenas espelha a interpretação geral da realidade, também ela dividida em dois mundos. Realmente, já a partir do neolítico, bem antes, portanto, do surto da filosofia, entende-se a realidade como composta por um mundo superior, dos deuses, residência do fundamento, e um mundo inferior, sensível, habitado inclusive por esses pobres mortais que são os homens, e aqui também a dicotomia se hierarquiza (BORNHEIM, 1990, p.144).

– o próprio corpo. Ao longo do tempo suas mentes tornam-se mais velozes, seus corpos mais imobilizados. São capturados pelo sedentarismo, pelo ostracismo, adoecem acreditando na elevação das ideias, no milagre da razão – *Cogito ergo sum*. São tentados a exorcizar os demônios do corpo – fonte de todos os enganos humanos.

Quando um ator revive corporalmente suas memórias, através da *performance*, está resignificando as marcas que ficaram inscritas em seu corpo. Está aprendendo a desconstruir as próprias máscaras e papéis no ambiente protegido dos ensaios. Quando coloca suas ideias e projetos em prática no laboratório experimental ele desenvolve a ousadia de acreditar no poder da transformação e da vida. O corpo em movimento restaura a memória do mundo, mostra como é possível resistir à dualização da vida, à cisão corpo-alma.

A noção de teatralidade aqui desenvolvida sugere que o campo da educação amplie a discussão do corpo, de um corpo-inteiro-em-movimento, repense o campo da formação em termos do orgânico e não do intelectual, explice em seus objetivos fundamentais a manutenção da saúde humana. Esta noção resulta em um movimento corporal impulsionado pela atividade reflexiva e vice-versa, presume a mútua correspondência entre ideias, sensações, carne e sangue. Sugere uma pedagogia nutrida pelo cotidiano de estudantes e professores que vivam o desejar, sentir, pensar, planejar, dançar, racionalizar, fazer e refazer. Canaliza esforços na experimentação de uma pedagogia que assume seu papel mantenedor da saúde, atuando mais na profilaxia do que no sintoma que causa a doença. Uma pedagogia que dê suas contribuições em conjunto com outras áreas do conhecimento, atuando antes que a doença apareça²³.

²³ Em entrevista à Folha de São Paulo o jurista Dalmo Dallari, na época coordenador da cátedra Unesco/USP de direitos humanos da Universidade de São Paulo e membro da Comissão de Juristas, ONG com sede em Genebra que assessorava as Nações Unidas para questões de direitos humanos, respondendo aos secretários da Saúde de vários Estados, preocupados com os gastos com a saúde pública, declara: Todos os juízes fundamentam suas decisões em laudos médicos, às vezes em mais de um. De todo modo, até agora o Estado vem mostrando que consegue atender às determinações da Justiça. O que é preciso é que o Estado se adiante, fazendo prevenção no sentido mais amplo, agindo antes que a doença apareça. Essa seria a forma mais racional e justa de garantir o direito à saúde e à vida. - DALLARI, Dalmo de Abreu. Jornal Folha de São Paulo, Caderno Cotidiano, 2003, p.03.

Prevenção significa evitar algo, impedir que algo ocorra (ou não ocorra), no caso, prevenir-se da doença. Se pensarmos na doença que está catalogada, comprovada por estudos detalhados, dotada de procedimentos médicos específicos, e que, portanto, pode ser facilmente enfrentada, é relativamente fácil evitá-la ou tratá-la. Mas quando a doença nem sequer consta nos registros científicos? Quando se traduz em um quadro de apatia e alienação? Quando essa doença é considerada um “ponto fora da curva” nas estatísticas médicas? É necessário levantar questões que impulsionem novos conhecimentos, criar novas técnicas e práticas com o objetivo de prevenir a doença. Esta análise afirma uma educação reflexiva, ativa, que produza intervenções, duvida de modelos e ideais, que rompe com as noções do sublime e do perfeito, fomenta a própria diferença. É no mínimo temeroso cultivar um ideal de saúde, pois as diferenças em relação ao ideal sempre são vistas como desvios, aberrações, anormalidades.

Esta concepção de saúde se aproxima do que Nietzsche (2000, 2001, 2006) chama de “grande saúde”. Um conceito de saúde que afirma a vida e a morte, que apostava na felicidade e no bem-estar, mas sabe que é possível viver com potência mesmo na enfermidade e na dor. Ensina que a saúde depende da capacidade de lembrar e de reter o que é bom, de esquecer o que é ruim, de aprender com todas as coisas e em qualquer situação. A memória está à disposição das necessidades individuais e coletivas, está a serviço do que é vital e não do verdadeiro. Esta é uma saúde que implica em poder colocá-la em risco, lidar com forças e fraquezas, lançar o humano na direção de seus próprios desejos, do que lhe é imprescindível, daquilo que lhe torna singular. O que importa é a saúde vivida e não um ideal de saúde. Os humanos nascem, crescem, desenvolvem-se e um dia morrerão. Ter saúde é saber lidar com o inevitável, é ter potência criativa e força transformadora mesmo diante de perdas, morte, destruições – é lidar com o trágico da existência.

Nesta perspectiva, sustentar uma concepção de saúde significa deslocar o foco de análise para o micropolítico, voltar a atenção para acontecimentos e experimentações, para um humano que afirma a vida, supera ressentimentos, mergulha no processo de encontrar-se saudável na vida e para vida. Ter saúde é ter coragem suficiente para ser atravessado por devires, ser arremessado na dimensão

do possível. O desafio do trabalho experimental é criar no palco, na sala de aula, enfim, nos locais de intervenção, condições assimétricas que facilitem a expressão através do uso de uma linguagem que articule arte, filosofia e educação. Esta é uma atitude radical, uma ação revolucionária no exercício do ensino-aprendizado que coloca em evidência um importante obstáculo epistemológico da ciência contemporânea. Tal desafio implica, necessariamente, na desconstrução dos comportamentos particulares de cada ciência, na disposição de fazer relações entre diversos saberes, entrelaçar vários tipos de conhecimento (filosófico, científico, artístico, senso comum, etc.), implica em descobrir possibilidades na fronteira do imaginado e do permitido.

É fundamental que os espaços pedagógicos despertem a capacidade de estabelecer conexões entre ideia e acontecimento, que provoquem a compreensão do universo das representações, estimulando o estudante a representar seus próprios papéis sociais, assumindo suas escolhas, dando novos sentidos e perspectivas aos caminhos que decidiu trilhar, sempre que seja necessário, toda vez que a vida assim determine. Isto significa ter planos, projetos, refazê-los quando for crucial. A experimentação de linguagens fronteiriças põe em xeque a lógica dual²⁴ de certas práticas de produção de valor, o poder institucional, a uniformização da conduta. Este exercício consiste em fazer uso da poética do espaço de formação como força subjetivante, fazendo o humano assumir a autoria de seu destino, capacitando-o a combinar suas próprias memórias com aquelas que estão guardadas nas prateleiras, acervos e bibliotecas. Consciente de que o passado é um tempo e um lugar que não existe mais.

Todo o patrimônio material e imaterial acumulado ao longo do tempo vêm sendo armazenado e preservado de maneiras específicas, de acordo com os mais diversos interesses — nem sempre explícitos. O acontecimento, a perspectiva, a ênfase do que ficou registrado sempre é o resultado de lutas, confrontos, disputas que ocorrem no interior do humano e entre os humanos. É sempre fruto da tensão

²⁴ O que acontece amiúde é que em nossas práticas discursivas escolares, dentro de aula ou fora dela, prepondera uma filosofia binária, dualista, que contrapõe o dentro ao fora, o quente ao frio, o em cima ao embaixo, o presente ao ausente, a memória ao esquecimento, o verdadeiro ao falso, o verso ao anverso, o saber ao não saber, a forma ao conteúdo, o espaço físico ao espaço estético, a noite ao dia, o permitir ao não permitir, o real ao sonho, em síntese o sim ao não. (CRUZ, 2002, p.126)

entre as forças que nos cercam – políticas, sociais, econômicas – sejam elas de renovação ou de conservação.

É preciso superar o medo de fazer escolhas, de selecionar lembranças, de atualizar o passado, de enfrentar o que precisa ser esquecido; isto implica em confiar na memória do mundo, em si mesmo, no encontro humano. O ato de encarar nossos medos é aqui entendido como condição saúde, mesmo quando se está prestes a perder o controle, a esperança, a vida, quando é necessário alterar tudo o que foi planejado. O ato corajoso faz entrar em contato com o pulsar da criação, com as forças de transformação da vida, com a potência da superação.

Ser guerreiro é [...] Saber que não existem atalhos para o destino. E que em hipótese alguma, haverá vitória sem luta, e não haverá luta sem adversários. A derrota, para o guerreiro, nada mais é que o adiamento da inevitável vitória. O Guerreiro é, por natureza própria, perseverante. Pensa em desistir mas não desiste, pensa em fugir mas não foge, pensa em vingança mas não vinga. Se sente medo, não o deixa domina-lo, tampouco deixa invadi-lo, o conhece apenas para evitá-lo. Assim, através do autodomínio, alcança a plenitude do não-pensamento, onde o Tudo se torna Vazio, e o guerreiro se torna um com esse vazio, restando apenas o infinito Amor. Alcançou seu objetivo, se tornou um com seu caminho. E deste ponto em diante, do alto de seu Satori, sabe que nada é impossível. Não há e nem haverão de existir barreiras insuperáveis, inimigos invencíveis, ou caminhos que não possam ser percorridos. E também sabe que, quando se quer alguma coisa, o universo inteiro conspira a seu favor. Fazendo a vida valer a pena, tentando sempre, desistindo jamais. Tornando o sonho verdade, o erro em acerto, a barreira em passagem, o desespero em solução. Verdadeiro, simples, decidido e objetivo. Compreende a todos, mesmo sabendo que é incompreendido. Com coragem, através da honra, e pelo Amor, sempre! (E-mail enviado pela acadêmica Ana Cristina Perez Gomes. Atividade de avaliação da disciplina e do professor. Anexo VII).

É impressionante a omissão sistemática do corpo, a negligência com relação a certos fatos básicos como ficar em pé, na posição ereta, para liberar as mãos que manipulam objetos e dão forma ao mundo. A habilidade motora permite o desenvolvimento da inteligência e, com isto, o próprio aperfeiçoamento tecnológico. O cultivo de certas aptidões corporais, como se manter em pé contra todas as oscilações do destino, determina um conjunto de condições favoráveis ao desenvolvimento do organismo humano. As expressões dos corpos mostram gestos e posturas da própria sociedade, as (im)possibilidades da cultura humana . O corpo individual é um corpo social, controlado pelas instituições de poder, pela repetição do movimento, das normas e regras. Explorar o mapa corporal, condicionamentos e possibilidades, provocar mudanças neste mapa, recompô-lo, é a atitude de um

organismo saudável. Corpos que se encontram quebram a solidão, abrem-se para o outro, para o diferente, vivem o agora, afirmam suas experiências, transformam-se em obra de arte.

Compartilho a visão do diretor italiano Eugênio Barba (1991) quando defende um teatro pedagógico, espaço privilegiado da expressão, onde mudar o corpo significa a real possibilidade de mudar o mundo. Um teatro que evoca liberdade, promove a transformação dos corpos e tem a ambição de romper certas normas, deveres, padrões. Este é um teatro que chega como abalo, um tremor, aonde a cura vem pela destruição, pela recriação, e não pela conservação de regras e valores que nos fazem escravos. O corpo humano é fruto de determinadas condições histórico-geográficas, do meio sociocultural onde se desenvolveu. Estas determinações imprimem uma morfologia corporal específica, uma funcionalidade orgânica particular, um tipo de percepção da realidade, de expressão corporal. Entretanto, o humano, diferentemente de outras espécies, intervém sobre si mesmo, é capaz de repetir, de produzir diferença, de ação devires.

A posição dos braços, das mãos caídas enquanto se anda, formam uma idiossincrasia 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, p.214 e 220).

O processo de experimentação mostra um tipo específico de intervenção sobre si mesmo. Apresenta cenas, encontros, dilemas, o contexto onde emergem. Ela indica possibilidades, fornece algumas pistas, coloca papéis sob controle, exorciza-os, manipula suas consequências objetivas. Não fornece rotas seguras, não aponta modelos a serem copiados ou seguidos. Conta uma experiência que pretende provocar reflexões, inquietar o leitor. Faz entrar em contato com os processos de singularização dos corpos, apresenta o teatro enquanto forma específica de arte, com cenografias, figurinos, palcos, representações, onde a relevância dos processos de criação (e não necessariamente os resultados deste processo) evidencia sua aspiração libertária.

Para essa espécie de servo a grande liberação chega de repente, como um terremoto: a jovem alma é de um só golpe sacudida, derrubada, arrancada – ela própria não entende o que se passa. Um ímpeto e um fervor imperam e se apoderam dela como uma ordem; uma vontade, um desejo desperta para seguir em frente, para onde quer que seja a qualquer preço; uma violenta e perigosa curiosidade por um mundo desconhecido arde e flameja em todos os seus sentidos. [...] Um repentino medo, uma desconfiança em relação a tudo o que ela amava, um lampejo de desprezo por aquilo que para ela significava “dever”, um desejo sedicioso, voluntário, impetuoso como um vulcão, de expatriação, de afastamento, de resfriamento, de desengano, de gelificação, um ódio ao amor [...] talvez um rubor de vergonha pelo que acaba de fazer e ao mesmo tempo um grito de alegria por tê-lo feito, um arrepiado de embriaguez e de prazer interior, em que se revela uma vitória – uma vitória? Sobre quê? Sobre quem? Vitória enigmática, problemática, contestável, mas ainda assim uma primeira vitória: - aí estão os males e as dores que compõem a história da grande liberação. [...] um sentimento de liberdade de pássaro, de vista de pássaro, de atrevimento de pássaro, uma combinação em que ambição e o desprezo terno se ligaram. Um “espírito livre – essa expressão fria palavra faz bem nessa condição, quase que aquece. Já se vive, não mais nos laços do amor e do ódio, sem sim, sem não, voluntariamente perto, voluntariamente longe, de preferência escapando, evadindo-se, alcançando vôo, ora fugindo, ora voando para o alto; está-se mal acostumado como todo aquele que viu alguma vez uma imensa diversidade de objetos (NIETZSCHE, 2006, p. 22-24).

A *teatralidade* é um dispositivo capaz de produzir saúde: faz surgir linhas de força, potencializa a capacidade crítica e de interação, ativa esferas intuitivas, inventivas, afetivas, fazer ver novas perspectivas, provocar fissuras, mutações. A noção de teatralidade se destina àqueles que vêm no teatro não um fim mas um meio, no qual o homem se torna senhor daquilo que ainda não existe, e o faz nascer. O teatro é entendido aqui como uma espécie de *Cavalo de Tróia* que introduz a própria vida na cidade dos homens: virtual lugar dos vivos, cidade real, concreta, imagem – no coração de *Matrix*²⁵.

[...] seu objetivo não é resolver conflitos sociais ou psicológicos e servir de campo de batalha para paixões morais, mas expressar objetivamente verdades secretas, trazer à luz do dia através de gestos ativos a parte da verdade refugiada sob as formas em seus encontros com Devir. [...] No

²⁵ Matrix é uma obra de arte multimídia, um produto da estética pós-moderna. Um filme que faz uma espécie de bricolagem de vários elementos: filmes de ficção científica (*The Terminator*, *Metrópolis*), H.Q.s, filosofia (Platão, Descartes, etc.), religião (Budismo Tibetano, Messianismo Judaico-Cristão), informática (Realidade Virtual, Inteligência artificial), literatura cyberpunk (*Neuromancer*, de William Gibson) e etc. Matrix tem como tema a luta do ser humano (por volta do ano de 2200) para se livrar do domínio das máquinas que evoluíram após o advento da inteligência artificial. Essa realidade virtual, que é um programa de computador ao qual todos são conectados, chama-se Matrix e simula a humanidade do final do Século XX. A questão filosófica principal que o filme traz é justamente essa: O que é o real?

teatro, proponho a volta à idéia elementar mágica, retomada pela psicanálise moderna, que consiste, para conseguir a cura de um doente, em fazê-lo tomar a atitude exterior do estado ao qual o queremos conduzir. [...] O longo hábito dos espetáculos de distração nos fez esquecer a idéia de um teatro grave que, abalando todas as nossas representações, insufle-nos o magnetismo ardente das imagens e acabe por agir sobre nós a exemplo de uma terapia da alma cuja passagem não se deixará mais esquecer. [...] Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas [...] Uma peça em que não houvesse essa vontade, esse apetite de vida cego, capaz de passar por cima de tudo, visível em cada gesto e em cada ato, e do lado transcendente da ação, seria uma peça inútil e fracassada (ARTAUD, 1999, p.77, 90, 96 e 119).

O corpo, no teatro da crueldade, compõe a estrutura social com seus elementos visíveis e não-visíveis, atua na desestabilização da ordem estabelecida, sacode a própria estrutura, provoca rupturas. Isto acontece quando o corpo do elenco mergulha no cerne da criação, quando consegue inventar uma linguagem que se desdobra na produção de possibilidades corporais e estéticas, resultado de uma predisposição à diversidade. Esta é uma linguagem constituída pelas forças da vida, enquanto penetrarmos na potência criadora de tudo o que existe. Trata-se de uma subjetividade em permanente construção – voltada ao aprendizado de Si – enquanto afirmamos a vida, a necessidade humana de comunicar-se com o mundo, de colher aplausos, de agir sobre este mundo, de transformá-lo, deixando marcas, belezas e contradições.

Será que a memória das práticas de um educador-ator é capaz de contribuir com o fortalecimento dos laços indeléveis entre arte, ciência e filosofia? É possível pensarmos em uma educação e na produção de um conhecimento humano em que os meios (processos) triunfem sobre os fins (resultados)? É possível repensar os espaços formais, estimular os espaços informais existentes, criar e recriar novos espaços pedagógicos para que seja possível expressar o modo de sentir, perceber, amar e de se relacionar das singulares humanas? Poderá impulsionar processos imanentes, processos de subjetivação? Poderá instigar os eruditos e as elites científicas e culturais a refletirem a respeito de uma experiência de formação acadêmica que foge de um tipo de racionalidade “própria das elites”?

A escrita de Si aqui apresentada procura colocar sob suspeita a história oficial sobre a cultura, onde aqueles que assumem os diversos papéis nos espetáculos do cotidiano – o teatro nosso de cada dia – raramente aparecem. Ela expõe as memórias sinuosas de um autor “sem fama”, mostra o trânsito através de pontes e fronteiras, conta a história de uma viagem impulsionada pela falta de lugar. Expressar inquietudes, buscas, imprevisibilidades. Para Deleuze (1992) escrever é mostrar a vida, é testemunhar em favor da vida. A escrita de Si precisa ser capaz de instigar o pensamento, provocar, criar novas formas, expressões, conhecimentos. Esta é uma linguagem levada ao limite, na qual o escritor fala de uma memória que não é exatamente a sua nem a de ninguém. Para Deleuze (1992), quando o autor vasculha seus arquivos pessoais é necessário ter cuidado para que o ato de escrever seja impulsionado em direção à memória do mundo e restaure esta memória:

Sou movido por intensidades, transformações, profundidades. Sempre arrepio de frio, medo, fascínio. É inevitável! Não lembro se em algum momento desejei chegar ao fundo dos problemas, encontrar respostas conclusivas, soluções permanentes. Vazios e faltas sempre foram vetores, forças que removem, inquietam, produzem movimento, precipitam outros mundos. Sempre amei as terras movediças, os ângulos abertos, os becos e obscenos. Gosto da mutação, da beleza, dos gritos do amanhecer na superfície da pele (Fragmento extraído do *Caderno de Anotações*).

Vale a pena indagar se a escrita de Si constituída neste trabalho pode fazer emergir novos modos de subjetivação, novas formas de ensinar e aprender, e mais, se ela pode fornecer elementos que subsidiem a formação humana num mercado altamente concorrido? E ainda: Será possível criar novos espaços de atuação profissional inspirados em uma prática eminentemente experimental? A metodologia, a concepção filosófica e as práticas desta análise poderão subsidiar novas maneiras de planejar e implantar ações no campo da educação? É possível pensar em uma intervenção, em sala de aula, fundamentada na confluência do rigor científico e da sensibilidade artística? É possível utilizar a *performance*, a visualidade e os recursos midiáticos como instrumentos didáticos a fim de desestabilizar (em algum nível) a hegemonia de seu próprio poder simbólico? Sendo o investigador sujeito e objeto da pesquisa, será possível descrever os processos analisados sem subtrair suas implicações mais obscuras, suas imperfeições e contrariedades? Quais os pontos de convergência e divergência das práticas de sala de aula e do campo da saúde?

Esta pesquisa procurou abordar as relações entre memória, corpo, teatro e educação, instigando o pensamento do leitor, estimulando-o a refletir sobre novas perspectivas e fronteiras no campo da formação humana. Procurou mostrar alternativas, possibilidades, formas de rupturas, transgressões de códigos e normas, maneiras de pensar e fazer diferente, de constituir um estilo próprio de estar no mundo. Ela conta os processos de criação e experimentação de um educador-ator, foca uma experiência de subjetivação que se constitui por dobras, como forma de resistência – resistir ao poder dos outros, aos modelos estabelecidos e acabados. A ideia foi mostrar processos, variações do comportamento individual e coletivo, escolhas, a constituição de uma rede de relações, disjunções. Um espaço artístico-pedagógico em que é possível experimentar diversos papéis, recriá-los, ora evocando a identidade do cidadão, ora do artista, ora do professor, etc., fazendo-as colidir, provocando uma reflexão mais profunda sobre máscaras e papéis sociais. Evidencia a aparição de algumas mutações enquanto se tenta escapar da mesmice, das formas estagnadas e centralizadas de poder. Este trabalho caracteriza-se como incessante busca e descobertas.

O homem dificilmente se descobre, e ainda mais para si mesmo; a inteligência mente frequentemente acerca do coração. É esta a obra do espírito do mau humor. Porém aquele que diz: Este é o meu bem e o meu mal, esse descobriu-se a si mesmo. [...] Na realidade, também não me agradam aqueles para quem todas as coisas são boas, e que denominam a este mundo o melhor dos mundos. Denomino-os 'onisatisfeitos'. A facilidade de tudo apreciar não é dos melhores critérios. Enalteço as línguas delicadas e os estômagos meticolosos que aprendem a dizer: 'Eu', 'Sim' e 'Não'. [...] Cheguei a minha verdade por caminhos diversos e de muitas maneiras; não subi por uma escada apenas a altura de onde os meus olhos vêem ao longe. Nunca perguntei pelo caminho sem me contrariar. – Sempre fui contrário a isso. – Sempre preferi interrogar e submeter à prova os meus próprios caminhos. Provando e interrogando foi assim que caminhei, e naturalmente é necessário aprender também a responder a semelhantes perguntas. Eis o meu prazer: não é um prazer bom nem mau; mas é o meu prazer, e não tenho que oculta-lo nem que me envergonhar dele (NIETZSCHE, 1977, p. 148-149).

Tal modelo experimental está fundado em práticas docentes e teatrais que se transversalizam, articula-se com outros campos do conhecimento ao mesmo tempo em que permite construir novas configurações ao educar, ao fazer arte, ao viver. Esta afirmação, carregada de aprendizados recentes, baseia-se em práticas que

aspiram à liberdade e a potencialização de vida, interrogam modelos hegemônicos de arte, educação, sociedade e saúde. Pressupõe um conhecimento mais generalista, transdisciplinar, multiprofissional. Não resta dúvida que os modelos de trabalho mecânico e repetitivo, que atuam no disciplinamento dos corpos, fazem parte do campo da Educação Física. Os especialistas cronometram tempos e deslocamentos, racionalizam e simplificam movimentos, buscam o maior rendimento com o menor esforço possível, eliminam toda e qualquer parcela de tempo e movimento inútil, atingem seus objetivos. Os esportes de alto rendimento são bons exemplos. Mais uma vez afirmo a disposição de não opor modelos, de combater os dualismos. É importante apreender o movimento livre – que nunca pode ser experimentado plenamente – e o movimento repetitivo - que jamais transformará o humano em completa engrenagem –, estar atento às limitações e possibilidades de cada modelo.

Certamente quando der o ponto final, as correntezas da teatralidade humana continuarão a fluir... em outras pesquisas, intervenções, projetos, territórios... O trabalho de experimentação cumpre suas metas fundamentais quando fornece subsídios, instiga a reflexão, aspira colocar em movimento saberes que instrumentalizem ações necessárias; quando atua em regiões fronteiriças.

Tanto o pensamento de Artaud quanto de Deleuze afirmam que é crucial destruir - a golpes de martelo, como recomenda Nietzsche - a ilusão das certezas.

Desse isolamento doentio, do deserto desses anos de experiências, o caminho ainda é longo até aquela imensa segurança e trasbordante saúde, que não pode prescindir da própria doença como meio e anzol de conhecimento, até essa liberdade *amadurecida* do espírito, que é também autodomínio e disciplina do coração e que permite o acesso para maneiras de pensar múltiplas e opostas; até esse estado interior, saturado e repleto do excesso de riquezas, que exclui o perigo de que o espírito se perca, por assim dizer, a si mesmo em seus próprios caminhos e fique inebriado em algum recanto; até essa superabundância de energias plásticas, curativas, educativas e reconstituintes, que é justamente o sinal da *grande saúde*, essa superabundância que confere ao espírito livre o perigoso privilégio de poder viver a *título de experiência* e se entregar à aventura: o privilégio de domínio do espírito livre! Entretentendo, pode haver longos anos de convalescença, anos cheios de fases multicolores, mescladas de dor e de encantamento, dominadas e conduzidas pelas rédeas graças a uma tenaz *vontade de saúde* que já se atreve muitas vezes a vestir-se e a mascarar-se de saúde. (NIETZSCHE, 2006, p.23).

REFERÊNCIAS

AMARAL, Augusto Luis M. **A Memória corporal do Piratas de Rua:** diversidade, resistência e mutação. Artigo do curso de especialização em Memória, Identidade e Cultura Material. Pelotas: UFPel/ICH, 2007.

_____. Augusto Luis M. **O Resgate de Heitor: uma poética dos combates.** Pelotas: Cadernos do LEPAARQ: Textos de Antropologia, Arqueologia e Patrimônio (UFPel/ICH), 2008.

_____. Augusto Luis M. **Uma Poética Pedagógica dos Saberes e do Desejo.** Pelotas: Revista Cadernos de Educação (UFPel/FaE), 2005.

ARENDT, Hannah. **A condição humana.** São Paulo: Universitária, 1987.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo.** Tradução: Teixeira Coelho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, Gaston. **A Chama de uma Vela.** Tradução: Glária de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989.

BARBA, Eugênio. **Além das ilhas flutuantes.** São Paulo: Hucitec, 1991.

BAUSCH, Pina. **1980 – A piece bu Pina Bausch.** 156 min. London, Sadler's Wells Theater, November 1984, video.

_____. Pina. **Arien.** 150 min. New York. Brooklyn Academy of Music. Next Wave Festival, October 1985a, video.

_____. Pina. **Don't be afraid.** 83 min. New York. Brooklyn Academy of Music. Next Wave Festival, October 1985b, video.

_____. Pina. **Kontakthof.** 173 min. New York. Brooklyn Academy of Music. Next Wave Festival, October 1985c, video.

_____. Pina. **On the mountain a cry was heard.** 137 min. Brooklyn Academy of Music. Next Wave Festival, October 1985d, video.

BIODANÇA. Disponível em: <http://www.biodanza.com.br/> Consultado em 11 de março de 2009 as 09h45min

BOAL, Augusto. **Jogos para Atores e Não-Atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. 7. ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

BORNHEIM, Gerd. **Da Superação à Necessidade**: o desejo em Hegel e Marx. NOVAIS, Adauto (org.) São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BRUM, Alexandre Antunes. Vídeo de Intervenção; captação e edição. Pelotas/RS. 2007.

CALDAS, Alberto Lins. **Ensaio de Ego-História – 1**. Primeira Versão, Porto Velho, ISSN 1517-5421, Volume 5, ano V, nº 140, p.11-17, maio, 2003.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1997.

CERQUEIRA. Fábio Vergara. Projeto de Extensão Grupo de Estudos em Literatura Grega – Teatralidade como Método de Ensino. Curso de licenciatura em História. ICH/UFPel.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CONDE, Georges David. Imagem digitalizada a partir de gravura em metal e resina sobre madeira (página 04).

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de janeiro. Editora 34, 1992.

_____. **Foucault**. 6ª reimpressão da 1. ed. de 1988. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

_____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **O mistério de Ariana**. Coleção Passagens. Tradução: Edmundo Cordeiro. 2. ed. Lisboa: Vega, 2005.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

ENGUITA, Mariano Fernandes. **A Face Oculta da Escola.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1986.

FERRACINI, Renato. **A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

FERREIRA, Carlos. (direção) Projeto de Extensão da Universidade Católica de Pelotas (1996).

FONSECA, Tânia Mara Galli *et al.* (Org.). **Cartografias e Devires:** a construção do presente. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 2:** o uso dos prazeres. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. Tradução: Salma Tannus Muchail e Roberto Cortes de Lacerda. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GAIARSA, José Angelo. **Couraça Muscular do Caráter:** Wilhelm Reich. São Paulo: Agora, 1984.

GEERTZ, Geertz. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 1989

GORZ, André. **Ócio revolucionário.** Folha de São Paulo, São Paulo, pág. 07, 30 jan. 2005.

HYPOLITO, Bárbara de Bárbara. Projeto gráfico. Pelotas, 2009.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia Volume II** – Introdução de Claude Lévi-Strauss, São Paulo, EPU, 1974.

MOTTA, Manoel Barros da. **Ética, Sexualidade, Política / Michel Foucault.** Coleção Ditos & Escritos. Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

NIETZSCHE, Frederich Wilhelm. **A gaia ciência.** Tradução Paulo César Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

_____. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro.** Tradução e notas de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2008.

_____. **Origem da Tragédia.** Lisboa: Guimarães Editores, 1988.

- _____. **Assim Falava Zaratustra.** São Paulo: Hemus, 1977.
- _____. **Genealogia da moral.** São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- _____. **Humano, Demasiado Humano.** São Paulo: Escala, 2006.
- _____. **Nietzsche contra Wagner.** Tradução Paulo César Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- PARDO, Eliane Ribeiro. Programa de Extensão Círculos Culturais de Lazer, Saúde e Educação. Oficina: Linguagem Cênica e Tecnologias do Corpo. ESEF/UFPel.
- _____. Projeto de Extensão. **Cartografando o Corpo das Ruas:** estéticas do Hip-Hop. ESEF/UFPel.
- RODRIGUES, José Carlos. *Os Corpos na Antropologia.* in: Theml Neyde, Regina Maria da Cunha Bustamante e Fábio de Souza Lessa, **Olhares do Corpo**, MAUAD Editora Ltda., Rio de Janeiro, 2003.
- ROLNICK, Suely. **Cartografia sentimental:** transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- SERRES, Michel. **Variações sobre o Corpo.** Tradução: Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um Discurso sobre as Ciências.** Porto: Afrontamento, 1987.
- SOMATERAPIA. Disponível em: <http://www.somaterapia.com.br/soma.jsp>. Consultado em 11 de março de 2009 as 09h45min.
- TAYLOR, Frederick Winslow. **Princípios de administração científica.** 7. ed. São Paulo: editora atlas, 1970
- WACQUANT, Loïc. **Corpo e Alma:** notas etnográficas de um aprendiz de boxe. Rio de Janeiro: Dumará, 2002.
- WILLER, Cláudio. **Os Escritos de Antonin Artaud.** Coleção Rebeldes & Malditos. 2.ed. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda., 1986.

ANEXOS

ANEXO I – Plano de Ensino



FACULDADE ATLÂNTICO SUL

R Dr. Bruno Chaves, 50 – Três Vendas

CEP 96055-040 / Pelotas – RS

Tel. 53 32735533

www.atlanticosul.edu.br - faculdade@atlanticosul.edu.br

Plano de Ensino

Identificação

Curso: Licenciatura em Educação Física

Instituição: Faculdades Atlântico Sul – Pelotas/RS.

Componente Curricular: Filosofia da Educação e Filosofia da Educação Física

Número do Componente Curricular: 4

Professor: Augusto Luis Medeiros Amaral

Número de Créditos: 02

Ementa

Esta unidade curricular irá examinar o pensamento filosófico e suas relações com o fenômeno da corporalidade humana. Os movimentos, os gestos, as posturas praticadas ou impostas aos corpos, em última análise, a memória corporal é o ponto de partida do processo de criação. O trabalho experimental articulará pedagogia, cultura e esporte, privilegiando uma reflexão filosófica que analisará as diversas formas da expressão corporal nas sociedades pós-industriais – marcadas pela virtualidade e pela atitude performática.

Objetivos Gerais

O objetivo geral é fornecer subsídios para que o estudante torne-se capaz de encontrar alternativas para os problemas do cotidiano, apontando caminhos, fazendo escolhas, adotando um estilo, optando deliberadamente por um modo próprio de ser e agir, propondo soluções que qualifiquem o

trabalho corporal e afirmem a importância do aperfeiçoamento técnico, ético e estético. Formar alunos pró-ativos, afetivos, auto-reflexivos, comprometidos com o outro (com a sociedade em seu conjunto) e com a natureza.

Objetivos Específicos

Esta unidade curricular pretende trabalhar a auto-estima, a expressão corporal e a capacidade de interação e integração dos estudantes. Articular um conceito de liberdade que amplie a consciência dos alunos no que tange ao poder que possuem sobre suas próprias vidas. Estimular o senso crítico e fornecer subsídios para o aluno deixe de tomar por incontestáveis certas verdades fabricadas em momentos particulares da história: a verdade é sempre produzida dentro de um campo de forças, em um contexto político, social e econômico (Foucault).

Conteúdo Programático

1. Filosofia e Educação Física: A Filosofia enquanto criação conceitual.
2. Mundo do Trabalho: Contexto contemporâneo da Educação Física²⁶ (Onde trabalham os profissionais da área? Quais as condições de trabalho?).
3. Corporeidade: o culto ao corpo; o corpo enquanto mercadoria; Foucault e o Cuidado de Si; bioética (aborto, doação de órgãos, pesquisa com células-tronco); práticas marginais (a cultura e o corpo da periferia).
4. Saúde: Articulando um conceito de saúde; a necessidade da atuação multiprofissional.
5. Esporte Moderno (questões ligadas à máfia no esporte, doping, anabolizantes).
6. Filosofia, Educação e Poder (Biopoder).
7. Os Níveis do Conhecimento.
8. O pensamento auto-reflexivo e uma introdução ao método da ciência.

Metodologia

1. Aulas teórico-expositivas com análise de vídeos (Filmes e clipes) específicos.
2. Análise de textos e recortes de jornais/revistas.
3. O Site da Faculdade Atlântico Sul <http://www.atlanticosul.edu.br/pel/> também é utilizado como ferramenta metodológica.

²⁶ Este módulo prevê uma unidade de pesquisa de campo que analisará os espaços públicos e privados onde atuam os profissionais da Educação Física em Pelotas. Trabalho articulado com o Núcleo de Estudos e Prática Pedagógica I.

4. Oficinas de “Street Dance” (Dança de Rua) e de Capoeira e debates, em forma de seminários, perspectivando as respectivas concepções filosófico-pedagógicas que sustentam estas práticas corporais.
5. Seminários Interdisciplinares. Debates sobre temas específicos: bioética e saúde.

Cronograma

- 1^a Aula – Aula expositiva: A importância de criar (inventar) conceitos e a filosofia como ferramenta de transformação da realidade. Relações entre filosofia, corpo e saúde.
- 2^a Aula – Aula expositiva: O “corpo da mídia” e a ditadura da beleza.
- 3^a Aula – Trabalho em duplas. Questão de Pesquisa: Os alunos devem organizar uma análise crítica relacionando saúde, beleza e corpo.
- 4^a Aula – Oficina com diretor e coreógrafo do grupo de *Street Dance* Piratas de Rua. O “corpo da periferia” enquanto criação de um Estilo Próprio (um corpo voltado à diversidade).
- 5^a Aula – Aula expositiva: A Estética da Existência: A vida como obra de arte e as técnicas de Si (Foucault).
- 6^a Aula – Trabalho em duplas. Questão de Pesquisa: Os alunos devem organizar uma análise crítica relacionando saúde, consumo e liberdade.
- 7^a Aula – Aula expositiva: Três concepções éticas²⁷.
- 8^a Aula – Prova do 1º Bimestre
- 8^a Aula – Seminário: Bioética, Cultura e Biotecnologia. Uma abordagem interdisciplinar. Convidado Especial: Alexandre Antunes Brum (Graduado em Ciências Biológicas pela UFPel e mestre em Biotecnologia Ambiental pela UFSC).
- 9^a Aula – Trabalho em duplas. Questão de Pesquisa: Os alunos devem organizar uma análise crítica articulando o conteúdo do Seminário “Bioética, Cultura e Biotecnologia” com a necessidade de uma abordagem

²⁷ 1) Ética Normativa (fundamentada no Cristianismo / Instituição: Igreja / Fora para dentro) – O corpo devia ser temido: a idéia da auto-flagelação corporal / dos pecados da carne. Forma de Controle: O poder Panóptico / O olho de Deus / A verdade introjetada através do discurso do sacerdote / A noção de pecado é subjetivada. 2) Ética do Consumo (Contemporânea / Instituição: Mídia / Fora para dentro) – O corpo deve ser otimizado: adoção de uma nova ética, baseada na crença de que o corpo-humano é um hardware em processo de obsolescência, portanto devemos buscar um novo hardware para "habitarmos", com melhor desempenho e durabilidade. Estão sendo compreendidos os princípios de operação do corpo e do cérebro humanos e logo poderemos projetar sistemas altamente superiores, que serão mais agradáveis, durarão mais e funcionarão melhor, sem serem suscetíveis a males, doenças e envelhecimento. Forma de Controle: Introjeção do poder panóptico / Controle incessante em meio aberto (em oposição ao espaço fechado da Igreja ou da Fábrica) / A vigilância cede lugar ao desejo de performance (visualidade): o corpo como objeto de investimento e de consumo / A verdade não mais através do sacerdote, mas da ciência e da mídia (do médico, do farmacêutico, do nutricionista, do profissional da Educação Física). 3) Estética da existência (modelo greco-romano da Antiguidade / Dentro para fora) – O cidadão da antiguidade é mais do que o EU / A idéia do cidadão enquanto *Homem Total* (integral): Psicológico (mente), Biológico (corpo), Sociológico (sociedade/cultura) e Ecológico (natureza). A vida como obra de arte. A Estética da Existência. Forma de Controle: O domínio próprio e as técnicas de Si.

interdisciplinar no campo da saúde, bem como, os textos que tratam da descriminalização do aborto e das pesquisas com células-tronco.

10ª Aula – Proposta de Intervenção: A memória corporal e os níveis do conhecimento.

11ª Aula – A Filosofia da Capoeiragem como forma de interação e comunicação não-verbal (Fornecer subsídios para os projetos de intervenção): Oficina de Capoeira com André Oreques Fonseca (Graduado em Educação Física pela ESEF/UFPel e professor da Escola Mario Quintana).

12ª Aula – 1º Período: Aula Expositiva: Mercado de trabalho, limites e possibilidades do campo docente – 2º Período: Trabalhos em grupo: orientação dos projetos de intervenção.

13ª Aula – 1º Período: Aula Expositiva: Verdade, Corpo e Poder – 2º Período: Trabalhos em grupo: orientação dos projetos de intervenção.

14ª Aula – Apresentação dos projetos de intervenção e avaliação do professor.

Nota: Todas as aulas são ministradas em dois períodos.

Sistema de avaliação

Avaliação dos Alunos:

1. Avaliações por escrito (em duplas).

2. Proposta de Intervenção:

2.1. A Avaliação do Projeto de Pesquisa levará em consideração os seguintes tópicos: Organização e Estética / Resposta das questões de pesquisa / Viabilidade / Possibilidade de ampliação futura.

2.2. A Avaliação da Apresentação levará em consideração os seguintes tópicos: Originalidade / Coerência com o Projeto de Pesquisa / Qualidade e desempenho na demonstração / Integração do Grupo durante a apresentação.

Avaliação do professor:

Os alunos analisam este *Plano de Ensino* e respondem às questões do formulário (arquivo disponível no Site da Faculdade) e remetem ao professor através do e.mail: augusto.amaral@atlanticosul.edu.br

Fontes de Pesquisa

Jornal Folha de São Paulo (e outros jornais e revistas); textos elaborados pelo professor; filmes e clipes; Sites Internet.

Referências Bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. *A Transparência do Mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Campinas, SP. Papirus. 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro. Editora 34, 1992.
- ENGUITA, Mariano Fernandes. *A Face Oculta da Escola*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo. Editora Martins Fontes, 1987.
- . *Ética, Sexualidade, Política (Ditos & Escritos)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- . *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- MAUSS, Marcel – *Sociologia e Antropologia Volume II – Introdução de Claude Lévi-Strauss*, São Paulo, EPU, 1974.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo. COSAC & Naify, 2003.
- NEGRI, Toni. *Exílio seguido de VALOR E AFETO*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Introdução a Uma Ciência Pós-Moderna*. Porto: Afrontamentos, 1995.
- SERRES, Michel. *Variações sobre o Corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- ZILLES, Urbano. *Teoria do Conhecimento*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

ANEXO II – Proposta de Intervenção



FACULDADE ATLÂNTICO SUL

R Dr. Bruno Chaves, 50 – Três Vendas

CEP 96055-040 / Pelotas – RS

Tel. 53 32735533

www.atlanticosul.edu.br - faculdade@atlanticosul.edu.br

PROPOSTA DE INTERVENÇÃO

O objetivo central desta proposta é organizar, no espaço da sala de aula, um trabalho de INTERVENÇÃO em grupo elaborado a partir da mistura das diversas bagagens pessoais (história de vida) de cada um dos integrantes, estimulando a criatividade no plano individual e coletivo.

Orientações Gerais do Trabalho

- 1) Todos os integrantes do grupo deverão participar da elaboração do *Projeto de Pesquisa* e devem estar preparados para defendê-lo, oralmente, no dia da apresentação;
- 2) Ao organizar seu trabalho de INTERVENÇÃO o grupo deve levar em consideração, fundamentalmente, a trajetória profissional, as experiências corporais, habilidades, competências, em síntese, a *História de Vida* de cada um dos seus integrantes;
- 3) Sugiro que as INTERVENÇÕES sejam realizadas com a utilização de equipamentos Multimídia, instrumentos musicais, material esportivo ou qualquer outro recurso que venha a contribuir com a compreensão do objetivo proposto pelo grupo;
- 4) O conhecimento pode ser articulado nos diversos níveis estudados em sala de aula: místico, filosófico, conhecimento ordinário, científico, artístico, conhecimento da fé. Cada nível tem suas próprias características, peculiaridades, aplicabilidade.
- 5) Esta proposta de INTERVENÇÃO tem como eixo central o respeito à diversidade étnica, de gênero, de opção sexual e religiosa;
- 6) Um aspecto fundamental do trabalho é que os grupos articulem o maior número possível de histórias de vida de seus integrantes. No primeiro encontro o grupo deve fazer um mapa com a experiência pessoal de cada um dos integrantes, relacionando-as com os diversos Níveis do Conhecimento. Tentar identificar

a trajetória profissional, as experiências corporais, habilidades, competências de todos os integrantes do grupo, fazer relações com os tipos de saberes estudados.

As Turmas A e B apresentarão os trabalhos no dia 18 de junho de 2007 e a Turma C apresentará os trabalhos no dia 22 de junho de 2007. Cada turma será dividida em grupos de, no máximo, dez alunos. No mínimo seis integrantes do grupo deverão apresentar o trabalho em sala de aula. Cada grupo terá dez minutos para realizar a apresentação. Nestes dez minutos os grupos devem prever a organização do material, espaço, figurino, etc., e a apresentação efetiva do trabalho (o grupo perderá dois pontos no caso de eventuais atrasos).

Projeto de Pesquisa: Diretrizes Gerais

O projeto deve responder as seguintes questões: 1) Objetivo Geral do Trabalho? (natureza do projeto: social, cultural, recreativo, esportivo, polivalente, etc.), 2) Público Alvo?, 3) Relevância do Projeto? (Por que fazê-lo? Qual sua importância? Justificativa), 4) Onde será aplicado? (escolas, praças, teatro, centros esportivos, etc.), 5) Quais os recursos necessários para sua execução? (recursos humanos, materiais, financeiros, etc.), 6) Quais as possibilidades de expansão do Projeto? (Ampliação no futuro: outras áreas de INTERVENÇÃO). *Nota: Sugiro que sejam utilizadas as fotos dos ensaios na realização do projeto.*

Está disponível no site da Faculdade Atlântico Sul

<http://www.atlanticosul.edu.br/pel/index.php?pagina=professores.htm> um modelo que poderá ser utilizado como referência na elaboração deste projeto. Ver pasta *Filosofia da Educação e Filosofia da Educação Física*. Nome do arquivo: *MODELO Projeto de Intervenção*.

ANEXO III – Princípios da Intervenção

FACULDADE ATLÂNTICO SUL



R Dr. Bruno Chaves, 50 – Três Vendas

CEP 96055-040 / Pelotas – RS

Tel. 53 32735533

www.atlanticosul.edu.br - faculdade@atlanticosul.edu.br

Filosofia da Educação e Filosofia da Educação Física

Prof. Augusto Amaral

PROPOSTA DE INTERVENÇÃO

A proposta de intervenção no curso de Educação Física é, sobretudo, uma prática de produção do conhecimento focada na *experimentação* e nos processos de constituição de seus agentes, uma prática centrada na mobilização de alunos e professores em torno de objetivos e temáticas específicas. Entendemos que a *ação* (Performance) e o *conhecimento* (Projeto de Pesquisa) precisam andar sempre juntos, com o objetivo maior de compreender e proteger a vida através de uma *prática de pesquisa* crítica, reflexiva, criativa e transformadora da realidade.

1. Princípios Gerais da Intervenção

1.1. Agentes

Consideramos agentes estudantes e professores. Os professores atuam fundamentalmente como facilitadores, como orientadores e potencializadores dos processos de criação e produção das intervenções (sempre elaboradas pelos estudantes) e não exatamente como disciplinadores do trabalho. Cabe ao professor determinar, com máxima clareza, as “regras do jogo” e a “tarefa” que será desenvolvida: a performance. A proposta de intervenção é planejada e organizada em termos de objetivos (metas), orientações gerais, critérios de avaliação, diretrizes e princípios fundamentais que nortearão os trabalhos de intervenção. A organização efetiva dos projetos é uma tarefa cooperativada, articulada em conjunto com professores e alunos.

1.2. Representação

O estudante é sempre o protagonista, o autor de sua própria representação, toda vez que assume riscos, interpreta, analisa, improvisa. Consideramos o agente um verdadeiro ator social. Alguém que é peculiar, único, senhor de sua própria vida (e contradições). Alguém capaz de construir um estilo próprio de estar no mundo. Um ator que *experimenta* e assume os desdobramentos de sua própria atuação, que representa a si mesmo, enquanto faz uso de todos os recursos (cênicos, corporais, esportivos, imagéticos, performáticos, etc.) que estão à sua disposição em cena.

1.3. Desenvolvimento de Si

O trabalho de intervenção parte de algumas evidências que estão colocadas no campo da educação formal, de certos limites existentes na ordem do currículo, que pressupõe um modelo pautado nas tradições escolares formais. Na concepção do sociólogo André Gorz, a educação formal não é capaz de ensinar certos saberes oriundos da intuição, da capacidade de julgar e de reagir ao imprevisto, coisas que fazem parte de uma cultura comum e só são adquiridas por meio do desabrochar das pessoas enquanto tais. A proposta de intervenção pretende preencher esta lacuna, enquanto um trabalho voltado ao desenvolvimento de si mesmo (bio-psico-social-ecológico).

1.4. Autonomia

O trabalho pressupõe um elevado grau de autonomia dos grupos de intervenção, que são formados, prioritariamente, com base na mútua afinidade (e afetividade) de seus integrantes. Os projetos de intervenção são articulados a partir de grupos temáticos específicos (Ecologia, Ética e Estética; Preservação do Patrimônio Histórico; Desenvolvimento Tecnológico & Inclusão Digital; Esporte, Cultura, Arte e Lazer; Saúde e Cidadania; Capacitação para o Trabalho e Formação, Educação e Desenvolvimento Humano; Inclusão Social) e em consonância com as demandas e “histórias de vida” dos estudantes: trajetórias pessoais, memórias, experiências no campo profissional e não profissional.

1.5. Trânsito de Saberes

Esta prática de pesquisa tem como eixo central a atuação multiprofissional e o permanente diálogo entre os diversos saberes: filosófico, artístico, científico, corporal, mitológico, senso comum e o conhecimento proveniente da fé. Os processos de experimentação definem, em cada fase do trabalho, os saberes que devem ser articulados.

1.6. Ética & Estética

Nossos agentes são atores sociais que representam a si mesmos a partir de uma concepção ético-estética da vida fundada em *si mesmo* (Esta é a concepção de *Estética da Existência* defendida por Michel Foucault). Representam a si mesmos na medida em que se apropriam e resignificam suas próprias memórias, sempre levando em consideração as dimensões sociais, políticas, culturais e econômicas (em suas potencialidades e limitações) dos espaços públicos e privados (faculdades, escolas, teatros, praças, etc.) onde estão inseridos.

1.7. Mutação

A intervenção objetiva estimular a criação de novos conceitos, estratégias, formas, movimentos, concepções e análises, enquanto seus agentes imitam, transmutam e modificam a realidade. A idéia é instrumentalizar os estudantes para que atuem nos mais diversos contextos, no interior dos diferentes espaços sociais (em campos de disputas, interesses, tensões, verdades), possibilitando a emergência de novas formas de luta onde o corpo ocupa lugar de destaque.

1.8. Diversidade

Os projetos têm como eixo o respeito à diversidade étnica, de gênero, de opção sexual e religiosa, por tanto, esta é uma proposta que privilegia as diversas formas da expressão e do conhecimento humano.

1.9. Solidariedade

A intervenção caracterizasse por ser uma construção coletiva solidária que só se realiza plenamente na medida em que as individualidades são potencializadas no conjunto de determinadas ações cooperativadas (colaborativas) e de inclusão social, tendo em vista a realidade social e cultural da região.

ANEXO IV – Prova do 1º Bimestre



FACULDADE ATLÂNTICO SUL

R Dr. Bruno Chaves, 50 – Três Vendas

CEP 96055-040 / Pelotas – RS

Tel. 53 32735533

www.atlanticosul.edu.br - faculdade@atlanticosul.edu.br

EDUCAÇÃO FÍSICA

Prova do 1º Bimestre

Filosofia

EDUCAÇÃO

Ano 02 • Nº 06 • Abril/2007

Street dance nas Aulas de Filosofia da Atlântico Sul

Os acadêmicos do Curso de Educação Física da Faculdade Atlântico Sul de Pelotas acompanharam no final de março, uma aula de Filosofia diferente, com a participação do diretor e coreógrafo Uanderson de Oliveira Farias, conhecido como Vovô, e o bailarino Carlos Eduardo Motta Machado, o Gugu, do premiado grupo pelotense *Piratas de Rua*.

Durante a aula, os dançarinos apresentaram as técnicas da dança de rua e falaram sobre as suas trajetórias e suas histórias corporais, que passam pela experiência do balé, jazz, capoeira e dança contemporânea até chegar ao Hip-Hop. Segundo o professor de Filosofia da Instituição, Augusto Amaral, "as aulas de Filosofia possibilitam a análise crítica da condição corporal humana em suas diversas

Estudantes da Atlântico Sul assistem a apresentações de técnicas de street dance, tendo como enfoque, o tema Filosofia



formas de expressão. O fato é que no contexto da periferia da cidade se desenvolve um corpo forte, veloz e audacioso, capaz de encontrar alternativas e, escapar das muitas misérias cotidianas. Este corpo precisa servir de referência na formação dos alunos da Atlântico Sul."

Cabe salientar, que, o grupo "Piratas de Rua" é con-

siderado um dos melhores grupos de "Street Dance" do país. No ano passado trouxeram dois prêmios importantes do 24º Festival de Dança de Joinville: 2º lugar na categoria adulto e 2º lugar na categoria sênior. O Festival de Joinville foi citado no *Guinness Book (Livro dos Recordes)* em 2005 como o maior evento de dança do mundo.

Força Que Nunca Seca

Entendo, numa primeira análise, que a palestra ministrada pelo doutorando Sávio Assis veio de encontro à proposta pedagógica do curso de Educação Física da Faculdade Atlântico Sul por abrigar, em sua concepção, o papel, a função e o compromisso do aluno dentro do contexto social. Para que isso aconteça é necessário agregar valores ao conhecimento e ampliar o repertório no que diz respeito aos desafios e possibilidades. (...) Entendo que a Educação Física pode e deve explorar tudo que venha beneficiar e enriquecer o universo existencial de um aluno, a partir da conjugação dos verbos "criar" e "agir". A ação deve contemplar o conhecimento eclético e permitir que o aluno crie seus próprios conceitos e faça suas escolhas num mar de possibilidades. (...) Outras questões foram abordadas, mas me atenho a estas, esperando que a Educação Física possa vir a ser, no futuro próximo, um afluente de criação, expressão, saúde, arte e cultura que deságüe num oceano de possibilidades onde o ser humano tenha condições de navegar no seu próprio barco, ou seja, no seu próprio sonho, em direção ao horizonte que ele mesmo escolher.

Relatório sobre a aula inaugural de Educação Física.

Aluno: Lauro Rodrigues – Turma A

Analise criticamente a reportagem do jornal Valor Empresarial e o relatório do colega Lauro. Depois faça uma redação (com introdução, desenvolvimento e conclusão) dizendo o que significa uma vida saudável. Esta redação precisa articular as concepções de Ética (Ética Normativa, Ética do Consumo e Estética da Existência) que vêm sendo problematizadas ao longo do 1º Bimestre.

Observações:

- A redação deve ter no mínimo 20 e no máximo 35 linhas.
- A correção da prova levará em consideração: 1) A estrutura do texto; 2) Caligrafia (letra comprehensível) e 3) A correta utilização dos conceitos desenvolvidos em sala de aula.

ANEXO V – E.mail nº 1

http://email.terra.com.br/cgi-bin/webmail.exe

Caixa de entrada

Imprimir Fechar Anterior Próxima

Responder Resp. todos Encaminhar Apagar Mais ações ▾

Data: 04/07/07 14:28

De: Rodrigo Lemos soares

Para: augusto.amaral@terra.com.br

Assunto: Fala meu velho...

Entaum...
N consegui preencher seu formulário a tempo... (na data q o sr. estipulou, pois, estava sem pc...).
Contudo, meio atrasado, hj lhe envio o que pedic!
Pensei q a cadeira de Filosofia fcc parar nos tais pensadores e filósofos de antigamente, mas enganei-me e encontrei uma nova Filosofia ctg...
Professor, estar ctg neste semestre foi muito produtivo, sinto q amadureci no minímo uns 10 anos...hehehe!!!]
A maneira como conduzic tuas aulas, as inovações, os trabalhos propostos, td foi muito bom e produtivo, aprendi q na vida, por pior q seja o problema sempre há uma nova forma de solucioná-lo.
Tb entendi o qão importante é estarmos prontos e abertos aos problemas do próximo, visto que, em algum momento ele poderá ser nosso!!
Na correria é isso...
Espero q mesmo com este recado, "curto e grosso"... Entendas o qão brilhante és!!
Sempre digo q as pessoas nos marcam de alguma forma, tanto profissional quanto pessoalmente, uma semente tua ficará em nossa história com certeza e isto só enriquecerá nossa trajetória!!
Muito obrigado por td, mesmo trancando a facul sempre o apontarei como o melhor professor da minha passada pela FAS.
Foi um grand prazer tê-lo conhecido e aprendido ctg...
Grand abraçum meu velho!!!!
Sucesso p tu e n mude em nada no próximo semestre se a tua intenção é a de formar seres pensantes e atuantes...
Té a próxima...

Verificador de Segurança do Windows Live OneCare: combata já vírus e outras ameaças! <http://onecare.live.com/site/pt-br/default.htm>

http://email.terra.com.br/cgi-bin/webmail.exe (2 of 2) 10/7/2007 18:32:18

ANEXO VI – E.mail nº 2

http://email.terra.com.br/cgi-bin/webmail.exe

Página inicial Configurações Webmail Contatos

Caixa de entrada Imprimir Fechar sonora Anterior Próxima

Responder Resp. todos Encaminhar Apagar Mais ações

Data: 29/06/07 15:43

De: Cimara.machado

Para: augusto_amaral

Assunto: Re: Filosofia / Avaliação

Parabéns Augusto,
Contagiastes os alunos com muita criatividade e como tu mesmo escrevestes "coragem", coragem de ser e de viver.
Achei que os grupos tão responsáveis, as dramatizações foram demais, se esforçaram bastante, e percebia-se que traziam a tona tantas sensações que marcaram a vida deles, certamente muitos ao produzirem as cenas devem ter percorrido a linha do tempo e na apresentação levado os colegas a percorrem também. Eu fui uma das expectadoras "mexidas" lembrei do meu mestrado quando fiz um memorial descritivo que talvez não tenha contribuído muito para a pesquisa, mas para meu amadurecimento pessoal, acadêmico e profissional foi fundamental.
Hoje ao sair da Faculdade, esperando o ônibus, os alunos comentavam que foi muito legal o trabalho... eram vários elogios.
Augusto, na semana que vem vou fazer com calma a avaliação, tentarei contribuir ao máximo, não sei se conseguirei, como eu já tenho te comentado não tenho muito conhecimento de Filosofia, mas tentarei fazer uma análise do papel do componente curricular no projeto político pedagógico do curso.
Abraços, hoje a noite tem churrasco de encerramento do semestre na frente do estádio do Brasil às 22hs, tenta aparecer lá.
OBS.: estou fechando os horários do 2º sem. passa pelo núcleo para ver como ficou filosofia.

cimara

----- Mensagem Original -----
De: "augusto_amaral" <augusto_amaral@terra.com.br>
Para: "X-XaM3-API-Version: 4.1 (B124)" <cimara.machado@atlanticosul.edu.br>
Assunto: Filosofia / Avaliação

http://email.terra.com.br/cgi-bin/webmail.exe (1 of 2)30/6/2007 18:39:27

http://email.terra.com.br/cgi-bin/webmail.exe

Data: 29/06/07 14:43

Tudo bem Cimara?

Gostaria que você fizesse uma análise da proposta da disciplina e do meu trabalho em seu conjunto.

Estou enviando, em anexo, o "Plano de Ensino" com os objetivos, ementa e outros detalhes da *Filosofia da Educação Física e Filosofia da Educação*.

Os trabalhos de intervenção cumpriram os objetivos propostos. Alguns grupos demonstraram maior maturidade (do ponto de vista cênico), outros foram mais criativos (com relação à performance), outros mais dedicados e unidos, outros com ótima fundamentação teórica...

Entretanto, os grupos foram impecáveis em um particular aspecto, todos foram capazes de revelar a maior virtude do caráter humano: a coragem (Nietzsche).

Coragem de enfrentar a si mesmo, de enfrentar a análise dos colegas e dos professores, de tomarem decisões e bancá-las até o final.

Parabéns pra todos nós!

A tua análise e a dos alunos (através do formulário "avaliando o professor") fecharão um ciclo, me auxiliando na reorganização da disciplina para o próximo semestre.

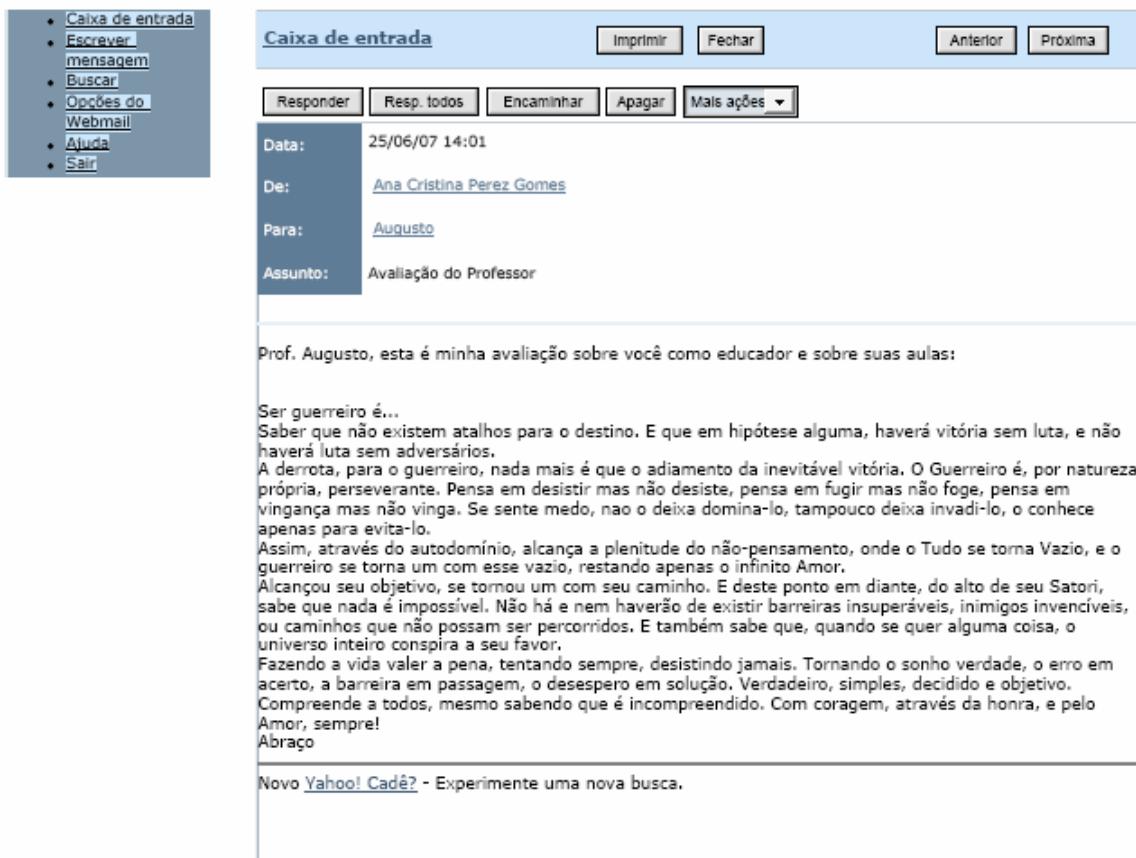
Obrigado. Abraço,

Augusto

http://email.terra.com.br/cgi-bin/webmail.exe (2 of 2)30/6/2007 18:39:27

ANEXO VII – E.mail nº 3

http://email.terra.com.br/cgi-bin/webmail.exe



Caixa de entrada

Imprimir Fechar Anterior Próxima

Responder Resp. todos Encaminhar Apagar Mais ações ▾

Data: 25/06/07 14:01

De: [Ana Cristina Perez Gomes](#)

Para: [Augusto](#)

Assunto: Avaliação do Professor

Prof. Augusto, esta é minha avaliação sobre você como educador e sobre suas aulas:

Ser guerreiro é...
Saber que não existem atalhos para o destino. E que em hipótese alguma, haverá vitória sem luta, e não haverá luta sem adversários.
A derrota, para o guerreiro, nada mais é que o adiamento da inevitável vitória. O Guerreiro é, por natureza própria, perseverante. Pensa em desistir mas não desiste, pensa em fugir mas não foge, pensa em vingança mas não vinga. Se sente medo, não o deixa domina-lo, tampouco deixa invadi-lo, o conhece apenas para evitá-lo.
Assim, através do autodomínio, alcança a plenitude do não-pensamento, onde o Tudo se torna Vazio, e o guerreiro se torna um com esse vazio, restando apenas o infinito Amor.
Alcançou seu objetivo, se tornou um com seu caminho. E deste ponto em diante, do alto de seu Satori, sabe que nada é impossível. Não há e nem haverão de existir barreiras insuperáveis, inimigos invencíveis, ou caminhos que não possam ser percorridos. E também sabe que, quando se quer alguma coisa, o universo inteiro conspira a seu favor.
Fazendo a vida valer a pena, tentando sempre, desistindo jamais. Tornando o sonho verdade, o erro em acerto, a barreira em passagem, o desespero em solução. Verdadeiro, simples, decidido e objetivo.
Compreende a todos, mesmo sabendo que é incompreendido. Com coragem, através da honra, e pelo Amor, sempre!
Abraço

Novo [Yahoo! Cadê?](#) - Experimente uma nova busca.

http://email.terra.com.br/cgi-bin/webmail.exe (2 of 2) 26/6/2007 16:21:40