

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

**AUGUSTO LUIS MEDEIROS AMARAL**

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

**Rio Grande  
2013**

**AUGUSTO LUIS MEDEIROS AMARAL**

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

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

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

**Rio Grande**

**2013**

**Banca examinadora:**

---

---

Prof. Dr. Alfredo Guillermo Martin Gentini (Orientador)

---

Prof. Dr. Álvaro Luís Ávila da Cunha

---

Prof. Dr. Humberto Calloni

---

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

---

Prof. Dr. Victor Hugo Guimarães Rodrigues

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Alfredo, companheiro de aventuras e intensificações.

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

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

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

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

À Lana e suas amorosidades todas.

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

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

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

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

À CAPES, que financiou esta pesquisa.

## RESUMO

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

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

## ABSTRACT

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

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

## ILUSTRAÇÕES

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

Junho de 2007. Professor coordenador: Augusto Amaral. Fonte: Imagem extraída do audiovisual “Intervenção: Faculdade Atlântico Sul”.	67
<b>Ilustração 12</b> – Faculdade Atlântico Sul. Graduandos do curso de Educação Física apresentando os trabalhos de intervenção na disciplina de filosofia aplicada. Pelotas/RS. Junho de 2007. Professor coordenador: Augusto Amaral. Fonte: Imagem extraída do audiovisual “Intervenção: Faculdade Atlântico Sul”.	70
<b>Ilustração 13</b> – Dança do Fogo. Fonte: acervo da pesquisa.	76
<b>Ilustração 14</b> – Oficina de <i>Clown</i> coordenada por Laurence Marafante Brancão. Sítio Beija Flor (Povo Novo). Rio Grande/RS. Fevereiro de 2011. Participação: Augusto Amaral (Guzito). Fonte: acervo da oficina.	79
<b>Ilustração 15</b> – Faculdade Atlântico Sul. Graduandos do curso de Educação Física apresentando os trabalhos de intervenção na disciplina de filosofia aplicada. Pelotas/RS. Junho de 2007. Professor coordenador: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).	81
<b>Ilustração 16</b> – Oficina “Experimentações Estéticas: <i>clownificando</i> o ambiente hospitalar” no Hospital Universitário da FURG. Maio de 2011. Coordenadores: Augusto Amaral e Cláudio Azevedo. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).	83
<b>Ilustração 17</b> – Foto à esquerda: Grupo de pesquisa em minha casa. Pelotas/RS. Maio de 2010. Coordenador: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa. (Fotografia: Augusto Amaral). Ilustração 17 – Foto à direita: Oficina “Experimentações Estéticas: <i>clownificando</i> o ambiente hospitalar” no Hospital Universitário da FURG. Maio de 2011. Coordenadores: Augusto Amaral e Cláudio Azevedo. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).	88
<b>Ilustração 18</b> - Oficina coordenada por Gabriella Argento na sede do <i>Jogando no Quintal</i> . São Paulo/SP. Março de 2011. Participação: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Gabriella Argento).	96
<b>Ilustração 19</b> – Experimentação inspirada na Sociopoética (Técnica dos Sentidos). Pelotas, maio de 2010. Anexo III. Desenho de Madu Lopes. Coordenador: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa.	103
<b>Ilustração 20</b> – Foto tirada durante a oficina realizada no Templo das Águas (julho de 2010). Propriedade da família Gottinari, zona rural de Pelotas. Coordenador: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia Camila Hein).	105
<b>Ilustração 21</b> - Oficina de capacitação “Linguagem Cênica e Tecnologias do Corpo” (ESEF/UFPel), coordenada por Augusto Amaral. Pelotas/RS, janeiro de 2005. Fonte: Acervo da oficina (Fotografia: Augusto Amaral).	106
<b>Ilustração 22</b> – Grupo de teatro Kalós (ICH/UFPel). Praça do Porto, Pelotas/RS. Maio de 2004. Diretor: Augusto Amaral. Fonte: Acervo do projeto de extensão “Grupo de Estudos em Literatura Grega – Teatralização como Método de Ensino” do curso de licenciatura em História (Fotografia: Antônia Chagas).	107
<b>Ilustração 23</b> – Oficina no Templo das Águas. Julho de 2010. Coordenador: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Camila Hein).	113



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

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

## SUMÁRIO

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

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

## O DISPOSITIVO CARTOGRÁFICO DA TEATRALIDADE HUMANA

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

---

<sup>4</sup> Implicação-transdução.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



**DA PALAVRA AO CORPO**

## RIZOMA I

### Entrada | Saída 1

DA PALAVRA AO CORPO: em busca da gênese

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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



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

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

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



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

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

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

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



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



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

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

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

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



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

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

---

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

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



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

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

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



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

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

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

---

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



**CORPO, DIVERSIDADE, MUTAÇÃO**

## RIZOMA I

### Entrada | Saída 2

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

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

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

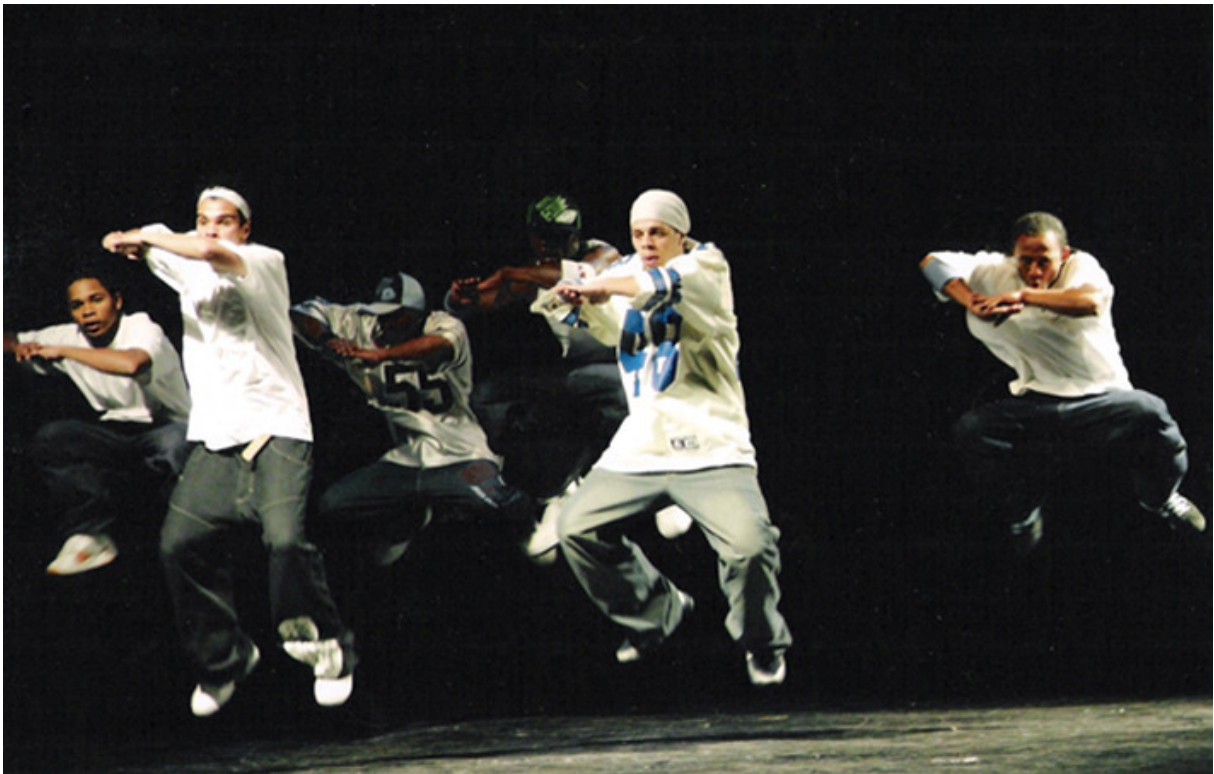
O Ponto de Cultura funcionava com verba do Ministério da Cultura e estava ligado à Escola Superior de Educação Física – ESEF/UFPel, incubando manifestações artísticas populares através da ação colaborativa. O trabalho em rede era integrado por professores e estudantes da UFPel, bem como agentes culturais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

---

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

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

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



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

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

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



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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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





**FILOSOFAR EXPERIMENTANDO**

## RIZOMA I

### Entrada | Saída 3

#### FILOSOFAR EXPERIMENTANDO: marcas na formação acadêmica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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



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

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

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

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

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

---

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



**UM PALCO PARA O CORPO**

## **RIZOMA I**

### **Entrada | Saída 4**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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



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

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

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

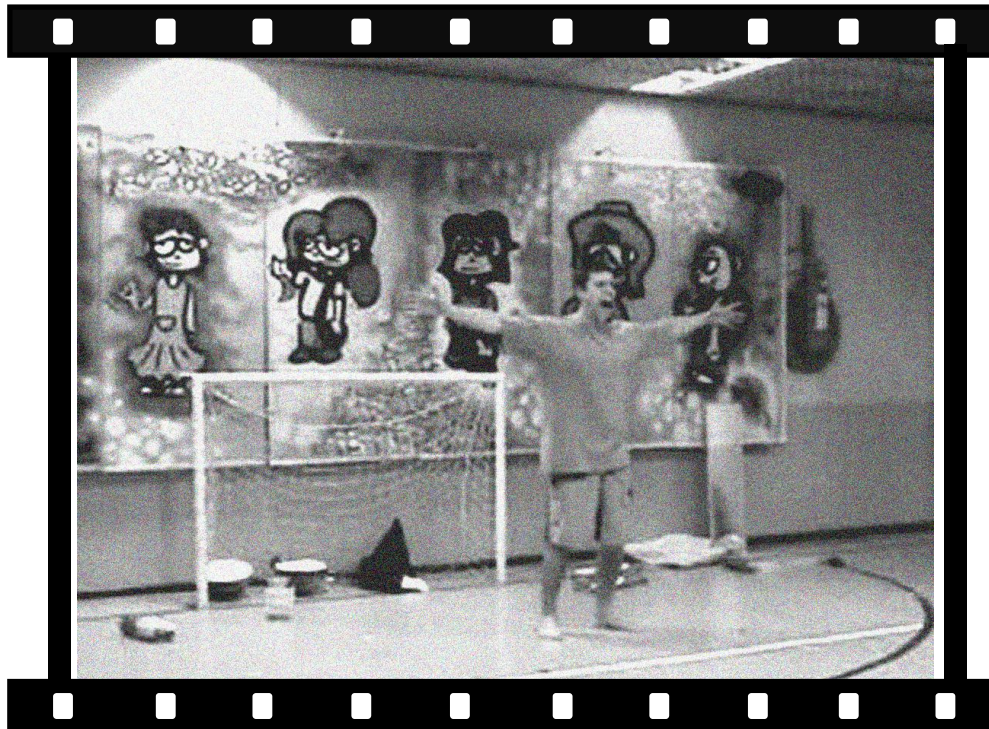
O corpo humano é fruto de uma série de condições histórico-geográficas que se traduzem no ambiente onde se desenvolveu. Essas determinações imprimem morfologia e funcionalidade orgânica características, um tipo de percepção da realidade e de expressão corporal. Entretanto, o humano, diferentemente de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

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

---

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

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



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

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

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

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

*Aluno: Balançou a cabeça concordando.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



**RELAÇÃO CORPO-AMBIENTE**



## RIZOMA II

### Entrada | Saída 1

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

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>29</sup> É o “perímetro que delimitará o espaço dentro do qual se planejarão e executarão estratégias, logísticas, táticas e técnicas que, por sua vez, deverão operar neste âmbito específico para transformá-lo de acordo com as metas propostas. Está em estreita dependência do campo de análise, desde o qual será compreendido, pensado. Só se intervém quando se compreende, sendo que posteriormente se compreende à medida que se intervém”. (BAREMBLITT, 2002, p. 140)

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

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



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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

---

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



**CORPO-EXPERIMENTAÇÃO**

## RIZOMA II

### Entrada | Saída 2

CORPO-EXPERIMENTAÇÃO: intervenção na Casa do Caminho

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

---

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



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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A Análise Institucional influencia esta pesquisa já que objetiva colocar em evidência certas alienações e opressões, favorecendo a análise crítica e pensando as intervenções como formas inovadoras de se relacionar, colocando em crise as formas instituídas. Propicia o surgimento de “processos auto-analíticos e autogestivos circunscritos (se for o caso), mas tendendo sempre a que se expandam até conseguir um alcance generalizado e revolucionário” (BAREMBLITT, 2002, p.137).

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

---

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



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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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



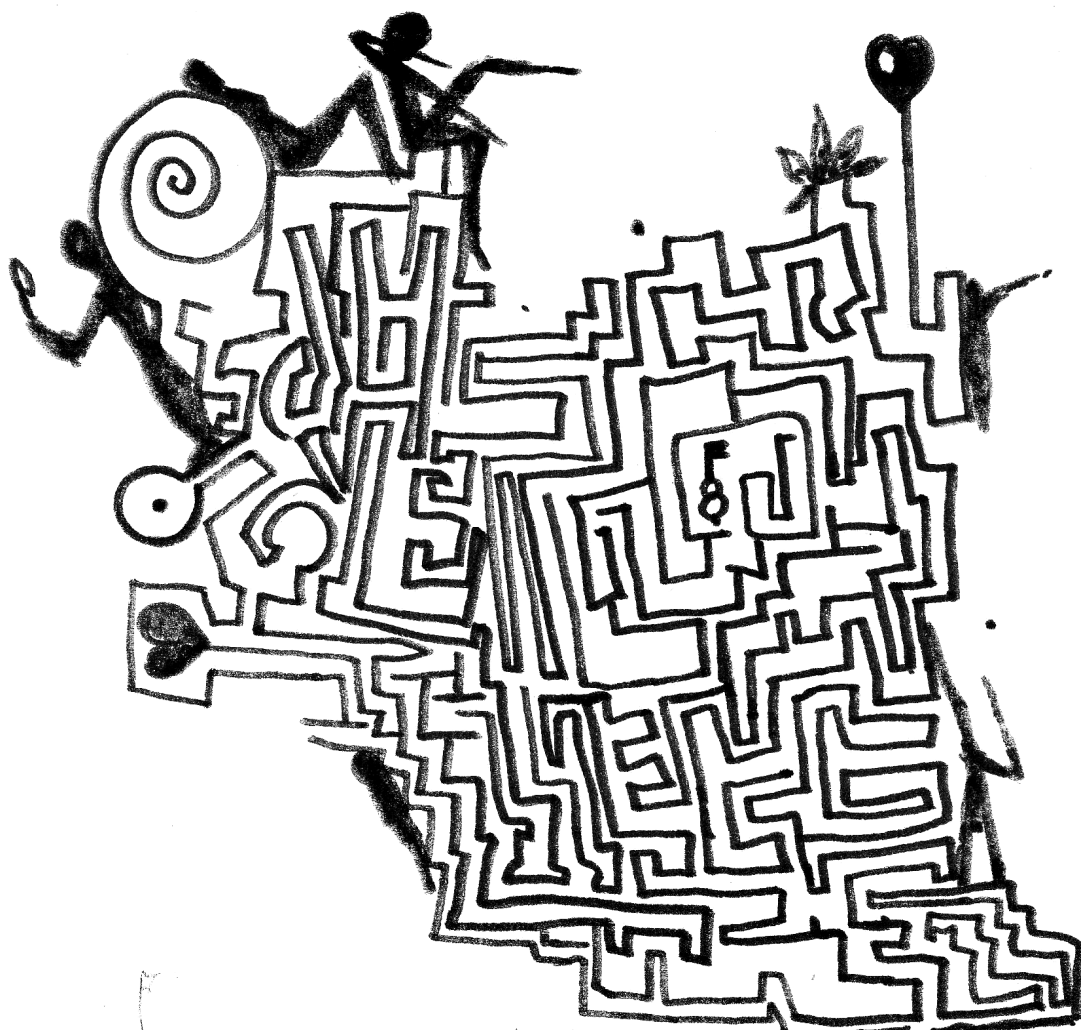
**RECOMEÇANDO  
A CADA INTERVENÇÃO**

## RIZOMA II

### Entrada | Saída 3

#### RECOMEÇANDO A CADA INTERVENÇÃO

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



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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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



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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

margens de cada acontecimento. O Institucionalismo pretende propiciar, através da análise e da intervenção, a montagem de dispositivos capazes de gerar acontecimentos e, junto com eles, os modos de subjetivação que os mesmos precisam (BAREMBLITT, 2002, p.169).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



**TEMPLO DAS ÁGUAS**

## RIZOMA II

### Entrada | Saída 4

#### EXPERIMENTAÇÃO NO TEMPLO DAS ÁGUAS

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



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



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

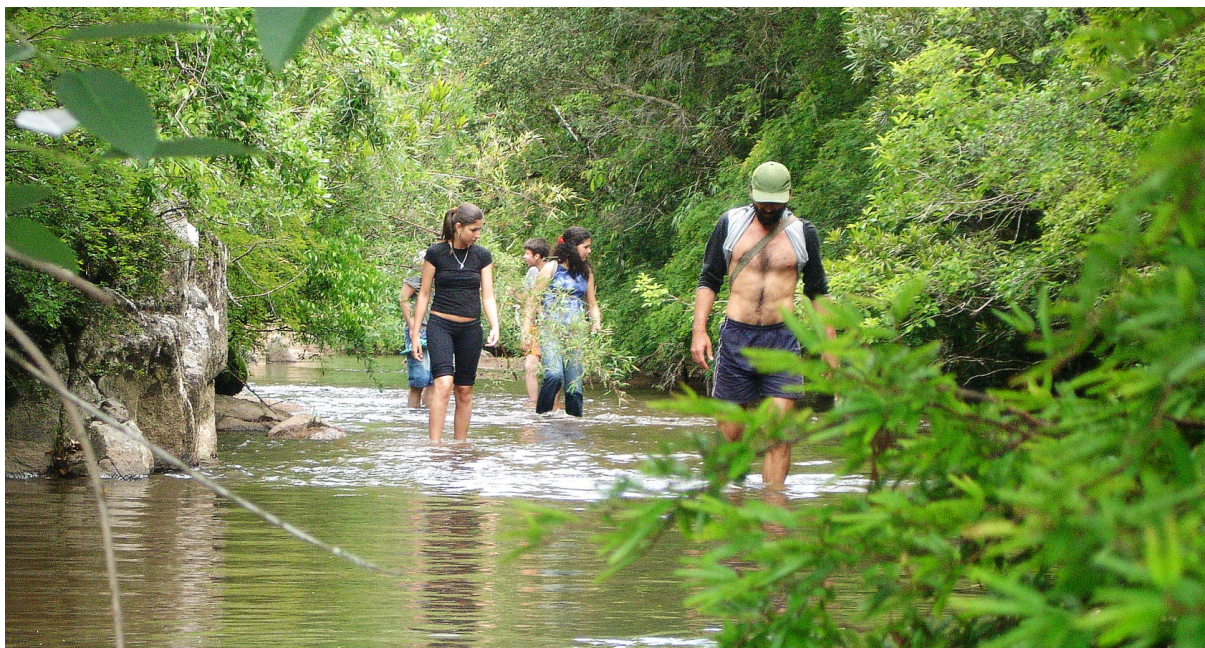
O lugar é um espelho natural, lá deixamos nossas roupas cansadas... desbotadas de sorrisos e lágrimas daqui deste tempo, ficaram no varal das horas de lá... recebendo sol e transcendendo falas perdidas. Um entrelugar... encontro, eco, abertura de portas, limpeza de cantos... um tempo, outro tempo. Mergulhei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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

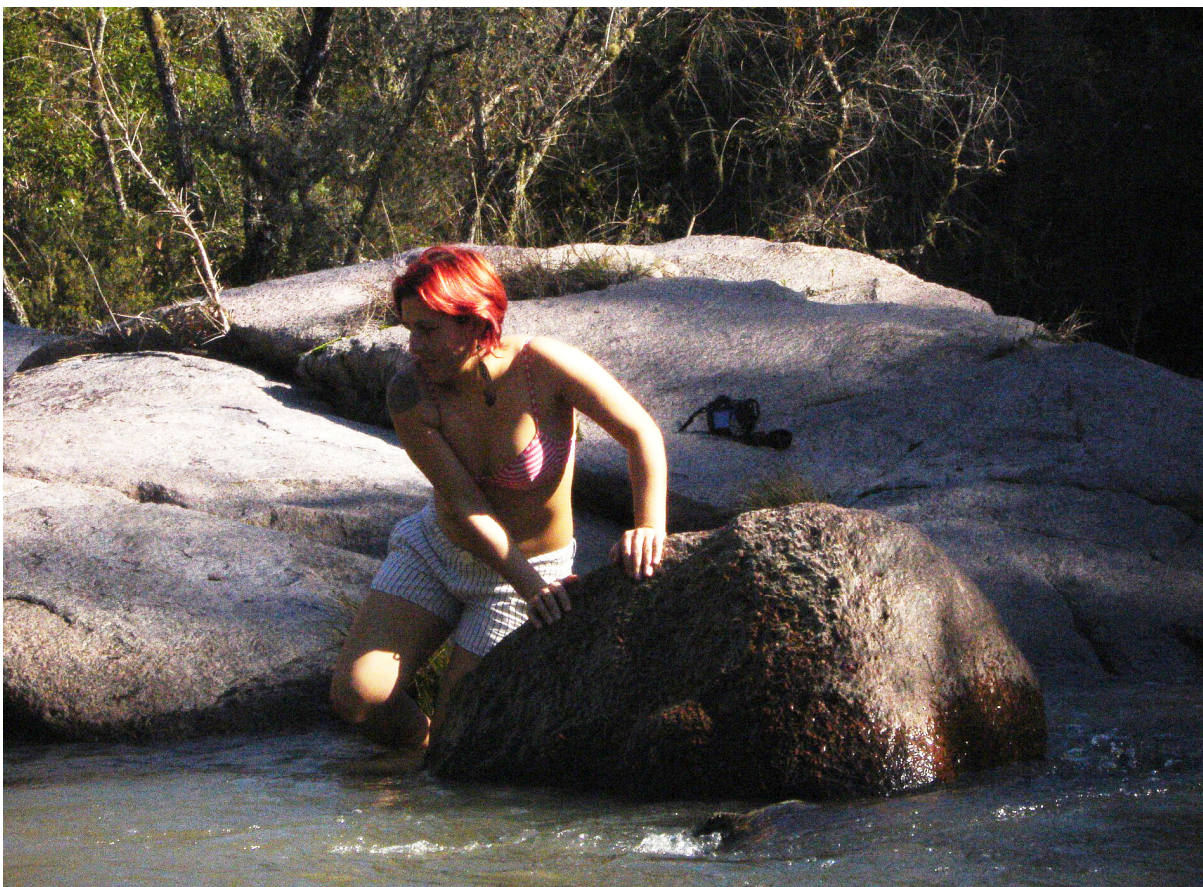
Piaget (1976) comprovou que somente atividades desafiadoras promovem a construção do conhecimento, e que existe um aprendizado vital para o humano que implica equilíbrio, desequilíbrio, reequilíbrio. As sucessivas experiências de cair e tornar a levantar geram um conhecimento sem o qual estaríamos privados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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



**ZONAS FRONTEIRIÇAS**

## RIZOMA II

### Entrada | Saída 5

#### ZONAS FRONTEIRIÇAS: sobre saúde e educação

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

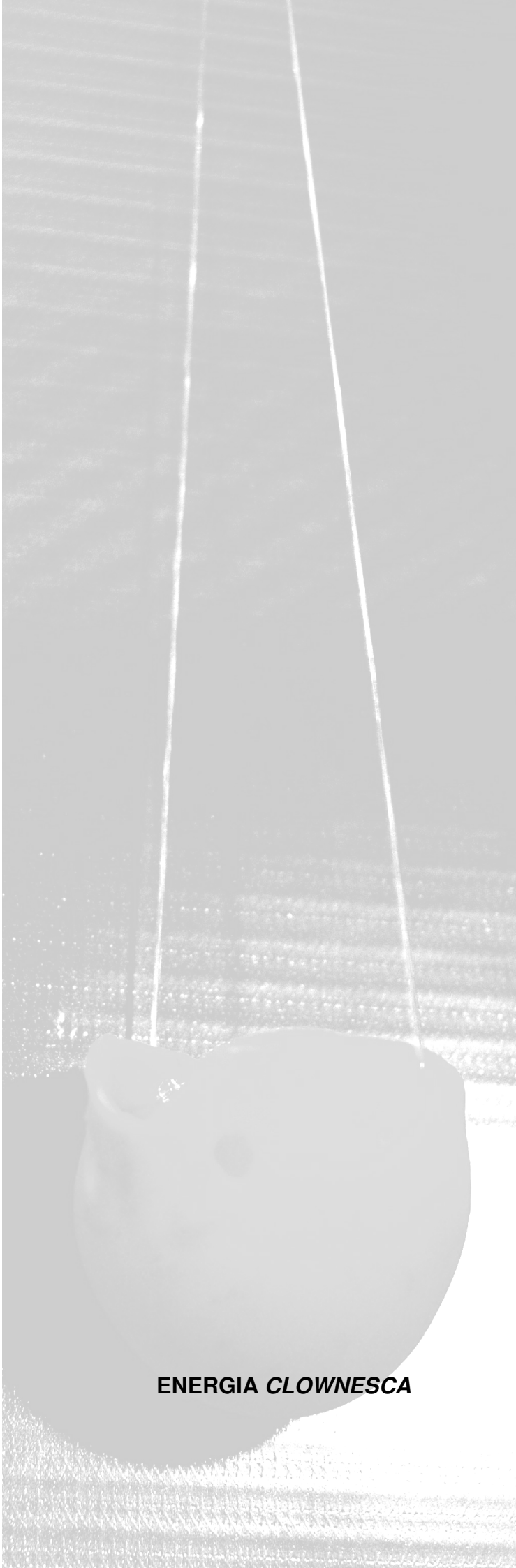
Faço uma aposta na saúde a partir dos saberes que se entrecruzam sob o crivo das experimentações em laboratório. A pesquisa mostrou que muitas vezes esse aprendizado coloca em dúvida o que é posto e convencionalizado como verdade pelo discurso da área médica.

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

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

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

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



**ENERGIA CLOWNESCA**

## RIZOMA II

### Entrada | Saída 6

#### A ENERGIA CLOWNESCA COMO MANIFESTAÇÃO INSTITUINTE

A fim de permanecer nos fluxos da produção do novo, a cartografia se volta para determinadas canalizações sensíveis da energia vital humana e para as peculiaridades de um corpo específico. O dispositivo começou a ser influenciado por um tipo de energia que gradualmente se tornou presente, a energia que fluiu através das experimentações com o corpo do *clown*.

Em 2011, constituiu-se o grupo de pesquisa formado por uma enfermeira, um sociólogo e um arte-educador, todos doutorandos no Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental (PPGEA) da Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e orientandos do professor Alfredo Guillermo Martin Gentini. Fomos convidados para fazer uma palestra no Hospital Universitário da Universidade Federal do Rio Grande – FURG durante a 35ª Semana Riograndina de Enfermagem da FURG (2011) e propomos a oficina “Experimentações Estéticas: *clownificando* o ambiente hospitalar” (Anexo II), uma oficina de *clown* com inspiração sociopoética.

A *teatralidade humana* passou a problematizar um corpo que insiste em liberar os fluxos da vida, analisando os deslocamentos de alguém que sente prazer inventando, fazendo emergir outros processos de subjetivação e de singularização. Isso se torna possível quando o corpo do *clown* mergulha na fluidez oscilante da vida e seu pensamento se vê obrigado a pensar; quando o humano ousa transitar no lugar do “meio” e do “entre”, nas bordas do instituído, e a subjetividade é invadida pela vitalidade de criar soluções para problemas iminentes.

As experimentações indicaram que é necessário acreditar nos processos de diferenciação, pois estes permitem que sejamos guiados pelos rumos incertos da intuição, criando condições para que possamos metamorfosear e nos transformar naquilo que ainda não somos. Tais mutações, que envolvem acasos e combinações aleatórias, são fundamentais do ponto de vista da perpetuação da vida.

Obviamente, esse fato pode ser tomado como problema ou como solução, dependendo do lugar que ocupamos e de como nos posicionamos. A extraordinária capacidade de mutação de alguns tipos de vírus tem sido apontada como um problema quase intransponível da ciência, como é o caso do vírus da AIDS. Entretanto, a capacidade de mutação do humano nem sempre é apontada como importante forma de reagirmos aos obstáculos da vida, inclusive ao próprio HIV.

Isso fica evidente quando as organizações oficiais divulgam os resultados das pesquisas realizadas na área da saúde e os especialistas justificam onde e por que foram feitos determinados investimentos. Esses financiamentos, envolvendo enormes recursos dos setores públicos e privados, normalmente são justificados perante a opinião pública de maneira muito típica e simplificada.

Via de regra, os argumentos utilizados estão centrados na descoberta de técnicas e tecnologias cada vez mais eficazes, com o objetivo de destruir o agente que causou a patologia. A ideia é que temos um inimigo comum. No caso das pandemias, trata-se de um inimigo planetário, que pode matar qualquer um de nós, basta não seguirmos as recomendações dos especialistas.

Essa é mais uma evidência de que temos dificuldades de superar extremismos, mas certamente a negligência dos que movimentam a economia mundial e a inexistência de vontade política estão na base da questão. Não sabemos até quando os investimentos globais continuarão desprezando a necessidade de potencializarmos a vitalidade humana e de protegermos as diversas formas de vida.

Os antagonismos radicais precisam ser disseminados em todos os níveis para que continuemos sendo omissos e tolerantes com o intolerável, o vergonhoso. Estamos de tal modo impregnados pela lógica excludente que só conseguimos pensar em termos de “é isto ou aquilo”. Este é meu amigo ou é meu inimigo, estamos em guerra ou em paz, aquele é doente ou saudável, está dentro ou fora do corpo, etc. É urgente entendermos a importância dos entrelugares e avançarmos no desenvolvimento de outros conceitos no campo da saúde e da educação, conceitos transversalizantes e transdisciplinares.

Esta pesquisa optou por articular conhecimentos que se constituem em uma zona de interferência, onde práticas discursivas se entrecruzam e processos de aprendizagem são compreendidos como produtores de mais vitalidade.

A *teatralidade humana* se dedica ao estudo de regiões fronteiriças entre os saberes e as vivências que favorecem a expressão coletiva. Analisa intervenções socioambientais utilizando instrumentos prático-teóricos oriundos de diversas matrizes que fazem parte da minha trajetória acadêmica e não acadêmica: as técnicas de formação de atores e não atores, de Augusto Boal (1988, 2002); o psicodrama, de Jacob Levy Moreno (2008); a biodança,<sup>51</sup> de Rolando Toro (2002); a somaterapia,<sup>52</sup> de Roberto Freire (1988, 1991); os grupos operativos, de Pichon-Rivière (2005, 1998); a sociopoética, de Jacques Gauthier (2009); e, mais recentemente, o esquizodrama<sup>53</sup> e o *clown*.

Embora meu primeiro contato com a técnica do *clown* tenha acontecido em 2004, no curso “*Clown e a Utilização Cômica do Corpo*”, coordenado por Alexandre Coelho<sup>54</sup>, na Escola Superior de Educação Física (ESEF/UFPel), foi em 2011 que

---

<sup>51</sup> Participei das aulas de Biodança em Pelotas, com a facilitadora Myrthes Gonzalez, ao longo de 1996/1997. “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”. (<http://www.biodanza.com.br/>).

<sup>52</sup> Participei do processo de terapia em grupo entre 1998 e 1999 (Porto Alegre/RS), com o somaterapeuta Jorge Goia. A somaterapia 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 somaterapia abordam a relação corpo e emoções presentes na obra de 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 somaterapia 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 somaterapia: terapia como pedagogia política, onde o prazer e a liberdade são a saúde que combate a neurose capitalista da sociedade globalizada”. (<http://www.somaterapia.com.br/soma.jsp>).

<sup>53</sup> No segundo semestre de 2010 fiz o curso “Grupos: problematização, desindividualização e experimentação”, no Instituto de Psicologia Social de Porto Alegre Pichon-Rivière. (<http://www.pichonpoa.com.br/principal.asp>). Mais informações sobre o Esquizodrama consultar o blog “Utopia Ativa” do Dr. Jorge Bichuetti no seguinte link: <http://jorgebichuetti.blogspot.com/search/label/esquizodramas>.

<sup>54</sup> Atualmente Alexandre Coelho reside na Espanha. Mais informações sobre seu trabalho no blog do “Los Estupendos Estupidos”, disponível em: <http://losestupendosestupidos.blogspot.com/>



comecei a fazer as primeiras experimentações e a pesquisar mais detalhadamente a técnica<sup>55</sup>.

A *teatralidade humana* foi revigorada pela análise de corpos como o do *clown*, que escoam, oscilam, deslizam, sofrem mutações, se tornam vírus (acionam devires-virais) como forma de estabelecer outras correlações de forças com o meio. Lida com a doença de outra forma, redimensionando o problema, alterando sua posição com relação a ele, criando estratégias, sempre em busca de variação e de equilíbrios provisórios.

Para avançar no desenvolvimento da concepção da *teatralidade humana* não podemos abrir mão da análise macrossociológica. É importante tentarmos compreender as intenções daqueles que detêm o poder econômico, seus objetivos e valores. Mas também não podemos abrir mão de continuar tentando criar ferramentas subversivas, geradoras de microfissuras que não permitam que o humano se torne refém dos valores dominantes.

É bom entendermos os mecanismos de funcionamento da “máquina de guerra sedentária” e a forma pela qual ela impõe e remove restrições a fim de controlar o intercâmbio entre os corpos e destes com o ambiente. É preciso estar atento aos fatos.

Essa análise é pertinente em uma conjuntura como a nossa, em que os investimentos globais (recursos públicos e privados) aplicados à pesquisa científica e ao desenvolvimento tecnológico são direcionados por um seletivo grupo de poderosos agentes econômicos.

Temos que entender como o poder, articulado pelas mãos de uns poucos, consegue manipular graves problemas socioambientais e fazê-los passar praticamente despercebidos. É importante compreendermos como geram mais excedentes com a depredação da vida, sem que a opinião pública perceba isso como uma grave questão contra a perpetuação da própria vida.

---

<sup>55</sup> No primeiro semestre de 2011 participei da oficina “Eu e meu *Clown*”, coordenada por Laurence Marafante Brancão (Sítio Beija-Flor, Povo Novo, Rio Grande/RS), e do “Curso de Palhaço”, coordenado por Gabriella Argento (São Paulo/SP), importantes subsídios na elaboração dos cursos, seminários e *workshop*’s que venho desenvolvendo com enfoque no processo de nascimento do *clown*. Também fundamento as intervenções nas pesquisas de Jean-Pierre Besnard (2006) e do LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp), em especial no trabalho de Renato Ferracini (2003).

Para isso, talvez tenhamos que entender mais profundamente por que alguns humanos têm o privilégio de pairar sobre os códigos que ordenam o dia a dia das populações. Fiquei impressionado quando estive em São Paulo/SP, no início de 2011, e pude observar políticos e executivos das grandes corporações sobrevoando, com seus helicópteros, o espaço sobrecodificado da cidade – um dos maiores centros financeiros do mundo. Penso que esse dado da realidade é peça fundamental do quebra-cabeça.

Precisamos entender os mecanismos de perpetuação do poder e uma de suas importantes prerrogativas é criar leis e códigos para que os cidadãos comuns obedeçam. Precisamos atentar para o fato de que os ricos da nossa geração acumulam um poder nunca visto antes. Mas é no cotidiano daqueles sobre o qual pesa o rigor do policiamento e da penalidade, que podem surgir possibilidades de afeto. É no dia a dia que alguns corpos se rebelam, se tocam, se locomovem através de fluxos e intercâmbios. O corpo do *clown* tem ensinado importantes lições a respeito de possibilidades genuinamente afetuosas e espontâneas.

Ao analisar a lógica produtivista na contemporaneidade, fica difícil deixar de fazer certas perguntas: Por que os recursos disponíveis não são investidos para elevar a qualidade de vida<sup>56</sup> das populações? Será que, com isso, o sistema imunológico poderia se tornar mais apto, dando conta das doenças, ao invés de nos tornar dependentes dos medicamentos produzidos pela grande indústria? Não seria possível investir em outros campos e promover uma vida melhor?

Para entender a profundidade dessas questões, convém analisarmos o *Capitalismo Mundial Integrado – CMI* (GUATTARI, 1990), suas táticas e estratégias de controle, a forma peculiar de corrigir distorções e colocar o fluxo dos acontecimentos na direção daquilo que é criteriosamente planejado de acordo com seus próprios interesses, ampliando permanentemente seus lucros.

Mas também precisamos criar possibilidades de resistência e enfrentamento. Nesta pesquisa optei por atuar nas brechas, provocar microfissuras. As experimentações são uma tentativa de tirar os corpos da inércia, colocando em movimento determinadas forças estagnadas que aparecem no cotidiano em forma de uma expressão corporal alienada e apática.

---

<sup>56</sup> Melhorando as condições de vida das populações, por intermédio de investimentos em uma alimentação mais saudável para o conjunto da sociedade, saneamento básico, moradia, geração de trabalho e renda, esporte, conhecimento, lazer, cultura, etc.

Desenvolver a espontaneidade criativa como instrumento político vem sendo uma busca constante em minhas pesquisas. A primeira vez que me permiti ser conduzido pela energia do *clown* foi em um exercício teatral em laboratório, enquanto fazia Somaterapia, em 1999. O terapeuta nos desafiou a criar personagens, em duplas, e depois, num certo momento do processo, pediu que saíssemos com os personagens pelas ruas de Porto Alegre/RS. Essa foi uma experimentação radical em minha vida, autêntico ritual de passagem.

A vivência de desbloqueio da criatividade, concebida por Roberto Freire, fez nascer um curioso personagem, um menino inquieto com vontade de se comunicar com outras crianças, de brincar, de reinventar o mundo. Naquele momento, começava o processo de nascimento do meu *clown*, enquanto era ensinado a levar uma vida mais livre reagindo às situações que me impediam de flunar com a própria existência.

O método de Freire era um convite para desenvolver um novo jeito de lidar com emoções e sentimentos infantis, encarando-os como força de intensificação do desejo criativo. Tratava-se de uma forma de resistência aos valores capitalistas que, segundo ele, foram engendrados em nós. Nessa ocasião, se acelerava o processo de me tornar um adulto relutante em deixar de ser criança, começava a romper com uma espécie de dogma que nos habita: ser adulto é abandonar a criança que um dia fomos.

No atual estágio de acumulação e centralização do capital, surgem novas maneiras de ampliar as desigualdades. O capitalismo pós-industrial lança mão de novas estratégias para aumentar suas taxas de lucro, manipulando estados e governos e disseminando a corrupção. São as tecnologias produzidas pelas grandes transnacionais e não a ação política, como propõem alguns analistas, que, em última instância, animam a vida e impõe um sentido de normalidade ao cotidiano. É a necessidade de consumir esses bens que coloca os corpos em movimento e os fazem produzir o regime de sua própria escravidão. São os grandes grupos econômicos que anseiam que nos transformemos em adultos, obviamente centrados, racionais, coerentes, autocontrolados, levando uma vida o mais normal possível.

É Foucault (2002) que aborda a questão da anormalidade como domínio de ingerência do capital, tendo em vista todo um investimento no corpo por mecânicas

de poder que procuram torná-lo ao mesmo tempo dócil e útil. Mecânicas que na modernidade são aperfeiçoadas por novos procedimentos de vigilância, novas técnicas de disciplinamento, de distribuição do espaço, etc.

No atual momento, os dispositivos de controle se sofisticam de tal modo que passamos a nos regular por um tipo de autocensura implacável. Na atualidade, o medo de errar se torna obsessivo-compulsivo. Não nos permitimos errar e quando falhamos, impomos a nós mesmos severos julgamentos, bem como o sentimento da culpa e da vergonha.

Desde muito cedo somos assombrados pelas sensações do ridículo e da inadequação. Nossa censura interna faz com que os erros se tornem algo que devemos temer e evitar, mas por que não podemos tê-los como aliados? Não será possível compreendê-los como parte do processo de aperfeiçoamento e, por conseguinte, de liberação humana?

Penso que viver uma vida livre, ser uma referência de vida livre para as novas gerações, em um contexto social que consegue introjetar o olhar do vigia, torna-se um grande desafio. O problema se agrava por vivermos em uma sociedade que facilmente confunde liberdade com poder de consumo. Não é possível que continuemos nos percebendo livres pelo simples fato de termos o poder de escolha entre o produto A e o produto B. Essa é uma noção bastante restrita.

Entendo que viver uma vida livre passa por conduzirmos a aprendizagem à luz de processos que envolvem, necessariamente, tentativa e erro. Diante do erro eu posso parar, julgar, e fazer as correções necessárias. Essa é uma possibilidade, uma forma de conter os fluxos da vida. A outra é permitir que o erro entre no fluxo e se transforme em aprendizado, produzindo mais movimento, mais vida. Aqui existe uma sutil, mas enorme diferença!

Não se trata de construirmos uma escola nova, mas sim, uma forma de aprendizado que supere a mera aplicação do que foi descoberto por outrem. Isso implica ultrapassar certas barreiras institucionais da Educação e penetrar no universo da aventura, dos ensaios e experimentações.

Esta pesquisa propôs a criação de dispositivos que promovessem a transformação na direção de uma vida menos passiva e mais intensa, na redistribuição das riquezas materiais e na utilização mais prudente dos recursos

disponíveis, com base em intercâmbios em todos os níveis. Objetivou problematizar os processos de troca em determinados ambientes, suas dinâmicas e transformações, os desdobramentos da imposição cumulativa de certas restrições ou regras, bem como, a remoção destas.

O pensamento em torno das questões socioambientais precisa avançar com relação à criação de novos modelos de gestão, técnicas e metodologias científicas, de novos parâmetros éticos e valores, pois, em nosso tempo, os recursos naturais passam a ser amplamente depredados e a força de trabalho explorada de uma forma nunca vista antes. Já não são tendências, mas evidências.

Em breve, as leis de mercado elevarão enormemente o valor monetário de recursos essenciais como a água potável e o oxigênio (cada vez mais escassos). A sociedade, em especial os mais pobres, passará a viver o pior momento da crise energética mundial. Neste momento histórico, toda energia disponível pode ser capturada e reconvertida, quase instantaneamente, em mais centralização de poder, mais manipulação do conhecimento e da informação e maior produção de riquezas.

Para que as engrenagens da máquina capitalística funcionem adequadamente, até mesmo a energia desprendida no último suspiro de vida – o tremor do corpo estendido no chão – é convertida instantaneamente em algum tipo de lucro ou vantagem. Não podemos falar em liberdade sem mergulhar mais profundamente na lógica do capitalismo contemporâneo, sem tentar problematizar as fronteiras do indivíduo e da coletividade, do universo macro e microssociológico.

Tanto os recursos tecnológicos quanto a logística da sociedade global estão organizados de modo que os capitais possam fluir livremente. Isso implica que os corpos humanos estejam *stand by*, ou seja, permanentemente acessíveis e preparados para colocar toda energia disponível no fluxo da acumulação. Que estejam a serviço de novas estratégias de exploração, de novas formas de subordinação.

A noção de *empregabilidade*, utilizada no ambiente empresarial, se traduz na capacidade do corpo se adequar permanentemente à dinâmica dos mercados. Esse é um novo tipo de competência que o humano precisa desenvolver para se proteger dos riscos inerentes às flutuações dos ambientes com forte componente concorrencial.

O *desemprego estrutural* criou as condições necessárias para que o *trabalho temporário* surgisse, fazendo com que o trabalhador oscile constantemente entre períodos com emprego e sem emprego. Todavia, mesmo desempregado, o humano não deixa de ser produtivo, pois precisa manter-se em contínuo processo de atualização, aderindo voluntariamente às novas estratégias de superexploração.

Encontrei nas diversas técnicas que vem permitindo o nascimento do meu próprio *clown* uma forma de resistência ao modelo capitalístico. Dediquei-me ao desenvolvimento de um método próprio que resultasse da mistura dessas técnicas com as demais técnicas teatrais mencionadas anteriormente, que conheci e experimentei ao longo da minha trajetória.

Pesquisei o acontecimento que é a expressão do *clown*, importante fonte geradora de linhas de fuga, devires, entrelugares, e que ajudou a compor o dispositivo da *teatralidade humana*. Esse foi um dos pressentimentos que impulsionaram esta cartografia. A forma de existir do palhaço tem muito a contribuir com a perspectiva ecosófica. Mesmo sem mencioná-lo explicitamente, Guattari fala da importância de certos aspectos que lhe são peculiares: a relação de incerteza que estabelece entre a apreensão do objeto e a apreensão do sujeito, bem como a força criativa, múltipla e autopoicionante de seus processos de subjetivação.

O sujeito não é evidente: não basta pensar para ser, como o proclamava Descartes, já que inúmeras outras maneiras de existir se instauram fora da consciência, ao passo que o sujeito advém no momento em que o pensamento se obstina em apreender a si mesmo e se põe a girar como um pião enlouquecido, sem enganchar em nada dos Territórios reais da existência, os quais por sua vez derivam uns com relação aos outros, como placas tectônicas sob a superfície dos continentes. Ao invés de sujeito, talvez fosse melhor falar em *componentes de subjetivação* trabalhando, cada um, mais ou menos por conta própria. Isso conduziria necessariamente a reexaminar a relação entre o indivíduo e a subjetividade e, antes de mais nada, a separar nitidamente esses conceitos. Esses vetores de subjetivação não passam necessariamente pelo indivíduo, o qual, na realidade, se encontra em posição “terminal” com respeito aos processos que implicam grupos humanos, conjuntos socioeconômicos, informacionais etc. Assim, a interioridade se instaura no cruzamento de múltiplos componentes relativamente autônomos uns em relação aos outros e, se for o caso, francamente discordantes (GUATTARI, 1990, p.17)

Guattari alerta que, além dos objetivos econômicos e produtivistas, no *CMI* passa a ser desenvolvido um especial interesse pelas estruturas geradoras de subjetividade. Estando essas estruturas a serviço da maquinaria capitalística, o

poder repressivo, através de uma espécie de contaminação irreconhecível, passa a fazer parte do cotidiano. É dessa forma que proliferam indivíduos que sentem prazer quando consomem e são consumidos, enquanto buscam a satisfação de suas próprias necessidades. Mas como podemos lidar com essa questão?

Guattari e Rolnik (1996) propõem a cartografia como forma de luta, como uma maneira de resistirmos aos modelos hegemônicos e produtos acabados. Essa concepção de enfrentamento afirma que nossos erros são capazes de nos ensinar, de nos transformar naquilo que ainda não somos. São os erros que nos permitem transitar por redemoinhos e turbilhões, são eles que disparam processos de produção de subjetivação desejantes e revolucionários.

O ato de consumir tende a nos tornar relapsos com relação à história do presente, com a vida no aqui e no agora, pois é só no futuro, quando for lançado um novo e melhor produto, que poderemos ter nosso prazer e necessidade plenamente saciados. Dessa forma são retroalimentados os ciclos de produção capitalista. E para que a máquina funcione de forma adequada, tudo vira lixo rapidamente, sem que os desdobramentos do processo sejam questionados, sem que a crueldade de seu funcionamento seja entendida como causa central dos problemas socioambientais.

Nesses anos de pesquisa, tenho apostado na concepção de *teatralidade humana* como dispositivo para gerar possibilidades inovadoras que nos permitam abordar estes problemas de outras perspectivas, sob outro ângulo do olhar, no sentido de produzir liberdades em lugar de escravidões, rizomas em lugar de arborescências. Acredito que tenha potência para impulsionar o surgimento de modos de existência mais conectados com forças múltiplas, geradoras de processos de subjetivação com finalidades coletivas e autogestivas, abertos às trocas e intercâmbios. Espero que suscite novas questões em torno da alienação e da fraqueza humana, fornecendo pistas e apontando possibilidades de rebelião contra nossa própria inércia.

No campo político muitos dos temas relevantes giram em torno dos efeitos produzidos pelo sistema econômico. Vivemos um momento em que o esgotamento dos recursos naturais associa-se à lógica de curto prazo imposta pela globalização neoliberal, e a ação política – instrumento capaz de reverter essa situação – restringe-se, fundamentalmente, ao direito de votar. Não resta dúvida de que na

democracia representativa a participação ativa é bastante restrita, as decisões radicalmente centralizadas, e o poder coletivo é francamente subtraído.

Mas como, no exercício micropolítico do cotidiano, podemos ensinar o humano a adotar uma posição mais ativa diante da realidade? Como ensiná-lo a cuidar dos recursos naturais, de si e dos outros, e de todas as coisas? Será que a *teatralidade humana* tem alguma contribuição nesse sentido?

O dispositivo concebido através do desenvolvimento da *teatralidade humana* tenta lidar com estas questões. O instrumental prático-teórico que subsidia o dispositivo foi arranjado conforme a necessidade de cada novo grupo de pesquisa, de acordo com sua idiossincrasia. Objetivou facilitar a potencialidade criativa e expressiva, bem como os processos de intercâmbio entre os corpos e destes com o ambiente.

As intervenções procuraram gerar pequenas interferências, micro distorções, colocando em movimento um tipo específico de energia, que pudesse contribuir com a elevação entrópica do sistema produtivo, fazendo aumentar seu “grau de desordem”. Impuseram-me uma busca incessante pelo autoconhecimento e por uma experimentação implicada, na qual o meu corpo também foi vetor de conhecimento.



**Ilustração 26** - Oficina de *Clown* coordenada por Laurence Marafante Brancão. Sítio Beija Flor. Rio Grande/RS, fevereiro de 2011. Participação: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa.



A energia que me refiro, atrelada aos processos subjetivos do humano, foi colocada em movimento nessa etapa do processo através do *clown*, um corpo que cria enquanto brinca com o disforme, improvisa, interage, enquanto se expressa com espontaneidade e alegria. Desse ponto de vista, o processo laboratorial de nascimento do *clown* surgiu como tentativa de contrabalançar a energia gerada pela lógica positivista da atual conjuntura.

A atuação do *clown* fomenta a reflexão, não só daquele que passa pela experiência de permitir que o palhaço se torne corpo, mas também de quem estabelece algum tipo de contato com ele. Entretanto, no corpo de quem dá vazão ao *clown* as experimentações produzem um efeito residual, porque a energia gerada no processo passa a fazer parte do seu dia a dia.

Quando a força do *clown* é incorporada, provoca vibrações e faz fluir no ambiente a energia de uma criança, em termos delezianos: um devir-criança é acionado. Entendo que esta seja a energia de afirmação da vida, de quem acredita e se mostra por inteiro, de quem é transparente e sincero, como afirma o *clown* Dr. Zapatta Lambada – nome artístico de Raul Figueiredo, coordenador do Programa Palhaços em Rede<sup>57</sup> dos Doutores da Alegria<sup>58</sup>. A citação abaixo é fruto da pesquisa em São Paulo/SP, quando conheci a sede da ONG Doutores da Alegria e entrevistei Raul Figueiredo. Ao se referir ao nascimento de seu *clown* e do que ficou desse processo em sua vida ele diz:

No meu primeiro curso de palhaço, tinha acabado de chegar de férias do nordeste, onde havia aprendido a dançar lambada. E

---

<sup>57</sup> <http://www.palhacosemrede.org.br/>

<sup>58</sup> Informações históricas e técnicas da ONG Doutores da Alegria: “Em 1986, Michael Christensen, um palhaço americano, diretor do Big Apple Circus de Nova Iorque, apresentava-se numa comemoração num hospital daquela cidade, quando pediu para visitar as crianças internadas que não puderam participar do evento. Improvisando, substituiu as imagens da internação por outras alegres e engraçadas. Essa foi a semente da *Clown Care Unit*<sup>TM</sup>, grupo de artistas especialmente treinados para levar alegria a crianças internadas em hospitais de Nova Iorque. Em 1988 Wellington Nogueira passou a integrar a trupe americana. Voltando ao Brasil, em 1991, resolveu tentar aqui um projeto parecido, enquanto ex-colegas faziam o mesmo na França (*Le Rire Medecin*) e Alemanha (*Die Klown Doktoren*). Os preparativos deram um trabalho danado, mas valeu: em setembro daquele ano, numa luminosa iniciativa do Hospital e Maternidade Nossa Senhora de Lourdes, em São Paulo (hoje Hospital da Criança), teve início nosso programa. (...) Nossa missão é ser uma organização proeminentemente dedicada a levar alegria a crianças hospitalizadas, seus pais e profissionais de saúde, através da arte do palhaço, nutrindo esta forma de expressão como meio de enriquecimento da experiência humana. Somos uma organização da sociedade civil sem fins lucrativos que realiza cerca de 75 mil visitas por ano a crianças internadas em hospitais de São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Belo Horizonte”. (<http://www.doutoresdaalegria.org.br/>)

quando fui mostrar a minha lambada foi um fiasco enorme, todos riram muito da minha cara e eu fiquei muito emputecido. Porque, de fato, eu tava dando o melhor de mim naquele momento, sinceramente, e foi muito dolorido saber que o que eu estava dando de melhor era muito ruim. Era sofrível! E a risada foi me angustiando, foi me deixando completamente sem entender o que estava acontecendo. E aí eu percebi que o que eu acho que é bacana, é risível em mim. Então comecei a entender que não é o que eu gosto em mim que funciona, mas é o que os outros gostam em mim (...) E comecei a me perguntar: Ele tá rindo de mim? Por que ele tá rindo de mim? O que será que eu fiz pra provocar essa risada, o que tem de divertido? E entendi a questão da sinceridade. Eu fui muito sincero naquele momento, quando eu me expus. E o palhaço pede isso o tempo inteiro, sinceridade. E eu vou olhar aquilo como se fosse a primeira vez por mais que eu tenha feito, pela quinta vez, o palhaço pede a experiência genuína das coisas. Ser verdadeiro e transparente é fundamental, qualquer criança é. Eu não tenho que ser como a criança, porque eu já tenho o filtro que o adulto me dá. Eu posso me colocar até um certo ponto, eu escolho até onde eu quero revelar do meu indivíduo para o mundo transpondo para uma experiência artística. (...) Eu tenho uma amiga que falou pra mim: Raul, você é tão sincero que até dói. Não me pergunte o que você não quer saber porque eu vou te falar. Você gostou da minha peça? É a minha opinião, pode ser completamente equivocada, mas é o que eu penso e o que eu acredito. (...) Acho que aqui tem um dado que é o de dar segurança e passar confiança às pessoas, elas sabem que podem contar comigo. As pessoas falam: Chama o Raul que ele resolve. Se eu falar que não vou resolver é porque eu não vou resolver mesmo. Eu jamais vou dizer: Deixa comigo que eu resolvo. E depois eu dou um jeitinho e tal. Eu não sou essa pessoa. Isto tem a ver com a minha postura de palhaço: ser sincero. E no jogo com as crianças, no hospital, se eu não sou sincero eu perco a criança. Vai doer essa injeção? Vai sim! Nunca dizer que não vai doer. Vai doer sim, mas já passa. É só uma picadinha, logo passa, mas vai doer. Eu não vou mentir pra criança (Anotações extraídas do diário de campo. São Paulo/SP, 16 de Março de 2011).

A energia gerada pela espontaneidade do *clown* entra em choque com os fluxos energéticos hegemônicos colocados em movimento no atual estágio do capitalismo pós-industrial, os poderosos vetores da estabilidade, da regularidade, da normalidade. Choca-se com a energia dominante que vem sendo propagada pela lógica do controle, da formalidade, da objetividade, do rigor, da eficiência, da fragmentação, da excelência, da disciplina, da ordenação, do progresso, etc.

Entendo que as fontes da produção do novo são acessíveis aos *clown's*, aos andarilhos, aos mutantes, aqueles que se arriscam em certas aventuras remotas, trajetórias errantes, aos corpos que transcendem os limites do ambiente estabelecido. Quando uso a palavra *ambiente* me refiro ao lugar que habitamos. O útero materno, com sua complexidade biológica, é o primeiro ambiente que

habitamos e é nele que recebemos as primeiras lições a respeito da vida, do quão acolhedora ou hostil ela é.

Contudo, ao sairmos do útero passamos a habitar variados ambientes e com outros tipos de complexidade. Viver implica transitar em diversos territórios existenciais interconectados rizomaticamente. Ambientes geográficos, políticos, ecológicos, místicos, cognitivos, artísticos, imateriais, econômicos, artificiais, naturais, simbólicos, tecnológicos, científicos, culturais, etc. Parto da ideia que esses ambientes podem ser considerados corpos que se tramam com outros corpos.

Um *clown* é fundamentalmente um transeunte cujos movimentos engendram outra dimensão do que seja o espaço geográfico. Ele é um cartógrafo das interferências que produz e faz isso movido pela necessidade de originalidade. Ele só consegue atualizar virtualidades e reinventar ambientes porque existe um corpo disponível que permite sua expressão. Ele é produtor de inúmeras racionalidades que transversalizam corpos em permanência, das infinitas lógicas que nos fazem rir, às gargalhadas, da racionalidade dominante instituída.

Quando uso a palavra *corpo* estou me referindo ao organismo, aos músculos e sangue, tendões, artérias, ossos, funções vitais, digestão, mas também me refiro ao tecido histórico e cultural que compõe o corpo vivo, vivido, motor, constituído no tempo e no espaço. O corpo humano demanda investimentos, inquietações, materializa experiências estéticas. É linguagem, aparato cibernético, genoma, fenômeno midiático e televisivo. É universo microscópico, bactéria, vírus... meio ambiente.

Entretanto, aposto no corpo que se auto-organiza para acompanhar os fluxos de transformação da vida, para transformar a própria vida, aquele que estamos permanentemente nos tornando, o *Corpo sem Órgãos* de Antonin Artaud (1999). Um corpo que é passagem de um infinito a outro, máquina desejante capaz de se recompor, escapar, romper com opressões e determinações, gerando sempre novas linhas de fuga. Para isso, o corpo precisa ser acionado, colocado em movimento.

É difícil distinguir os limites do corpo humano, suas vizinhanças, onde começam e terminam suas interconexões, pois está permanentemente trocando, recebendo e transmitindo informações, energia, calor, produzindo e reproduzindo, ensinando e aprendendo. A *teatralidade humana* é sensível aos corpos que se

redefinem quando transitam, intensificam intercâmbios, relacionam-se, comunicam-se, aos corpos que ousam sabotar os dispositivos de controle instituídos.

Vivemos um momento de transição entre a *sociedade disciplinar* de Foucault (2009) e a *sociedade de controle* de Deleuze (1992), em que se difunde amplamente o controle incessante em meio aberto. Neste momento, os dispositivos se sofisticam para que seja garantido o comportamento normal das massas. Há um processo de instauração da lógica do confinamento, em toda a sociedade, sem que seja necessária a existência de muros que separem o lado de dentro das instituições do seu exterior.

Na *sociedade disciplinar* domina o modelo do panóptico, implicando que o vigia esteja presente em tempo real. Na *sociedade de controle*, a vigilância é introjetada no humano, se torna rarefeita. Com a sofisticação tecnológica e com a proliferação dos mecanismos de controle, os indivíduos passam a ser muito mais eficientemente governados. Câmeras de vigilância e microfones se espalham pelas ruas, casas, praças, prédios e becos.



Ilustração 27 – São Paulo/SP. Março de 2011. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).

A paisagem da cidade, especialmente das megacidades, mostra um ambiente estriado, que só se sustenta pela força coercitiva (estatal e privada), em nome da ordem e dos costumes. Quem se beneficia com isso? Embora o esquadramento minucioso do espaço possa gerar algum conforto e segurança, será que produz resultados efetivamente práticos que se estendam a todas as camadas da população? As estatísticas mostram que estamos muito longe de resolver o problema da violência, em especial nos grandes centros.

O ambiente urbano, com seu excedente de linhas retas, submete o humano a um elevado grau de controle e previsibilidade, impondo o regime da sobre codificação, da monotonia e da constância. Enfim, o regime da normalidade que propaga movimentos que se repetem indefinidamente. Aderimos ao estilo de vida urbano com a certeza de que estamos sendo protegidos pela rotina de uma vida estável, mas, talvez isso nos imponha o pagamento de um preço elevado demais. O preço de um sedentarismo muito mais amplo e perigoso do que possamos imaginar.



**Ilustração 28** – São Paulo/SP. Março de 2011. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).

Aposto no *clown* como força de oposição aos processos de estagnação da vida. Ele faz isso porque gera ondas de instabilidade toda vez que quebra as barreiras impostas por palcos e picadeiros, rompendo os limites entre a vida e a arte.

Ele deseja ir ao encontro das pessoas, onde quer que elas estejam. Para o *clown*, a vida é sempre uma experimentação e uma aventura, em que o desejo é força motriz que o faz transitar.

O *clown* é uma ameaça à estabilidade dos ambientes controlados num tempo em que se proliferam códigos de conduta, normas, convenções, leis e regras sociais. Ele produz microfissuras nas estruturas do poder instituído, colocando em questão os valores inegociáveis do grande capital. Acreditar no poder de transformação dessas pequenas fendas é o equivalente a crer que o farfalhar das asas de uma borboleta aqui no Brasil pode causar um ciclone no outro lado do planeta. A beleza do *clown* é a mesma beleza dos fractais.



**Ilustração 29** – São Paulo/SP, março de 2011. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).

O palhaço consegue transformar o mundo quando transita com leveza nos mais adversos ambientes. Esse é um dos seus principais atributos. Ele não conta com a proteção do espaço cênico porque se envolve completamente, se expõe por inteiro, desnuda-se. É livre porque inventa permanentemente entrelugares. Sua principal virtude é fazer brotar a liberdade da invenção e do pensamento. Entrega-se a si mesmo e à relação com o público, relaciona-se ativamente com o ambiente onde atua.

O nariz do *clown* é uma máscara que, ao invés de esconder o ridículo do humano, amplifica atrapalhões e imperfeições. Uma diminuta máscara que coloca

em movimento certas energias que estão estagnadas, em especial, no cotidiano da vida urbana. Faz fluir o mesmo tipo de energia que está presente nos córregos e florestas, com sua variedade de formas, traços sinuosos, múltiplas gradações. A energia e a beleza do *clown* se identificam com as matas ciliares e as nascentes dos rios. Sua afinidade é com o caos e a desordem.



**Ilustração 30** – Treinamento. *Clowns* de Augusto, Douglas e Rita em ação. Cia. de Dança Afro Daniel Amaro. Pelotas/RS, novembro de 2010. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Rafael Amaral).

A beleza destas imagens me inspira provavelmente da mesma forma que Copérnico<sup>59</sup> foi inspirado pela beleza do astro-rei, colocando-o, em lugar da terra, no centro do universo. Não resta dúvida que a importância da metafísica e das intuições está no cerne do desenvolvimento da ciência. Esses ambientes suscitam a força da diversidade, a mesma beleza sutil que caracteriza o *clown*, sua energia sensível, maleável, dinâmica, policentrada, permeável, intensa, autossustentada, em constante processo de intercâmbio com o meio.

<sup>59</sup> Uma passagem do próprio Copérnico (1473-1543) explicita sua inspiração metafísica ao colocar o sol no centro do universo: “No meio de todos os assentos, o Sol está no trono. Neste belíssimo templo poderíamos nós colocar esta luminária noutra posição melhor de onde ela iluminasse tudo ao mesmo tempo? Chamaram-lhe corretamente a Lâmpada, o Mente, o Governador do Universo; Hermes Trimegisto chama-lhe o Deus Visível; a Electra de Sófocles chama-lhe O que vê tudo. Assim, o Sol senta-se como num trono real governando os seus filhos, os planetas que giram à volta dele”. (Copérnico apud Kuhn, 1990, p. 155)



**Ilustração 31** - Imagem do Templo das Águas. Germinações. Serra dos Tapes. Pelotas/RS. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).

São imagens de ambientes fronteiriços em permanente redefinição. Evidenciam um tipo de energia que circula pouquíssimo em nossas cidades e metrópoles, a força caótica das flutuações e oscilações da vida.

A cidade é um grande tabuleiro que nos condiciona a estar neste ou naquele lugar, a reconhecer este ou aquele código, a usar esta máscara ou aquela. A lógica dos centros urbanos tende a eliminar os entrelugares, pois para seu bom funcionamento é imperativo que tudo seja organizado de acordo com a concepção binária do computador, em termos de zeros e uns.

Quadriculamos o espaço para que nosso poder de controle se imponha soberanamente sobre as demais formas de existência. Entretanto, para que isso ocorra, abdicamos do poder sobre nossos próprios corpos, o que demanda um custo social que precisamos avaliar e compreender melhor.

O ato de impedirmos que nossas crianças, quando experimentam os primeiros passos, caiam no chão gera um efeito semelhante ao que é produzido pela



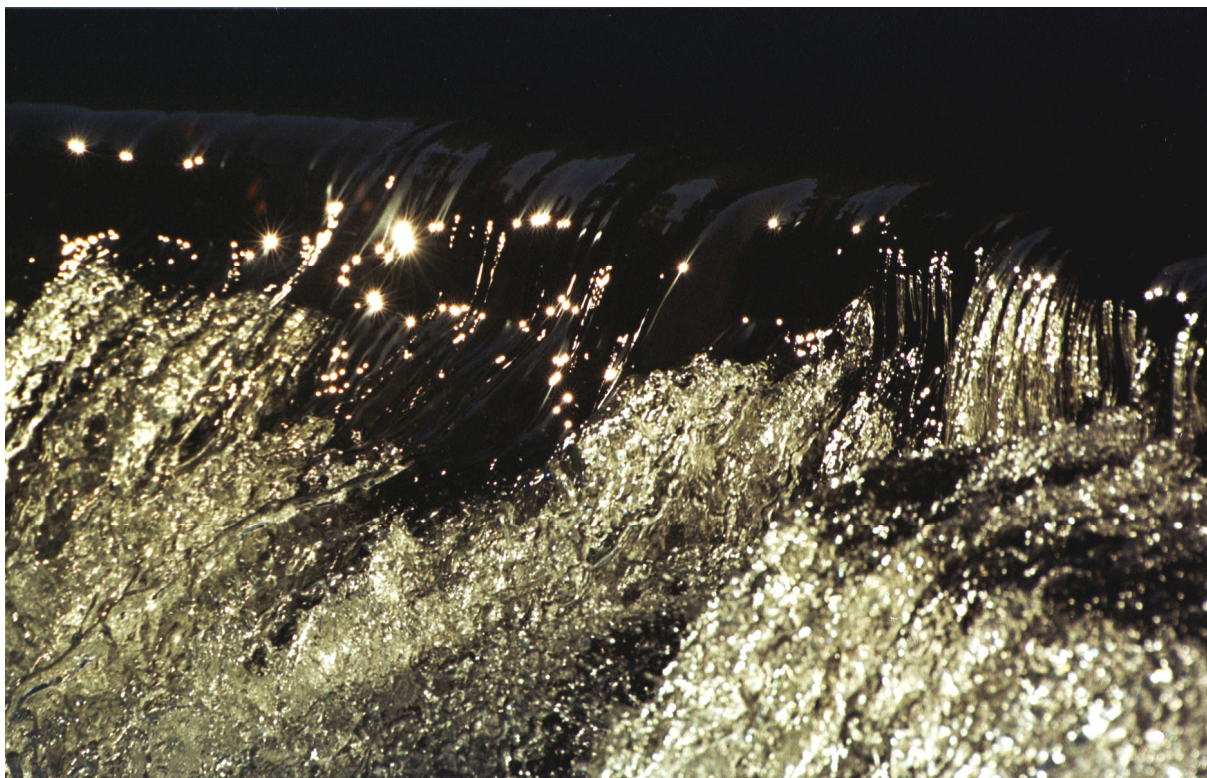
concretude da cidade. Ambos, em nome da proteção, tentam privar o humano das experiências mais drásticas e também das mais essenciais à vida. As que permitem que entremos em contato com a força de superação de nossas próprias fronteiras e limites.



**Ilustração 32** - Imagem do Templo das Águas. Entrelugares. Serra dos Tapes. Pelotas/RS. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).

A razão de existirem tantos mecanismos de controle, restringindo sobremodo o movimento espontâneo, talvez esteja ligada ao temor que nossos corpos comecem a vibrar de tal forma que já não possam ser contidos pelos muros das instituições. Talvez a intensa vibração coloque em risco não apenas a dureza de ruas, marquises, telhados, muros, pontes, prédios, enfim, a dureza arquitetônica das cidades. Talvez isso implique uma longa e profunda destruição de concretos valores sacralizados pela autoritária vontade do poder.

Sabemos disso e negligenciamos de tal modo essa questão, que preferimos optar voluntariamente pela alienação e pela escravidão do que enfrentar as possibilidades de exposição às forças do acaso, do caos, da vida. Vivemos numa sociedade cuja debilidade consiste em atacar as conseqüências e não as causas dos problemas, talvez porque isso seja o máximo que corpos submetidos historicamente possam realizar.



**Ilustração 33** - Imagem do Templo das Águas. Fluência. Serra dos Tapes. Pelotas/RS. Fonte: acervo da pesquisa.

Mas o que vem, ao longo dos últimos séculos, senão o próprio capitalismo e sua lógica alienante, nos estimulando a buscar as sensações de conforto e segurança? Ter essas sensações enraizadas em nossa subjetividade não será o motor que coloca em movimento toda a lógica de funcionamento do capitalismo?

Experimentar o *clown* talvez seja uma maneira de restituirmos nossa capacidade de lidar com as explosões caóticas da vida, seus descompassos e desequilíbrios. Aprofundar a pesquisa com o *clown* implica avançar tanto do ponto de vista da formação humana quanto da saúde das populações. Lidar criativamente com o corpo e suas vertigens pode nos dar uma nova percepção a respeito da loucura e da doença.

Tenho aprendido muito com as improvisações teatrais envolvendo o processo de nascimento do meu próprio *clown*. Quando consigo apresentar minhas forças e fragilidades, ajustando a frequência corporal às variações do ambiente, faço com que máscaras e papéis sociais se multipliquem indefinidamente. Isso tem me feito lidar melhor com os imprevistos e turbulências.

Sem dúvida, uma experiência como essa, que faz o corpo oscilar ameaçando seu equilíbrio, gera a necessidade de um aprendizado contínuo, vigoroso, exigindo o total envolvimento e a superação permanente das técnicas. Mas, sobretudo, exige processos cognitivos mais voltados para as leis da vida do que para as leis de mercado.



**Ilustração 34** – Treinamento. *Clowns* de Augusto, Douglas e Rita em ação. Cia. de Dança Afro Daniel Amaro. Pelotas/RS, novembro de 2010. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Rafael Amaral).

A capacidade de transformação do palhaço está ligada a lógica que opera e as relações que estabelece, suas palavras são seu corpo. Possui um vocabulário corporal próprio que expressa a verdade da generosidade que possui ou daquela que ainda não conquistou – essa é uma verdade que raramente pode ser ocultada. Isso porque a força do *clown* está atrelada à espontaneidade e à capacidade de transformação da vida.

Ele consegue dilatar e comprimir movimentos interagindo ativamente com os elementos animados e inanimados que estão ao seu alcance. Lida com forças de mutação toda vez que coloca o nariz e atua, evidenciando uma certa maneira de viver, subvertendo a ordem dos ambientes, criando novas formas de ordenação.



**Ilustração 35** – Oficina de *Clown* coordenada por Laurence Marafante Brancão. Guzito, o *clown* de Augusto Amaral no sítio Beija Flor (Povo Novo). Rio Grande/RS. Fevereiro de 2011. Fonte: acervo da oficina.

Sua atuação reverbera através da improvisação e da habilidade em não dar forma ao disforme, colocando devires em movimento enquanto brinca no vazio, conversa com objetos, dança fantasias. Esse desprendimento permite que esteja misturado com a plateia, atuando em ambientes com intensas demandas, como hospitais, por exemplo, lidando com todo o tipo de pessoas, inclusive com aquelas que se irritam (em alguns casos se enfurecem) com sua presença.

Precisamos entender qual a razão dessa hostilidade. Mas como saberemos quais são as raízes desse estranhamento? Será por que ele é louco, gênio, engraçado ou simplesmente um tolo? As causas são diversas, sem dúvida, entretanto, é importante analisar com cuidado as ondas de instabilidade provocadas por este corpo insólito, que, ao se deslocar no ambiente, é percebido como alguém que está muito longe de ter um comportamento normal.



**Ilustração 36** - Oficina de *Clown* coordenada por Laurence Marafante Brancão. Os *clowns* de Augusto e Rita atuando no sítio Beija Flor (Povo Novo). Rio Grande/RS. Fevereiro de 2011. Fonte: acervo da oficina.

Se levarmos em consideração que o *clown* é uma manifestação do devir que atualiza o virtual, que está sempre disponível para o novo, para o jogo, para tudo o que acontece, compreenderemos melhor a natureza do estranhamento que provoca. Trata-se de um corpo dotado de um olhar ingênuo e sincero, capaz de perceber circunstâncias, acolher diferenças, interagir, criar, transformar situações, aprendendo e reaprendendo a lidar com a maleabilidade de sua própria máscara e com o que provoca nos outros.

São poderosas as energias de conservação e de transformação da vida. Todavia, não podemos ignorar o fato de que as forças de conservação tem imposto pesados tributos ao conjunto da sociedade, em nome da manutenção do *status quo*.

Forças que, para se perpetuar, infundem o medo de desobedecer ordens, de falhar, de errar, de não conseguir cumprir as regras socialmente instituídas. Sem dúvida que o medo da punição, o medo da dor e da morte estão na raiz de qualquer escravidão.

Para pensarmos em um ambiente melhor, numa vida livre, é necessário pensar em estabelecer um estado de equilíbrio entre forças de conservação e transformação. A energia desprendida pelo corpo do *clown* fornece pistas nesse sentido, analisá-las é meu desafio neste trabalho. Tenho me dedicado a entender a habilidade de um corpo que pode ser comparado ao corpo do bobo da corte que, durante a Idade Média, era encarregado de entreter reis e rainhas. Um corpo com capacidade de criticá-los sem morrer.

Sendo inteligentes, atrevidos e sagazes, dizem o que as massas oprimidas gostariam de dizer. Mostram as diversas faces da realidade, revelando as discordâncias íntimas dos poderosos, expondo as reais ambições da corte e do rei. Apontam, através do exagero e do excesso, os vícios de seus reinados.

Entretanto, o *clown* é bem mais do que interlocutor ou porta-voz, é um corpo voltado para tudo que pulsa nas fronteiras da realidade e da fantasia. Ele transforma dificuldades, cria beleza, valoriza encontros. É um artista de si mesmo, pronto para estabelecer relações de igualdade e confiança, para conquistar através da alegria. Seu corpo é máquina de guerra que vai até o final, até a morte, para terminar com a instituição da realeza em todas suas formas de dominação e alienação da vida.

Seu trabalho é construído através da fantasia, embora determinados ambientes em que se apresenta sejam dotados de aspereza e concretude inequívocos. Para que possa lidar ativamente com as demandas destes lugares, o palhaço precisa de maturidade e de um vocabulário corporal onde possa buscar subsídios para as ações que deseja realizar.



**EXPERIMENTAÇÕES ESTÉTICAS**

## RIZOMA II

### Entrada | Saída 7

#### EXPERIMENTAÇÕES ESTÉTICAS

Desenvolvi o repertório do *clown* através do *treinamento energético* e da *dança pessoal*<sup>60</sup>, no grupo Emcompanhia de Palhaços<sup>61</sup>, participando da oficina “Eu e meu *Clown*<sup>62</sup>”, coordenada por Laurence Marafante Brancão<sup>63</sup>, e do “Curso de Palhaço<sup>64</sup>”, coordenado por Gabriella Argento<sup>65</sup>.

O processo de desenvolvimento do palhaço é nutrido, fundamentalmente, pelo treinamento físico e não pelo ensaio. Ensaiar, no teatro tradicional, implica interpretar o texto de um escritor ou dramaturgo. A arte da representação pressupõe fidelidade à forma escrita (interpretar é falar o texto no palco), embora a habilidade simultânea de produzir e interpretar seja um dos elementos da construção cênica.

No caso do *clown*, o eixo central da atuação é o improviso. Ele não representa, mas se apresenta, produz, gera possibilidades autônomas. Sua força e sua segurança vêm de si mesmo, de seu vocabulário pessoal, de sua história de

---

<sup>60</sup> Exercícios físicos que geram um excedente energético que é canalizado, através de técnica específica, para o ambiente em que o *clown* está inserido (FERRACINI, 2003, p.143). A importância dos exercícios fez a *dança pessoal* tornar-se uma das linhas de pesquisa do LUME-UNICAMP: <http://www.lumeteatro.com.br/interna.php?id=10>

<sup>61</sup> Participei de alguns encontros do grupo Emcompanhia de Palhaços em novembro de 2010. Os encontros aconteciam na Cia. de Dança Afro Daniel Amaro, na Rua Dr. Amarante nº 1009, Pelotas/RS, nas terças-feiras, das 14h às 17h, e nas sextas-feiras, das 15 às 18h. Mais informações no blog do grupo: <http://www.doispalhacos.blogspot.com/>

<sup>62</sup> Esta oficina foi ministrada no sítio Beija-Flor. Povo Novo, Rio Grande/RS, em fevereiro de 2011. Mais informações no site: <https://sites.google.com/site/clownologico/>

<sup>63</sup> Laurence Marafante Brancão é *clownologista* e formadora internacional de *clown*. Atou como *clown* junto ao grupo Caravana Teatro, dirigido por Jean-Pierre Besnard. Sua formação inclui o trabalho em projetos internacionais com vocação humanitária e cultural.

<sup>64</sup> Este curso foi ministrado em março de 2011 na sede do Jongando no Quintal, em São Paulo/SP. Mais informações no site: [http://www.jogandonquintal.com.br/oque\\_e.asp](http://www.jogandonquintal.com.br/oque_e.asp)

<sup>65</sup> Gabriella Argento integrou o elenco do Cirque Du Soleil no espetáculo “KA”, dirigido por Robert Lepage, de 2004 a 2007. Também produziu e atuou no espetáculo de “The Way Out” em Las Vegas. No Brasil formou-se no Teatro Escola Célia Helena, em 1995. Phillipe Gaulier, Cristiane Paoli-Quito e Bete Dorgam são os principais responsáveis por sua formação como palhaça. Foi integrante do Doutores da Alegria durante três anos e participou do primeiro elenco do “Jogando no Quintal”, em 2002.



vida, e jamais de algum texto escrito por outrem. A cada apresentação o *clown* faz diferente, pois opera por multiplicação e por variação contínua.

Sua atuação permite que abra mão do roteiro e do texto – que precisa ser repetido inúmeras vezes até que seja assimilado completamente –, mas nunca da capacidade de improvisar. Ele produz seu próprio texto, reinventa-o, dialogando permanentemente com os ambientes onde se apresenta. *Clown* é corpo que se trama com outros corpos, ocupa espaços, reinventa suas próprias invenções.

O diálogo abaixo suscita a reflexão, o aprofundamento do assunto. São mensagens trocadas, através do telefone celular, com um experiente *clown*, Douglas Passos, companheiro de experimentações cômicas.

Torpedo que eu enviei: *O Rafa<sup>66</sup> vai tirar umas fotos do ensaio... pode ser?* – 22 de novembro 19h39min. / Torpedo enviado pelo Douglas: *Pode ser, é treino, não ensaio! Tu vai passar aqui?* – 22 de novembro 20h07min. / Torpedo que eu enviei: *Passo aí pra pegar vcs... vou levar o notebook pra gente se inspirar no treinamento do Lume<sup>67</sup>.* – 23 de novembro 11h46min (Anotações extraídas do diário de campo)

Esses treinamentos foram importantes exercícios para o desenvolvimento da partitura corporal do *clown*. Consistiram na descoberta das potencialidades e limitações do corpo, toda vez que era dinamizada sua energia vital. Foram exercícios que permitiram o contato íntimo com a lógica do palhaço, subsidiando sua maneira peculiar de agir e reagir.

Vários destes exercícios, baseados na exaustão física, implicam na desconstrução do movimento estereotipado, das atitudes premeditadas, de certos vícios e clichês. Trata-se de movimentos aleatórios, intensos e ininterruptos que conduzem o corpo a um estado de esgotamento. Movimentos que permitem a vazão de outro tipo de comunicação, aproximando o impulso da ação física. Sem o crivo da razão, o corpo simplesmente flui, desliza, reinventa-se.

São atividades que implicam a variação de nível (deitado, agachado e em pé), bem como de intensidade, ritmo e força corporal. Alterações súbitas que frequentemente causam vertigem, produzindo estados alterados de consciência.

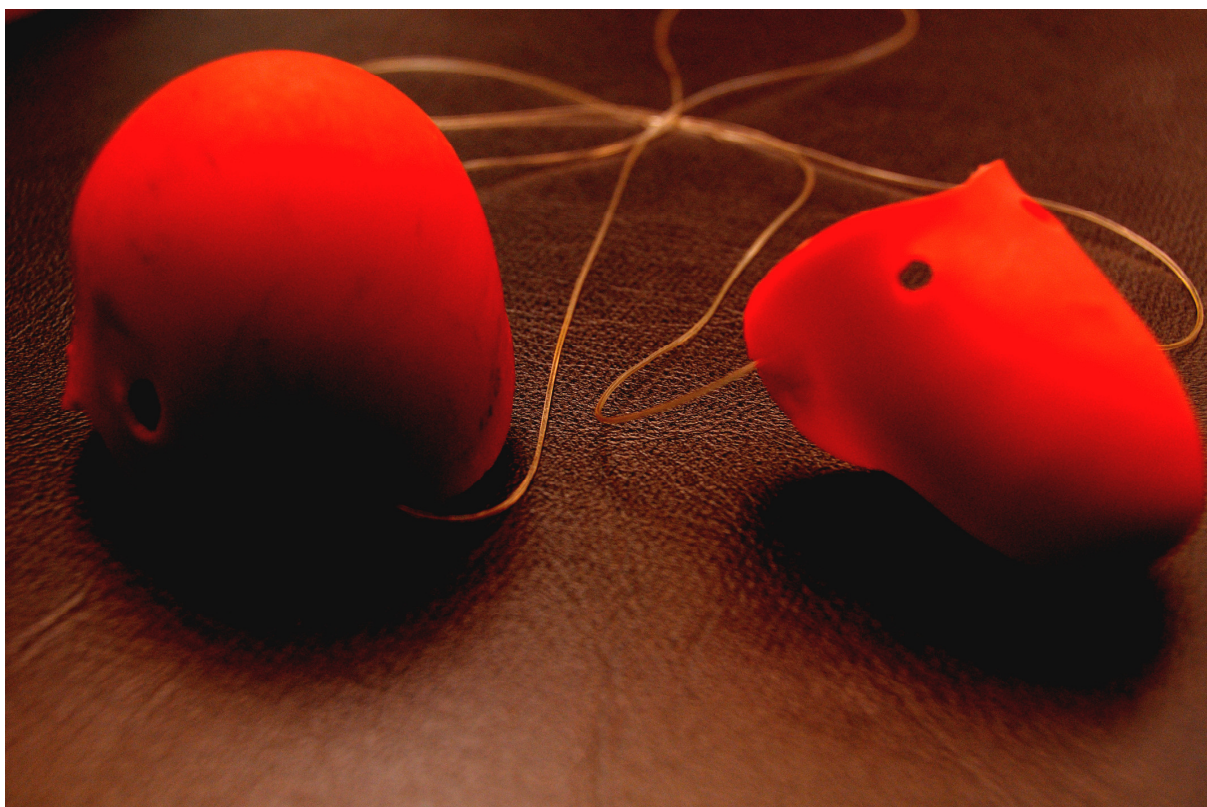
<sup>66</sup> Fotógrafo Rafael Marins Amaral, meu filho.

<sup>67</sup> CD-ROM anexo ao livro “A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator” (FERRACINI, 2003).

Experimentei em meu próprio corpo que, através da exaustão física e da superação de mim mesmo, é possível acessar o novo, o movimento desconhecido e espontâneo.

Quando o corpo consegue ultrapassar a barreira do esgotamento, do espasmo muscular, o cansaço desaparece e um grande potencial criativo é liberado. Nesse momento são criadas novas expressões, novas formas de comunicação verbal e não verbal, novas maneiras de andar, sentar, correr, enfim, surge um novo corpo: o corpo do *clown*.

O *clown* traz importantes contribuições para a *teatralidade humana*. Ele ensina a humildade cênica e seu maior desafio consiste em nunca se colocar acima do público. Seu olhar extrapola a lógica matemática, as concepções cartesianas da realidade. Ele tem o olhar da imperfeição, do erro, da dificuldade. Concordo com Gabriella Argento quando afirma “que seu maior defeito é sua maior virtude e isso vira o mundo de ponta cabeça. Isso te ajuda a virar todo o mundo do avesso”<sup>68</sup>.



**Ilustração 37** – Paixões alegres. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Rafael Amaral).

---

<sup>68</sup> (Anotações extraídas do diário de campo. Transcrição da gravação do “Curso de Palhaço”, realizada em 19 de Março de 2011).

Embora o *clown* possua máscara ele não é personagem. Sua condição de ator restringe-se, fundamentalmente, a apresentação e a manipulação dos elementos incorporados através do treinamento. Este é, fundamentalmente, um processo de descongelamento e desinstitucionalização. Sua perspicácia consiste em mostrar a si mesmo, dilatando seu ridículo, sua ingenuidade, sua idiossincrasia. Todo palhaço desenvolve multiplicidades, entra em contato constantemente com sua própria estupidez, a evidencia, brinca com ela, a transforma em corpo e alegria.

Trata-se de uma vivência particular de utilização cômica do corpo. Na oficina “Experimentações Estéticas: *clownificando* o ambiente hospitalar”, realizada no Hospital Universitário da FURG para a equipe de *clowns* que atua no hospital e estudantes do curso de enfermagem, nosso desejo se moveu nessa direção. O vídeo, hospedado no site do PPGEA/FURG<sup>69</sup>, mostra um pouco do que aconteceu nesta intervenção socioambiental.

A experimentação vivida pelos participantes da oficina não excluiu diferenças, pelo contrário, dependeu delas, de um extraordinário jogo que, neste momento do processo de pesquisa, se realizou no ambiente hospitalar.

Convém destacar que do ponto de vista da *instituição educação* e de suas práticas pedagógicas, as ações são muito mais na perspectiva de bloquear do que de liberar a expressão do *clown*. Nossa intervenção durante a 35ª Semana Riograndina de Enfermagem da FURG foi um avanço neste sentido.

Há algumas décadas, o *movimento instituinte* vem afirmando que as forças instituídas tendem a exaurir a potência humana, sua beleza inventiva. O que se percebe em nossa sociedade é que as forças da espontaneidade acabam cedendo à crescente proliferação do movimento estereotipado, repetitivo, produtivista.

O *clown* extrai vitalidade de si mesmo, de sua singularidade, da energia que percorre seu corpo, criando uma obra de arte inédita toda vez que se apresenta. Precisa cuidar dessa energia para que esteja sempre disponível, pois é matéria-prima da ação cômica do palhaço. Isso não quer dizer que o *clown* não conheça a fraqueza, em absoluto. Ele é capaz de buscar energia vital em seus processos de

---

<sup>69</sup> O vídeo está disponível através do seguinte link:  
[http://www.educacaoambiental.furg.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=484%3Aexperimentacoes-esteticas-clownificando-o-ambiente-hospitalar&catid=56%3Avideos&Itemid=90&lang=pt](http://www.educacaoambiental.furg.br/index.php?option=com_content&view=article&id=484%3Aexperimentacoes-esteticas-clownificando-o-ambiente-hospitalar&catid=56%3Avideos&Itemid=90&lang=pt)

diferenciação – de reinvenção – porque mergulha nas profundezas do infortúnio... tornando a emergir.

Esta é a análise esquizoanalítica de um corpo que cria estratégias de sobrevivência, sobrevive. Uma análise que se debruça sobre os deslocamentos no ambiente, uma prática de pesquisa voltada à intervenção microssociológica. O corpo é aqui entendido como expressão de uma singularidade em construção, que emerge da experimentação e das relações que estabelece. São forças de subjetivação que estão em jogo, energias com potencialidade de transformar e produzir sentido, vetores capazes de dobrar o tempo e recriar ambientes.

Embora no capitalismo pós-industrial persistam os dualismos historicamente constituídos, antagonizando ideia e forma, corpo e alma, concreto e abstrato, racionalidade e intuição, etc., a *filosofia da diferença*, cunhada através dos processos de experimentação da *teatralidade humana*, torna cada vez mais evidente a urgência de centrar esforços na capacidade relacional do humano, de transitar por regiões fronteiriças e apostar na força anárquica de produção do novo. Artaud fala dos processos alquímicos que deveriam animar a linguagem teatral e esclarece um pouco mais essa questão:

Existe, entretanto, e eis aqui a novidade, um lado virulento e diria mesmo perigoso da poesia e da imaginação a reencontrar. A poesia é uma força dissociadora e anárquica, que, por analogias, associações, imagens, vive apenas de uma subversão de relações conhecidas. (...) Nesta nova linguagem, os gestos têm o valor das palavras, as atitudes têm um sentido simbólico profundo, são capturadas em estado de hieróglifos, e o espetáculo todo, em vez de ter em vista o efeito e o charme, será para o espírito um meio de reconhecimento, de vertigem, e de revelação. Ora, isto é dizer que a poesia se instala nos objetos exteriores, retirando de suas junções e alternativas imagens e consonâncias estranhas, e fazendo com que tudo no espetáculo vise à expressão por meios físicos que engajam tão bem o espírito quanto a sensibilidade. É assim que aparece uma certa idéia alquímica do teatro (...) onde as formas, os sentimentos, as palavras, compõem a imagem de uma espécie de turbilhão vivo e sintético, no meio do qual o espetáculo toma o aspecto de uma verdadeira transmutação. (ARTAUD, 2006, p.83)

A linguagem teatral proposta por Artaud é o resultado de um tipo de atuação inclusiva, onde todos os elementos cênicos se intensificam e se transformam em expressão, em mais vida. Para avançarmos no que diz respeito à qualidade de vida, não podemos colocar saúde e doença em polos diametralmente opostos. Faz-se urgente a busca das posições intermediárias, das fissuras entre um polo e outro, das

ideias que conseguem escapar dos grandes discursos hegemônicos em torno dos opostos.

Tanto a dor quanto a doença evidenciam um importante momento do processo de cura, momento em que o corpo luta, se recompõe, sofre alterações drásticas tantas vezes, reage. Esses são os caminhos trilhados pela inteligência corporal a fim de que o corpo volte a fluir novamente. Só conhecemos o equilíbrio porque experimentamos a tontura e o desequilíbrio.

Ser livre é tomar a vida com mãos próprias e arrebentar, a golpes de martelo como afirma Nietzsche, a ilusão das certezas. Determinadas intensidades nos suscitam dúvidas e instabilidade para que nossos corpos busquem novos centros de gravidade e nossos valores transmutem. As forças que nos fazem cair também são aquelas que nos fazem levantar, e se a tristeza e o ressentimento nos capturam é porque a alegria e os bons encontros poderão nos libertar. Essa foi uma das premissas dos grupos de pesquisa.

A *teatralidade humana* nos incita a refletir, decidir, e pôr o corpo a serviço de nossos sonhos e utopias. Todavia, muitas escolhas são deliberadas pelo corpo sem que o cérebro e a consciência sejam previamente consultados. Tudo acontece num turbilhão de intensidades que são disparadas quase que instantânea e simultaneamente, em altíssima vibração e velocidade.

O corpo-todo-em-movimento articula uma infinidade de teias rizomáticas interconectadas e toma decisões quase no mesmo instante em que as executa. Na maioria das vezes não percebemos que gastamos uma extraordinária quantidade energética sendo guiados por fontes inconscientes e lógicas que transitam no limiar da irracionalidade.

A vida humana depende disso! Trata-se de um princípio de sobrevivência, de preservação e de perpetuação da vida. Certamente as estruturas produtoras de subjetividade da *máquina de guerra* capitalista levam a sério essa questão. Também precisamos considerá-las em nossas reflexões, aprofundá-las, especialmente quando analisamos complexos processos de transformação da vida.

O corpo do *clown* opera muito mais em termos de *affectos* do que de necessidades, é um corpo que aciona devires (humanos e inumanos). Faz sua vibração reverberar num tempo sem espessura e sem extensão, em toda e qualquer

direção. Isso acontece enquanto intensifica certos fluxos de energia que lhe atravessam, canalizando-os para se relacionar com o mundo.

Ele é um corpo livre porque faz dos erros, dificuldades, crises e problemas reais possibilidades de reinvenção de si mesmo, produzindo um corpo em permanente transformação toda vez que treina, apresenta-se, atua. Um corpo que gera uma energia fluida e potente, criando constantemente mais encontros, mais metamorfose, mais vida. Sua vocação é gerar interferências, ao mesmo tempo sutis e perigosas, que perturbam as estruturas normalizantes, homogeneizantes e massificantes do capital.

Esta pesquisa não está focada em nenhuma forma de organização em particular, mas está atenta ao que é inerente a todas e a cada uma das organizações criadas pelo humano. A *teatralidade humana*, que ora analisa o corpo do *clown*, coloca em questão as instituições sociais, ou seja, um conjunto de leis, regras, normas e hábitos que regulam a atividade humana. Coloca em questão a escravidão imposta pelo comportamento esperado e pelas condutas padronizadas pela maquinaria institucional.

Não se trata de uma epistemologia fundada em uma progressão na qual o movimento de uma sociedade surge como solução das contradições inerentes ao movimento anterior, passando de um polo ao seu oposto. É preciso deixar claro que a pesquisa esteve sempre pronta para acolher os paradoxos, bem como a desarticulação dos dualismos historicamente constituídos. Acredito que as dicotomias precisam ser reviradas, abaladas por forças transversalizantes, subvertidas permanentemente.

Busquei uma microssociologia que tivesse afinidade com desvios e insubmissões, com “pontos fora da curva”, com tudo aquilo que as estatísticas oficiais costumam desprezar. Entendo que há um valor analítico naquilo que se apresenta como falsidade pelo discurso de quem detém o poder institucional.

Nessa perspectiva, as crises vividas pelas instituições são entendidas como oportunidades de fazer emergir dimensões escondidas que não ficam evidentes no cotidiano. Crises que, na realidade, revelam a resistência ativa do poder institucional no que diz respeito a determinadas mudanças qualitativas que podem ameaçar sua

estabilidade. São potencialmente capazes de produzir novas questões, de criar alternativas de transformação ao que está posto e convencionalizado como verdade.

As crises são analisadores excepcionais. A qualidade da intervenção implica desejo de nos lançarmos na direção de crises e lugares desconhecidos. Isso, tantas vezes, gera angústia e medo. Entretanto, quando *affectos* colocam corpos em movimento nos tornamos capazes de experimentar, acertar e errar, recomeçando tudo novamente sempre que a vida assim exigir.

Essa é uma receita alquímica, potencialmente revolucionária, que nos dá acesso ao poder da criação, mas que, inevitavelmente, nos coloca em contato com limites e contradições. Não querer arriscar-se ou ter como objetivo estar no lugar certo, fazendo a coisa certa com pessoas certas, restringe em demasia nossa potencialidade inventiva e coloca em xeque nossa liberdade.

Entendo o corpo humano como máquina mutante que pode ser especialmente eficiente em territórios instáveis, quando se desloca entre um lugar conhecido e outro, quando lida com desafios e incertezas.

Não podemos reduzir o corpo a um conjunto de funções pré-estabelecidas, hierarquizadas e modeladas pelas leis da natureza, onde cada órgão limita-se a um determinado papel a cumprir. O humano é corpo fluido com extraordinária capacidade de adaptação e potência transformadora, que pode ser reinventado a cada nova intervenção. Reinventa-se pelo excesso e pelo transbordamento diante de dilemas e conflitos.

Meu interesse é fazer surgir um corpo imanente capaz de deixar fluir certas energias, de redistribuí-las, colocando outros corpos em movimento... incessantemente. Este é um corpo que precisa ser desafiado, instigado, provocado, reinventando-se através da expressão e da vertigem, que se mobiliza na relação com outros corpos, por afinidade e por contágio.

Foi assim que o grupo pesquisador se aproximou e foi dessa forma que a intervenção no Hospital Universitário se tornou realidade. Tudo começou quando nossa colega Aline, que é enfermeira e orientadora no curso de Enfermagem da FURG, nos convidou para palestrar. Aceitamos o convite, movidos pelo desejo de trabalhar juntos e de mesclar o dispositivo que vínhamos desenvolvendo em nossas

pesquisas<sup>70</sup>. Foi assim que nos contagiámos mutuamente, foi dessa forma que surgiu a oficina “Experimentações Estéticas: *clownificando* o ambiente hospitalar”.

A *teatralidade humana* pressupõe uma abertura às novas possibilidades e configurações, aos novos integrantes, técnicas, métodos, procedimentos, iniciativas, produzindo um saber e um fazer imbricados. Isso aconteceu porque estávamos permanentemente em contato, em encontros presenciais, conversas pelo telefone, troca de e-mails, etc. Nas oportunidades em que estávamos reunidos conversávamos bastante, compartilhamos ideias, analisamos textos e audiovisuais que pretendíamos utilizar, partilhamos experiências e conhecimentos, e elaboramos nossas táticas e estratégias.

O processo grupal objetiva fomentar a autonomia, valorizando a solidariedade e os processos autogestivos. Nesta etapa do processo atuamos nas fronteiras do campo da psicologia social, da enfermagem, e da educação. Procuramos misturar ciência, arte e filosofia. Nessa proposta, enfrentamos um novo desafio, o de dialogar com as questões trazidas pela copesquisadora Aline, ligadas à fé e a religiosidade humana. Do meu ponto de vista, o desafio era utilizarmos uma linguagem-convite, problematizadora, enriquecida pelos elementos da fé e que permitisse abordar a temática da crença humana, mas que também fosse apropriada para abordarmos a importância da rebeldia contra dogmas e tradições.

Esta é a linguagem catalisadora da *teatralidade humana*, que nos faz assumir o protagonismo de nossas vidas. O teatro nos ensina a importância da reagirmos contra a alienação que, tantas vezes, se enraíza profundamente em nossos corpos. Não podemos aceitar, indefinidamente, a “cômoda” condição de fantoches manipulados pelas mãos de outrem. Precisamos nos questionar contra o que, cada um de nós, em nosso dia a dia, tem que se rebelar, contra o que ainda não se rebelou. Precisamos nos acostumar a detectar o que está parado e estagnado. Certamente é importante acreditar, ter fé na vida, nos outros, em nós mesmos, mas somente a força da rebelião poderá nos libertar de nossas prisões. Esse é uma boa pista para encontrarmos a saída da depressão, da solidão e da tristeza, do que nos tira a força de viver.

---

<sup>70</sup> Como menciono anteriormente, Aline, Cláudio e eu, somos colegas de doutorado e orientandos do professor Alfredo. Minha pesquisa está mais focada nas possibilidades de intervenção do dispositivo cênico e a do Cláudio no dispositivo audiovisual.



Penso que temos muito a aprender sobre como sermos os protagonistas e artesãos de nossa própria vida. Entendo que se faz necessária uma prática de pesquisa e uma docência que nos permitam transmutar valores ligados ao afeto, à sensibilidade e à emoção. Uma forma de pensar e lidar com a vida mais pautada no amor e no acolhimento do que na racionalidade. Vivemos num mundo onde se proliferam os discursos lógicos sem que misérias, de toda ordem, se atenuem.

A *teatralidade humana* vem indicando que a única certeza é que não temos certeza e que a potência de uma coletividade que intervém, acessando o universo feminino (devir-mulher), é o desdobramento de um momento de crise, de busca. Um corpo-em-crise tem potencialmente a capacidade de reinventar a si mesmo, criando alternativas, protestando, reagindo.

Parece-me que este devir tem importantes lições a nos ensinar a respeito do acolhimento e do cuidado... sobre cuidar, cuidar-se e ser cuidado. Os processos de singularização se multiplicam quando conduzimos a vida, no cotidiano, com o mesmo cuidado de quem cria sua obra combinando matérias, sons, cores, texturas, dando forma, experimentando, arriscando, refazendo. A *teatralidade humana* quer multiplicar esses processos e não criar um modelo que deva ser copiado, reproduzido e sistematizado. Não se trata disto.

O *clown* nos estimula a pensar em uma concepção anárquica de aprendizagem, onde aprender e ajudar a aprender são funções inalienáveis de quem ensina. Aqui a ideia de um professor que detém e distribui o conhecimento, direcionando os alunos no caminho de certas verdades pré-existentes, cede espaço para a ideia de um companheiro que inventa verdades e gera conhecimentos sempre na relação com o outro e com o mundo, nos entrelugares.

Um conhecimento potente, gerado ao longo do processo de aprendizagem, é um saber aplicável à vida diária, tanto de quem aprende quanto de quem ensina. No grupo de pesquisa a teoria foi revigorada pela experimentação e vice-versa. A lógica e as operações intelectuais funcionaram em conjunto com a experiência vivida.

Na minha prática de pesquisador procuro estar atento ao surgimento de qualquer tipo de hierarquia, estabelecendo quem sabe mais e quem sabe menos, quem tem mais poder e quem tem menos, quem é superior e quem é inferior, quem

impõe a disciplina e quem obedece, etc. Um aprendizado libertário não convive pacificamente com dualismos e opressões.

Para compreendermos a riqueza de processos cognitivos como esse é preciso entender a ética e a estética que impulsionam suas ações. Isso só é possível quando estamos atentos ao modo com que determinados processos de experimentação acontecem. Para avançar nessa direção faço a análise da oficina realizada no Hospital Universitário (HU). Na próxima entrada/saída focarei o grupo de pesquisa em ação durante a 35ª Semana Riograndina de Enfermagem da FURG.

Essa ética e essa estética não dependem de irmos em busca de certas descobertas guiadas pela luz da razão. Não existe nada encoberto pelas trevas da ignorância, portanto, nada precisa ser revelado! Esta é minha convicção. O fato é que a *teatralidade humana* nos incita a reinventar – inclusive meu próprio olhar. A construção de um conhecimento minimamente inovador exige, sobretudo, uma boa dose de ousadia para que possamos penetrar na emocionante aventura de experimentar novos modos de existência. Continuo sendo movido pelo desprendimento, pela perseverança e pela coragem que me impulsionaram até aqui.

Certamente o ambiente hospitalar tem muito para nos ensinar. A intervenção no HU apontou para novas formas de lidar com o processo saúde-doença, conforme buscávamos estratégias que qualificassem a formação dos futuros profissionais de saúde. A oficina “Experimentações Estéticas: *clownificando* o ambiente hospitalar” mostrou que é possível reinventar o ambiente hospitalar toda vez que exercitamos um cuidado mais sensível e atento, o cuidado de um olhar feminino. Um tipo de cuidado que o *clown* nos ensina a desenvolver.

O processo de aprendizado que coloca em movimento a energia do *clown* tem se mostrado um caminho viável, um modo de vida que precisa ser lapidado pelas intensidades da experimentação, analisado, aprofundado.

A beleza de um encontro humano sincero e genuíno, evidente nesta intervenção, permitiu que coisas extraordinárias aconteçam. As barreiras do ego conseguiram ser ultrapassadas quando os corpos, juntos, mergulharam no universo do *clown* e acessaram uma dimensão onde toda a expressão criativa era permitida. Foram processos alquímicos de abertura extrema para o novo que nos tornaram capazes de nos tornarmos o que ainda não éramos.

Os estados alterados de consciência produzidos durante os treinamentos do *clown*, sobretudo nos exercícios envolvendo exaustão física, levam a crer que o extraordinário da vida está contido no ordinário, nas coisas simples e comuns do dia a dia. Basta mudar a posição do corpo, sua aceleração, seu centro de gravidade, seus rituais, para que um mundo de virtualidades ganhe visibilidade, acessibilidade, atualidade.

A *teatralidade humana* pressupõe a criação de rituais voltados para o imediato, para o que está acontecendo no momento. Não tem o objetivo de eternizar ou de sacralizar o passado nem criar trilhos que conduzam o presente. Na *teatralidade humana* os rituais são voltados para a geração de ondas de instabilidade, para a desterritorialização dos territórios instituídos, colocando em questão as fronteiras do sagrado e do profano, desnaturalizando-os.

Procuro rituais nutridos pela vontade de colocar em dúvida qualquer tipo de exercício de poder fundamentado na centralização, na permanência indefinida de seus agentes e na perpétua conservação de sua própria estrutura.

No âmago da crise energética mundial reside o fato de que vivemos em sociedades que sistematicamente bloqueiam o movimento de transformação das coisas. As forças da tradição e da conservação aliadas ao individualismo cronificado colocam em evidência o problema da contenção de uma poderosa fonte de energia que depende do ato de partilhar, de trocar, de dar e receber.

Essa questão se agrava, pois nossa civilização tende a burocratizar e contabilizar todas as coisas, inclusive os sentimentos, a amizade, o perdão, o companheirismo, a generosidade, enfim, qualidades ligadas à complexa economia corporal dos afetos.

Defendo um poder descentralizado, distribuído, partilhado por meio de práticas participativas e solidárias, onde as estruturas se modificam de acordo com as necessidades da coletividade. Um exercício de poder que esteja atento aos processos que constituem o humano em seus deslocamentos no tempo e no espaço, diluindo fronteiras entre corpo e ambiente.

Fizemos uma experimentação interessante no HU ao criar o vídeo da intervenção, editado por estudantes e professores. Todos passaram pela experiência de decidir quais as fotos, cenas, imagens e falas seriam utilizadas.

Tentamos ensinar o exercício do poder permitindo que os participantes da oficina se envolvessem diretamente na criação do audiovisual. Uma modesta, mas importante experiência de construção coletiva e de domínio sobre si mesmo.

A *teatralidade humana* preconiza a invenção de novas formas de controle sobre nossas próprias vidas, de nos conscientizarmos sobre aquilo que nos determina, ou seja, sobre como e por que as instituições fabricam artificialmente a própria vida.

Nós, aprendizes e militantes do aprendizado, em nosso cotidiano, podemos ensinar o exercício do empoderamento mútuo a partir de nossa prática. Basta desfrutar o poder que possuímos, cada um de acordo com sua unicidade, conforme a rede de relações que conseguiu estabelecer ao longo do caminho, de acordo com sua formação, profissão, valores, projetos, etc.

Essa é uma experiência revolucionária à medida que conseguimos mostrar uns para os outros as virtudes e a força que temos, mas também quando conseguimos expor fraquezas e descompassos. Um ambiente de acolhimento permite que eu confie e saiba que as conquistas do outro não diminuem as minhas. Exercitamos nosso poder quando desejamos o crescimento e o fortalecimento de nossos companheiros de viagem. É urgente aprendermos a dizer uns para os outros: sim, tu podes; sim, confio em ti; sim, vai em frente; sim, conta comigo; sim, não tenhas medo; sim, tu conseguirás; sim, irás aprender... sim, sim, sim. Dessa forma estaremos alterando radicalmente o destino de nossas existências e o futuro das próximas gerações.

Nos grupos de pesquisa não existem hierarquias. O colega, o mestre, o companheiro, o amigo é aquele que afirma minhas decisões. Eles afirmam os caminhos que escolhemos, o poder que possuímos, potencializando nossa energia vital e exercitando seu discernimento quando fazem suas críticas e ponderações.

Não podemos escamotear o fato de que as gerações futuras dependem de nossas práticas e que estas se traduzem no exercício de poderes específicos, impulsionados por valores e intenções muito específicas. Não podemos continuar negligenciando o fato de que o exercício do poder de ensinar depende de nossa fé no amor, no aprendizado que envolve dar e receber amor. Por ser tão óbvio e

evidente, frequentemente nos escapa a verdade que amar é o objetivo mais elementar e mais essencial da vida.

Esse é um tipo de aprendizagem que pressupõe vontade de emancipação pelo autoconhecimento, pelo desenvolvimento de sentimentos de autoestima e autoconfiança, requisitos fundamentais na tomada de decisões. Um tipo de ensino que provoca o outro para que busque o que considera um direito seu, para que possa decidir seu destino.

Para isso, precisaremos encontrar uma correlação de forças que permita que o poder flua livremente, circulando através dos corpos e ambientes. Nosso desafio é colocar as estruturas de poder a serviço de processos que rejeitem qualquer forma de poder representativo. Precisamos fazer vibrar essas estruturas, tensioná-las, desequilibrá-las, até que sirvam plenamente aos interesses do humano, da vida em seu conjunto. Mas se continuarem servindo aos interesses econômicos é melhor que deixem de existir.



**INTERVENÇÃO NO HU**

## RIZOMA II

### Entrada | Saída 8

#### INTERVENÇÃO NO HU: sobre a emergência de outros corpos

Percorrer os rumos incertos de uma experimentação é saber transitar entre realidades, é entender que um corpo em processo de fabricação e de significação tem poder para se transformar. Por vezes, pegamos desvios tortuosos e obscuros, perversos inclusive, que se desdobram no que é danoso e maléfico, mas também podemos nos transformar em corpos mais potentes estabelecendo relações sociais fortes e solidárias. É muito difícil prever o que irá acontecer quando lidamos com certas manifestações sutis como a energia liberada ao longo do processo de nascimento do *clown*. Por isto, o “problema material de uma esquizoanálise é o de saber se nós possuímos os meios de realizar a seleção, de separar o CsO de seus duplos: corpos vítreos vazios, corpos cancerosos, totalitários e fascistas”. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 27)

O principal desafio das experimentações com o *clown* foi acreditar na potência e na beleza do humano, criando condições para que os corpos pudessem ultrapassar certas leis que regem o funcionamento do organismo. Isso significa extrapolar o determinismo imposto pela organização dos órgãos, deixando de considerá-los peças que compõem a engrenagem de uma máquina com ordenação específica que objetiva um fim específico. A boca, por exemplo, é órgão da degustação, mas também beija, usa *piercing*, grita, canta, pode ser utilizada como instrumento musical<sup>71</sup>.

A *teatralidade humana* nos incita a ultrapassar o determinismo orgânico estabelecido pela perspectiva anátomo-fisiológica e a sacudir a inércia asfixiante da passividade em busca de valores ético-estéticos e de modos de existência atravessados pelas intensidades da vida. Entendo que o conhecimento científico

---

<sup>71</sup> No barbatuque o corpo é considerado instrumento musical, inclusive a boca, e através dele é possível produzir inúmeras sonoridades: batidas, estalos, palmas entre outros. O barbatuque é um estilo musical onde a percussão corporal é utilizada na produção de ritmos e melodias. Mais informações podem ser encontradas no seguinte site: <http://www.barbatuques.com.br/>

precisa ousar mais, ampliando possibilidades de transformação e autotransformação, abrindo-se para que seus pesquisadores se transformem em suas próprias pesquisas, penetrando em diferentes níveis de realidade, deslocando-se entre um platô<sup>72</sup> e outro na tentativa de estabelecer um diálogo mais intenso com saberes ancestrais e outros tipos de conhecimento, como aqueles oriundos da arte, da mitologia, da espiritualidade, da filosofia e do senso comum. Enfim, transversalizando saberes.

Esses níveis de realidade a que me refiro correspondem às diferentes etapas do processo de decomposição dos corpos, cada um em seu próprio ritmo, sempre fazendo novos rizomas e recompondo-se. Um dos problemas a ser enfrentado nesta busca é que estamos habituados com determinadas ritualísticas que reduzem a complexidade da vida e tendem a suprimir paradoxos. Quando, por exemplo, negamos o paradoxo da coexistência da vida e da morte, abrimos um enorme precedente para que uma infinidade de múltiplas gradações, decorrente das mútuas correspondências entre caos e ordem, sejam totalmente desprezadas. Para que possamos avançar e potencializar a capacidade de recomposição dos corpos, é importante fazer surgir uma lógica que preconize, ao mesmo tempo, a existência do ser e do não ser.

A análise das falas dos participantes da intervenção “Experimentações Estéticas: *clownificando* o ambiente hospitalar”, realizada no Hospital Universitário (HU) da FURG, durante a 35ª Semana Riograndina de Enfermagem da FURG, traz importantes contribuições para a *teatralidade humana*. Procuo focar os depoimentos dos participantes na atividade de encerramento da intervenção, que ficaram registrados no audiovisual<sup>73</sup> “*Experimentações Estéticas: clownificando o ambiente hospitalar*” (disponível no DVD em anexo) e foram transcritos e inseridos no corpo deste texto.

Entretanto, a força da intervenção está num conjunto de acontecimentos que extrapolam a palavra falada e as imagens registradas em vídeo. Ela fica evidente

---

<sup>72</sup> Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs. (...) Chamamos de “platô” toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.32)

<sup>73</sup> O audiovisual também encontra-se disponível no seguinte *link*:

[http://www.educacaoambiental.furg.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=484%3Aexperimentacoes-esteticas-clownificando-o-ambiente-hospitalar&catid=56%3Avideos&Itemid=90&lang=pt](http://www.educacaoambiental.furg.br/index.php?option=com_content&view=article&id=484%3Aexperimentacoes-esteticas-clownificando-o-ambiente-hospitalar&catid=56%3Avideos&Itemid=90&lang=pt)



nas intensidades do abraço forte, do olho no olho, do grito, do riso e das lágrimas. Um conjunto de nuances e sutilezas que certamente ficarão gravadas na memória de quem participou e que, de alguma forma, afetará suas vidas.



**Ilustração 38** – Mesa Redonda “Ética e cuidado de si: a percepção sensível do ambiente”, realizada durante a 35ª Semana Riograndina de Enfermagem da FURG. Maio/2011. Coordenação: Augusto Amaral, Cláudio Azevedo e Aline Oliveira. Participação especial dos *clown's* de Patrícia Alvarenga (estudante do curso de Psicologia da FURG) e de Aline Gonçalves (estudante do curso de contabilidade da FURG). Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).

O processo de intervenção exigiu a análise de minhas implicações, impedindo que eu ocultasse as dificuldades com minha própria vertigem, enquanto lidava com afetos e intuições, sem perder o controle racional do processo. Exigiu-me lidar com as intensas emoções e sentimentos do grupo, bem como as minhas, sem perder o rumo do que havia sido planejado. Isso coloca o corpo numa espécie de turbilhão que exige outro centro de gravidade, outras formas de comunicação e interação, enquanto experimento o silêncio meditativo no epicentro de um tornado de sensações.

Tanto a análise quanto a autoanálise se tornam relevantes no que tange a emergência de outros corpos e rituais, toda vez que o dispositivo gera mais vida

indicando que é possível reinventar ambientes quando exercitamos uma forma de cuidar mais atenta e sensível. O vídeo da intervenção no HU apresenta um tipo de ritual que privilegia a geração de ondas de instabilidade, devires e rizomas, enquanto resiste às tradições e ao conservadorismo, favorecendo a emergência de corpos sem órgãos – CsO.

O audiovisual compõe a pesquisa e visa a acompanhar o processo de produção de uma experimentação que se abriu para combinar com outras experimentações e pesquisas, reconfigurando-se constantemente. Evidencia rastros e intensidades de uma trajetória errante que ganhou expressão através de uma cartografia ancorada no real.



**Ilustração 39** – Oficina “Experimentações Estéticas: *clownificando* o ambiente hospitalar”, realizada no HU (FURG). Maio/2011. Coordenadores: Augusto Amaral e Cláudio Azevedo. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).

É certamente uma teia de percursos itinerantes que se entrecruzam, um jogo de relações e intercâmbios com múltiplas direções movediças. Trata-se de um labirinto de experimentações voltadas para a produção de novos enunciados, outros

desejos, enquanto um ponto qualquer é conectado a outro ponto qualquer e a energia *clownesca* se manifesta.

Uma tal multiplicidade não varia suas dimensões sem mudar de natureza nela mesma e se metamorfosear. Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. (...) o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontado, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.31-32).

Quando o colega Cláudio Tarouco de Azevedo, um dos participantes da intervenção no HU, incomodado com os excessos do cotidiano, repetiu no vídeo “regras no trânsito, regras, muitas regras” foi um CsO que pede passagem através de sua postura insubmissa. Levantou-se naquele momento, através de sua expressão corporal, uma coluna de fogo com potência para inflamar organismos e significados. A energia do *clown* impulsionou um corpo intenso que se erguia contra o bom funcionamento do organismo e contra tudo o que é significativo que todos vivam, determinados papéis sociais, hierarquias, identidades, leis e comportamentos esperados. Enfim, nem as mínimas variações do corpo escapam ao regime de normalidade instituído.

Conscientes ou não, entramos num jogo com regras prontas, concebidas a despeito de nossa vontade, que acabam por fixar o que é aceitável que todos vivam. É importante que se diga com clareza que o tal jogo não é uma coisa qualquer, mas a vida possível que nos cabe viver. É nossa própria existência que está em jogo! Os poderes instituídos impõem um modo de viver limitado a uma maneira restrita de ser, fazendo com que o humano viva uma verdade fechada em si mesma e atue em um nível de realidade pautado na normalidade e na repetição do mesmo. Um modo de ser sustentado por valores fortemente influenciados pelas concepções de objetividade, determinismo, causalidade, continuidade, controle e previsibilidade. Não resta dúvida que o pensamento clássico e a figura emblemática do especialista são manifestações ativas de um modo de existência que privilegia o capital e as grandes fortunas.

A intervenção no HU foi uma tentativa de ir ao encontro de outra ontologia (teoria do ser) e de outra axiologia (teoria dos valores éticos e estéticos), ambas em elaboração. Conhecimentos que emanam de processos complexos que procuram fluir como os ventos e as marés. Espero que, de alguma forma, as experimentações realizadas com o *clown* em ambientes inóspitos, como é o caso do hospitalar, contribuam com a gnoseologia (teoria do conhecer) que vem impulsionando a *teatralidade humana*. Entendo que a elaboração teórica não pode excluir do seu conjunto sistematizado de ideias os processos de intensificação da vida e de produção do novo, mesmo que isso envolva a perturbação de nossos territórios seguros e zonas de conforto.

Quando Patrícia Alvarenga<sup>74</sup>, uma das participantes da intervenção, fala da experiência de desacomodação promovida pelas experimentações, referindo-se ao adorno fundamental do palhaço, o nariz vermelho, e contando um pouco sobre as sensações produzidas por esta diminuta máscara, ela enfatiza:

Tu tens que tentar mudar, desacomodar aquilo tudo que já estava organizado na tua mente, sabe, algumas questões, e isso é difícil, mexe com a gente, né? Como tu falaste (referindo-se a orientação que dei durante a oficina de *clown*): – Então vamos propor a roda! Quando tem, quando um ambiente tem uma roda pra discussão e tu busca esse olho no olho mexe contigo, né? Quando a gente coloca o nariz tu fica, fica aquilo, sabe, uma sensação que tu não tem muito o que explicar, tem que sentir, não tem muito o que falar. Pra mim o *clown* é emoção, ele, pra mim representa emoção, e eu senti aqui hoje também. Queria trazer isso, ficar registrado assim que pra mim funcionou, pra mim tava muito bom (Anotações extraídas do vídeo “Experimentações estéticas: *clownificando* o ambiente hospitalar”).

Dividimos a intervenção socioambiental no HU em duas partes sucessivas e complementares. Na primeira parte foi realizada a *oficina de clown*, bem como a captação das imagens pelos próprios participantes, que se revezaram utilizando os equipamentos disponibilizados pelos facilitadores<sup>75</sup>. Na segunda parte, aconteceu a *oficina de vídeo* e o grupo participou ativamente da edição do audiovisual, também intitulado “Experimentações Estéticas: *clownificando* o ambiente hospitalar”.

<sup>74</sup> A fala de Patrícia Alvarenga está registrada no vídeo “Experimentações estéticas: *clownificando* o ambiente hospitalar”, disponível no link abaixo:

[http://www.educacaoambiental.furg.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=484%3Aexperimentacoes-esteticas-clownificando-o-ambiente-hospitalar&catid=56%3Avideos&Itemid=90&lang=pt](http://www.educacaoambiental.furg.br/index.php?option=com_content&view=article&id=484%3Aexperimentacoes-esteticas-clownificando-o-ambiente-hospitalar&catid=56%3Avideos&Itemid=90&lang=pt)

<sup>75</sup> Tanto a concepção quanto a execução da intervenção foram realizadas pelos facilitadores Augusto Amaral (coordenador da oficina de teatro) e Cláudio de Azevedo (coordenador da oficina de vídeo).

A *teatralidade humana*, ora ancorada na realidade desta intervenção, se aproxima em diversos aspectos da concepção de teatro defendida por Cida Davoli<sup>76</sup>, coordenadora das sessões de *Psicodrama Público* que acontecem no Centro Cultural São Paulo<sup>77</sup>. Ela diz que gosta muito de teatro, mas tem ressalvas quanto à dramaturgia<sup>78</sup>.

Eu adoro teatro, mais do jogo teatral do que propriamente da dramaturgia. O que eu adoro são os ensaios e como você transforma em cena aquele texto escrito ou uma conversa do próprio grupo. Sim, porque os teatros colaborativos não têm um texto pré-escrito. É pela conversa que eles vão criando uma dramaturgia, um tema, um enredo. (Pergunto: Improvisa no próprio texto?). Não só improvisa como cria o texto, né? Não sei se você acompanhou esses trabalhos do Antonio Araújo - Teatro da Vertigem e toda essa turma, o Luis Fernando Abreu. É assim: Um grupo se encontra, eu acho isso sensacional, e fica conversando. Procurando um tema comum aquele grupo. Então chega a um acordo e vai trabalhar com o tema escolhido. Eles criam cenas, o diretor entra e traz algum tipo de improvisação que vá na direção, e uma pessoa vai escrevendo o que vai acontecendo, o que esse grupo vai produzindo como dramaturgia. Eu gosto muita da ideia do grupo produzindo uma dramaturgia, dessa ideia de que tudo na vida é cena e, portanto, se tudo é cena tudo pode mudar, tudo pode ser criado (...) Eu uso as regras do teatro, eu acho que eu sou bastante teatral nas minhas direções de Psicodrama também. Quando eu vejo uma cena acontecendo e eu vejo que esteticamente aquela cena pode ser modificada, sei lá, com a introdução de algum elemento na cena. Igual ao improviso eu quero destacar, salientar, eu quero impregnar/contagiar as pessoas que estão vendo aquela cena. E do mesmo jeito, os "atores" da cena. Então as pessoas estando falando, falando, e eu tiro a fala, eu ponho a fala, ou eu peço para falarem em *slow motion*, entendeu? Eu uso de muitos recursos que eu já não

---

<sup>76</sup> Cida Davoli é professora; Supervisora e Terapeuta de Aluno pela Federação Brasileira de Psicodrama; Coordenadora de Psicodrama Público no Centro Cultural São Paulo; e professora do Grupo de Estudos de Psicodrama em São Paulo/SP.

<sup>77</sup> Desde 2003 o *Centro Cultural São Paulo* (São Paulo/SP) oferece sessões abertas de Psicodrama com o objetivo de criar espaços públicos que possam acolher diferentes subjetividades, onde seja possível a troca de idéias, valores e experiências de vida através da construção coletiva de histórias dramatizadas. Nesses encontros os participantes podem experimentar ser ator e autor de suas próprias histórias, com sentidos individuais e coletivos. Como é o habitual, não há tema ou "script" pré-fixado. Com responsabilidade, preocupação ética, criatividade coletiva e espontaneidade, o trabalho visa colocar no palco questões trazidas pelas pessoas presentes, como situações institucionais, grupais, familiares, da cidade e de seus moradores, vividas em nosso dia a dia. As sessões acontecem nos sábados, das 10h30 às 13h, na Sala Adoniran Barbosa. Informações obtidas no seguinte link: [http://www.centrocultural.sp.gov.br/programacao\\_cursoseoficinas.asp](http://www.centrocultural.sp.gov.br/programacao_cursoseoficinas.asp)

<sup>78</sup> Dramaturgia é a arte de compor um texto destinado à representação de uma determinada ação cujo cerne, via de regra, se traduz em situações conflituosas. Em cena o texto ganha expressão e se atrela a maneira como os diversos personagens agem para atingir seus objetivos. A dramaturgia, normalmente criada por um dramaturgo, difere da escrita literária por ser estruturada de acordo com elementos específicos do teatro. Porém, ela não está relacionada somente ao texto teatral, também está presente em toda obra escrita voltada para roteiros de cinema, telenovelas, seriados, etc.

sei se são do teatro ou do cinema. (Entrevista com Cida Davoli. São Paulo/SP, 10 de março de 2011. Anotações extraídas do diário de campo)

A proposta da intervenção no HU (Anexo II) se aproxima do Psicodrama ao apostar no desenvolvimento da capacidade de imaginar e de improvisar, quando o grupo produz sua própria dramaturgia, sem textos previamente definidos, e o próprio processo de experimentação torna-se o eixo central da proposta. Trata-se de favorecer movimentos desterritorializantes através do exercício de construção colaborativa mediado pelo processo de nascimento do *clown* e pela mistura das artes cênicas e visuais.

A *teatralidade humana* tece suas intervenções nessa zona fronteira entre teatro e cinema, como forma de fazer germinar possibilidades de interação e coexistência, toda vez que o corpo coletivo é colocado no fluxo dos acontecimentos e deixa fluir a imaginação. Questionada sobre a abrangência social do Psicodrama e se, de alguma forma, proporciona uma vida melhor para quem participa das sessões, Cida argumenta:

Creio que sim. O Moreno fala do proletariado psicoterapêutico e que ele queria trabalhar com essas pessoas. Eu entendo o proletariado psicoterapêutico como esse proletariado que é pobre de imaginação, que é pobre de ideias, porque só vê televisão, porque só vê Big Brother, porque só vê filme de Hollywood que sempre acaba bem. Essa coisa que te aliena da vida. Você sempre é um alienado do espetáculo que está acontecendo! O Psicodrama tem uma repercussão social ou não? Penso que a resposta passa pelo quanto (ele) desproletariza a imaginação das pessoas (Entrevista com Cida Davoli. São Paulo/SP, 10 de março de 2011. Anotações extraídas do diário de campo).

As diversas teatralidades cartografadas na pesquisa indicam que a experimentação de outras formas de existência, através de cenas estruturadas como no Psicodrama, pode ser um potente dispositivo de intensificação dos corpos. Talvez uma aprendizagem terapêutica possa fornecer importantes subsídios na liberação de imaginações submissas e na desconstrução de relações sociais unilaterais, passivas e alienantes.

Segundo a ecologia, fatores bióticos e abióticos<sup>79</sup> estão em permanente correspondência no ecossistema e a vida das espécies depende de um refinado

---

<sup>79</sup> Fatores abióticos são todas as influências que os seres vivos podem receber em um ecossistema, derivadas de aspectos físicos, químicos ou físico-químicos do meio ambiente, tais como a luz, a temperatura, a salinidade, o vento entre outros. Os fatores bióticos são os efeitos causados pelas atividades dos seres vivos no ecossistema. Estes fatores podem se traduzir em relações mais ou

intercâmbio entre causas que conduzem à extinção e causas que favorecem a evolução. Entretanto, existem alguns desses fatores, de suma importância, que passam despercebidos diante do nosso olhar. A análise ecológica chama a atenção para não negligenciarmos os efeitos da ação humana no ambiente, como aqueles que são causados por modos de vida parasitários e predatórios.

Já que os fatores bióticos condicionam a própria população que os produz, é oportuno nos perguntarmos até quando a espécie humana continuará sendo parasita dela mesma. Até quando a ganância e o comportamento predatório continuarão causando crises sociais, doenças severas, catástrofes ambientais, etc.?

As experimentações realizadas no HU foram uma tentativa de criar alternativas de coexistência capazes de lidar com estas questões, gerando possibilidades solidárias e colaborativas. A proposta de intervenção consistiu fundamentalmente em desenvolver um trabalho de experimentação voltado para a formação de profissionais da saúde que atuam no ambiente hospitalar. No vídeo, a professora do curso de Enfermagem Aline Cristina Calçada de Oliveira, que participou da oficina, faz algumas ponderações em torno das mudanças que podem ser impulsionadas pelas experimentações estéticas no ambiente hospitalar.

Uma das situações que a gente faz que eu até penso que podemos fazer diferente: A primeira coisa que a gente faz quando chega numa enfermagem é ir na pasta, no prontuário do cliente, pra ver o que ele tem e depois nós vamos lá ver ele. Talvez o movimento que tenhamos que fazer é o inverso. Primeiro nós vamos ver ele, depois... porque senão a gente já vai com aquele olhar clínico. Ele chegou aqui porque tem um edema agudo de pulmão, então o meu olhar quando eu for conversar com quem teve um edema agudo de pulmão não vai dar a liberdade pra essa pessoa expressar aquilo que precisa (Anotações extraídas do diário de campo).

A intervenção aspira relações sociais mais abertas às interações e polifonias rizomáticas, menos burocratizadas, mas também é uma maneira de continuar aprimorando um conjunto prático-teórico que objetiva impulsionar o humano a se expressar e se tornar o que ainda não é. Cuidar, na perspectiva da *teatralidade humana*, é desenvolver sempre novos dispositivos de empoderamento dos corpos.

Para isso, precisamos ficar atentos ao que nos bate à porta a fim de escolher o que desejamos que passe e componha os processos de intensificação dos corpos.

---

menos predatórias, parasitárias ou competitivas, o que certamente condicionará a própria existência dos seres vivos no meio ambiente.

As decisões são sempre importantes! Implicam acreditar que, se deixamos certos fluxos passarem e outros não, é porque estamos defendendo valores ético-estéticos que nos são caros.



**Ilustração 40** – Sessão de Psicodrama Público no Centro Cultural São Paulo. Coordenação: Psicodramatista Márcia Batista. Participação de Augusto Amaral. São Paulo/SP, 12 de março de 2011. Fonte: Acervo da pesquisa (Fotografia: Cláudia Tavares).

Existe uma dicotomia que perpassa esta pesquisa, mas ela não diz respeito a dilemas morais entre bem e mal. Trata-se muito mais de uma dualidade vetorial: acredito que certas forças de intensificação se contrapõem às forças de estagnação da vida. Acredito que ao colocarmos o corpo todo em movimento criamos condições para que os organismos se recomponham, fazendo emergir corpos sem órgãos,



outros níveis de realidade, novos modos de existência. São forças que emanam da quietude do vazio, do nada, do silêncio meditativo, mas também da vibração barulhenta das turbulências e rupturas.

Num mundo marcado pelo esquadramento minucioso do espaço, o que importa é conseguir deslizar entre platôs e viver aventuras em territórios desconhecidos, cruzando fronteiras e transformando espaços. Basta afirmar o desejo de nos autoproduzirmos assim como todas as escolhas certas e erradas que fizemos ao longo do caminho. Tudo é aprendido! Este é um exercício de si sobre si mesmo, enquanto nos tornamos mestres de nós mesmos e exercitamos nossa capacidade de estabelecer relações e interagir com o mundo. É na relação com o outro que aprendemos o sentido da disciplina e da objetividade, mas também dos momentos delirantes e intempestivos.

As metamorfoses do corpo se intensificam no processo de nascimento do *clown*, quando nos aliamos àqueles que militam contra a supremacia do eu e do sujeito, na busca de outra correlação de forças entre necessidades individuais e coletivas. Esta não é uma luta dos bons cidadãos contra os maus, não se trata disso. Entendo que o bem e o mal estão em todos os lugares: sabemos que a escuridão do subsolo oculta a lava incandescente dos vulcões. O desejo que move a cartografia é o de romper com a energia asfixiante do isolamento produzido pelo individualismo: com a estranha sensação de estarmos sós em meio à multidão. A análise da intervenção no HU talvez consiga evidenciar essa busca, a vontade de povoar a memória a partir de experimentações com o lúdico, o abraço, o desnudamento, o olho no olho, enfim, com encontros carregados de forças produtoras de sentido.

Espera-se que estas forças disparem processos de mutação que implicarão, necessariamente, em experimentar náuseas e tonturas tendo em vista que se trata de lidar com energias permanentemente cerceadas no ambiente sobrecodificado das cidades<sup>80</sup>: as energias de transformação da vida. O corpo cambaleia quando

---

<sup>80</sup> O site da Folha.com – Cotidiano, com notícia de 06 de outubro de 2010 (03h01min), traz questões interessantes sobre o mapeamento do espaço urbano. A reportagem "*Google Street View* gera polêmica com imagens constrangedoras pelo país", de Vinícius Queiroz Galvão, explica que "menos de uma semana depois de estrear em 51 cidades brasileiras, o *Google Street View*, o serviço de mapeamento fotográfico de ruas, já gera polêmica com imagens constrangedoras e cenas degradantes de gente anônima. A ferramenta, difundida mundo afora para ajudar na localização de endereços, levanta questões como intimidade, direito à vida privada e, no Brasil, segurança. (...) Para

acessa certos devires não porque esteja rompendo com seu próprio eixo, mas porque se desalinha com relação ao grande eixo que faz girar toda a parafernália social.

Não é em vão que o poder público investe pesados recursos na tentativa de desarticular o crime organizado, em especial nos grandes centros. Um tipo de violência que amplia seu poder a cada ano que passa. Entretanto, enfrentar esse problema implica reconhecer que na periferia existe um corpo capaz de criar alternativas de coexistência e conformação do espaço. O resultado são relações humanas muito peculiares que precisam ser melhor compreendidas e estudadas, pois neste ambiente, à margem do controle estatal, se desenvolve um corpo que aprendeu a se expressar enquanto cria certas regras que orientam sua vida.

Sabemos que o mundo do tráfico de drogas é um mundo violento, cujas regras são cruéis e impiedosas (morte para quem desrespeita a lei dos donos do tráfico, casa queimadas, ameaças sobre as famílias dos marginais da própria delinquência). Ou seja: entre a violência estatal e a violência das gangues, cúmplices na administração do tráfico como meio de controlar as populações pobres, há de criar [quem há de criar?] corpos e caminhos, subjetividades inéditas. Não sei se é pertinente chamar de *máquinas de guerra* as maquinações criativas da pequena delinquência que tenta escapar dessa dupla submissão (por exemplo, o nomadismo das crianças e adolescentes em situação de rua, mas que também se reterritorializam sobre a obediência estrita à lógica da cola e do crack, o que não é exatamente uma linha de fuga libertadora) e de *máquinas de paz* os projetos solidários que mobilizam as multidões a favor da sua autonomia social e política, sabendo que o dinheiro público que o Estado não utiliza em projetos sociais, deixando o espaço para ONGs e fundações, é utilizado por fins diretamente capitalistas, o que nos obriga a relativizar o papel libertador dessas máquinas de paz. (Texto de Jacques Gauthier, anotação extraída do diário de campo).

---

especialistas, a privacidade é um conceito do século 19 que perdeu valor para as novas gerações, educadas e habituadas à exibição nas redes sociais Orkut e Facebook, MSN e webcam. 'É um sintoma de uma sociedade que tem uma relação com a exposição, que gosta de se expor e vê isso com naturalidade', diz Rogério da Costa, professor da pós-graduação da comunicação em semiótica e tecnologias da inteligência e design digital da PUC de São Paulo. (...) Presidente da Comissão de Sociedade Digital da OAB de São Paulo e doutor pela USP, Augusto Maracini afirma não ver problemas no serviço do ponto de vista jurídico. 'As fotos foram tiradas num ambiente público, não mostra nada além do que alguém que estivesse passando por ali pudesse ver', diz. Para ele, intimidade e direito à vida privada são conceitos abstratos, difíceis de serem definidos por lei. 'Não há uma legislação clara no país sobre privacidade, que é mais um conceito político', completa Maracini. (...) A expectativa da empresa é que, em um ano em meio, todas as ruas das mais de 5.000 cidades brasileiras estejam documentadas". Informações obtidas no seguinte link:  
<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/810201-google-street-view-gera-polemica-com-imagens-constrangedoras-pelo-pais.shtml>

A arquitetura urbana da favela, manifestação concreta de uma memória coletiva, possui um traçado rizomático que talvez cause repulsa aos engenheiros e arquitetos mais conservadores. Todavia, não podemos nos omitir de analisá-la dando a devida importância aos espaços criados por subjetividades nutridas pela necessidade de buscar soluções para problemas imediatos. Um espaço que ganha existência devido a certos processos que fazem surgir tanto a forma sinuosa de becos e ruelas quanto o jogo de cintura de quem reside na favela. Trata-se de condição de sobrevivência e, portanto, de formação de valores relevantes.

Fiz um pouco desta análise no artigo “A Memória Corporal do ‘Piratas de Rua’: diversidade, resistência e mutação” (AMARAL, 2007). O estudo privilegiou o elemento dança do movimento Hip-hop<sup>81</sup>, o corpo de um bailarino que ginga como se acompanhasse o traçado sinuoso das ruas da periferia. O giro de cabeça, os saltos, o requebrado, o improvisado, enfim, os movimentos radicais do *breaker* anunciam um corpo que coloca em dúvida a lógica das estruturas e funções orgânicas, na perspectiva anátomo-fisiológica. Um corpo-gingado que, em diversos aspectos, se assemelha ao corpo do sambista, do capoeirista, do umbandista. Manifestações vivas da cultura popular.

Falando sobre situações de enfrentamento com outros grupos de dança de rua, o diretor e coreógrafo do grupo “Piratas de Rua”, Uanderson de Oliveira Farias (conhecido como Vovô), fala um pouco sobre alguns dos corpos que se desenvolvem na periferia:

Os cara sempre nos respeitavam, ficavam assim, pô o negão é bom! O negão é lá dos Navegantes (Vila Navegantes – periferia de Pelotas/RS)... Quando não ganhavam eles ficava puto, queria dá porrada em nós e nós ia saindo, sem stress, essa não a da gente, a da gente é dançar, é melhorar, fazer com estilo. O trabalho tem que fica bom, muito bom. Ai mesmo que eles ficavam loco (risos). Mas nunca fugimo da luta, nunca, só ia desviando, Hip-hop. Jogo de cintura né? (risos) – anotação extraída do diário de campo. (AMARAL, 2007, p.28)

---

<sup>81</sup> Podemos definir o Hip-Hop como fruto da diáspora negra internacional, um movimento social com alto impacto sobre as comunidades das periferias urbanas, comprometido com a luta e com o processo de conscientização destas populações. O movimento Hip-Hop é um instrumento de politização, mas também é capaz de revelar a diversidade da cultura contemporânea com sua dança, músicas dotadas de qualidade ideológica, performances, criatividade. O Hip-Hop é um conjunto de quatro formas artísticas distintas chamadas de elementos. A junção desses elementos, dança (break), artes plásticas (grafite), música (DJ) e poesia (MC), deu origem ao movimento Hip (quadris) Hop (pulo) atribuído, em boa parte, ao DJ Afrika Bambaataa fundador da organização Zulu Nation. (...) De alta intensidade física, o *break* mescla movimentos individuais com coreografias grupais. Piruetas, giros velozes no solo, paradas de mão e de cabeça ganham nomes próprios e viram: Moinho, Torre, Pião, Ponte Giratória, etc. (AMARAL, 2007, p.06 e 08)

Neste contexto de profundas contradições, desenvolve-se um corpo veloz e audacioso que realiza trocas, defende valores e cria territórios existenciais. Um corpo que sofre mutações enquanto lida com dificuldades em todos os níveis e transpõe seus próprios limites. Faz isso porque insiste, sobrevive, reinventa-se. Esses jovens colocam em questão funções bioquímicas, mecânicas e físicas do corpo, pois vivem o processo de se tornarem o que ainda não são ao ultrapassarem determinismos e concepções fatalistas. Para eles, a palavra vertigem tem outro significado, pois vivem as imprevisíveis metamorfoses do corpo.



**SEDENTARIZAÇÃO DA VIDA**

## RIZOMA II

### Entrada | Saída 9

#### DISPOSITIVOS DE CONTROLE E SEDENTARIZAÇÃO DA VIDA

O trabalho com dança no grupo Piratas de Rua e as experimentações *clownescas* desenvolvidas no HU têm alguns pontos em comum, ambos potencializam a emergência de corpos que se superaram ao criarem e reinventarem-se. As oficinas foram pensadas perspectivando o desenvolvimento da capacidade de gingar frente às adversidades, improvisar, buscar formas provisórias, utilizar modos de comunicação não verbais – a pantomima (a expressão corporal substitui a palavra falada). A intervenção no HU se inspira no mesmo tipo de beleza que está presente na sinuosidade de determinados corpos e culturas, na arte barroca, nas matas ciliares, enfim, se alimenta de acasos e surpresas.

No entanto, nosso tempo é marcado pelo surgimento de corpos com outras características e expressão estética. Michel Foucault faz uma rigorosa análise sobre eles em *Vigiar e Punir* (2009). São os corpos disciplinados daqueles que vivem em conformidade com as normas e são capazes de subjugar sua própria vontade a fim de cumpri-las. Os corpos dos que possuem um conjunto de condições que os tornam capazes de adquirir produtos e serviços para seu próprio consumo e apenas desejam levar uma vida normal e o mais confortavelmente possível. Para eles, a noção de liberdade consiste em entrar no jogo e se tornar uma espécie de gestor de sua formação e seu próprio tempo, analisando as melhores oportunidades e tomando as decisões mais vantajosas para si.

Somos testemunhas do surgimento de outro tipo de relações de trabalho em nosso tempo histórico, onde a ascensão social acontece por competência administrativa, ou melhor, por autogerência. Mas as regras continuam sendo feitas por outrem, as pessoas permanecem alienadas do exercício de criá-las, porém agora, como se as leis e regras fossem inventadas por elas mesmas, ao acaso e magicamente. Na atualidade, a figura do proprietário dos meios de produção se pulveriza a tal ponto que se transforma na própria *mão invisível* da economia de mercado. Embora o mercado de trabalho passe a exigir níveis cada vez mais

elevados de capacidade criativa em determinados setores da atividade produtiva, a mão-de-obra pós-fordista não deixa de se submeter. Mas agora se submete de outra forma, se adequando às tendências do mercado e às exigências da nova maquinaria de controle - cada vez mais plena de significado e realidade prática.

Em nossos dias, as formas de disciplinamento e de vigilância de si sobre si mesmo se sofisticam. Manifestam-se como necessidade de permanecer atualizado (formação continuada) e de aproveitar as melhores oportunidades que o mercado oferece. O trabalhador entra em cena e atua toda vez que a situação exigir, os especialistas da área dizem que é preciso estar atento às flutuações e demandas do mundo do trabalho. Além disso, é necessário possuir uma boa rede de relacionamentos (*networking*), fazer uma reserva financeira, manter sua autoestima e sua capacidade de realizar projetos. Dizem eles que é importante desenvolver competências e habilidades, o que demanda do trabalhador uma combinação de preparo técnico, capacidade de liderar pessoas, habilidade de comunicação oral e escrita, capacidade de utilização dos recursos tecnológicos, entre outras coisas.

O momento que vivemos indica que os dispositivos de sedentarização da vida vêm se tornando mais e mais complexos, mas evidencia também que este é um bom momento para criarmos dispositivos nômades que façam proliferar forças desterritorializantes, outros modos de existência. Esta era nossa intenção no Hospital Universitário da Universidade Federal do Rio Grande. Queríamos que os participantes da oficina entrassem em contato com a energia estagnante que submete o humano aos inúmeros controles instituídos em nome das sensações de conforto e segurança. Que se dessem conta que seus movimentos exigem a permanente vigilância sobre si mesmos objetivando a maximização de ganhos e vantagens com o menor esforço possível; que nossa cultura vem gerando corpos cada vez mais inativos fisicamente, previsíveis, enrijecidos, estereotipados.

Se, por um lado, é cada vez mais visível que o espaço público adequa-se à lógica de mercado, por outro, estávamos nele, convidados por seus gestores, a fim de realizar uma intervenção que objetivava causar fissuras em sua estrutura. Queríamos que os participantes das oficinas vivenciassem algumas experimentações desterritorializantes. Não sabíamos se os gestores do HU tinham plena consciência de nossas intenções anárquicas, mas sabíamos que era uma

oportunidade ímpar. Nunca somos inteiramente reféns da maquinaria capitalística, sempre podemos inventar nossas próprias linhas de fuga, outras cartografias.

A intervenção que realizamos pretendia criar condições para que o corpo pudesse fluir e se expressar liberando-se, tanto quanto possível, de automatismos e regramentos excessivos, de condicionamentos e sujeições impostas a si mesmo. A experimentação realizada no HU lançou as sementes de uma razão mais aberta e menos fragmentada, de um movimento corporal que se manifesta através do improviso *clownesco*.

A *teatralidade humana* rompe com a concepção de representação toda vez que atuamos sem roteiros pré-definidos e interpretações dramatúrgicas da tradição teatral. O *clown* é aquele que se movimenta em função dos acontecimentos e atua de acordo com as oscilações que seu corpo consegue captar, seu combustível são as sensações que o ambiente lhe provoca. No improviso *clownesco* o texto dramatúrgico é criado no decorrer da encenação, sem ensaio prévio.

Nosso objetivo maior era contribuir com o desenvolvimento da capacidade de cuidar e para isso nossa estratégia era explorar territorialidades, desterritorialidades e reterritorialidades, o traçado de algumas linhas de fuga. As linhas de fuga estão sujeitas ao erro, ao perigo e ao abismo, mas são elas que manifestam as desesperadas reivindicações do corpo.

O CsO é aquele onde tudo se traça e foge ao mesmo tempo, é um corpo que estilhaça, se multiplica, se refaz. O esquadrinhamento do corpo, determinando as funções dos órgãos, seus territórios e higienizações, é um impedimento no que diz respeito ao surgimento de um novo corpo. A intervenção pretende desconstruir, em alguma medida, o que parece estar definitivamente esquadrinhado nos corpos, abrindo espaço para que delírios e imagens disformes ganhem expressão. Não são distúrbios mentais, como talvez alguns queiram rotular; indicam, sim, a vivência de certas zonas de intensidade de onde pode emergir uma ética capaz de nos ensinar outras formas de cuidado.

Não se pode chegar a um CsO, nunca se acaba de chegar nele, pois ele se manifesta em permanente estado de ebulição e somente assume formas provisórias. Todavia, os processos de composição, decomposição e recomposição do humano fluiriam bem mais e melhor se não fossem tão represados por estruturas e



hierarquias instituídas. No campo da educação, podemos avançar horizontalizando as relações de poder em sala de aula, colocando lado a lado professor e estudante para que possam entrar em contato com seus mútuos limites e possibilidades, diferenças e semelhanças. Talvez essa conquista faça emergir um vigor ético que nos permita sonhar outros sonhos, fazendo surgir alternativas de coexistência mais transparentes e tolerantes com os erros do outro e de nós mesmos.

As intervenções procuram criar espaços para que o estudante acesse devires-sábios capazes de provocar rupturas na lógica escolar vigente. Devires-mestres que sejam capazes de revolucionar a educação rompendo os limites habituais entre mestre e aprendiz, criando outras fronteiras. Precisamos encorajar os estudantes o mais cedo possível, já nos primeiros passos, nas primeiras lições de vida.



**Ilustração 41** – Estudantes e professores (Cláudio Tarouco de Azevedo e Aline Cristina Calçada de Oliveira) atuando na oficina “Experimentações Estéticas: *clownificando* o ambiente hospitalar”, realizada no HU (FURG), em 14.05.2011. Coordenador: Augusto Amaral. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Augusto Amaral).

Pensar o processo de alfabetização das crianças, de acordo com essa perspectiva educativo-ambiental, significa modificar as regras do jogo a fim de cuidá-

las para que possam aprender a lidar com a fúria produtivista. As crianças passariam a ensinar outras crianças, aprenderiam que é tão importante cuidar de si quanto cuidar do outro, partilhando com seus colegas descobertas e (re)invenções. Isso implica outra relação do humano com o tempo e o espaço. No decurso da jornada, de acordo com os processos de diferenciação do humano, umas se tornarão mais produtivas e voltadas para a quantidade, outras mais inclinadas para conceber e qualificar, etc. Esse é um tipo de cuidado com nossas crianças que pode alterar substancialmente o destino das gerações futuras, contribuindo com a construção de uma outra gnosiologia.

O excesso de códigos e regras só tem sentido em sociedades altamente individualistas e egocentradas como a nossa, onde incapacidade de cuidar e solidão se aliam e proliferam.

A *teatralidade humana* entende que é importante desenvolver a capacidade de multiplicar as imagens vividas do cotidiano, ou seja, criar variações do que acontece nesse grande teatro que é a vida. Um dos desafios das experimentações foi gerar imagens menos dicotomizantes e mais permeáveis ao disforme, propondo encenações que favorecessem a vivência de certas zonas de dispersão e povoassem a memória com uma multiplicidade de formas e expressões. Foi um exercício de cuidado criar condições para que os participantes das oficinas aprendessem a lidar com imagens em processo de formação, permanentemente inacabadas, gerando novas possibilidades de interação e coexistência. Do ponto de vista das experimentações em laboratório de pesquisa, cuidar implica criar dispositivos que ajudem o humano a desarticular dicotomias e dessacralizar imagens que lhe são impostas.

Curiosamente, a recente guerra no Oriente Médio foi apresentada ao grande público mundial pelo presidente estadunidense como uma guerra que evidencia o âmago da concepção maniqueísta. De um lado a imagem do bem, neste caso representado pelos americanos, e de outro a imagem do mal, simbolizada pela figura enigmática do terrorista. O vírus da AIDS (síndrome da imunodeficiência adquirida) é outro exemplo interessante. Em aproximadamente três décadas o vírus conseguiu produzir um fantástico espectro em nossas mentes. Nossa geração está convencida que se trata de um agente infeccioso altamente mutante que não conseguimos combater e que o corpo está sendo invadido por um inimigo invisível.

Os especialistas enfatizam que este é o cerne do problema reduzindo a discussão a determinadas dualidades com a mesma perspicácia que lhes permite canalizar extraordinários investimentos em torno de suas pesquisas. Os argumentos dos *experts*, dirigidos ao grande público, normalmente colocam o problema em termos da vida contra a morte, da ordem contra a desordem, onde existem vencidos e vencedores, fortes e fracos, doentes e saudáveis. Gerando um conjunto de oposições que não colabora em nada para que avancemos em direção à complexidade dos problemas humanos.

Entretanto, não podemos dizer que o pensamento linear-binário seja ineficiente, bem pelo contrário, sua eficácia fica explícita nos sistemas computacionais que conseguem traduzir qualquer tipo de operação, por mais complexa que pareça, em singela lógica binária. Sabemos que esta lógica tem impulsionado o desenvolvimento científico e tecnológico, resolvendo inúmeros problemas humanos e facilitando sua solução. Mas também é verdade que as relações entre lógica binária, mentalidade excludente e maniqueísmos são evidentes.

Talvez estas reduções dualísticas só sejam possíveis porque a mentalidade das populações está a tal ponto alienada que a simples manipulação de certas imagens caricaturadas seja suficientemente capaz de ocultar as reais intenções da grande indústria e megacorporações financeiras.

Chegamos a um nível de sofisticação dos dispositivos de controle que só foi possível graças a uma aderência em massa aos processos de sistematização e organização da vida. Todavia, para nos moldarmos pagamos um preço. Nossos movimentos tendem a ser cada vez mais restritos e nossos corpos gradualmente vão enrijecendo. Sabemos que um bom consumidor não precisa mobilizar seu corpo em torno de nenhuma ação complexa, pois suas decisões restringem-se em apertar o botão e escolher a melhor opção do *menu*. Talvez este seja o grande impacto do desenvolvimento tecnológico na subjetividade, o que mais compromete o poder imaginativo do humano.

Os dispositivos de controle, introduzidos ao longo do tempo, foram tão meticulosamente infiltrados em nosso cotidiano que as maiores irracionalidades e atrocidades humanas são inúmeras vezes justificadas por intermédio de uma lógica absolutamente reducionista. A alienação contemporânea conta com o exercício de

um pensamento que não está habituado a lidar com o múltiplo e o complexo (MORIN, 2007) e que não conta com vazios e descontinuidades.

Os dogmas e as ideologias que devastaram o século XX vieram do pensamento clássico, baseados nos conceitos da física clássica. Uma nova visão do mundo iria arruinar os fundamentos de um pensamento que não parou de acabar. No começo do século XX, Max Planck confrontou-se com um problema de física, de aparência inocente, como todos os problemas de física. Mas, para resolvê-lo, ele foi conduzido a uma descoberta que provocou nele, segundo seu próprio testemunho, um verdadeiro drama interior. Pois ele tinha se tornado a testemunha da entrada da *descontinuidade* no campo da física. Conforme a descoberta de Planck, a energia tem uma estrutura discreta, descontínua. O "quantum" de Planck, que deu seu nome à mecânica quântica, iria revolucionar toda física e mudar profundamente nossa visão do mundo. Como compreender a verdadeira descontinuidade, isto é, imaginar que entre dois pontos não há nada, nem objetos, nem átomos, nem moléculas, nem partículas, apenas nada. Aí, onde nossa imaginação habitual experimenta uma enorme vertigem, a linguagem matemática, baseada num outro tipo de imaginário, não encontra nenhuma dificuldade. Galileu tinha razão: a linguagem matemática tem uma natureza diversa da linguagem humana habitual. Colocar em questão a continuidade significa colocar em questão a causalidade local e abrir assim uma temível caixa de Pandora. (NICOLESCU, 1999, p.06)

Uma parte do problema consiste na dificuldade de a ciência lidar com manifestações imprevisíveis em múltiplas dimensões, ou seja, com aquelas que acontecem simultaneamente, e qualquer elemento pode afetar ou incidir sobre qualquer outro. A epistemologia rizomática (Deleuze e Guattari, 1992 e 1995) não se constitui através de unidades, mas se estabelece a partir de dimensões que sejam conectáveis, reversíveis, modificáveis, com variadas entradas e saídas. Qualquer afirmação que incida sobre algum elemento poderá também incidir sobre outros, sem importar suas posições recíprocas. Se avançássemos na noção rizomática talvez déssemos um passo importante a fim de superar o paradigma clássico, seus princípios, leis e conceitos universalizantes.

As experimentações no HU promoveram um aprendizado rizomático, colocando corpos em situação não normal por meio das atividades desenvolvidas em laboratório e criando condições para que problematizassem determinadas leis que fixam o funcionamento de seus corpos. Isso implicou interrogar certas determinações impostas pelo conhecimento anatômico e fisiológico do organismo humano.

As experimentações aconteceram ao longo de um processo de trocas e intercâmbios e foram atreladas às alianças e parcerias desenvolvidas, enfim, à rede de relações que foi articulada. Envolveram determinação, sucessivos desequilíbrios e reequilíbrios, força, flexibilidade, transpiração, descontinuidades, superação dos próprios limites, mas também interação com o outro e o meio. O desafio das experimentações demandou se permitir viver a felicidade em coisas simples como sentir o vento batendo no rosto ou simplesmente dançar.

Retomo a problemática em torno da AIDS para tentar esclarecer alguns dos obstáculos das experimentações, tendo em vista que a síndrome coloca em evidência o refinamento e a sofisticação de certos processos de isolamento emblemáticos em nosso momento histórico. Penso que a imagem de um inimigo letal, no caso o HIV, impõe o medo da contaminação e exige uma forma específica de isolamento no contato corporal dos amantes. Sem dúvida, o preservativo de látex é uma importante forma de evitar a contaminação pelo vírus, mas também de restrição na vivência do sexo e do prazer a dois. É necessário desconfiar de todos, pois qualquer um pode ser o portador do vírus, dizem os profissionais da saúde. A regra é: previna-se, use preservativo! Ainda não sabemos o impacto destas restrições (que se somam a outras tantas) na produção da subjetividade e no desenvolvimento de novas possibilidades de solidariedade e de interação humana. Mas a tragédia grega pode nos ajudar a refletir sobre estes desdobramentos. Suas origens obscuras, rastreadas nos cantos e danças em honra ao deus Dionísio, inspiram Nietzsche que afirma:

Na embriaguez dionisíaca, no impetuoso percorrer de todas as escalas da alma, por ocasião das agitações narcóticas ou na pulsão da primavera (*Frühlingstrieb*), a natureza se expressa em sua força mais elevada: ela torna a unir seres isolados e os deixa se sentirem como um único; de modo que o *principium individuationis*<sup>82</sup> surge como um estado persistente de fraqueza da Vontade. Quanto mais a vontade está degradada, tanto mais tudo se despedaça em indivíduos isolados, tanto mais egoísta e arbitrário é desenvolvido o indivíduo, tanto mais fraco é o organismo ao qual ele serve. (NIETZSCHE, 2005, p.12,13)

Entretanto, o isolamento, a solidão e as variadas restrições impostas ao contato corporal podem ser conduzidos de inúmeras maneiras. Gerando mais fraquezas e debilidades ou, pelo contrário, revigorando e impulsionando novos

---

<sup>82</sup> Princípio de individuação.

movimentos de reinvenção de si mesmo. Nas sessões de *Psicodrama Público*, que funcionam desde 2003, no Centro Cultural São Paulo, o medo de entrar em contato com outro, através da interação corpo a corpo, se transforma em possibilidade real de afeto e cumplicidade. Enquanto são criados outros espaços de manifestação artística e expressão corporal, outras teatralidades. Nas sessões abertas ao público em geral o objetivo é criar espaços que acolham diferentes subjetividades, onde ideias, valores e experiências de vida sejam partilhados.

No *Psicodrama Público* a potência humana é liberada por meio da coexistência e da experimentação. Isso acontece quando criamos possibilidades reais em cena, como um duplo, uma outra imagem de si e do mundo que ganha existência através da atitude que contagia os corpos. A seguir algumas reflexões sobre a sessão realizada no dia 12 de março de 2011. São outros olhares e perspectivas sobre a complexa questão da AIDS.

Não são meus amigos, não são meus vizinhos, são os anônimos dessa imensa cidade. Nunca tinha visto essa gente que como eu, numa manhã chuvosa na capital paulista, rumou para o espaço destinado ao *Psicodrama Público*, no Centro Cultural São Paulo. Pessoas de diferentes faixas etárias, características físicas, classes sociais, com ou sem experiência prévia na encenação dos seus dramas ou dos temas que supõem relevantes (...) A coordenadora da sessão ocupa o palco para explicar a dinâmica enquanto os participantes, na plateia, expõem as primeiras dúvidas sobre o que vai acontecer ali. A proposta é que toda essa gente comece a circular pela sala para uma primeira interação. Todos nós caminhamos em direção aqueles estranhos para contar histórias que nos tocam, vividas ou não por nós. Sem grandes problemas no momento, vou inventando algo inusitado como se tivesse acontecido comigo quando vejo que um senhor de cabelos brancos e olhar doce me localiza no meio da pequena multidão. E começa a me contar, não sem sofrimento, que após cada experiência sexual, envolvendo ou não o uso de camisinha, sente um enorme medo de ter sido contaminado pelo vírus da AIDS. Um encontro sexual com uma mulher sempre resulta na ida a um laboratório pra checar se ele contraiu o vírus. A partir daí, tocada pelo que ouvi, passo a propagar para os outros a história dele (...) A uma certa altura, os participantes definem quais os relatos serão encenados. E o que era uma narrativa verbal, ganha corpos e dimensão no espaço cênico. Um garoto se dispõe a entrar na pele daquele homem. Eu viro a mulher que se encontra com ele. A mágica da imaginação faz surgir em cena uma cantora, uma orquestra, um baile. Eles dançam, riem, conversam. No fim da noite ela aceita tomar um vinho na casa dele. Eles se olham, eles se gostam. Há afeto nesse encontro sexual, a ponto dele, antes fechado, se abrir para dar voz ao medo que sempre o atormenta. Ela acolhe, se dispõe a fazer o exame em conjunto. Nasce uma cumplicidade ali. Quando a cena termina, o autor da história vem comentar o que viu. Ele gostou, ele quer falar sobre o que sentiu.

Visivelmente emocionado, serenou. Agora resgata memórias de contatos anteriores onde esse laço de afeto existiu. Parece que um caminho de cura vai se abrindo. (Trechos do e-mail enviado por Cláudia Tavares com impressões pessoais sobre a sessão de *Psicodrama Público* do dia 12 de março de 2011, na qual participamos juntos. Anotações extraídas do diário de campo)

Quando o colega Cláudio, durante a intervenção no HU, repete “regras no trânsito, regras, muitas regras”<sup>83</sup> ele também quer dizer que elas podem estar comprometendo nossa capacidade de viver no aqui e no agora e de nos sensibilizarmos com a existência do outro. Regras que, tantas vezes, passam a ser percebidas como suficientes mediadoras das relações entre os corpos. Para que o humano exercite o amor e se emocione com a beleza e com a originalidade que é o outro, é importante que estejamos atentos aos processos em via de atualização. Isto exige um olhar sensível voltado aos acontecimentos que emanam do momento presente. Quando Cláudio diz que a vida “é isto aqui (indicando o momento e lugar em que estávamos vivendo) e as regras são as regras que vão acontecer”, ele nos entrega um precioso tesouro. Sua fala permite que mergulhemos no caráter processual da experimentação, onde a palavra liberdade diz respeito à impermanência das regras, das almas, dos corpos, de todas as coisas.

Intervenções como a que fizemos no ambiente hospitalar criam possibilidades de construção e desmoronamento das regras, problematizando o próprio aprendizado do processo que nos permite criar as leis e normas que delimitam o comportamento social. A energia do *clown* espanta o medo de arriscar porque o palhaço sempre acredita e ao expor sua própria estupidez subverte as regras do jogo. É um desafio para qualquer agente de transformação social comprometido com a formação humana, nos mais diversos ambientes, fornecer regras iniciais, sempre provisórias, que possam ser modificadas de acordo com o interesse coletivo. Se tudo é cena tudo pode mudar, tudo pode ser criado, inclusive as próprias regras que orientam as ações em cena. Os processos autogestivos podem avançar significativamente com o desenvolvimento desse aprendizado.

---

<sup>83</sup> A fala de Cláudio Tarouco de Azevedo, durante a intervenção realizada no Hospital Universitário, ficou registrada no vídeo “Experimentações estéticas: clownificando o ambiente hospitalar”, disponível no link abaixo:  
[http://www.educacaoambiental.furg.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=484%3Aexperimentacoes-esteticas-clownificando-o-ambiente-hospitalar&catid=56%3Avideos&Itemid=90&lang=pt](http://www.educacaoambiental.furg.br/index.php?option=com_content&view=article&id=484%3Aexperimentacoes-esteticas-clownificando-o-ambiente-hospitalar&catid=56%3Avideos&Itemid=90&lang=pt)

Muitas vezes o agravamento dos problemas socioambientais aliado à complexidade da sociedade contemporânea faz pensar que as concepções mais anarquistas da vida não passam de especulações e utopias irrealizáveis. Dessa forma, nos impedem de sonhar outros sonhos e de pensarmos em outros tipos de contratos sociais e outras formas de exercício da vida social e política. No entanto, não podemos esquecer que é justamente o agravamento dos problemas socioambientais que reabre a discussão em torno da ideia de consenso e exige que coloquemos em dúvida as noções de liberdade estabelecidas pelo contratualismo.

O exercício de reelaboração permanente das leis talvez permita que a civilização alce outros voos ao nos ensinar novas lições sobre as múltiplas formas de correspondências entre indivíduo e coletivo, forma e conteúdo, matéria e espírito, vida e morte. Talvez o conhecimento gerado por este aprendizado abra as portas para a manifestação de outro tipo de crença, uma fé capaz de fazer emergir a magia de viver nos colocando em sintonia com a existência, com suas diminutas nuances e oscilações. Quando assumimos erros e imperfeições, o trágico da existência em nosso cotidiano, criamos condições de possibilidade para que a potente energia *clownesca* se manifeste: tudo é devir e o tornar-se não tem fim. Para isso a atitude do esvaziamento ganha valor, tornando-se indispensável, pois é a partir da experiência do vazio que esta energia passa a circular em nossos corpos, relativizando normas e verdades socialmente instituídas.

Esvaziar-se para que o *clown* possa transbordar, colocando em questão regras e convenções. Para que o jogo espontâneo da improvisação possa acontecer fazendo circular um tipo de energia contrária a toda perpetuação e a toda ideia de acabamento e perfeição. Para que as atitudes ambíguas, as roupas estranhas, a astúcia e os gestos que caracterizam o *clown* mostrem sua incompatibilidade com qualquer estilo de vida idealizado. Experimentar o vazio para que o palhaço, tanto sagaz quanto ingênuo, possa zombar de tudo e de todos através do ridículo e do patético que lhe é peculiar. Para que consiga ampliar e dilatar sua própria estupidez sem fazer de conta, mas mostrando o que realmente acontece. O processo de nascimento do *clown*, objetivo central da intervenção no HU, foi extremamente complexo, pois confrontou o humano com suas contradições, colocando à mostra o que estava escondido e permitindo que o humano enfrentasse seus próprios vazios. Mas o que significa esvaziar-se?





**EDUCAÇÃO AMBIENTAL  
E ESPIRITUALIDADE**

## **RIZOMA II**

### **Entrada | Saída 10**

#### **EDUCAÇÃO AMBIENTAL E ESPIRITUALIDADE: outras teatralidades**

Jacques Gauthier (2010 e 2011) indica o devir-vacuidade como o primeiro devir, como base de todos os outros devires, e nos incita a experimentar o vazio. Um estado de potencialidade pura onde vibra tudo o que ainda não se manifestou, todas as possibilidades. Porém, esta experimentação singular implica um movimento de desconstrução e reconstrução de nossa própria fé ao procurarmos nos desprender das formas e conteúdos do pensamento.

Um movimento que depende da aptidão em acreditarmos na vida, nos outros, em nós mesmos, e da fé no mundo que germina dos vazios que cultivamos em nós mesmos. De estabelecermos uma relação com o tempo e com o espaço que afirme nossas peculiaridades, a maneira como desejamos viver, nossas variações particulares, enfim, nossos ritmos próprios.

Essas capacidades são pouco valorizadas em sociedades hiper produtivistas, que se sustentam pela lógica da acumulação e por procedimentos cada vez mais simplificados para acessar e consumir produtos e serviços, de preferência o mais rapidamente possível. Nossos valores são impregnados por um senso de praticidade a toda prova.

Com a ascensão do pensamento liberal, nossos rituais passam a ser produzidos de acordo com certas práticas mundanas que fazem parte do dia a dia, onde os valores baseados no uso fácil e na aplicação não refletida são entendidos como critérios da verdade. Um dos efeitos inevitáveis é que esses rituais passam a ser fortemente influenciados pela mesma lógica simplista que governa as ações de quem consome, distanciando-se cada vez mais do caráter mágico da vida.

Quando falo em magia me refiro a certas forças misteriosas que permitem o acesso a saberes ancestrais e impulsionam a inventividade humana. Forças que persistem através dos milênios e são recalçadas pelos poderosos vetores do

utilitarismo, que pressupõem um tipo de felicidade acessível a um grande número de pessoas e a satisfação de seus prazeres e necessidades mais imediatas.

De modo geral, quando não conseguimos manter o padrão de consumo que estamos habituados recai sobre nós um pesado sentimento de fracasso. Enfrentar o capitalismo significa lidar com esse sentimento de frustração que é capaz de exaurir a força humana e de subtrair a alegria de viver. No limite, podemos afirmar que o consumidor compulsivo acumula compulsivamente não apenas produtos e serviços, mas tudo o que seu corpo consegue suportar.

O problema é que este senso prático não tem sido colocado em questão com o devido rigor e cuidado, já que com o desenvolvimento do capitalismo os benefícios proporcionados pelas novas tecnologias se estendem a grandes contingentes populacionais. Não podemos contestar, vivemos um momento em que o luxo e o conforto deixam de ser prerrogativas de um restrito grupo de pessoas, como aconteceu durante a sociedade feudal, em que apenas os senhores feudais e o clero desfrutavam desses privilégios.

Fica evidente que com a expansão do capitalismo são ampliadas as possibilidades de mobilidade e ascensão social, fato que vem silenciando a crítica e não permite que processos significativos de transformação do modelo econômico aconteçam. Entretanto, conhecemos bem as consequências da perigosa combinação entre cultura de massa, ampliação das desigualdades sociais e individualismo exacerbado, bastante difundido em nosso momento histórico, cada vez mais evidente com o agravamento dos problemas socioambientais.

Outro efeito importante dessa combinação diz respeito à subjetividade, já que o bom funcionamento da maquinaria capitalística pressupõe subjetividades formatadas de acordo com uma lógica específica. Ela limita e unifica a quantidade de opções disponíveis em torno de uma ideia de satisfação que não pode ser atingida, para que o processo produtivo e o consumo nunca sejam interrompidos. Embora as *lojas virtuais*<sup>84</sup>, por exemplo, estejam cada vez mais presentes em

---

<sup>84</sup> As lojas virtuais traduzem a lógica do *e-commerce* ou comércio eletrônico, um processo de negociação on-line que utiliza as facilidades e benefícios das redes de computadores para gerar rentabilidade e alcançar novos mercados. No *e-commerce* o *menu de opções* é o dispositivo que permite que cada opção ou item chame um outro *menu de opções*, através de um simples *clique* no *mouse*, até que o usuário encontre o que precisa. Este processo, via de regra, é fácil, rápido e tem se tornado cada vez mais eficiente.

nossas rotinas, ainda não conseguimos entender bem o impacto destes dispositivos no âmbito da coexistência e do comportamento humano.

O consumidor é estimulado a usar e jogar fora, depredando recursos naturais e descartando sem constrangimentos para que possa ir, o mais rapidamente possível, em busca de mais. Mais produtos, mais conforto, mais lazer, mais alimentos, mais segurança, mais conhecimento, mais saúde, sempre mais! Saturando-se na medida em que acumula mais para si, pois não desenvolveu a capacidade de se esvaziar e de lidar com o vazio. O corpo sobrecarregado adocece.

Estranhamente doenças muito agressivas e enigmáticas como o câncer e a AIDS se desencadeiam num momento sócio-histórico em que o humano está condicionado a lidar com um conjunto muito reduzido de opções e seu poder de escolha fica cada vez mais restrito às alternativas que o mercado oferece. O fato é que nossos corpos já não conseguem oscilar com as múltiplas variações da vida, talvez porque estejamos severamente debilitados em nossa capacidade de criar alternativas e de experimentar descontinuidades e metamorfoses. Enquanto o câncer e a AIDS se perpetuam graças a sucessivas e intermináveis mutações, nossos movimentos corporais se repetem indefinidamente.

Num mundo guiado pelo capital, a busca pelo consumo ecológico, elogiável em algum sentido, acaba por enfraquecer a mensagem de que necessário mesmo é a mudança nos modos de produção e a redução drástica dos padrões de consumo. Na verdade precisamos subverter a lógica consumista como um todo! Num mundo regido pela necessidade de acumular, o aprendizado do esvaziamento se torna um importante desafio, pois é do vazio que emerge o novo: novas formas de lidar com as questões socioambientais.

Apesar da estupidez humana, a vida insiste e subsiste repleta de acontecimentos que podem nos fornecer pistas de como nos desfazemos do excedente. Para nos livrarmos dos excessos, precisamos estar atentos ao que acontece na superfície de contato dos corpos, quando os humanos se encontram e partilham sonhos e utopias. Quando desenvolvem estratégias, executam planos, recriam seus próprios rituais e a si mesmos. Quando criam outros mundos. Assim talvez conseguiremos ultrapassar as dimensões experimentais do visível e mergulhar na pura potência dos afetos.

Potência capaz de fazer surgir crenças e rituais que não estejam atrelados a um tipo de praticidade que compromete nossa inventividade e limita a experimentação de outros modos de viver. Que não estejam submissos a um estilo de vida prático como realidade e verdade inquestionável. Entretanto, não superaremos nossos problemas, em especial os que se repetem ao longo do tempo, enquanto não passarmos pela experiência do exercício de um pensamento complexo – com todos os seus paradoxos e contradições.

Penso que o surgimento de uma nova ética e de uma nova realidade socioambiental passa pelo aprendizado da complexidade (MORIN, 2007), envolve atrevimento e perseverança. Uma aprendizagem que implica enfrentar o medo de lidar com a dúvida e o desconhecido, que cria espaços para que o humano ouse e experimente vazios e mistérios. Sem dúvida, a lógica paradoxal de nos esvaziarmos de qualquer forma, conteúdo ou saber é uma intrigante interrogação; um desafio que a *teatralidade humana* se propõe problematizar.

Trata-se de uma concepção lógica que ultrapassa o conhecimento fundado na pilhagem e na classificação, que não se esforça em organizar a vida e controlar o destino. O objetivismo que impregna o *modus operandi* do especialista implica em acumular dados e ordená-los, limitando a experiência do vazio. É contra um conhecimento em crescente regime de especialização que precisamos nos voltar, um tipo de saber que não é capaz de lidar com a totalidade, com o corpo humano como realidade, ao mesmo tempo, médica, espiritual, psicológica, mitológica, sociológica, artística, ecológica, etc.

A *teatralidade humana* vem indicando que experimentar o devir-vacuidade e se deixar atravessar por devires múltiplos depende da coragem de ir além dos territórios conhecidos e de confiar na importância das desacomodações e vertigens. Essa é a atitude de ousadia dos corpos que liberam as forças do acaso ao se deslocarem por trajetos itinerantes que eles mesmos determinam.

Fazem isto quando se deslocam em certos territórios limítrofes: entre racionalidade e intuição não-racional, ciência e filosofia, saber e não saber, arte e espiritualidade, educação formal e não-formal, enquanto transitam entre o ser e o não ser. É nos lugares de trânsito que os corpos conseguem experimentar lacunas e vazios. É nos desvãos da existência e nos eventos que acontecem na superfície de contato dos corpos que o virtual se atualiza e ganha expressão.

Um desafio que está colocado para o campo da Educação Ambiental diz respeito à relação corpo-ambiente. A *teatralidade humana* procura focar esta questão e vem indicando a necessidade de criarmos rituais que afirmem a importância não de transformarmos o meio de forma mais racional e menos predatória, mas de criarmos dispositivos que ensinem o humano a se transformar de acordo com as variações do ambiente. Provocando discontinuidades e oscilações, em especial, nos ambientes instituídos e solidamente estruturados.

Não se trata de aderir à lógica da adaptação, defendida pelo capitalismo pós-moderno, adequando o humano aos desdobramentos inevitáveis das transformações ambientais indesejáveis, tampouco de aderir à lógica da mitigação<sup>85</sup>. As experimentações têm o objetivo de atenuar impactos socioambientais, mas não utilizando *tecnologias de ponta* para reduzir problemas crônicos. A *teatralidade humana* faz uma aposta no poder de reverberação de certas microintervenções realizadas em laboratório de pesquisa. Aposta nas múltiplas inter-relações entre corpo e ambiente, nos intercâmbios com inúmeras direções movediças, nos percursos itinerantes que se entrecruzam, nas fronteiras móveis. É uma cartografia, e como toda metodologia possui limites e possibilidades.

Trata-se de uma Educação Ambiental voltada para a intensificação das trocas entre os corpos e deles com o ambiente, atenta aos processos que geram vibrações e interferências, onde a linha divisória que separa corpo e ambiente tende a estilhaçar. É este estilhaçamento que a pesquisa se propõe analisar, as zonas de dispersão, onde são geradas ondas de energia que, em nossos dias, são fortemente contidas, especialmente em espaços instituídos. O represamento desses fluxos, imprescindíveis à vida, poderá se desdobrar num custo elevadíssimo no decorrer do tempo, o de fracassarmos enquanto espécie. Essa energia precisa ser liberada para ser mais bem analisada. Foi o que a cartografia da *teatralidade humana* procurou fazer no laboratório de experimentações realizando atividades que permitissem que os participantes entrassem em contato com seus instintos, emoções, intuições e

---

<sup>85</sup> A mitigação baseia-se no fato de que as novas tecnologias talvez um dia possam resultar no desenvolvimento de meios economicamente viáveis, permitindo que ações antrópicas possam ser enfrentadas de forma mais eficaz. A mitigação no setor de transportes, por exemplo, diz respeito à produção de veículos com combustíveis mais eficientes, veículos híbridos (com motor convencional e motor elétrico suplementar), veículos que utilizem biocombustíveis, mudança do transporte rodoviário para o ferroviário, criação de sistemas de transporte público e de transporte não-motorizado (criação de espaços que permitam a prática de caminhar e pedalar), enfim, o planejamento inteligente do uso de transporte urbano.

sentimentos. A análise procura focar os corpos que, efetivamente, se transformam com o ambiente, bem como o transformam num constante processo de interação e alternância.

É verdade que a melhoria da qualidade de vida está ligada à ecologia ambiental, mas esta, por sua vez, está interconectada com as ecologias mental e social (GUATTARI, 1990). Para enfrentar as questões ambientais precisamos criar e fazer proliferar dispositivos que problematizem experimentando, ao desenvolverem a expressão corporal e a manifestação de sentimentos como os do medo, da alegria, da dor, do prazer, da empatia, da tristeza, da repulsa, da raiva, do amor, etc. Dispositivos educativo-ambientais que coloquem em dúvida a hegemonia da razão e fomentem mudanças de hábitos em todos os níveis, pondo em dúvida o próprio hábito e sua razão de existir. Este tem sido o desafio.

A perspectiva da *teatralidade humana* desenvolve atividades em laboratório que tratem a questão da subjetividade e das relações humanas. Faz isso através de experimentações e intervenções socioambientais, quando são vivenciados e problematizados os limites e possibilidades de relações mais voltadas para o cuidado. É a tentativa de contribuir com um paradigma mais abrangente do que o cartesiano, como indicam as pesquisas de Edgar Morin (1996, 2007), Fritjof Capra (2009) e, em especial, as de Deleuze e Guattari (1992, 1995). O objetivo tem sido desenvolver vivências que favoreçam ramificações e descentralizações, privilegiando os meios, os intervalos, as ervas-daninhas; reinventando máscaras e papéis sociais, improvisando, transformando as regras do jogo. As experimentações procuram disseminar um tipo de cuidado mútuo que nos ensine a lidar positivamente com nossos erros e falhas, bem como dos outros, permitindo que possamos viver com mais fluidez nossas intuições e instintos.

Trata-se de fazer uma aposta nas discontinuidades e nas forças caóticas da vida, de desenvolvermos as capacidade e habilidades de um animal que se encontra adormecido em nós e que através dos milênios habita nossos corpos. Essas forças podem ou não estar alinhadas com as forças da razão, daquele tipo de pensamento que tanto mais fidedigno mais conscientemente pensado. Muitas vezes não estão, mas a ideia aqui não é buscar este alinhamento e sim outra correlação entre ambas, novos e múltiplos centros de equilíbrio para o corpo. Outras relações entre os corpos e destes com o ambiente a tal ponto que fronteiras móveis e flexíveis se tornem

comuns em nosso dia a dia, talvez assim possamos aprender a fluir com as impetuosidades movidas pelas forças do inconsciente ao invés de negá-las e reprimi-las.

Nosso momento histórico exige que depositemos uma confiança maior nesse conjunto de forças que compõem o humano, isto não implica excluir a razão e a consciência, mas desnaturalizar sua supremacia hegemônica. A *teatralidade humana* procura fazer um contraponto apostando nas forças que emergem do vazio e do acaso, gerando um tipo de instabilidade através das experimentações realizadas em laboratório e empoderando os participantes das oficinas na medida em que são motivados a inventarem suas próprias regras.

A *teatralidade humana* reconhece que o humano, em nosso tempo, tem como característica culturalmente constituída o desejo de entender e influenciar o ambiente a sua volta, procurando explicar e manipular os fenômenos da natureza através da consciência e do pensamento científico. Mas denuncia as arbitrariedades cometidas ao longo da história com relação à negação de certos impulsos e forças ancestrais pré-históricas sem as quais não estaríamos aqui. As forças de sobrevivência e intensificação da vida.

A análise da implicação, nesta cartografia, exige que eu exponha minhas próprias vertigens e contradições. É o que procuro fazer enquanto lido com forças desconhecidas e sensações intensas sem deixar abandonar o exercício da racionalidade ao longo dos processos de experimentação. É isto que acontece na aula inaugural do curso de Psicologia da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), no dia 16 de março de 2012, enquanto abordo as questões da inventividade humana e da expressão corporal e problematizo o significado do pensamento.

O convite para dar aula para estudantes de Psicologia me instigou a abordar o tênue limite entre pensamento delirante e doença mental. Decidi problematizar a fronteira entre loucura e o exercício de uma racionalidade indecifrável e inacessível a partir de uma experimentação *clownesca*.

A estratégia foi dividir a aula em duas partes. Na primeira, eu e o companheiro Douglas Passos fizemos o exercício de improviso “Recordo: Dois Palhaços e uma Mala”, que durou aproximadamente quinze minutos e ficou



registrado em audiovisual<sup>86</sup>. Na segunda parte, que durou em torno de quarenta e cinco minutos, foi realizada a aula expositiva propriamente.



**Ilustração 42** – Intervenção dos *clowns* Guzito (Augusto Amaral) e Roi-roí (Douglas Passos) na aula inaugural do curso de Psicologia da UFPel. Março de 2012. Fonte: Acervo da pesquisa (Fotografia: Maria Teresa Nogueira).

Na primeira etapa, o corpo vive um êxtase ao manifestar o *clown* e reinventar a si mesmo em cena. Penetra numa espécie de turbilhão que exige outro centro de gravidade, outras formas de comunicação e interação, enquanto experimenta o silêncio meditativo no epicentro de um tornado de sensações. Transita entre o tudo e o nada, entre superfície e profundidade, entre a solidão e a unidade com todas as coisas.

Os *clowns* Roi-roí<sup>87</sup> e Guzito<sup>88</sup> se deslocam ocupando o espaço. Eles se movimentam intensamente, divertem-se, chamam todos para brincar com os objetos contidos na mala e interagem uns com os outros. O improvisado exige que o corpo acelere, enquanto reage aos estímulos do ambiente e oscila conforme as atitudes e expressões dos estudantes e professores que participam da aula-intervenção. Os

<sup>86</sup> Este audiovisual está disponível nos seguintes links:

<http://youtu.be/NvnZhKMujXo> - Parte I

<http://youtu.be/b7SuKw0bUTI> - Parte II

<http://youtu.be/afrVjPkqFcU> - Parte III

<sup>87</sup> Nome do *clown* de Douglas Passos.

<sup>88</sup> Nome do *clown* de Augusto Amaral.

músculos são exigidos, os sentidos aguçam, a tensão arterial se eleva, o coração bate forte e o suor brota na pele enquanto os pensamentos divergem.

O corpo do *clown* modifica sua posição de acordo com as alterações do ambiente, cria soluções imediatas para problemas imediatos, se relaciona com objetos e pessoas. Ele não tem problemas em brincar com o disforme, pois se alimenta de variações e equilíbrios provisórios. Tem afinidade com as energias que dão forma ao mundo. Extrapola os limites daquilo que está estabelecido como verdade e realidade.



**Ilustração 43** – Guzito, o *clown* de Augusto Amaral se despede no final da intervenção. Aula inaugural do curso de Psicologia da UFPel. Março de 2012. Fonte: Acervo da pesquisa (Fotografia: Maria Teresa Nogueira).

O improviso termina quando os *clowns* saem da sala de aula. Do lado de fora eu retiro o figurino e entro imediatamente, agora como professor e palestrante. Isto faz com que eu alterne minha condição corporal entre um estado de movimento muito veloz e outro bastante lento, exigindo que eu use fundamentalmente as cordas vocais. A brusca desaceleração confunde meus pensamentos. Vivo uma espécie de transe, um tipo de agenciamento polifônico onde razão e desrazão se misturam

numa fronteira móvel e indiscernível. Agora, como professor, preciso conter minha expressão corporal e deixar as ideias fluírem com rapidez e objetividade a fim de problematizar o que acabava de acontecer e fazer as relações necessárias com o conteúdo a ser desenvolvido. No entanto, procuro em vão lembrar o que foi planejado para aquela aula.

Perturbado e trêmulo me deparo com um problema inesperado, pois havia trabalhado inúmeras vezes com a temática que me propus a apresentar e confiei inteiramente na memória para transmitir aquele conhecimento específico. Não existe um roteiro escrito que possa me guiar, só um caminho a seguir: a trilha da superação de si mesmo. De alguma forma, minhas lembranças foram afetadas pelo imprevisto e começo a acessar certas lembranças e ideias que pertencem a uma memória que vai além do meu próprio corpo e história pessoal. Vivo uma espécie de transe consciente. Começo a argumentação expositiva tomando como referência a experimentação *clownesca* que acabávamos de viver:

Eu não estava representando um papel, não era exatamente isto que estava acontecendo. Eu estava me apresentando e querendo interagir. Isto sim. Queria brincar, jogar. Mas o Guzito, meu *clown*, faz isto de uma maneira própria, flexionando um tipo de linguagem com sentido extra-gramatical, uma linguagem *esquizo* eu diria, como se as palavras fossem sopradas. Vocês repararam? São palavras rebeldes, onde os elementos fonéticos cedem para os elementos tônicos e a comunicação flui como rajadas de vento. É puro ritmo, pura expressão! O *clown* na verdade não diz respeito ao eu, ele não representa ninguém, ele é uma força espontânea que impulsiona o corpo a fazer determinadas escolhas e a se comportar de certa maneira. Mas isto não significa que eu estivesse inconsciente durante a improvisação. O Guzito é uma energia que, ao percorrer meu corpo, me transforma num outro que estou me tornando e não paro de me transformar. A pesquisa que venho realizando nos últimos anos indica que o *clown* opera com as energias de transformação da vida. Os grandes *clowns* que tive a oportunidade de conhecer são improvisadores excepcionais com uma extraordinária capacidade de interação e transformação da realidade. É verdade que não temos como escapar inteiramente das representações, mas o Guzito, em muitos momentos, extrapola tudo isso. Ele vai além do papai, mamãe, filhinho, enfim, das identidades. Ele manifesta um tipo de energia que pede passagem, que precisa fluir, em especial em sociedades normatizadoras e normalizadoras como a nossa: a energia de transformação. Em sociedades que privilegiam o regramento da vida. Precisamos ficar atentos, pois se Lavoisier está certo “tudo se transforma”, até as mais sólidas instituições que o humano é capaz de criar se transformam. Embora possa parecer que não! (Anotações extraídas do diário de campo).

Meus pensamentos embaralham e não consigo traçar um fio condutor que direcione minha fala. Depois de instantes de tensão gerados por um turbilhão de dúvidas, resolvo relaxar e confiar nas forças do esquecimento enquanto transito no limiar do inconsciente ao experimentar os fluxos de uma espécie de estado alterado de consciência. Resolvo continuar improvisando. De alguma forma meu corpo vibra com as vibrações do ambiente e entra em sintonia com o lugar e as pessoas que ali se encontram. Este estado de êxtase permite um tipo de comunicação sutil e direta que parece afetar os alunos e fazer com que entre um gesto e outro do professor germine algo novo: uma maneira de ensinar com o corpo-todo-em-movimento. As palavras fluem em minha boca sob os influxos do não-senso enquanto teorizo sobre caos e inventividade e faço algumas relações com a performance dos *clowns*.

O não-senso não possui nenhum sentido particular, mas se opõe à ausência de sentido e não ao sentido que ele produz em excesso sem nunca manter com seu produto a relação simples de exclusão à qual gostaríamos de reduzi-lo. O não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação de sentido. É isto que é preciso entender por *non-sense*. (...) o sentido não é nunca princípio ou origem, ele é produzido. Ele não é algo a ser descoberto, restaurado ou re-empregado, mas algo a produzir por meio de novas maquinações. Não pertence a nenhuma altura, não está em nenhuma profundidade, mas é efeito de superfície, inseparável da superfície como de sua dimensão própria. (...) Fazer circular a casa vazia e fazer falar as singularidades pré-individuais e não pessoais, em suma, produzir sentido, é a tarefa de hoje (DELEUZE, 2011, p.74 a 76).

Não obstante, encontrar-se no vazio é assustador, pois não há indícios de quais as alternativas estarão à nossa disposição no próximo instante. Os sentidos se proliferam ao infinito e o corpo experimenta desconforto e insegurança. No nada não há onde se apoiar! Todavia, entre a expiração e a inspiração de um corpo ofegante que extrapola a si mesmo, são geradas as possibilidades de um mundo novo. As maquinações e os sentidos produzidos pelas experimentações da *teatralidade humana* são uma tentativa de seguir as pistas deixadas por Deleuze.

Não é possível comprovar, mas estava em contato com um universo indecifrável, com forças desconhecidas. Elas geravam interferências o tempo todo e, de alguma forma, estavam me ajudando a lidar com aquela situação embaraçosa. O fato é que o exercício de improviso com os *clowns* antes da aula expositiva tornou-

se um ótimo recurso didático para enriquecer a problematização em torno dos limites do pensamento delirante e da doença mental.

Quando eu tiro o nariz vermelho e o figurino o *clown* continua agindo, movimentando meu corpo, me impulsionando na direção da criatividade e da invenção. Ele sempre faz isso. Ele tem tornado a vida mais leve e vem me ensinando a acreditar sempre, em todas as situações, especialmente nas mais complicadas. Ele sabe transitar entre o trágico e o cômico e faz isso modificando o habitual, criando novos sentidos. Utilizo a palavra *clown* porque a imagem do palhaço, de alguma maneira, mostra o destrambelho do humano, o ridículo, mas também o atrevimento e o humor, a capacidade de superação. Coloca em evidência a energia de um fazedor de novas lógicas, um multiplicador de racionalidades, um proliferador de sentidos. O palhaço é devir-criança porque as crianças estão sempre emergindo dos vazios e produzindo outros. Temos muito a aprender com elas! Mas o palhaço também é devir-louco. Certamente temos muito a aprender com os loucos. Experimentações *clownescas* como a que fizemos aqui colocam em questão o que os especialistas convencionaram chamar doença mental, pois são muito tênues as fronteiras que separam o pensamento delirante da doença mental. (Anotações extraídas do diário de campo)

Diante daquela circunstância perturbadora abriam-se novas perspectivas para o que Antonin Artaud quis dizer com “fazer arte é privar um gesto de sua repercussão no organismo.” (ARTAUD, 1999, p.91). Entendi que quando conseguimos refrear certos ímpetos e privá-los de expressão abrem-se as portas para que possamos experimentar as flutuações de um corpo que se desencontra das regras e convenções. Venho percebendo que breves instantes como estes são carregados de energias de transformação e intensificação da vida. Naquele momento, naquele lugar, os gritos de Artaud parecem ecoar enquanto procuro flexionar uma linguagem a meio caminho entre o gesto e o pensamento, onde o louco e a criança aparecem como forças de composição que se entrelaçam com outras forças e evidenciam a multiplicidade que é a vida.



**RITUALIZAÇÃO DA VIDA**

## RIZOMA II

### Entrada | Saída 11

RITUALIZAÇÃO DA VIDA: por uma epistemologia das multiplicidades e paradoxos

Nossos corpos são complexos, a vida é complexa. Mas também somos ambíguos: somos o diverso e o múltiplo, mas em certas condições podemos experimentar o uno e a unificação. Nossas subjetividades estão abertas à multiplicidade, nossas crenças e rituais comportam múltiplas identidades, papéis sociais, máscaras, procedimentos, comportamentos, técnicas, etc. Entretanto, a tradição religiosa do ocidente afirma que o deus cristão é uno: é pai, é filho e espírito santo – três em um. E se fomos criados à imagem e semelhança desse deus, segundo a Bíblia Sagrada, isso significa que nossa natureza tende ao uno e à unificação.

Talvez o momento seja propício para reencontrarmos a beleza e a riqueza da diversidade e afirmar: – Não, deus não é uno, ele é múltiplo! Para isso, teremos que enfrentar os problemas decorrentes dos rituais consagrados pela tradição religiosa, avançando na direção de um aprendizado que torne o humano capaz de lidar com paradoxos e contradições.

Na visão clássica quando surge uma contradição num raciocínio, é um sinal de erro. É preciso dar marcha a ré e tomar um outro raciocínio. Ora, na visão complexa, quando se chega por vias empírico-rationais a contradições, isto não significa um erro mas o atingir de uma camada mais profunda da realidade que, justamente por ser profunda, não encontra tradução em nossa lógica (MORIN, 2007, p.68).

Um caminho possível para conseguirmos avançar em relação às contradições da vida talvez esteja no tipo de conhecimento proveniente da fé e da religiosidade. Conheci recentemente dois espaços que podem fornecer elementos para aprofundar esta questão, o templo budista<sup>89</sup> de Três Coroas/RS (maio/2011) e o outro um dos

---

<sup>89</sup> <http://kl.chagdud.org/quemsomos/>

templos da ordem espiritualista Vale do Amanhecer<sup>90</sup> (novembro/2011), localizado em Pelotas/RS.



**Ilustração 44** – Casa das Rodas de Oração. Augusto Amaral no Templo Budista de Três Coroas/RS. Maio/2011. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Cláudia Tavares).

Ao me deslocar por estes ambientes e refletir analiticamente sobre eles, me dei conta de algumas diferenças e semelhanças, convergências e divergências. O centro de Budismo Tibetano, destinado ao estudo e a prática, chama atenção pela suntuosidade arquitetônica e pela particularidade dos rituais, com riqueza de

---

<sup>90</sup> <http://www.valedoamanhecer.org.br/index.php?pagina=1>



símbolos, objetos e imagens coloridas. Quando o budismo se fixa no Tibete, no século VII, muitos deles já haviam sido estabelecidos como parte integrante dos rituais.

Entretanto, o que mais chamou atenção foram as Rodas de Oração<sup>91</sup>, que corresponde a um conjunto de cilindros que contém mantras (palavras sagradas) escritos em seu interior e que, pelo simples fato de girarem, emitem uma energia sutil, capaz de gerar saúde, paz, equilíbrio e vitalidade, espalhando benefícios para além daquele tempo-espaço, segundo eles.

O funcionamento dos cilindros naquele ambiente ritualístico, por si só, é suficiente para que centenas de preces sejam elevadas aos céus, trazendo equilíbrio ao Planeta, bem como bênçãos voltadas à longevidade, prosperidade, manifestação da cura, etc. Eles giram no sentido horário e é promissor, segundo a tradição, andar ao seu redor neste mesmo sentido absorvendo suas bênçãos de purificação.

A ritualística da ordem espiritualista Vale do Amanhecer possui características diferenciadas em muitos aspectos com relação à budista. Trata-se de uma seita fundada no início dos anos setenta em solo brasileiro (Planaltina/DF), sob a influência de uma cultura mestiça. Em contraste com o silêncio do tempo budista, gritos, risadas, choro e rezas ecoam no galpão de madeira que abriga o ritual de cura. Mantras e orações acontecem em um círculo localizado no centro do galpão, formado por médiuns (aqueles que recebem as entidades) e doutrinadores (os que detêm o controle racional do processo)<sup>92</sup>. Esta é a atmosfera daquele lugar repleto de simultaneidades e sobreposições.

O atendimento inicial das pessoas que estavam ali buscando cura era feito por uma cabocla ou preto-velho – entidades comuns nos cultos da Umbanda. O médium sempre está acompanhado por um doutrinador<sup>93</sup>. Depois do atendimento

---

<sup>91</sup> <http://www.lyndha.com/mantras/rodaoracao.htm>

<sup>92</sup> São chamados de médiuns e doutrinadores aqueles que têm a incumbência de conduzir para fora do local de reunião os espíritos perturbados e maléficos que estão naquele lugar porque foram trazidos pelas pessoas que ali chegaram.

<sup>93</sup> Em cada bancada existe uma pessoa que doutrina, repetindo algumas orações durante o atendimento, e outra que incorpora a entidade e dá orientações aos pacientes que estão sendo atendidos. Cada dupla ocupa uma bancada. Ao todo são 18 bancadas.

inicial, o paciente, como chamam, é encaminhado para fazer trabalhos específicos<sup>94</sup> e, logo após, passa numa pipa para pegar a quantidade de água que necessita. Esta água teria o poder de curar.



**Ilustração 45** – Sessão de cura na ordem espiritualista Vale do Amanhecer. Participação: Augusto Amaral. Pelotas/RS. Novembro/2011. Fonte: acervo da pesquisa (Fotografia: Rafael Amaral).

Os trabalhos acontecem em vários pequenos recintos dispostos no galpão, que contém quadros nas paredes com imagens de indígenas, seres alienígenas, pai Seta Branca, tia Neiva (a pessoa que fundou a seita), etc. Jesus Cristo e uma enorme cruz ocupam o lugar central no galpão. Os curadores possuem fardas diferenciadas de acordo com suas atribuições e posição hierárquica, com riqueza de ornamentos: estrelas, cruces, crachás de identificação, frases, um olhar sem rosto, luas, etc. O ambiente tem ornamentos dourados, prateados e coloridos em tons de azul, verde, amarelo, vermelho e branco. As sessões acontecem em um lugar muito simples, mas com riqueza de adornos.

---

<sup>94</sup> Os trabalhos de cura são uma combinação de rituais específicos denominados Junção, Indução, Cura, Linha de Passe, Defumação e Randy (este é um trabalho para os casos mais complicados, onde um grupo de médiuns e doutrinadores atende uma única pessoa de cada vez).

O que chama atenção é que se trata de um ritual fortemente regrado, cheio de esquematizações, repleto de símbolos, objetos e imagens, cheio de detalhes, mas com pouca margem para a iniciativa pessoal e a inspiração espontânea.

Parece um tipo de exorcismo, um fervilhar caótico estranhamente ordenado que tem como objetivo maior tratar e curar. Uma ritualística labiríntica que dá a impressão de uma complexa revelação milagrosa animada a partir das formas simbólicas, mas restrita àquele ambiente e somente ali funciona. Concebida, sobretudo, para proporcionar o alívio de diversos males.

Entretanto, esta vigorosa manifestação religiosa coloca em evidência um mundo paradoxalmente caótico e regrado. Capaz de causar atordoamento e tontura. Foi o que meu corpo experimentou quando participei do ritual de cura. Sensações muito semelhantes experimentei quando o erê<sup>95</sup> (qualidade infantil do transe) *Flor d'Água* – erê do orixá Oxum na tradição do candomblé<sup>96</sup> – incorporado em Jacques

---

<sup>95</sup> Segundo BARBOSA NETO (2012), “no candomblé, por ocasião da iniciação, período durante o qual a pessoa está possuída por seu orixá, mas também momento em que ela deve aprender as rezas, as danças, os gestos, é o *erê*, ‘qualidade infantil’ do santo, em tudo análogo ao *axêro*, que poderá se encarregar de ‘fixar na cabeça do filho-de-santo os ensinamentos por ele recebidos’ (Goldman, 1984, p.136). Ordep Serra (1978) observou que tanto o aprendizado da *iaô* (pessoa que está recolhida por ocasião de sua iniciação) quanto do santo, ocorrem por intermédio do *erê*. Todo o ensinamento dispensado durante a reclusão iniciática é direcionado ao *erê* e não imediatamente à pessoa que está sendo iniciada. ‘A criança é quem primeiro aprende e grava as complicadas coreografias, os inúmeros e sofisticados cantos, as longas e difíceis orações. *Tem uma memória prodigiosa, como a do inconsciente* [grifo meu]. Lembremos que quando ex-surge o *erê*, a noviça perdeu a lembrança de tudo, e seu intelecto acha-se reduzido a uma *tabula rasa*. Imprimem-se nesta com facilidade os misteriosos ensinamentos. A educação dispensada no *runkó* pela Criadeira e outros mistagogos deve começar por coisas bem elementares: o *erê*, a princípio, não sabe nem mesmo comer ou falar’ (Serra, 1978, p.284). Enquanto no candomblé a iniciação é marcada, para a pessoa, por um intervalo aberto pelo esquecimento, o *erê* sendo a ‘memória prodigiosa’ que tudo reterá para ela do que lhe foi ensinado, na possessão pelo orixá tal como acontece em inúmeras casas de batuque, o *axêro*, estado intermediário que antecede imediatamente o término da *ocupação*, encarrega-se de devolver à pessoa a lembrança integral de tudo aquilo que aconteceu no ritual durante o tempo em que esteve ausente, de tal modo que, dessa maneira, ela esqueça o próprio esquecimento produzido pela possessão, impedindo-a, portanto, de saber que isso aconteceu. Tanto o *erê* quanto o *axêro* são seres ou estados sobrenaturais destinados a elidir o esquecimento, e ambos estendem sobre a experiência extática disjuntiva uma conjunção feita inteiramente de memória. Mas uma diferença fundamental se apresenta entre eles: o *erê* é a memória do que aconteceu durante a ausência da pessoa, mas que não faz esquecer o esquecimento provocado pela possessão, enquanto o *axêro*, por outro lado, devolve a lembrança para fazê-la esquecer do intervalo em que esteve ausente do mundo. Ambos substituem o esquecimento pela memória, mas por razões opostas: o primeiro, para que a pessoa esqueça sem perceber que esqueceu, o segundo, para que ela possa lembrar do que, de outro modo, teria simplesmente esquecido. O *axêro*, até onde sei, não tem participação alguma no ritual de iniciação”. (BARBOSA NETO, 2012, p. 257 e 258)

<sup>96</sup> Por candomblé, designa-se, no Brasil, uma das várias religiões que, apresentando claramente elementos de origem africana, foram classificadas por meio do adjetivo composto “afro-brasileiras”, com todos os inconvenientes e imprecisões que isso possa ter. Constituído, aparentemente, a partir do século XIX – ao menos tal como o conhecemos hoje – o candomblé inclui, também, em maior ou menor grau, elementos de cosmologias e práticas indígenas, assim como do catolicismo popular e do

Gauthier<sup>97</sup>, interfere em minha banca de qualificação durante a defesa do projeto de tese.

Gauthier, possuído por *Flor d'Água*, participa, propõe caminhos, colabora, indica possibilidades, enfim, orienta nossas teses. Ele desenha no quadro negro uma espécie de mapa com a ajuda de seus amigos espirituais. Articula o meu projeto com os projetos de doutorado dos colegas Cláudio Tarouco de Azevedo e Aline Cristina Calçada de Oliveira. Reconheço a importância das interferências amorosas de *Flor d'Água* no processo de qualificação, com toda a espontaneidade típica das crianças, e entendo que ela trouxe um conjunto de impressões e reflexões em torno do cuidado relevantes para o desenvolvimento da tese.

Logo após os pareceres dos professores que compunham a banca, *Flor d'Água* chama os três doutorandos para uma conversa. Este foi um momento especial, embora eu tenha sido bastante afetado todo o tempo por uma energia sutil que ressoava durante o processo de qualificação da pesquisa. Na conversa, mesclando transe e lucidez, espírito e matéria, as ideias de *Flor d'Água* se alternam com as de Gauthier.

Eu não sei se sou eu (*Flor d'Água*) ou a matéria (Jacques) que vai fazer amanhã uma vivência na casa do Alfredo. A vivência vai dizer pra vocês exatamente qual é a sua (*Flor d'Água*) concepção das coisas. Mas uma sugestão que eu estou fazendo hoje e aí eu coloquei para a Aline: Criar meu boneco interior. Na relação, na interação entre a pessoa cuidada e a pessoa cuidando, antes do reiki e depois do reiki. E aí acho que pode ser uma coisa bem bonita. Que

---

espiritismo de origem européia. Pode-se observar, igualmente, uma bem marcada diversidade entre os diferentes grupos de culto, diversidade ligada à região da África de onde provém a maior parte do repertório de cada grupo, assim como às modalidades e intensidades de suas conexões “sincréticas” com outras tradições religiosas. *Grosso modo*, os fies do candomblé, no Brasil, classificam os terreiros em três grandes “nações” (além de um grande número de nações menores ou de divisões das maiores) oriundas, em tese, das diferentes origens africanas de seus fundadores. Assim, a nação ketu seria originária dos ioruba da Nigéria e do Benin; a gêge, dos fon do Benin, e a angola, dos banto de Angola e do Congo. Há diferenças entre os terreiros que se classificam em nações distintas, mas também entre os que se classificam na mesma nação – assim como existem vários tipos de misturas e combinações entre nações. Entretanto, e para além dessa diversidade empírica, existem elementos comuns entre praticamente todos os grupos de culto. O mais evidente de todos talvez seja a presença de divindades (orixás, voduns ou inkices) que, em cerimônias mais ou menos elaboradas, possuem fiéis devidamente preparados para isso por meio de processos de iniciação, mais ou menos longos e sofisticados e que podem ou não incluir oferendas e sacrifícios de animais. E ainda que isso esteja longe de ser uma regra absoluta, por “candomblé” entende-se, em geral, as representações e práticas de grupos onde esses sacrifícios são praticados, onde a iniciação tende a ser mais elaborada e onde há uma tendência para a distinção entre as divindades, os espíritos dos mortos e os ancestrais (Goldman, 2005, p. 102, 103).

<sup>97</sup> Jacques Gauthier é co-orientador do meu projeto de doutorado e participou da banca de qualificação que aconteceu em 29 de setembro de 2011.

as pessoas realizem uma oficina artística criando seu boneco interior, o que aparece antes do reiki e depois do reiki. Augusto: Pensei que poderia trabalhar sobre o conceito de cuidar a partir do *clown*, o palhaço não tem problema com isso. Uma coisa bem aberta. O que é cuidar? A partir da emergência de um dispositivo que faz emergir o *clown* interior e vai surgir as várias dimensões do cuidar a partir desse *clown* que é positivo, que é amor, que é abertura, que é luz, que é brincadeira, que é leve. Qual é o cuidar para cada pessoa? Acho que também pode ser uma coisa bem interessante. Eu pensava do lado do Cláudio trabalhar com o corpo sem órgãos e contrapor uma *clown*-perspectiva poderia trazer na compreensão do corpo sem órgãos. Contrapor isso a Deleuze e Guattari, eles dizem coisas sobre o corpo sem órgãos, mas você pode criar uma outra visão do corpo sem órgãos também. Que o grupo-pesquisador pode criar uma visão do corpo sem órgãos ou do corpo mutante, ainda não sei. O que é a *clown*-perspectiva? Eu (*Flor d'Água*) falarei amanhã ou talvez a matéria (Jacques), eu não sei. O que você (Augusto) escreve no seu trabalho: Como se utiliza o corpo para mudar a posição, mudar o olhar? Talvez o corpo se torne animal, pedra, água. Talvez criar um conceito de corpo. O que é corpo? Eu não sei bem. Para Augusto eu acho que é um trabalho que ele tem que fazer com Artaud, tem que ir mais fundo. No livro *o Teatro e Seu Duplo* ele se refere muito a cultura balinesa, o teatro balinês que é muito codificado, é cheio de códigos, quer dizer a pessoa se despersonaliza totalmente quando entra na máscara. Esta é a revolução do teatro para Artaud, um teatro que não é mais a expressão do ego, um teatro que trabalha com códigos mesmo e cria uma nova linguagem. Mas tem um problema com a persona. Ou seja, a visão do Artaud é um teatro muito codificado e quando você fala do *clown*, do palhaço, da criança interior, você se refere à persona. O que o latino chamava de persona? Persona é a máscara no teatro latino, a máscara também é o que permite ao eu ser visível, atuando em vários contextos (...) Tem que ler Artaud. Como se pode articular essa persona com o teatro muito codificado balinês, por exemplo, oriental? Porque são lógicas totalmente diferentes, aí tem que refletir um pouco. (Gravação em áudio da fala de Jacques Gauthier/*Flor d'Água*. Anotações extraídas do diário de campo)

Fiz do *Teatro e Seu Duplo* meu livro de cabeceira durante anos consecutivos e agora recebia orientações para continuar aprofundando Artaud. Acolhi o desafio e retomei os escritos sobre a crueldade, pressentindo que impulsionariam minhas intuições e reflexões. Pressentia que a mesma energia que mobilizou Artaud ao longo de toda a sua vida passaria a fazer parte do meu cotidiano e foi o que de fato aconteceu. O desejo de desenvolver uma linguagem a meio caminho entre o gesto e o pensamento volta mais forte do que nunca. Um teatro capaz de refazer a vida, recriando o corpo e as relações sociais, que rejeitasse a supremacia da palavra e assim proporcionasse uma proliferação de máscaras. Artaud fala em multiplicar

personas sem, necessariamente, desenvolver uma linguagem pautada na codificação do espaço cênico.

Talvez o teatro balinês fosse uma maneira radical, como praticamente tudo em sua vida foi, de fazer um contraponto necessário naquele momento histórico-social. Tão radical e surpreendente quanto os traços no quadro deixados por *Flor d'Água* e Gauthier. Uma forma de chamar atenção apontando para a cultura do oriente, pondo em evidência a individualização e a fragmentação do humano no ocidente.



**Ilustração 46**– Qualificação de Augusto Amaral. FURG, setembro de 2011. *Flor d'Água* conversa com Aline Oliveira, Augusto Amaral e Cláudio de Azevedo. Fonte: Acervo da Pesquisa (Fotografia: Alfredo Martin).

Entendo que, de alguma maneira, Artaud desejava nos mostrar imagens de uma teatralidade que fosse capaz de gerar interferências no humano, removendo o

corpo mecanizado da sociedade industrial de seu estado de alienação. Talvez a intenção dele fosse denunciar o crescente egocentrismo nas relações sociais, alertando para o perigo de nos acostumarmos a manipular em nossos próprios rostos um conjunto muito restrito de máscaras. Talvez tenha indicado caminhos para que experimentações como a da *teatralidade humana* reinventem suas ideias e busquem no *clown* e em seu nariz – a menor máscara do mundo – a expressão de um corpo que rompe com automatismos e é capaz de refazer o ato criador.



**Ilustração 47** – Qualificação de Augusto Amaral. Anotações feitas por Flor d'Água. FURG, setembro de 2011. Fonte: Acervo da pesquisa. (Fotografia: Cláudio Azevedo).

Possivelmente quisesse colocar, de forma clara, impactante, o problema da rigidez dos papéis sociais e das identidades fixas em sociedades massificadas e produtivistas como as que começavam a surgir na Europa naquele tempo. Artaud fazia isso enquanto apontava para a cultura milenar do oriente e mostrava a forma peculiar como lidam com a dureza de suas máscaras e a inércia de suas próprias representações: diluindo o eu no conjunto de uma encenação espetacular com riqueza de símbolos, cores, sonoridades e movimentos, mas não abrindo mão de separar os que atuam (no palco) dos que assistem passivamente (na plateia).

O Teatro de Bali, repleto de simbolismo, mistura de dança, canto e pantomima, sob o ângulo das sensações intensas e da alucinação, compõe um espetáculo que apresenta personagens em seu estado espectral. Mostrando um drama que não evolui entre sentimentos, mas entre estados de espírito apresentados na cena através de uma combinação de gestos codificados e previamente esquematizados. Trata-se, na concepção de Artaud, de um teatro de tendências metafísicas que, neste sentido, tem muito a ensinar ao Ocidente.



**Ilustração 48** – Qualificação de Augusto Amaral. Anotações feitas por *Flor d'Água*. FURG, setembro de 2011. Fonte: Acervo da pesquisa. (Fotografia: Cláudio Azevedo).

A diluição do *eu* talvez interesse a uma civilização que, tantas vezes, precisou obedecer cegamente a seu imperador. Possivelmente esse aspecto despersonalizante do teatro balinês não tenha chamado tanto a atenção de Artaud quanto sua capacidade de produzir anunciações, imagens, fluxos, tremores, relações mágicas entre acontecimentos distintos. A revolução do teatro para ele vem através de uma linguagem-convite que seja capaz de remover o humano de um estado geral de inércia.

Esse é um teatro que atua nas brechas e prolifera nos entrelugares, na medida em que o humano busca outras correlações de forças entre indivíduo e coletivo, persona e despersonalização, espírito e matéria, delírio e razão, enquanto os corpos experimentam um centro de equilíbrio provisório que fornece perspectivas de existência mais voltadas para a intensificação.

Num diálogo inesperado com Deleuze, através de um sonho, foram-me suscitados outros pensamentos sobre essa questão. Acordei com a forte sensação de que havíamos nos encontrado face a face, numa experiência onírica concreta. No



sonho, transpasso uma parede e entro na área de serviço de uma casa onde ele comia uvas e jogava fora as cascas. Durante algum tempo, observo-o, mas ele não nota que estou ali. No entanto, quando percebe minha presença vem e me dá um longo abraço como se fôssemos amigos. Depois pergunta se eu poderia ajudá-lo, apontando para as cascas que estava juntando em dois baldes coloridos – contrastando com o ambiente árido e cinzento.

Embora tenha me dado conta muito tempo depois que aquele lugar era minha casa e que a mensagem indicava a necessidade de transformar certos territórios que eu não estava disposto a mudar – talvez porque até então permanecessem invisíveis para mim –, o sonho colocou meu corpo em movimento. A conversa com esse importante intercessor, numa espécie de brecha entre a vigília e o sono, instigou-me a buscar outra posição entre “obedecer às regras impostas” e “seguir fluxos e acasos”. Encorajou-me a jogar um jogo onde não há regras preexistentes e cada lance é capaz de inventar seus próprios preceitos. Um jogo que não esteja fundado na sensatez, na ponderação e na prudência.

Não basta opor um jogo maior ao jogo menor do homem, nem um jogo divino a um jogo humano: é preciso imaginar outros princípios, aparentemente inaplicáveis, mas graças aos quais o jogo se torna puro. (...) Um tal jogo sem regras, sem vencedores nem vencidos, sem responsabilidade, jogo da inocência e corrida à Caucus<sup>98</sup> em que a destreza e o acaso não se distinguem, parece não ter nenhuma realidade. Aliás, ninguém se divertiria com ele. (...) O jogo ideal que falamos não pode ser realizado por um homem ou por um deus. Ele só pode ser pensado e, mais ainda, pensado como não-senso. Mas, precisamente: ele é a realidade do próprio pensamento. É o inconsciente do pensamento puro. É cada pensamento que forma uma série em um tempo menor que o mínimo de tempo contínuo conscientemente pensável. É cada pensamento que emite uma distribuição de singularidades. São todos os pensamentos que comunicam em um longo pensamento, que faz corresponder ao seu deslocamento todas as formas ou figuras da distribuição nômade, insuflando por toda a parte o acaso e ramificando cada pensamento, reunindo “em uma vez” o “cada vez” para “todas as vezes”. Pois só o pensamento pode *afirmar todo o acaso, fazer do acaso um objeto de afirmação*. E, se tentarmos jogar este jogo fora do pensamento, nada acontece e, se tentarmos produzir um resultado diferente da obra de

---

<sup>98</sup> Referência a obra de Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*. “Não somente Lewis Carroll inventa jogos ou transforma as regras de jogos conhecidos (tênis, croquetê), mas ele invoca uma espécie de jogo ideal (...) é o caso, em Alice, da corrida à Caucus, na qual damos a partida quando quisermos e na qual paramos de correr a nosso bel-prazer (...) Estes jogos têm de comum o seguinte: são muito movimentados, parecem não ter nenhuma regra precisa e não comportar nem vencedor nem vencido. Não ‘conhecemos’ tais jogos, que parecem contradizer-se a si mesmos”. (DELEUZE, 2011, p.61)

arte, nada se produz. É pois o jogo reservado ao pensamento e à arte, lá onde não há mais vitórias para aqueles que souberam jogar, isto é, afirmar e ramificar o acaso, ao invés de dividi-lo *para* dominá-lo, *para* apostar, *para* ganhar. Este jogo que não existe a não ser no pensamento, e que não tem outro resultado além da obra de arte, é também aquilo pelo que o pensamento e a arte são reais e perturbam a realidade, a moralidade e a economia do mundo (DELEUZE, 2011, p.62 e 63).

Essa forma de jogar sugere um tipo de linguagem menor que não tem muita semelhança com a estrutura super codificada do teatro balinês nem com as encenações fundadas na palavra de Shakespeare. Uma linguagem assim é utilizada pelo palhaço, que é autor e ator menor, diretor de sua própria atuação.

O *clown* usa uma máscara, o pequeno nariz vermelho, considerado a menor de todas as máscaras, mas ele pode não usá-la, pois sua potência depende inteiramente da capacidade de improvisar e de expor sua própria nudez. O *clown* é uma energia e não um personagem, assim como os *erês*: são devires-criança. Utilizo sua forma pitoresca para dar visibilidade a certos fluxos imateriais através de seus movimentos espontâneos. Seus deslocamentos acontecem no fio da navalha, alternando apresentação e representação, sempre tentando escapar desta, e sua linguagem depende basicamente de variações e descontinuidades.

Então não haveria interesse em submeter os autores considerados maiores a um tratamento de autor menor para reencontrar suas potencialidades de devir? Shakespeare, por exemplo? Haveria como que duas operações opostas. Por um lado, eleva-se ao “maior”: de um pensamento se faz uma doutrina, de um modo de viver se faz uma cultura, de um acontecimento se faz uma História. Pretende-se assim reconhecer e admirar, mas, de fato, se normaliza. (...) Em suma, por mais diferentes que sejam, as línguas maiores são línguas de poder. Pode-se contrapor a elas línguas menores... é preciso definir as línguas menores como línguas de variabilidade contínua – seja qual for a dimensão considerada: fonológica, sintática, semântica ou até mesmo estilística. Uma língua menor só comporta um mínimo de constante e de homogeneidade estruturais. Não é contudo uma salada, uma mistura de dialetos, visto que ela encontra suas *regras* na construção de um *continuum*. De fato, a variação contínua se aplicará a todos os outros componentes sonoros e lingüísticos, numa espécie de cromatismo generalizado. Isso é o próprio teatro ou o “espetáculo” (DELEUZE, 2010, p.36, 38 e 39).

Através da energia *clownesca* é possível desenvolver uma linguagem como essa, em permanente processo de significação, capaz de gerar tensão melódica variando continuamente, fazendo e refazendo as regras na medida em que os jogos acontecem e certas estruturas móveis são reacopladas. O cenário, sonoplastia,

objetos de cena, figurino, roteiro, etc. são modificados a cada novo ambiente em que o palhaço atua. Esses elementos compõem a linguagem que utiliza em suas intervenções. Uma das experimentações que venho fazendo a partir das intervenções com Guzito, meu *clown*, diz respeito à comunicação e à expressão verbal ilógica – ou seja, àquela que não encontra tradução na lógica. São experimentações de um devir-criança que envolvem a flexão de uma linguagem menor.

Isso pode ser constatado nos audiovisuais que registram a participação de Guzito na aula inaugural do curso de Psicologia (UFPEl), conforme menciono anteriormente. Se o leitor abrir os audiovisuais<sup>99</sup> “*Aula Inaugural. Psicologia. UFPEl. Março. 2012. Parte 1, 2 e 3*”, disponíveis no DVD em anexo (Pasta: Aula Inaugural na Psico. Março de 2012), atentando para a voz do *clown*, entenderá que língua é esta: uma espécie de “língua desconhecida”.

Vivi pela primeira vez essa experiência no início de 1991 – que se prolongou até meados de 1996. Tratava-se de ser um estrangeiro em minha própria língua, como indica Deleuze, em *Conversações* (1992), de inventar uma língua em permanente ebulição, que não se repete. Nessa ocasião, frequentava cultos evangélicos, lia sistematicamente a Bíblia e costumava falar em “línguas estranhas”<sup>100</sup> – segundo a Bíblia, um dos dons do Espírito Santo.

---

<sup>99</sup> Os audiovisuais também encontram-se disponíveis nos seguintes *links*: <http://youtu.be/NvnZhKMujXo> (Parte I); <http://youtu.be/b7SuKw0bUTI> (Parte II); ou <http://youtu.be/afrVjPkqFcU> (Parte III)

<sup>100</sup> No Novo Testamento, além da expressão “falar em línguas estranhas”, os seguidores de Cristo utilizavam “falar a língua dos anjos”, “falar em língua desconhecida” ou, simplesmente, “falar em línguas”. Na primeira epístola do apóstolo Paulo à Igreja em Corinto, ele ensina a seguir o amor e a procurar com zelo os dons espirituais, mas adverte quanto aos problemas de falar línguas: “Porque o que fala em língua desconhecida não fala aos homens, senão a Deus; porque ninguém o entende, e em espírito fala mistérios. Mas o que profetiza fala aos homens, para edificação, exortação e consolação. O que fala em língua desconhecida edifica-se a si mesmo, mas o que profetiza edifica a igreja. E eu quero que todos vós faleis em línguas, mas muito mais que profetizeis; porque o que profetiza é maior do que o que fala em línguas, a não ser que também interprete para que a igreja receba edificação. E agora, irmãos, se eu for ter convosco falando em línguas, que vos aproveitaria, se não vos falasse ou por meio da revelação, ou da ciência, ou da profecia, ou da doutrina? Da mesma sorte, se as coisas inanimadas, que fazem som, seja flauta, seja cítara, não formarem sons distintos, como se conhecerá o que se toca com a flauta ou com a cítara? Porque, se a trombeta der som incerto, quem se preparará para a batalha? Assim também vós, se com a língua não pronunciardes palavras bem inteligíveis, como se entenderá o que se diz? porque estareis como que falando ao ar. Há, por exemplo, tanta espécie de vozes no mundo, e nenhuma delas é sem significação. Mas, se eu ignorar o sentido da voz, serei bárbaro para aquele a quem falo, e o que fala será bárbaro para mim. Assim também vós, como desejais dons espirituais, procurai abundar neles, para edificação da igreja. Por isso, o que fala em língua desconhecida, ore para que a possa interpretar. Porque, se eu orar em língua desconhecida, o meu espírito ora bem, mas o meu

A comunicação verbal de *Flor d'Água* não deixa de ser a experimentação de uma língua estranha. É o que acontece quando Gauthier nos orienta com voz de criança, articulando com doçura conceitos e teóricos, subindo nas classes para escrever no quadro negro, atirando pedaços de giz de um lado para o outro da sala, rindo, brincando. Ambos se divertiam ensinando com simplicidade, transitando entre mundos, recriando o ambiente acadêmico e o próprio conhecimento. Misturando ciência e espiritualidade de uma maneira própria e ousada.

Na manhã da banca de qualificação, no dia 29 de setembro de 2011, Gauthier e eu conversamos enquanto fazíamos uma caminhada à beira-mar (praia do Cassino, Rio Grande/RS), um pouco antes da defesa. Foi um acontecimento importante para os rumos da *teatralidade humana*, pois naquele momento, pela primeira vez, ele falou sobre sua amiga espiritual. Também falou a respeito do que poderia acontecer logo em seguida, durante a qualificação da pesquisa. Ele diz: “Augusto, um erê, um espírito-criança, poderá se manifestar na tua defesa... seu nome é *Flor d'Água*”. (Anotação extraída do diário de campo)

Em sala de aula, Gauthier transita numa região limite, entre a luz e a penumbra de um estado de transe consciente onde a vida acontece num tênue valor incorporal que se desprende do corpo. Trata-se de uma tentativa de desmitificar a falsa profundidade e de mostrar que tudo se passa bem na superfície, nas fronteiras. *Flor d'Água* enuncia a existência de universos fluídos, onde “o outro lado” pressupõe outro sentido. Talvez um universo paralelo, mas certamente em processo de significação; em constante intercâmbio e múltiplas gradações entre matéria-espírito.

---

entendimento fica sem fruto. Que farei, pois? Orarei com o espírito, mas também orarei com o entendimento; cantarei com o espírito, mas também cantarei com o entendimento. De outra maneira, se tu bendisseres com o espírito, como dirá o que ocupa o lugar de indouto, o Amém, sobre a tua ação de graças, visto que não sabe o que dizes? Porque realmente tu dás bem as graças, mas o outro não é edificado. Dou graças ao meu Deus, porque falo mais línguas do que vós todos. Todavia eu antes quero falar na igreja cinco palavras na minha própria inteligência, para que possa também instruir os outros, do que dez mil palavras em língua desconhecida. Irmãos, não sejais meninos no entendimento, mas sede meninos na malícia, e adultos no entendimento. Está escrito na lei: Por gente de outras línguas, e por outros lábios, falarei a este povo; e ainda assim me não ouvirão, diz o Senhor. De sorte que as línguas são um sinal, não para os fiéis, mas para os infiéis; e a profecia não é sinal para os infiéis, mas para os fiéis. Se, pois, toda a igreja se congregar num lugar, e todos falarem em línguas, e entrarem indoutos ou infiéis, não dirão porventura que estais loucos? Mas, se todos profetizarem, e algum indouto ou infiel entrar, de todos é convencido, de todos é julgado. Portanto, os segredos do seu coração ficarão manifestos, e assim, lançando-se sobre o seu rosto, adorará a Deus, publicando que Deus está verdadeiramente entre vós. 1 Coríntios 14:2-25  
<http://www.biblionline.com.br/acf/1co/14>

*É seguindo a fronteira, margeando a superfície, que passamos dos corpos ao incorporal.* Paul Valéry teve uma expressão profunda: o mais profundo é a pele. Descoberta estóica, que supõe muita sabedoria e implica toda uma ética (DELEUZE, 2011, p.11).

Tudo acontece à luz do dia, no pavilhão quatro do Campus Carreiros (FURG), bem diante dos nossos olhos: tão visível quanto improvável. Tudo muito explícito, na superfície dos corpos, onde vibram certas intensidades que reverberam nas profundezas.



**Ilustração 49** – Qualificação de Augusto Amaral. FURG, setembro de 2011. Jacques Gauthier/ *Flor d'Água*. Fonte: Acervo da Pesquisa. (Fotografia: Cláudio Azevedo).

A pesquisa aqui é entendida como o traçado de um processo em constituição cujo objetivo é tornar o pensamento mais potente e transformador, onde as interações dos corpos têm papel fundamental. Procuo escapar um pouco da linearidade exigida pela escrita acadêmica fazendo com que o texto funcione como um jogo, um *puzzle*, composto por peças díspares vindas de diferentes tempos-lugares. Talvez como um móbile, que ganha expressão através do movimento, por

intermédio de frágeis elementos ligados frouxamente, entrelaçando presente, passado e futuro num bloco de sensações<sup>101</sup>.

O texto, combinado com fotografias, muda de posição ao ser impulsionado pela repentina aragem, enquanto o conjunto todo balança suavemente e gira com liberdade. “De tal forma que sua superfície exterior está em continuidade com sua superfície interna: ela envolve o mundo inteiro e faz com que o que está dentro esteja fora e o que está fora fique dentro.” (DELEUZE, 2011, p.11 e 12)

Trata-se de uma cartografia da ação humana nos limites do não-humano, um mapa constantemente traçado, modificado, reconfigurado de acordo os movimentos realizados pelos corpos, enquanto transformam e são transformados pelos ambientes em que estão inseridos. Enquanto acompanham as linhas de desconstituição e reconstituição da vida, realizando uma caminhada na direção de uma operação inaugurada pelos estóicos, segundo Deleuze, e que Lewis Carroll em “Alice no País das Maravilhas” efetua por conta própria. Inventando jogos, transformando as regras de jogos conhecidos e invocando uma espécie de jogo ideal, sem vencedor nem vencidos, onde

a técnica da passagem do real para o sonho, e dos corpos para o incorporeal, é multiplicada, completamente renovada, levada à sua perfeição. Mas é sempre contornando a superfície, a fronteira, que passamos do outro lado, pela virtude de um anel. A continuidade do avesso e do direito substitui todos os níveis de profundidade; e os efeitos e superfície em um só e mesmo Acontecimento, que vale para todos os acontecimentos, fazem elevar-se ao nível da linguagem todo o devir e seus paradoxos (DELEUZE, 2011, p.12).

Esta não é uma epistemologia fundada num tipo de progressão onde o movimento surge como solução das contradições inerentes ao movimento anterior,

---

<sup>101</sup> Aos estóicos ocorre dizer que os signos são sempre presentes e signos de coisas presentes: daquele que se encontra mortalmente ferido, não podemos *dizer* que ele foi ferido e que morrerá, mas que ele *é* tendo sido ferido e que ele *é* devendo morrer. Este presente não contradiz o Aion: ao contrário, é o presente como ser da razão, que se subdivide ao infinito em alguma coisa que acaba de se passar e alguma coisa que vai se passar, sempre fugindo nos dois sentidos ao mesmo tempo. O outro presente, o presente vivo, se passa e efetiva o acontecimento. Mas o acontecimento, nem por isto deixa de guardar uma verdade eterna, sobre o Aion que o divide eternamente em um passado próximo e um futuro iminente e que não cessa de subdividi-lo, repelindo a um e a outro sem nunca torná-los menos insistentes. O acontecimento é que nunca alguém morre, mas sempre acaba de morrer ou vai morrer, no presente vazio de Aion, eternidade (DELEUZE, 2011, p.66).

passando de um polo ao seu oposto. A presença de um médium sensitivo<sup>102</sup> em nossas qualificações põe em evidência a necessidade de acolher deslocamentos aleatórios e desarticular dualismos ou, pelo menos, de tentar escapar de suas armadilhas. É isto que Gauthier e *Flor d'Água* indicam sugerindo uma epistemologia das multiplicidades e paradoxos, propondo que as dicotomias sejam reviradas por forças transversalizantes.

Antes da qualificação, essas questões já aparecem na pesquisa, mas, logo após, mergulham numa perspectiva microssociológica mais atenta aos paradoxos, desvios e insubmissões. A análise cartográfica fica mais sensível aos discursos televisivos e aos argumentos daqueles que detém o poder e falam em nome de verdades que se impõem às demais. Os “pontos fora da curva”, tudo aquilo que as estatísticas oficiais e o discurso dos *experts* costuma desprezar, ganha mais valor.

A concepção da *teatralidade humana* é influenciada pela ideia de que é preciso valorizar tudo o que está sendo apontado como “falsidade” (ou “erro”) pelos veículos de comunicação, em especial os de massa. É uma microssociologia interessada nos erros cometidos pelo corpo, nas expressões corporais inadequadas. Nos movimentos esquisitos, no comportamento absurdo, enfim, nas manifestações mais ridículas do humano. Entende que há uma potência nos corpos que rompem, mesmo por breves momentos, com as condutas esperadas e atitudes previsíveis. Compreende que a inventividade pode ser liberada nesses momentos loucos, quando o humano se rebela contra os padrões de normalidade instituídos e faz diferente.

É uma teatralidade influenciada pelo impressionismo de Claude Monet, Vincent Van Gogh e Paul Cézanne, mais voltada para a atmosfera do que para as formas acabadas. Entende que os ambientes instituídos estão saturados de previsibilidade e ordenação, por isto defende a invenção de dispositivos que façam um contraponto: estabelecendo outras correlações de força entre cosmo e caos.

O enfraquecimento dos elos que ligam o humano com aspectos instintivos e intuitivos da vida leva a crer que a ruptura dos limites entre ambientes sagrados e profanos se apresenta como um desafio inadiável. Precisamos experimentá-la e

---

<sup>102</sup> Jacques Gauthier é um médium sensitivo, pois recebe *Flor d'Água* num estado consciente de transe.

analisá-la para melhor compreender sua importância. Talvez rompendo essas fronteiras possamos aprender a lidar criativamente com as forças caóticas da vida e a dar um novo sentido ao cosmo, mais repleto de intensidades e vigor.

Promover a sacralização do laico e a profanação do religioso, estilhaçando limites, é uma forma de estabelecer outra correlação entre cosmo e caos. Talvez assim possamos avançar na direção de uma espiritualidade sem fronteiras, que se interligue de uma vez por todas com a arte, a ciência e a filosofia.

Ao ritualizarmos o cotidiano e rompermos com os dogmas religiosos talvez possamos reconstituir nossos territórios existenciais a fim de desenvolver uma relação de cuidado mais apurada com todas as coisas. Esse é um exercício de atenção que talvez nos permita dar outro sentido à vida e ao senso comum, enquanto atentamos a cada detalhe do cotidiano e intensificamos cada uma de nossas ações.

Trata-se de dar importância ao aqui e agora, a cada movimento, a cada objeto que tocamos, a cada pessoa, animal ou planta, corpóreos e incorporais, a cada nova relação que estabelecemos com o mundo. É uma forma de dar sentido ao habitual, enquanto percorremos o mesmo caminho trilhado no dia anterior, mas procurando criar desvios no agora, outras trilhas, inventando percursos itinerantes e aventuras, por diminutas que sejam, procurando manter o hábito sob os influxos da transformação. A *teatralidade humana* propõe rituais com um tipo de regulação particular, sensíveis tanto ao ambiente externo quanto interno ao corpo, fundados em uma estabilidade provisória mediada por múltiplos e sucessivos ajustes.

Quando acumulamos energia coloca-se em evidência uma crise temporária que só acontece quando nossos corpos são mais exigidos ou submetidos ao estresse. Após cessar a tensão, o corpo imediatamente se desfaz dos excessos e libera toda a energia acumulada, fazendo-a circular novamente. Nesse tipo de caso, o acúmulo extremo se justifica, mas apenas em situações extremas e num determinado intervalo de tempo. Dependemos das contingências extraordinárias e situações excepcionais para que determinadas forças entrem em movimento e promovam as reorganizações imprescindíveis à vida. Esse é um importante elemento, se pensarmos em termos das metamorfoses que podem acontecer em nosso próprio corpo.



A inventividade impulsionada por uma forma peculiar de se organizar no tempo e no espaço permitiu ao humano o aperfeiçoamento de sua capacidade de adaptação ao meio e a adaptação do próprio meio para que melhor se aperfeiçoasse. Isto não é pouco. Exige muita intensidade, força, coragem, determinação, vontade. Numa só palavra: desejo. Edgar Morin argumenta que o humano, enquanto organização viva, se destaca do meio e dele se distingue, por sua autonomia e sua individualidade,

ele se liga ainda mais a este pelo aumento da abertura e da troca que acompanham todo o progresso de complexidade: ele é auto-eco-organizador. Enquanto o sistema fechado não tem qualquer individualidade, nenhuma troca com o exterior, e mantém relações muito pobres com o meio ambiente, o sistema auto-eco-organizador tem sua própria individualidade ligada a relações com o meio ambiente muito ricas, portanto, dependentes. Mais autônomo, ele está menos isolado. Ele necessita de alimentos, de matéria/energia, mas também de informação, de ordem (Schrödinger). O meio ambiente está de repente no interior dele e, como veremos, joga um papel co-organizador. O sistema auto-eco-organizador não pode mais bastar-se a si mesmo, ele só pode ser totalmente lógico ao abarcar em si o ambiente externo. Ele não pode se concluir, se fechar, ser auto-suficiente. (MORIN, 2007, p.33)

Somos voltados para fluxos e intercâmbios, abertos à vida e ao novo. É bom que nossos rituais sigam a mesma lógica. Basta acreditar no momento presente, tempo de paz e guerra, afirmando a vida e estabelecendo relações de mútua correspondência consigo, os outros e a vida. Relações mais intensas. Este é um momento histórico propício para desenvolvermos rituais que possam se estender gradualmente a todos os acontecimentos. Ou seja, criarmos rituais que se estendam à atividade de dançar, amar, andar de bicicleta, caminhar, escovar os dentes, comer, fazer comida, partilhar a vida com amigos, contemplar, trabalhar, fazer sexo, meditar, etc. etc.

Rituais que consigam imprimir no acontecimento habitual outra velocidade, outra aceleração, que ensinem o humano a modificar seu ritmo de acordo com as variações das marés, dos ventos, da terra e do fogo. Que sejam mais permeáveis aos devires, aos acontecimentos que fazem o corpo oscilar entre a alta velocidade e o repouso absoluto, conectando o humano com as forças da vida e fazendo proliferar modos de existência.

A fúria produtivista e o consumo desenfreado associados à crescente alienação dos corpos exigem que coloquemos em dúvida a validade dos rituais

alicerçados na repetição e na tradição. O momento é oportuno para pensarmos em teatralidades que possam ser revigoradas tanto pela suavidade e pelo afeto quanto pela força e pela coragem, mantendo-se permanentemente abertas ao novo e a diferença. Rituais que permitam o acesso a conhecimentos ancestrais restabelecendo elos com instintos e intuições.

As experimentações com arquétipos, o laboratório de pesquisa com viés antropológico, os intercâmbios entre os teatros oriental e ocidental podem fornecer subsídios neste sentido. Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugênio Barba, entre outros mestres do teatro ritualístico, nos deixaram uma fantástica herança. O estudo analítico desse legado pode contribuir para que os processos de aprendizagem avancem no que diz respeito à intensificação da vida. Isso implica romper limites entre o teatro e a vida, experimentando.

Significa valorizar certas forças que nos ligam aos nossos antepassados, forças que nos acompanham desde tempos remotos. Nelas está a chave da perpetuação da espécie. São as mesmas forças que permitiram que o humano se tornasse um bípede e desenvolvesse a razão. Elas continuam presentes em nossa genética, colocando em movimento uma complexidade construída através dos milênios, a expressão inventiva do humano; e permitindo que entremos em contato com a diferença e a originalidade. Estas forças podem criar novos sentidos e estabelecer outras relações entre ambiente, educação e espiritualidade.



**INTENSIFICAÇÃO DOS CORPOS**

## RIZOMA II

### Entrada | Saída 12

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

#### INTENSIFICAÇÃO DOS CORPOS: a cartografia como exercício de cuidado

As atividades realizadas dentro e fora do laboratório de experimentações indicam que a cartografia da *teatralidade humana* apresenta-se como uma forma de contribuição no sentido de inventarmos modos de existência que promovam a intensificação dos corpos e o cuidado com o meio ambiente. Tanto as atividades fora do laboratório quanto as oficinas prático-teóricas realizadas nos diversos espaços foram importantes recursos da pesquisa.

O vai e vem entre o que acontece dentro e fora do laboratório de experimentações, entre o macro e o microssociológico, entre os ambientes formais e informais de ensino indica que existem certas forças de intensificação da vida e processos de reinvenção presentes nos ambientes fronteiriços, exigindo a contínua adequação metodológica da cartografia com o objetivo de promover a capacidade relacional e expressiva do humano, bem como a produção de conhecimento a partir do seu próprio corpo.

O desafio da pesquisa foi manter-se fiel as discontinuidades e perturbações do processo cartográfico procurando incluir variados pensamentos e expressões em torno de um saber polifônico, rizomático. Difundi-los enquanto prática de cuidado de si é uma maneira de contribuir com o aprofundamento das questões ligadas ao campo da Educação Ambiental.

Está na base dos problemas ambientais um tipo de alienação que se desdobra em falta de engajamento político e social, comportamentos automáticos e previsíveis, inatividade física, inércia intelectual, falta de iniciativa e criatividade, passividade e indiferença com relação ao outro e ao mundo, enfim, um tipo de sedentarismo enraizado nas práticas comuns do dia a dia, gerando modos de viver que têm grande dificuldade em lidar com o múltiplo e o complexo, bem como vazios e oscilações. Somente conseguimos lidar com essa forma de alienação quando

entendemos a forma pela qual se impõem e se removem certas restrições que objetivam controlar o intercâmbio dos corpos.

Para lidar com os processos de sedentarização da vida, a cartografia procurou desenvolver dispositivos nômades capazes de gerar forças desterritorializantes, outros modos de existência, novas maneiras de coexistir. Dispositivos que fornecessem pistas de como lidar com o elevado grau de controle que o humano se submete, com o excesso de constância e monotonia, que indicassem caminhos para lidar com o regime de normalidade vigente que faz corpos e pensamentos se movimentarem uniforme e repetidamente.

Isso foi feito ao ser fomentada a autonomia dos grupos e das pessoas ao longo dos processos em laboratório, gerando alternâncias e valorizando percursos intermediários: trechos entre identidades, máscaras e papéis sociais. O entrelugar aparece aqui como forma de mobilizar os corpos e tirá-los de suas rotinas habituais e territórios seguros, fazendo com que realizassem o exercício de criarem as regras do jogo de acordo com os trajetos que eles mesmos determinavam. Para isso, a cartografia também optou pelos percursos intermediários transitando entre os campos da arte, educação, filosofia e espiritualidade, transversalizando saberes e acompanhando o movimento de intensificação dos corpos.

Sem dúvida, as experimentações *clownescas* suscitaram importantes reflexões do ponto de vista da epistemologia rizomática proposta por Deleuze e Guattari. Tanto estas quanto as demais experimentações realizadas ao longo da cartografia se inspiraram no movimento de fluidez das águas e seguiram os fluxos da vida. No entanto, a manifestação do *clown* faz rizoma colocando em dúvida normas e convenções com leveza toda vez que seu corpo experimenta as intensificações e variações de seu próprio movimento. Suas qualidades e atitudes nos fazem pensar em uma ética da permanente reinvenção de si e do mundo.

A atuação do *clown* propõe que o humano se transforme no ambiente em que está inserido e nos faz pensar em uma concepção de Educação Ambiental que preconize formas de intercâmbio com o meio que implicam experimentar devires-animal, devires-vegetal, devires-mineral, enfim, devires-inumanos. Esse não é um processo passivo, em absoluto, pois o *clown* se transforma transformando, adapta-se adaptando.

Certamente que as concepções de Educação Ambiental voltadas para a tomada de consciência têm sua importância no conjunto do processo de aprendizagem. No entanto, da conscientização à ação existe um importante trajeto a ser percorrido que envolve a mobilização de intrincados processos corporais que se desdobram na ação. Os estudos da *teatralidade humana* apresentam alternativas para desenvolver algumas dessas capacidades que são emocionais, instintuais, inventivas, afetivas, imaginativas, sensitivas, intuitivas enquanto o humano transita nas fronteiras entre a consciência e o inconsciente. As experimentações, em especial as que envolvem a manifestação *clownesca*, mostram que isto é possível quando os sentidos são aguçados e o corpo passa por transformações – gerando ondas de instabilidade e intensificações.

A energia do *clown* põe em desordem uma certa ordem estabelecida e denuncia a incompatibilidade dos valores capitalísticos com a potência do movimento humano. Existe um *clown* em nós, um devir-criança que pode ser acessado a qualquer momento, mas devido à pressão para nos tornarmos adultos gradualmente perde a força expressiva em nossos corpos. É comum que, ao atingirmos a vida adulta, toda vez que esta energia se manifeste sejamos ridicularizados e rotulados de loucos. Isto acontece porque reiteradamente somos incitados a manter atitudes e comportamentos esperados, “coincidentalmente” em sintonia com a lógica do consumo e do mercado.

A cartografia da *teatralidade humana* na Educação Ambiental encerra-se aqui, indicando que a força entrópica gerada pela energia do palhaço torna possível uma linguagem-convite que flexiona o corpo entre o trágico e o cômico, para além do bem e do mal. O *clown* é uma espécie de curinga. Durante o jogo, ele atua em várias posições e muda de valor conforme as recombinações que se sucedem, deixando explícito que causas muito semelhantes podem ter efeitos bastante diferentes. Sua linguagem poética chama para o lúdico e, ao mesmo tempo, põe em evidência a dureza do movimento humano, assim como a fragmentação de pensamentos e a imobilidade de papéis sociais. Coloca em questão um tipo de máscara que estamos habituados a usar: um conjunto de gestos e posturas que refletem os condicionamentos do corpo e impõe ao humano um elevado grau de previsibilidade. O *clown* faz isso porque expressa germinações ao brincar com uma máscara e outra e denunciar comportamentos estereotipados.

Manifestar a energia *clownesca* é o processo de vivermos o que estamos sendo – com todo o tipo de verdade e falsidade que isso implica – e de fazer os outros e nós mesmos rirmos de nossa própria condição, demasiadamente humana. Trata-se de uma possibilidade inventiva, transformadora porque aponta para a fé na potência de ampliar territórios e para a liberdade de podermos lidar ativamente com nossos erros, de valorizar tanto os equilíbrios quanto os desequilíbrios, de viver movimentos intensificadores na interação com o outro e o mundo.

Esta cartografia indicou que nas experimentações em laboratório e intervenções socioambientais criam-se interessantes espaços para que a força expressiva do *clown* seja desenvolvida, transformando e reinventando ambientes enquanto cada momento vivido é percebido como único.

## REFERENCIAIS

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e Vida**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2006.

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, RS: UFPel/ICH, 2007.

\_\_\_\_\_. **O Corpo como Palco da Teatralidade Humana**: marcas na formação acadêmica. Dissertação do curso de mestrado em Educação Física. Área de concentração: Atividade Física, Esporte e Escola. Pelotas, RS: UFPel/ESEF, 2009.

AMARAL, Augusto Luis Medeiros; PARDO, Eliane Ribeiro. **Teatralidade e Espaço Urbano**: incursões a respeito do humano e suas estéticas infames. IN: PARDO, Ana (org). A teatralidade do Humano. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.

AMARAL, Rafael Marins. Fotografia.

ANDARILHAGENS EM SAMPA (audiovisual). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8dstBYxqp9o>. Consultado em 28 de agosto de 2011, às 07h31min.

AULA INAUGURAL. Psicologia. UFPel. Março. 2012. Parte 1, 2 e 3 (audiovisuais). Disponíveis em: <http://youtu.be/NvnZhKMujXo> (Parte I); <http://youtu.be/b7SuKw0bUTI> (Parte II); <http://youtu.be/afrVjPkqFcU> (Parte III). Consultados em 08 de junho de 2012, às 22h50min.

AZEVEDO, Cláudio Tarouco de. Fotografia.

HEIN, Camila. Fotografia.

HYPÓLITO, Bárbara de Bárbara. Projeto Gráfico.

BARBATUQUES. Disponível em: <http://www.barbatuques.com.br/>. Consultado em 10 de maio de 2012, às 09h29min.

BARBIER, René. **A pesquisa-ação**. Brasília, DF: LiberLivro, 2006.

BARBOSA NETO, Edgar Rodrigues. **A máquina do mundo**: variações sobre o politeísmo em coletivos afro-brasileiros. Tese de doutorado – Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPGAS – Museu Nacional. Rio de Janeiro, RJ: PPGAS – MN/UFRJ, 2012.



BAREMBLITT, Gregorio. **Compêndio de Análise Institucional e Outras Correntes: teoria e prática**. Belo Horizonte, MG: Editora Instituto Félix Guattari, 2002.

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

\_\_\_\_\_. Pina. **Arien**. 150 min. New York. Brooklyn Academy of Music. Next Wave Festival, October 1985a, vídeo.

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

\_\_\_\_\_. Pina. **Kontakthof**. 173 min. New York. Brooklyn Academy of Music. Next Wave Festival, October 1985c, vídeo.

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

BESNARD, Jean-Pierre. **O Palhaço e o imaginário**. JCC-Forum 3: Intervenção Social. Cultura Palhaço Nº 12. Edição Eletrônica. Dezembro de 2006.

BÍBLIA SAGRADA. Novo Testamento. Versão Online. I Coríntios. Capítulo 14: 02-25. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/acf/1co/14>. Consultado em 08 de junho de 2012, às 22h46min.

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

BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro, RJ: Garamond, 2009.

\_\_\_\_\_. **Jogos para Atores e Não-Atores**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2002.

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

CAPRA, Fritjof. **Sabedoria incomum**. São Paulo: Cultrix, 2009.

CARVALHO, Gilberto. Fotografia.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Disponível em: [http://www.centrocultural.sp.gov.br/programacao\\_cursoseoficinas.asp](http://www.centrocultural.sp.gov.br/programacao_cursoseoficinas.asp). Consultado em 10 de maio de 2012, às 09h35min.

CHAGAS, Antônia. Fotografia.

CLOWNOLÓGICO. Disponível em: <https://sites.google.com/site/clownologico/>. Consultado em 01 de junho de 2011, às 19h45min.

DANÇA PESSOAL. Lume: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. Unicamp. Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br/interna.php?id=10>. Consultado em 21 de novembro de 2010 às 21h42min.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro, RJ. Editora 34, 1992.

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

\_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **O mistério de Ariana**. Coleção Passagens. 2ª ed. Lisboa: Vega, 2005.

\_\_\_\_\_. **Sobre Teatro**: um manifesto de menos; o esgotado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. (Coleção TRANS).

\_\_\_\_\_. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. (Coleção TRANS).

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. São Paulo, SP: Editora 34, 1997. (Coleção TRANS).

\_\_\_\_\_. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 1992.

DOUTORES DA ALEGRIA. Disponível em: <http://www.doutoresdaalegria.org.br/>. Consultado em 02 de junho de 2011 às 17h04min.

DUARTE, Krischna Silveira. Captação das imagens da apresentação “Recordo: dois palhaços e uma mala” durante a aula inaugural do curso de Psicologia. UFPel. Março. 2012.

EMCOMPANHIA DE PALHAÇOS. Disponível em: <http://www.doispalhacos.blogspot.com/>. Consultado em 28 de agosto de 2011, às 07h31min.

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

EXPERIMENTAÇÕES ESTÉTICAS: *clownificando* o ambiente hospitalar (audiovisual). Disponível em: [http://www.educacaoambiental.furg.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=484%3Aexperimentacoes-esteticas-clownificando-o-ambiente-hospitalar&catid=56%3Avideos&Itemid=90&lang=pt](http://www.educacaoambiental.furg.br/index.php?option=com_content&view=article&id=484%3Aexperimentacoes-esteticas-clownificando-o-ambiente-hospitalar&catid=56%3Avideos&Itemid=90&lang=pt). Consultado em 28 de agosto de 2011, às 07h31min.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

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

FOLHA.COM. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/810201-google-street-view-gera-polemica-com-imagens-constrangedoras-pelo-pais.shtml>. Consultado em 02.02.2012, às 13h40min.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1987.

\_\_\_\_\_. **Ética, Sexualidade, Política** (Ditos & Escritos). Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade II: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal, 1984.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade III: O cuidado de si**. São Paulo, SP: Edições Graal, 1985.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. 14<sup>a</sup> ed. Rio Janeiro, RJ: Graal, 1999.

\_\_\_\_\_. **Os Anormais**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. 36<sup>a</sup> ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

FREIRE, Roberto. **Soma Uma Terapia Anarquista: a alma é o corpo**. Volume I. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

\_\_\_\_\_. **Uma Terapia Anarquista: a arma é o corpo**. Volume II. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1991.

FURG/PPGEA. Educação Ambiental Não Formal (EANF). Disponível em: [http://www.educacaoambiental.furg.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=473&Itemid=72&lang=pt](http://www.educacaoambiental.furg.br/index.php?option=com_content&view=article&id=473&Itemid=72&lang=pt). Consultado em 12 de setembro de 2012, às 07h29min.

GAUTHIER, Jacques. **A vigilância amorosa: por uma epistemologia da vacuidade**. *Entrelugares: Revista de Sociopoética e abordagens afins*, v. 3, 2011. Disponível em: [www.entrelugares.ufc.br](http://www.entrelugares.ufc.br). Consultado em 08 de junho de 2012, às 22h54min.

\_\_\_\_\_. **Corpo sem órgãos e bem-aventurança ambiental: por uma epistemologia da vacuidade**. REMEA, XXV, dez/2010. Disponível em: [www.remea.furg.br](http://www.remea.furg.br). Consultado em 08 de junho de 2012, às 22h53min.

\_\_\_\_\_. **Sociopoética: o livro do iniciante e do orientador**. Edição Eletrônica. 2009.

GENTINI, Alfredo Guillermo Martin. Fotografia.

GOLDMAN, Marcio. **Formas do saber e modos do ser**: observações sobre multiplicidade e ontologia no candomblé. *Religião e Sociedade*, vol. 25, n. 2, 2005.

\_\_\_\_\_. **A possessão e a construção ritual da pessoa no candomblé**.

Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1984.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GRUPO DE TEATRO ABAPORU - Universitário Pré-vestibular Pelotas 1 e 2 (audiovisuais). Disponíveis em:

<http://www.youtube.com/watch?v=iCUFmxbHCdI&feature=youtu.be> (Parte I);

[http://www.youtube.com/watch?v=7eRxSuN\\_ZhQ&feature=youtu.be](http://www.youtube.com/watch?v=7eRxSuN_ZhQ&feature=youtu.be) (Parte II).

Consultados em 06 de fevereiro de 2013, às 10h52min.

GUATTARI, Félix. **As Três Ecologias**. Campinas, SP: Papirus, 1990.

\_\_\_\_\_. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro, RJ: Edição 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Revolução molecular**: pulsações políticas do desejo. São Paulo, SP: Brasiliense, 1981.

GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

HALLAL, Pedro Curi and others. **Physical activity**: more of the same is not enough. *The Lancet: Physical Activity* · July. London: The Lancet, 2012.

INTERVENÇÃO. Faculdade Atlântico Sul (audiovisual). Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=b8WnkzxJrTg&feature=youtu.be>.

Consultado em 06 de fevereiro de 2013, às 10h54min.

JOGANDO NO QUINTAL. Disponível em:

[http://www.jogadonoquintal.com.br/oque\\_e.asp](http://www.jogadonoquintal.com.br/oque_e.asp). Consultado em 01 de junho de 2011, às 19h45min.

KUHN, Thomas. **A revolução copernicana**. Lisboa: Editora 70, 1990.

LOS ESTUPENDOS ESTUPIDOS. Disponível em:

<http://losestupendosestupidos.blogspot.com/>. Consultado em 01 de junho de 2011, às 19h45min.

LOURAU, René. **Le journal de recherche** – matériaux pour une théorie de l'implication. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.

\_\_\_\_\_. **Analista Institucional em Tempo Integral**. São Paulo: HUCITEC, 2004.

\_\_\_\_\_. **Análise Institucional e Práticas de Pesquisa.** René Lourau na UERJ. Rio de Janeiro: Universidade do Estado de Rio de Janeiro, Departamento de Extensão, 1993.

\_\_\_\_\_. **Les Actes manqués de la recherche.** Paris: PUF, 1994.

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

MORENO, Jacob Levy. **Psicodrama.** São Paulo: Cultrix, 2008.

MORIN, Edgar. **Epistemologia da complexidade.** In: Schnitman, D.F. (org.) *Novos paradigmas, cultura e subjetividade.* Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao Pensamento Complexo.** 3ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

NICOLESCU, Basarab. **O Manifesto da Transdisciplinaridade.** Triom : São Paulo, 1999.

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

\_\_\_\_\_. **Assim Falava Zaratustra.** São Paulo, SP: Hemus, 1977.

\_\_\_\_\_. **A Visão Dionisiaca do Mundo.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Humano, Demasiado Humano.** São Paulo, SP: Escala, 2006.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche contra Wagner.** São Paulo, SP: Cia. das Letras, 2000.

NOGUEIRA, Maria Teresa Duarte. Fotografia.

PIAGET, Jean. **A Equilíbrio das Estruturas Cognitivas.** Problema central do desenvolvimento. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1976.

PICHON-RIVIÈRE, Enrique. **O processo grupal.** 7ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Teoria do Vínculo.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PROGRAMA PALHAÇOS EM REDE. Doutores da Alegria. Disponível em: <http://www.palhacosemrede.org.br/>. Consultado em 28 de agosto de 2011, às 07h31min.

RAJCHMAN, John. **Eros e Verdade: Lacan, Foucault e a questão da ética.** Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1993.

RODAS DE ORAÇÃO. Disponível em: <http://www.lyndha.com/mantras/rodaoracao.htm>. Consultado em 08 de junho de 2012, às 22h47min.

SERRA, Ordep J. Trindade. **Na trilha das crianças**: os Erês num terreiro angola. Dissertação de Mestrado. Brasília: UnB, 1978.

SOCIOPOÉTICA. Disponível em: [http://www.entrelugares.ufc.br/linha\\_editorial.html](http://www.entrelugares.ufc.br/linha_editorial.html)  
Consultado em 19 de junho de 2010 as 11h05min.

SOMATERAPIA. Disponível em: <http://www.somaterapia.com.br/soma.jsp>.  
Consultado em 11 de março de 2009 às 09h45min.

SPALLONE, Luiz Leonardo. Texto sobre a tragédia e a ilíada (2004).

SUSTENTABILIDADE. Disponível em:  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Relat%C3%B3rio\\_Brundtland](http://pt.wikipedia.org/wiki/Relat%C3%B3rio_Brundtland). Consultado em 08 de junho de 2012, às 22h52min.

TAVARES, Cláudia. Fotografia.

TAYLOR, Frederick Winslow. **Princípios de administração científica**. 7. ed. São Paulo, SP: Editora Atlas, 1970.

TEMPLO BUDISTA de Três Coroas/RS. Disponível em:  
<http://kl.chagdud.org/quemsomos/>. Consultado em 08 de junho de 2012, às 22h49min.

TEMPLO DAS ÁGUAS. Pelotas/RS. Disponível em: <http://www.tda-quemsomos.blogspot.com.br/>. Consultado em 06 de fevereiro de 2013, às 09h32min.

TORO, Rolando. **Biodanza**. São Paulo: Editora Olavobrás, 2002.

UTOPIA ATIVA. Disponível em:  
<http://jorgebichueti.blogspot.com/search/label/esquizodramas>. Consultado em 01 de junho de 2011, às 19h45min.

VALE DO AMANHECER. Disponível em:  
<http://www.valedoamanhecer.org.br/index.php?pagina=1>. Consultado em 08 de junho de 2012, às 22h48min

VÍDEO-EXPERIMENTAÇÃO: intervenção no Templo das Águas (audiovisual).  
Disponível em:  
[http://www.educacaoambiental.furg.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=367%3Avideo-experimentacao&catid=56%3Avideos&Itemid=90&lang=pt](http://www.educacaoambiental.furg.br/index.php?option=com_content&view=article&id=367%3Avideo-experimentacao&catid=56%3Avideos&Itemid=90&lang=pt).  
Consultado em 03 de setembro de 2010 as 08h40min

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Edição Eletrônica. Rio de Janeiro, RJ: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, 2004.

WILLER, Cláudio. **Os Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre, RS: L&PM Editores Ltda., 1986.

## **ANEXOS**



**ANEXO I**  
**OFICINA DE EXPERIMENTAÇÕES**  
(INTERVENÇÃO NO TEMPLO DAS ÁGUAS) – Julho/2010

**Objetivo Geral:** Desenvolver o cuidado de si mesmo, do outro e do ambiente.

**Objetivos específicos:** Realizar atividades com o objetivo de aguçar os sentidos gerando ondas de instabilidade e intensificações; desenvolver as capacidades emocionais, instintuais, inventivas, afetivas, imaginativas e intuitivas; e explorar outras formas de interagir e perceber o ambiente.

**Local:** Templo das Águas<sup>103</sup> (Colônia São Manoel / Serra dos Tapes / Zona rural de Pelotas/RS), residência do poeta, músico e militante no campo da Educação Ambiental Marco Gottinari.

**Facilitador:** Augusto Amaral.

**Colaboradores:** Andruz Vianna e Marco Gottinari.

**Participantes da oficina:** Madu Lopes, Bárbara Hypólito, Camila Hein, Fabrício Silva e Luciana Urbim.

A oficina foi dividida nos seguintes momentos:

1. Início da tarde: recepção com músicas criadas e interpretadas por Marco Gottinari – temas ambientais e sociais (momento de introspecção/reflexão).
2. Apresentação da proposta da oficina / Conversações sobre arte e Educação Ambiental com a participação de Marco Gottinari.
3. Caminhada experimentando maneiras não convencionais de se mover: como um quadrúpede e depois caminhando muito lentamente (explorando outros eixos de equilíbrio do corpo).
4. Caminhada dentro do labirinto de bambu feito por Marco Gottinari, com percussão de Andruz Vianna. O objetivo da atividade é criar uma espécie de trilha sonora da experimentação, gerando uma atmosfera sonora que misturasse o som do *cajón* com sons do ambiente. O labirinto está localizado às margens do arroio Pelotas e o barulho das águas neste local é intenso.

---

<sup>103</sup> “Pequena propriedade rural as margens do arroio pelotas que oferece aos visitantes um contato com a mãe terra resgatando suas origens. Desenvolve atividades com escolas e grupos para o despertar da consciência divina de cada um através de trilhas oficinas e vivencias adaptadas para o perfil de cada grupo. ‘Que todo lugar seja um templo onde possamos amar e viver profundamente’. Local onde a historia deixou muitos registros. Casarão centenário de origem alemã onde funcionava um armazém para venda e trocas de produtos, hoje usado pela família residente para atividades ligadas ao turismo a arte e a cultura”. <http://www.tda-quemsomos.blogspot.com.br/>

5. Momento de meditação na geodésica de bambu feita por Marco Gottinari (integração com o meio/sensibilização/outras conexões).
6. Banho no arroio Pelotas.
7. Trilha dentro da propriedade da família Gottinari: Experimentação “O cego e o guia”.  
Caminhada em duplas: uma das pessoas fecha os olhos e anda pela trilha, em meio à mata, guiado pelo companheiro – apenas apoiado à mão em seu ombro. Num segundo momento a dupla troca de posição, quem era guia vira cego e vice-versa.
8. Técnicas circenses (atividade orientada por Andruz Vianna).
9. Encerramento: Improvisações musicais e recitações poéticas no final da tarde.

**Nota:** Foi produzido um audiovisual a partir desta oficina de experimentações, que está disponível no DVD em anexo, como o nome “Vídeo-Experimentação: intervenção no Templo das Águas”.

## ANEXO II

### INTERVENÇÃO SOCIOAMBIENTAL

(HU/FURG) – 14.05.2011

**Experimentações Estéticas:** *clownificando o ambiente hospitalar.*

**Objetivo Geral:** Colocar em movimento o processo de nascimento do *clown*.

**Facilitadores das Oficinas:** Augusto Luis Medeiros Amaral (oficina de *clown*) e Cláudio Tarouco de Azevedo (oficina de vídeo).

As oficinas de *clown* e vídeo aconteceram após a Mesa Redonda “Ética e cuidado de si: a percepção sensível do ambiente”, coordenada pelos doutorandos em Educação Ambiental da FURG Aline Cristina Calçada de Oliveira (enfermeira), Augusto Luis Medeiros Amaral (sociólogo) e Cláudio Tarouco de Azevedo (arte-educador). A Mesa Redonda foi realizada no Hospital Universitário (FURG), em 13.05.2011, e contou com a participação dos *clown*’s de Patrícia Alvarenga (estudante do curso de Psicologia da FURG) e de Aline Gonçalves (estudante do curso de contabilidade da FURG), vinculadas ao projeto de extensão Raiz do Riso<sup>104</sup>.

**Nota:** A Mesa Redonda foi utilizada como estratégia para atrair os estudantes para as oficinas de *clown* e vídeo, que aconteceram no dia 14.05.2011.

#### **1ª Etapa**

Apresentação:

Na apresentação foram problematizadas algumas das questões suscitadas pela cartografia da *teatralidade humana* e pelas pesquisas com produção audiovisual de Cláudio Azevedo – audiovisual como dispositivo de intervenção.

Análise do audiovisual do espetáculo “Cravo, lírio e rosa” produzido pelo Lume (UNICAMP) – com o ator Ricardo Puccetti (fragmento do audiovisual: entre 00:37:15 e 00:42:22).

Aprofundamos algumas das ideias que estamos desenvolvendo em nossas teses problematizando os limites entre a *encenação* e a *vida* a partir dos seguintes audiovisuais:

1. Atrevete <http://www.youtube.com/watch?v=DlnX3BKwxyg>;
2. Beirut - Elephant Gun [http://www.youtube.com/watch?v=SWSz\\_PAfgNc](http://www.youtube.com/watch?v=SWSz_PAfgNc);

---

<sup>104</sup> O projeto de extensão “Raiz do Riso: *clown* criando espaços de saúde e suas poções mágicas”, desenvolvido no Hospital Universitário da FURG, é coordenado pelo prof. Dr. Alfredo Guillermo Martin Gentini (FURG).

3. Livro. História em dobraduras

<http://www.youtube.com/user/lisahannigan?blend=1&ob=5#p/u/10/fyXmp-FiPJo;>

4. Animação. História sobre a cama;

5. Animação. Bonecos de areia e gelo (foi planejado, mas não foi apresentado)

<http://www.vimeo.com/12155835;>

6. Meredith Monk - Book of Days (reserva técnica)

[http://www.youtube.com/watch\\_popup?v=nMFLct2laqw;](http://www.youtube.com/watch_popup?v=nMFLct2laqw;)

7. Onda Vaga. Mambeado (reserva técnica)

[http://www.youtube.com/watch?v=ufS9fROh6Z4&feature=player\\_embedded.](http://www.youtube.com/watch?v=ufS9fROh6Z4&feature=player_embedded.)

*Nota: O vídeo número 6 (Meredith Monk - Book of Days) foi levado para a oficina como uma reserva técnica. Entretanto, o mesmo foi apresentado após o copesquisador Cláudio Azevedo chamar a atenção do grupo para os “planos únicos” dos audiovisuais que estavam sendo mostrados. Foi feita uma inversão, de improviso, e substituímos este vídeo pelo de número 5 (Animação. Bonecos de areia e gelo).*

## 2ª Etapa

Início das atividades de Integração

Aquecimento | Integração do grupo | Jogos<sup>105</sup>

### Jogo do Cumprimento

Na primeira etapa uma pessoa chega para a outra e elas se apresentam, são duas desconhecidas que se encontram dentro de um elevador, podemos dizer que de certa forma está inserida na situação uma espécie de formalidade e certa timidez, um constrangimento com relação à nova pessoa. Na segunda etapa do jogo, é uma situação em que estamos com muita pressa, estamos muito atrasados para um compromisso ou para pegar um transporte e encontramos um amigo, cumprimentamos rapidamente e saímos correndo, não dispensando o tempo que gostaríamos dedicar para o encontro. Na terceira etapa, encontramos um grande amigo que há muitos anos não víamos e nos abraçamos, trocamos afeto e nos damos o tempo necessário para alimentar aquele forte e antigo vínculo. Esse jogo proporcionou um momento de descontração e integração com os colegas.

### Jogo do Anjo e do Diabo<sup>106</sup>

<sup>105</sup> Durante as atividades da oficina de teatro foram captadas pelos próprios participantes as imagens utilizadas na edição do audiovisual.

<sup>106</sup> No jogo do Anjo e do Diabo divide-se o grupo em dois e cada metade do grupo fica em um dos lados da sala, formando assim o grupo dos anjos e o grupo dos diabos. De frente um para o outro, o

Esta atividade foi planejada, mas não foi realizada. A atividade do Anjo e do Diabo foi substituída pela atividade dos “Abraços Mútuos” (trilha sonora com as músicas “The Hero” e “The Song Of The Sun” de Mike Oldfield), que escolhi intuitivamente no durante o processo a fim de manter o fluxo dos acontecimentos. Na continuidade uns participantes ouviram o batimento do coração dos outros, sem ajuda do estetoscópio. Este foi um momento intenso do processo de experimentação.

### **3ª Etapa**

Apresentação dos participantes da oficina

Expressão corporal | Improviso | Imaginação

#### 1º Momento

Foi montado um palco improvisado na sala, o limite do palco foi estabelecido por uma corda no solo. Atrás do palco, separado por um biombo, havia o figurino da oficina que seria utilizado pelos participantes. Cada um se apresentaria para o grupo de três formas. Primeiro, com uma apresentação normal, depois se apresentaria como ator e, por fim, como *clown*. Na primeira apresentação o participante entra normalmente, pára no centro do palco, diz seu nome e se retira. Na segunda apresentação, o participante entra no palco como ator, apresenta uma pequena cena criada por ele, sem fala (pantomima), e depois se retira. Na terceira apresentação escolhe seu figurino e coloca o nariz vermelho, então se apresenta para o grupo como *clown* e retira-se.

#### 2º Momento

Neste momento é reconstruído o figurino dos *clowns*. O figurino original criado por cada um é modificado nesta atividade. Os participantes são organizados em duplas e um modifica o figurino do outro. Ao sinal do facilitador as duplas se revezam, de tal forma que todos interferem no figurino de todos.

### **4ª Etapa**

Esta experimentação propõe a criação de um esquete improvisado (pantomima), a partir do áudio “Som das Memórias”, produzido pela Profa. Dra. Eliane Pardo (ESEF/UFPEL), em parceria com o Prof.

---

primeiro e o segundo participante saem de sua posição ao encontro do outro, um como “diabo” e o outro como um “anjo”, interpretando sua idéia de anjo ou diabo espontaneamente, muitas vezes através de gestos, gemidos, gritos e dança (sem usar a palavra falada). Eles se encontram no meio do caminho, se sentem e se contaminam um com o outro, lentamente o diabo se transforma em anjo e o anjo vira diabo. Todos assistem cada dupla, seguindo o exercício uma dupla de cada vez. O exercício proporciona desinibição através da interpretação e ajuda a desarticular a dualidade bom-mau, o anjo se transforma em diabo e o diabo em anjo e vice e versa.

Ms. Jairo Sanguiné (UCPel). Trata-se de uma carta-sonora montada com recortes de diferentes áudios. Após um breve relaxamento, de olhos vendados, os participantes ouvem o áudio “Som das Memórias” e depois fazem um exercício de improviso, em grupo. Usando a inventividade/imaginação os participantes transformam a carta-sonora num esqueleto – sem planejamento prévio.

### **5ª Etapa**

Nesta etapa os participantes expressam, através do desenho com giz de cera e da escrita livre, o que a oficina despertou, o que ela produziu em suas vidas naquele momento. Encerramento.

### **6ª Etapa**

Oficina de Vídeo / Processo colaborativo de edição do audiovisual (disponível no VDV em anexo, como o nome “Experimentações Estéticas: clownificando o ambiente hospitalar”).

Participaram das oficinas de *clown* e vídeo no HU a professora do curso de Enfermagem da FURG Aline Cristina Calçada de Oliveira e as estudantes do curso de Enfermagem da FURG Moara de Jesus, Daiane Bittencourt de Lemos, Luisa S. Mattos, Jéssica Almeida e Bianca Freitas, a estudante do curso de Psicologia da FURG Patrícia Warnke de Alvarenga e a estudante do curso de Contabilidade da FURG Aline Gonçalves.

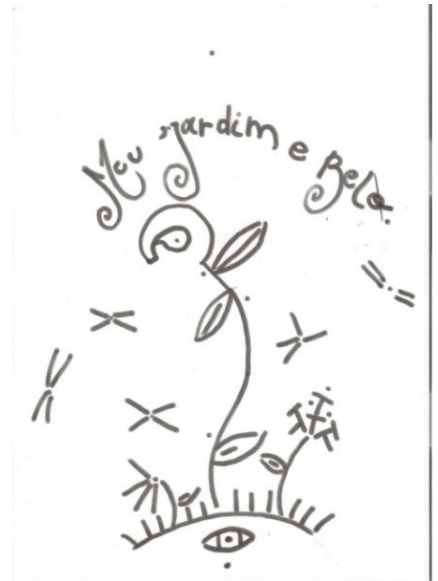
### ANEXO III

#### (Técnica dos Sentidos)

Abaixo a análise feita pelo facilitador referente aos dados produzidos por Madu Lopes e compartilhada com o grupo de pesquisa.

#### **Análise / Problematização:**

Na análise do desenho ao lado, feito no dia da intervenção, o facilitador percebe a beleza do jardim: uma perspectiva delicada da natureza e da vida; a dúvida (interrogações existências, místicas e filosóficas); a necessidade de transcender. O desenho também mostra um olho vigiando (que pode ser o olho de deus... que tudo vê, tudo sabe, tudo julga). Deste ponto de vista, abre-se, por um lado, o caminho – persecutório – do controle incessante, da angústia, da culpabilidade... e, por outro, a exigência necessária – e até imprescindível – na direção do aperfeiçoamento e do desenvolvimento de Si. Mais alguma possibilidade? Qual? Quais?



Na análise da segunda imagem, logo a baixo, desenhada no dia da intervenção, o facilitador vislumbra dois mundos. O mundo da forma, das possibilidades, intenções, processos, descaminhos, amor, escolhas... o cosmo. Mas também vê o mundo aberto, vazio, eterno, caótico. Os humanos vivem exatamente na fronteira, no limite entre a forma e o disforme, na encruzilhada de dois mundos. O labirinto implica em uma determinada maneira de compreender o mundo, pressupõe uma origem (o lugar onde está a chave), um lugar fixo, determinado (e determinante), onde é possível buscar respostas... mas, graças ao poder do destino, é possível encontrar novas perguntas. Problematização: *Será que poderiam ser atravessados por estes dois mundos ao invés de habitar em suas bordas?*



O desenho evidencia um lugar central, um lugar de onde todas as coisas emanam e para onde “devem” convergir. No mundo do labirinto somos confrontados, a cada nova escolha, com nossas angústias, incertezas e indefinições, toda vez que decidimos ir à busca do conhecimento. Este saber, oculto num emaranhado de (des)caminhos e possibilidades, pode ser a chave reveladora da verdade, da felicidade, do amor, da realização, etc. Este conhecimento só pode ser acessado pelo pensamento (intuição, sensações, percepções, emoções...), pois só o pensamento é capaz de circular pelas esquinas, becos e arruelas – já que os corpos gigantes das figuras humanas não cabem nas ruas do labirinto. Problematização: *Será que só podemos realizar esta busca com nossos pensamentos? Será que a experiência da busca não seria mais intensa com o corpo-todo-incluso (ou seja, uma experiência sensorial, relacional, cognitiva, motora, emocional, refletida, visceral... enfim, vivida com pele, ossos, sangue, vísceras, e tudo mais que consubstancia o corpo humano)? E não apenas com nossos pensamentos? Por que o conhecimento está oculto? Assim como na narrativa bíblica, a árvore do conhecimento (do bem e do mal) é um lugar proibido e inacessível ao homem comum? E se o conhecimento estivesse totalmente visível, à flor da pele, precisaríamos de um intérprete ou de algum tipo de lente para poder acessá-lo? Não será a experiência do corpo-todo-inclusivo, sem intérpretes ou mediadores, capaz de nos mostrar a verdade?*



Na análise do desenho ao lado, feito no dia 08/maio/2010 (um dia após a intervenção), o facilitador percebe o fragmento de um quebra-cabeça, a incompletude, uma luz tênue indicando um caminho, uma saída, ou um lugar de onde vem. Trata-se de uma disjunção no tempo, uma quebra, um desejo deslocado, situado no passado ou no futuro, fora do contexto e da história do presente. Um enigma que pode afastar o autor do que é óbvio, do que é simples e evidente, das coisas intensas que só podem ser vividas pelo corpo inteiro em movimento. A cabeça, o cérebro, a atividade mental... ocupam a cena. É através do corpo, com todas as suas contrações – saúde e doença, beleza e feiúra, dor e prazer, alegria e tristeza –, que podemos tocar e ser tocados.



É só no momento em que o músculo trêmulo entrelaça as mãos, em que tudo em mim faz brotar o calor e o suor, em que os corpos se encontrem... é neste derradeiro momento que a “grande cabeça” ganhará a devida dimensão e o corpo passará a ocupar seu lugar de destaque: o espaço da vida.... *Problematização: Quais os dispositivos que podem nos fazer transitar por incompletudes, germinações, decomposições, recomposições... sem que a vida se torne um emaranhado de ideias e pensamentos sem corpo?*

### **Alguns elementos da Sociopoética**

**Produção de Dados:** Segundo Gauthier, “Quando os copesquisadores estão em estado de relaxamento, ligados ao seu inconsciente numa perspectiva psicanalítica ou com a consciência mais desperta segundo a visão budista... os dados estão produzidos”.

**Análise:** É o momento de estudo dos dados produzidos pelos copesquisadores. É quando o facilitador entra em contato com o pensamento do grupo de pesquisa como se fosse obra de um só corpo. Trata-se da organização crítica e poética do inconsciente do grupo de pesquisa – daquilo que está escondido por traz das formas conhecidas – que fica evidenciado por intermédio de técnicas artísticas e teatrais através da linguagem não verbal do corpo. Na análise o facilitador cria problemas e hipóteses, o corpo-todo-incluso dos copesquisadores é mobilizado enquanto fonte de conhecimento e produção de confetos: o racional (conceito) e o afeto. O dispositivo proposto pelo Facilitador, resultado do processo de experimentação (análise), é um mosaico. Este dispositivo pretende impulsionar os copesquisadores para que criem seu próprio mosaico (contra-análise).

**Problematização:** O campo de problematização emerge do processo de análise com base nos dados produzidos pelo grupo de pesquisa “a partir de uma dificuldade no

pensamento oriunda do absurdo, de uma contradição, de um paradoxo ou da heterogeneidade das fontes de pensamento”. (Gauthier, 2009. p.6)