

A TEATRALIDADE HUMANA

Augusto Luis M. Amaral

(doutorando do Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental, FURG)

augustoamaral@hotmail.com

Denise Marcos Bussoletti (Doutora, UFPel)

denisebussoletti@gmail.com

RESUMO: O texto apresenta algumas contribuições para o entendimento do conceito de “teatralidade humana”, enunciado na condição de memórias e experimentações. Trata-se de um processo de formação inspirado na “filosofia da diferença”, cujo dispositivo é o teatro. Procura evidenciar corpos que interagem, devires, marcas, dispersões, fornecendo elementos que compõem um conjunto prático-teórico. Ações e idéias geradas durante incursões no território entre a arte, a filosofia e a educação – em uma zona de mutação. O campo empírico da pesquisa experimental constituiu-se fundamentalmente a partir da prática docente, aqui entendida como “prática de Si”. Um trabalho desenvolvido em torno da valorização dos processos de formação de seus agentes, colocando em questão o campo formal da educação, a relação tradicional entre sujeito e objeto de pesquisa, os modelos hegemônicos e os produtos acabados. O campo de problematização surge a partir do embate com o vivido e define rumos metodológicos do processo de intervenção.

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

Introdução

Este artigo é o resultante de uma pesquisa voltada para o diálogo dos saberes, incursões feitas nas fronteiras entre teatro, ciência e filosofia. O campo empírico desse trabalho constituiu-se a partir das vivências de sala de aula no contexto da disciplina “Filosofia da Educação e Filosofia da Educação Física”¹, ministrada ao longo do primeiro semestre de 2007, aos estudantes do curso de “Licenciatura em Educação Física” da Faculdade Atlântico Sul – em Pelotas/RS, e que originou a dissertação de mestrado intitulada: “O Corpo como palco da Teatralidade Humana: marcas na formação acadêmica” (AMARAL, 2009).

A pesquisa se fundamentou na análise do processo de criação das *performances*, produzidas pelos próprios graduandos, e no vídeo que documenta a apresentação destas como trabalho final da disciplina, traduzindo um diálogo possível entre os conteúdos propriamente filosóficos e as questões ligadas à corporalidade humana e à formação de professores.

Trata-se de um recurso pedagógico produzido diante das dificuldades vividas pelos acadêmicos, manifestada inicialmente na total falta de interesse pela disciplina. Parte do problema se explica em virtude de a maioria dos estudantes não terem contato com a Filosofia durante o ensino médio. Expressões como “desnecessária”, “viagem na maionese”, “inútil”, “sem sentido” foram usadas nos depoimentos orais feitos no primeiro dia de aula, enquanto eram sondadas as expectativas dos graduandos com relação ao componente curricular.

Além disto, uma análise preliminar revelava que um número significativo de estudantes: 1) eram egressos do programa para a *Educação de Jovens e Adultos* (EJA); 2) haviam sido reprovados no vestibular para a universidade pública (UFPel, UFSM,

entre outras) – alguns fizeram o vestibular inúmeras vezes; e 3) assumiam uma postura de incompatibilidade com as atividades intelectuais, alegando que por este motivo haviam optado pelo curso de Educação Física.

O processo de experimentação foi desenvolvido com o objetivo de tentar envolvê-los, de convencê-los da importância das questões filosóficas, de fazê-los compreender os motivos pelos quais a matéria estava inserida na grade curricular do curso de Educação Física, enfim, de mobilizá-los em torno do processo de aprendizado e de descoberta de si mesmos.

A intenção era estimular o pensamento dos acadêmicos, fazê-los criar, expressar-se, despertar-lhes a consciência diante das questões sociais do mundo contemporâneo. Para isto, era necessário provocá-los, removê-los do lugar comum, desterritorializá-los, propor novos territórios existenciais – tarefa essencial da atitude filosófica.

O campo de problematização indicava algumas questões preliminares: A concepção de *Teatralidade Humana* pode produzir deslocamentos na direção de um espaço de formação mais envolvente, potente e transformador? Como o teatro pode nos ajudar a entender e, o que é mais interessante, a experimentar novas formas de estar na vida, expressando novas idéias e valores, sem deixar que a sedução da massificação nos torne escravos de nossas próprias máscaras? É possível, através da linguagem cênica e do diálogo entre arte e educação, responder à perversidade do processo pedagógico de unificação das diferenças, que opera numa espécie de sonegação simbólica, que homogeneíza as diferenças em torno do conceito de cultura, que emerge de uma episteme antropologizada em defesa da figura do homem branco, racional, trabalhador? Outras interrogações foram erguidas também quanto à possibilidade de provocar rupturas na representação teatral formal e artificial, no sentido de quebrar a barreira

entre a representação cênica e a vida: Como incorporar movimentos e elementos do cotidiano, justamente para mostrar que são tão artificiais quanto a própria representação cênica? Esta prática experimental poderia encontrar seu próprio rumo e (re)definições através da ação de corpos que assim se encontrariam? Seria o corpo em sala de aula capaz de captar, experimentar e também expressar a vida?

Material e métodos

Assumi-se neste trabalho uma certa concepção da dimensão artística do processo pedagógico, um processo que, sobretudo, fez uma aposta na capacidade de improvisação do estudante, evidenciando, assim, uma prática de produção do conhecimento focada nos processos de constituição de seus agentes (e não no resultado do processo: em um produto acabado ou arte-final), uma prática que para se efetivar buscou o trabalho coletivo organizado em grupos.

A pesquisa experimental desenvolveu-se em torno da valorização dos processos de formação de seus agentes, colocando em questão os limites do universo da educação formal e informal. Buscou a recomposição de acontecimentos vividos pelos estudantes dentro e fora do espaço escolar, da re-significação de suas próprias memórias através da criação e apresentação das *performances*.

A pesquisa mostrou que o teatro, ao ser transportado para o espaço pedagógico, constitui-se numa alternativa às práticas educativas institucionalizadas na modernidade — emergentes de uma “episteme” calcada na hierarquização dos saberes e no disciplinamento dos corpos, de caráter normativo e normalizador (FOUCAULT, 1987).

Foi uma tentativa de ir ao encontro da concepção filosófica de Gilles Deleuze (1992). Para ele, a filosofia consiste em “inventar conceitos” e, para que isto aconteça, é

preciso responder a problemas verdadeiros, às questões que surgem das necessidades reais, dos dilemas e contradições cotidianos; filosofar é pensar, agir, criar novas fronteiras, outros mundos, experimentar.

Este trabalho de pesquisa contou, também, com a utilização de depoimentos espontâneos, imagens extraídas de um videodocumentário realizado pelos graduandos, fragmentos de entrevistas, material didático utilizado em sala de aula, Plano de Ensino, avaliação da disciplina (realizada pelos estudantes e pela coordenação do curso de Educação Física), reportagens divulgadas na imprensa e algumas notas dos Diários de Campo.

O método cartográfico, proposto por Suely Ronilk (1998), no livro “Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo” inspirou também esta pesquisa, caracterizou um estilo metodológico aberto às contingências, que segue alguns princípios, mas não pressupõe um sistema, uma estrutura metodológica pronta.

Pelo processo de formação inspirado na “filosofia da diferença”, cujo dispositivo é o teatro, procurou-se evidenciar os corpos que interagem, devires, marcas, dispersões. A noção de teatralidade humana se colocou como um conceito que instrumentalizou compreender algo como uma resistência à despotencialização humana, a tudo aquilo que produz apatia, inércia, alienação, apontando possibilidades de renovação do espaço escolar. Apresentou-se como uma ferramenta que operou por dentro e em consonância com o ato educativo – a potencialidade da teatralidade humana como dispositivo de transformação.

A teatralidade humana buscou ser apreendida, na sua aplicação à educação, como uma concepção de teatro *na* educação e não *a serviço* dela; uma prática pedagógica voltada para a formação de Si, uma arte que se trama com a vida, que se refaz,

surpreende, rompe fronteiras. Seus efeitos têm visibilidade, suas imagens produzem renovação. É o que acontece quando artes cênicas e visuais se aproximam, privilegiando um trabalho com fundamentação ética, estética e filosófica.

A noção de teatralidade coloca em questão o caráter ético-estético da formação humana, o que implica em uma tomada de posição, transgressora em relação ao normativo, àquilo que está posto e convencionado como verdade. É um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo em que os movimentos de transformação da paisagem acontecem, são composições de linguagem que favorecem a passagem das intensidades que percorrem os corpos que encontram outros corpos.

Mostra intensidades buscando expressão, compreende que o ensinar e o aprender estão irremediavelmente imbricados – quem ensina aprende e vice-versa. O processo experimental vem indicando que a verdade não está fixada, não é definitiva nem universal; o pensamento precisa se deslocar em meio caótico, pressupondo constantes movimentos desterritorializantes; o campo de problematização da pesquisa experimental precisa ser revigorado por uma pluralidade de instrumentos metodológicos.

Resutados e discussão

O objetivo do processo de criação das *performances*, e do vídeo que as documenta foi promover ações no campo da educação que recuperassem a capacidade de sonhar, ou a vontade de realizar sonhos junto com o outro, tornando o estudante capaz de superar condicionamentos, desenvolvendo a habilidade de estabelecer vínculos com os colegas, de viabilizar soluções frente às contingências da vida.

As imagens abaixo, extraídas do videodocumentário, ilustram algumas atividades combinadas: ensaios, aulas expositivas, oficinas. A platéia são os próprios atores-

estudantes, alunos analisando seus colegas e a si mesmos. As *performances* foram apresentadas em sala de aula.



Fonte: Imagens do Videodocumentário.



Fonte: Imagens do Videodocumentário.

A experimentação privilegiou as relações, as trocas, um processo refinado pelo encontro humano, pela produção de um campo de possibilidades corporais e estéticas ; neste espaço é tão importante imitar quanto desenvolver expressões novas.

O trabalho de pesquisa evidenciou um processo corporificado nos rastros da memória (DERRIDA, 1971), mundos fantasiosos revigorados pela correspondência com a realidade.



Fonte: Imagens do Videodocumentário.

As cenas mostraram gestos que fazem parte de uma linguagem inspirada no dia-a-dia. No palco, o gesto ganhou uma função estética, tornou-se estilizado e tecnicamente estruturado, com uma codificação e um vocabulário particular que ora convergia e ora divergia do movimento espontâneo. Em alguns casos, os gestos tornaram-se abstratos e não se conectavam com a realidade cotidiana, indo muito mais ao encontro da fantasia.

O objetivo da ação corporal no espaço cênico era a busca de uma expressão espontânea. Movimentos não precisam complementar palavras a fim de obter uma comunicação mais perfeita; masculino e feminino não formam uma unidade na direção do sublime; o corpo não tem que completar a mente em busca de um ser integral. As cenas assumem a forma de fragmentos que objetivam provocar a multiplicação de sentidos.

A incompletude no processo de experimentação apareceu como condição intrínseca. Quando o movimento é ensaiado ele é claramente exposto como um elemento estético com a forte incumbência de produzir estranhamentos, sensações, de impor algum tipo de inquietação a quem encena, dirige ou assiste as *performances*.

O gesto, por vezes, se mostra dissociado de uma fonte emocional espontânea, por vezes aparece intimamente ligado a ela. Significados são transitórios, emergindo, dissolvendo, e sofrendo mutações em meio às *performances* que são apresentadas, uma a uma, com riqueza de detalhes, máscaras, nuances, temáticas, símbolos.

Esta linguagem faz refletir sobre a vida degradada do cotidiano, destituída de um sentido mais profundo e ritualístico. Uma linguagem que tem potencialmente a força de influir sobre a constituição da própria vida enquanto expressa verdades secretas, abala representações, e se desdobra na produção de novas possibilidades estéticas e corporais.

O objetivo é que esta linguagem seja capaz de recriar o corpo, que leve o humano a assumir atitudes mais profundas e corajosas, transforme consciências e realidade. Uma linguagem na qual os signos readquiram sua virtude e tragam a vida cotidiana para o plano da arte, levando a arte para o dia a dia, reconciliando ordinário e extraordinário, o comum e a magia.

Esta é fundamentalmente a tese de Antonin Artaud (1999), no livro *O Teatro e seu Duplo*². Artaud defende uma linguagem que produza rupturas, que não esteja sujeita ao texto, à palavra escrita ou falada, capaz de mostrar tudo o que pode ser tirado de um simples gesto, textura ou música. Expressões que criam imagens e colocam as funções vitais do organismo no centro do processo de experimentação e construção das *performances*. Expressão cujo vigor remete a tempos remotos, aos primeiros artistas, anterior ao surgimento da própria palavra e da linguagem falada, deixando explícito que o desejo de expressão através das artes é inerente ao humano.

Cada atitude em cena é um risco, um apelo para que atores e espectadores confiem em si mesmos, se vejam e se sintam. O medo é uma ameaça constante, o temor de não conseguir, de fracassar. O bom êxito do trabalho depende do convívio, de saber enxergar e escutar os demais, aprender uns com os outros.

Este aspecto é de fundamental importância. Expõe as relações entre o conteúdo propriamente teórico e uma prática de intervenção que coloca em relevância as experiências corporais, conhecimentos e habilidades pessoais acumulados ao longo da vida – em síntese, a *memória corporal* dos acadêmicos.

Combinar o uso da palavra e do movimento corpóreo, expressão oral e corporal, colocar em movimento uma linguagem fruto de seu próprio processo de produção implica em lidar com os fluxos da reinvenção de si mesmo. Este é um ato, sobretudo, de

enfrentar limites, de entregar-se ao prazer de estar vivo, intenso, aprendendo e ensinando.



Fonte: Imagens do Videodocumentário.

Este é um corpo capaz de criar alternativas, protestar, reagir, enfrentar, ousar, mas para isto precisa ser acionado, colocado à prova, em movimento. Este é o espaço privilegiado da expressão, onde mudar o corpo significa a real possibilidade de mudar o mundo. Um teatro que evoca liberdade, promove a transformação dos corpos e tem a ambição de romper certas normas, deveres, padrões. Este é um teatro que chega como abalo, um tremor, aonde a cura vem pela destruição, pela recriação, e não pela conservação de regras e valores que nos mantêm escravos.

O corpo humano é fruto de determinadas condições histórico-geográficas, do meio sociocultural onde se desenvolveu. Estas determinações imprimem uma morfologia corporal específica, uma funcionalidade orgânica particular, um tipo de percepção da realidade, de expressão corporal. Entretanto, o humano, diferentemente de outras espécies, intervém sobre si mesmo, é capaz de repetir, de produzir diferença, de acionar devires. De acordo com Marcel Mauss:

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

É imemorável o surgimento da necessidade do partilhar artefatos, crenças, mitos, rituais, valores, sensações. Na obscuridade da caverna é acesa a luz da expressão com todos os tipos de verdades e mentiras que tornam o movimento possível. É liberada “essa saída que constitui a criação, essa potência do falso que constitui a verdade” (DELEUZE, 1992, p.167).



Fonte: Imagens do Videodocumentário.

Ilustrando ainda mais um pouco disso tudo, na última cena do videodocumentário o ator-estudante abre os braços e grita. Na primeira tentativa o grito lembra bem mais

uma brisa suave do que a erupção de um vulcão e era exatamente isto que a cena exigia.

Ele tenta algumas vezes, mas o grito não sai. Então ocorreu o seguinte diálogo:

Aluno

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

Professor:

– 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 um impacto em quem estiver assistindo. Vamos lá. Te concentra. Mais alto, ok? Estamos a uma semana da apresentação. Este é o único ensaio que faremos. O que não conseguimos 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 do grupo, que estava em suas 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 tu precisas expressar, 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 a platéia a outros lugares. É um grito que tem que ficar ecoando nas mentes e nos corações de quem estará assistindo, produzindo sensações, estranhamentos. Isto não é uma coisa fácil, mas é possível. Precisas te concentrar, respirar mais profundamente. É assim, olha para mim.

O Professor pegou a mão do aluno e colocando sobre a sua barriga, em cima do umbigo, 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, o professor continuou tentando trabalhar 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! (AMARAL, Diário de Campo).

Observando a cena de forma desatenta e conhecendo a técnica superficialmente, o grito poderá suscitar uma certa independência entre emoção e expressão. Não há dúvida que uma ordem é dada ao organismo e que, ao comando do cérebro, o corpo realiza uma respiração profunda que deflagra o processo explosivo, energético e transformador do grito.

Entretanto, não se trata de estabelecer algum tipo de primazia da atividade cerebral sobre a corporal, bem pelo contrário. Trata-se de afirmar a indissociabilidade entre corpo e alma, entre razão e emoção. Tem de fato algo a ver com controle corporal e a maneira como são formadas as coisas, mas é impossível supor que as emoções não estejam irremediavelmente imbricadas com esta forma de domínio consciente de Si.

O que aparece na cena é o corpo pulsante do caos e da transpiração. Não há nada além do desejo e da vontade de poder realizar, da possibilidade da conquista e da feitura, da superação, do exercício de poder sobre si mesmo, da partilha. Certezas dissipam e rotas estáveis contorcem neste movimento pendular entre o sufocamento imposto pela possibilidade do fracasso e o oxigênio que enche o pulmão e inunda a vida.

O grito já não é mera sonoridade nem representação, ele encontra seus (des)caminhos no ato conspirativo do dizer sim, do estar no agora, da expressão que comprova a existência, traduzindo uma luta, uma defesa, um resistir à mesmice, à submissão, à miséria, uma trama no interior do instituído.

Grito, expansão que tende ao infinito, difusão, rebelião, intensidade. Manifestação que pode oxigenar o ato pedagógico, modificar seu curso, esclarecimento e confusão, impulso que se atreve pela garganta a fora. Clarão, relâmpago, lampião. Quem será capaz de lançar passarelas sobre o abismo?

Estudante e professor são agentes do processo, co-autores. O professor atua fundamentalmente como facilitador, como orientador e potencializador dos processos de criação e produção das *performances* (sempre elaboradas pelos estudantes) e não exatamente como disciplinador do trabalho.

Cabe ao professor determinar, com máxima clareza, as “regras do jogo” e a “tarefa” que será desenvolvida. A proposta de intervenção é planejada e organizada em termos de objetivos (metas), orientações gerais, critérios de avaliação, diretrizes e princípios fundamentais que norteiam os trabalhos de intervenção. A organização efetiva dos projetos é uma tarefa cooperativada, articulada em conjunto.

O estudante é sempre protagonista, autor de sua própria representação, de uma representação que vai estilhaçando na mesma medida em que interpreta, analisa, improvisa, assume riscos. Representar significa se apropriar da técnica e da vida do ator, reviver determinados hábitos, gestos, emoções no laboratório de experimentação.

Representar também significa levar de volta para o cotidiano o que foi revivido e repensado neste tempo-lugar, reutilizando a energia gerada por seu próprio movimento. A vibração da *performance*, sua atmosfera, aceleração, cores, disjunções, permitem que mundos reais e fantasiosos se misturem fazendo existir uma zona de instabilidade onde circulam visível e invisível, bem e mau, dizível e indizível. Nesta zona de fronteira o ator repete, fabrica, enuncia o diferente, transforma papéis e personagens com a mesma potência que lhes faz precipitar.

São imagens em constante metamorfose, forças que se agitam e entram em erupção. É a própria vida recriada. Tal atitude implica em entrar em contato consigo mesmo, experimentando a desconstrução das linhas que separam o eu e o outro, dentro e fora, falso e verdadeiro, na medida em que os agentes desse processo vivem as aventuras de conquistar outros mundos, novos métodos, na busca de uma plasticidade singular.

Deste ponto de vista, não é mais possível utilizar a palavra representação sem subverter radicalmente o sentido comum. Representar passa a remeter a uma concepção bem específica: a ideia de desconstituição permanente de papéis sociais e do próprio regime de identidade. O ator expressa a si mesmo evidenciando contradições, limites e possibilidades, anunciando outro regime, o regime da diferenciação e da multiplicidade.

Aqui a noção de representação dilui-se neste limiar da “vida como obra de arte”. A situação de representação organizada, com seus elementos cenográficos, personagens,

técnicas, fomenta a diversidade, revira e tenciona hierarquias, identidades, papéis e posições sociais (superior e inferior, mestre e aluno, opressor e oprimido, etc.), coloca em dúvida o *status quo*. Representar é provocar descontinuidades, alterações, renovar, desatrelar o humano de uma identidade conhecida e fixada de uma vez por todas.

A elaboração das *performances* exige que o estudante entre em contato com suas memórias de maneira ativa, partilhando este material com os integrantes de seu grupo. Este material é fruto de suas vivências pessoais, de uma construção única, mostra seus referenciais simbólicos e imagéticos, a formação e educação que recebeu ao longo da vida.

A técnica parte de um acolhimento e de uma abertura para as memórias corporais do grupo. É uma experiência que passa pela percepção de uma estética fundada em si mesma, na relação com o outro, caracterizando-se como produção coletiva solidária que só se realiza plenamente na medida em que as individualidades são potencializadas no conjunto de ações colaborativas.

Trata-se de uma matéria caótica e disforme que vai ganhando forma na medida em que trocas, diálogos, confrontos e disputas acontecem, como se a bagagem pessoal de cada um fosse gradual e mutuamente transformando-se, por vezes de forma surpreendente, em direção de uma plasticidade que só é possível graças à coexistência de diferentes estilos de vida e visões de mundo.

É com o outro, na relação com o outro, que emerge a beleza e fluidez das *performances*, graças a um intenso processo de interação entre pessoas que compartilham, por algum tempo, de uma ideia comum da realidade através da construção de uma rede de significados. O fenômeno da negociação da realidade em

múltiplos planos de interseção de vários mundos viabiliza-se através da linguagem cênica.

O trabalho de organização das *performances* subentende um tipo de metamorfose que acontece enquanto se transita entre diversos mundos. O acionamento de diferentes códigos viabiliza as transições entre os fragmentos, cenas vão se ligando uma a uma sem o compromisso da solução do problema, de se chegar a uma conclusão definitiva.

A colagem destes pedaços tem efeito estético, provoca sensações em quem está atuando e em quem assiste, abre outras possibilidades de organização da vida – novos mundos, permite que os atores estejam refletindo, vivenciando e recriando suas identidades e papéis sociais.

A multiplicação e a fragmentação de domínios nas sociedades complexas, associadas às variáveis econômicas, políticas, sociológicas e simbólicas, constituem um mundo de indivíduos cuja identidade é colocada permanentemente em xeque, sujeita a alterações drásticas.

A metamorfose acontece quando “corpo do elenco” e “movimento corporal do ator” se entrelaçam. A metamorfose é entendida como condição de saúde, como possibilidade de mesclar conhecimentos, significados e percepções através da coexistência de realidades distintas, como possibilidade de misturar técnica, estilos, posturas, ritmos – variadas formas e expressões corporais, enquanto reinventa-se a si mesmo.

Conclusões

É de fundamental importância promover ações no campo da educação que recuperem a capacidade de sonhar, a própria vontade de realizar sonhos junto com o

outro. Este trabalho buscou o encontro de ações que potencializem o estudante e o torne capaz de superar condicionamentos, desenvolvendo a habilidade de se vincular aos outros, de viabilizar soluções frente às contingências da vida por mais traumáticas que sejam.

Conclui-se que é preciso investir em espaços pedagógicos que estimulem o descobrimento e as descobertas do estudante. Coloquem em questão espaços e práticas que depreciem a vida, padrões homogêneos e normatizadores, depreciadores da originalidade. É necessário desconfiar de tudo aquilo que despreza o corpo, ou dos ambientes que obstaculizam o encontro dos corpos, que reduzam o tato, o contato, a interação dos corpos em movimento, ou do teatro da espontaneidade. Para tanto seria interessante a pesquisa e a intervenção pedagógica aventurar-se a operar no terreno da “micropolítica”, ou seja, das forças subjetivantes que configuram quadros humanos singulares em seu desenrolar cotidiano e que são invisíveis a “olho nu”. Isto exige, no entanto, do pesquisador e da pesquisa outras e renovadas ferramentas de análise. Exige enfrentar o corpo, estudar um agente humano integral e integrado à sua cultura e à sua história que, além de possuir discernimento intelectual quanto à realidade que o cerca, tenha saúde suficiente para transformá-la.

Diante disso, cabe ainda reafirmar que a força em direção à vida é a matéria-prima que permitirá a criação desses outros espaços de ensino e aprendizagem que levam em consideração em seus métodos e fundamentos o comprometimento de esculpir a vida como obra de arte.

É este, pois, o limite e o desafio da teatralidade humana ou da teatralidade do humano na educação que segue entre o trabalho e o sonho como constante performance.

ABSTRACT: The text presents some contributions for the understanding of the “human theatricality” concept, enunciated as memories and experimentations. It concerns a formation process inspired on the difference philosophy, whose device is the theater. It tries to highlight bodies which interact, transform, mark, disperse, supplying elements which compose a theoretical-practical set. Actions and ideas are generated during the incursions in the territory between art, philosophy and education – in a mutation zone. The empirical field of the experimental research is basically constituted by the teaching practice, here understood as a “Self practice”. A work developed around the valorization of the formation process and its agents, questioning the formal field of education, the traditional relation among the subject and object of the research, the hegemonic models and finished products. The problematization field arises from the shock with the vivid and defines the methodological pathway of the intervention process.

Keywords: Experimentation, Memory, Formation, Human Theatricality

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Augusto. *O Corpo como Palco da Teatralidade Humana: marcas na formação acadêmica*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pelotas, 2009.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. 2. ed. São Paulo. Martins Fontes, 1999 (1993).
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Volume II – Introdução de Claude Lévi-Strauss. São Paulo: EPU, 1974.

RONILK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

¹ Esta unidade curricular foi defendida em agosto de 2006, ocasião em que o curso de Educação Física foi avaliado pelo MEC a fim de ser colocado em funcionamento, o que de fato ocorreu no primeiro semestre de 2007. Após a aquisição da Faculdade Atlântico Sul pelo grupo Anhanguera Educacional S/A esta disciplina foi extinta com as demais disciplinas da grade curricular da Faculdade Atlântico Sul.

² 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.