

O RESGATE DE HEITOR: UMA POÉTICA DOS COMBATES

Augusto Amaral¹
Eliane Pardo²

RESUMO: Este artigo resulta de um trabalho desenvolvido com universitários, visando criar novas fronteiras para o campo da formação de professores, estimulando suas capacidades de expressão e criação, conjugando história, teatro, filosofia e iconografia, na perspectiva da construção singular do estudante. Possui como bases epistemológicas os trabalhos de Antonin Artaud, a filosofia deleuzeana, a psicologia social de Moreno e Pichón-Riviére. “*O Resgate de Heitor*”, baseado na obra de Homero, é uma peça de teatro que tem sido aperfeiçoada para a apresentação junto às escolas, atividade que faz parte de um projeto de pesquisa e extensão da Universidade Federal de Pelotas. O método Etnográfico de Louïc Wacquant orienta nosso trabalho de intervenção. Nesse texto, estamos apresentando uma primeira análise da experiência de formação desenvolvida em 2004, com material empírico de nossos arquivos de depoimentos e imagens.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro. Formação de Professores. Corpo. Estética.

ABSTRACT: This article results from work with universities, to create new boundaries for the field of teacher training, stimulating their skills of expression and creativity, combining history, theater, philosophy and iconography, from the perspective of the unique construction of the student. It has as epistemological foundations work of Antonin Artaud, the Deleuzian philosophy, the social psychology of Moreno and Pichon-Rivière. "The Ransom of Hector," based on the works of Homer, is a play that has been refined for presentation to schools, activity that is part of a research project and extension of the Federal University of Pelotas. The Ethnographic method of Louïc Wacquant guides our work intervention. In this text, we present a first analysis of the training experience developed in 2004, with empirical data from our files of statements and images.

KEY-WORDS: Theatre. Teacher training. Body. Aesthetic.

¹ Mestrando da Escola Superior de Educação Física (ESEF) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Brasil. Professor da Faculdade Atlântico Sul / Anhanguera Educacional – Unidade Pelotas, Brasil.

² Professora Dra. Escola Superior de Educação Física (ESEF) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Brasil.

*No corpo se dá a dubiedade mais profunda
Entre as coisas Sua medida Sua desmesura Minhas coisas São também
minhas palavras*

Este artigo descreve e analisa um processo de formação humana mediado pelas relações teatro, corpo e formação profissional. Sua matéria prima são imagens e apontamentos feitos ao longo do processo de direção e coordenação, desenvolvido por um dos seus autores, professor de Sociologia, que se fez valer de suas incursões enquanto diretor, ator e roteirista de teatro no terreno da cenografia, da filosofia, da iconografia e da história, para tencionar o campo da formação, a fim de colocar em movimento corpos e pensamentos na medida em que concebe a ação educadora como um permanente campo experimental. O trabalho, desenvolvido em 2004, envolveu composição do grupo, ensaios, debates, adaptação e criação do roteiro, convidados temáticos, produção cultural, pesquisa de campo e apresentação no teatro Sete de Abril, em Pelotas, como encerramento do Seminário “Grupo de Estudos em Literatura Grega: Teatralização como Método de Ensino”, do curso de Licenciatura em História do Instituto de Ciências Humanas (ICH), da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Os personagens eram estudantes vinculados ao projeto de pesquisa em literatura grega antiga, baseado na obra de Homero: *O Resgate de Heitor*³.

Ao propor a experiência teatral, o projeto teve como meta levar essa forma artística, extraída dos épicos, às escolas de ensino médio e fundamental da rede pública e particular de Pelotas. Um dos acadêmicos do grupo de teatro do ICH/UFPel revela alguns aspectos históricos e técnicos fundamentais para que possamos compreender melhor a poesia de Homero no seguinte texto:

³Orientador: Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira

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: Professor Mestrando Augusto Luis Medeiros Amaral.

Concepção: Professor Mestrando Augusto Luis Medeiros Amaral e Profa. Dra. Eliane Ribeiro Pardo.

Adaptação: Acadêmicos Gislaine Maltzahn e Marco Antônio Correa Collares.

Fotografia: Acadêmica de Jornalismo Antonia Pardo Chagas.

Colaboradores: Fábio Saraiva e acadêmicos Caiuá Cardoso Al-Alam Júlio César das Neves, Luiza Maciel e Paulo Sérgio Medeiros Barbosa.

Participação Especial: Prof. Douglas Küster Passos.

Apoio Institucional: Programa Círculos Culturais de Saúde, Lazer e Educação (ESEF/UFPel).

O Resgate de Heitor: uma poética dos combates.

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 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 irá 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).

A tragédia grega apresenta um plano representacional onde figuras humanas e divindades experimentam um espaço de poder de relações assimétricas e horizontalizadas, afirmando uma conduta baseada em uma dimensão ético-estética da vida, onde bem e mal são diferentes aspectos de uma mesma substância e a poética das guerras traduz com insustentável beleza a crueldade da verdade humana. O roteiro, baseado no texto adaptado pelos acadêmicos do grupo, é a materialização dessa concepção filosófica. Tentando resgatar o corpo do filho, Príamo aborda Aquiles dizendo:

Lembra bem de teu pai Aquiles que tem a mesma minha idade. Ele pode estar agora sem ter quem lhe sirva de amparo e defesa. Porém, só de saber que estás vivo, uma alegria imensa invade seu coração, pois espera por sua gloriosa volta. Muito mais triste é o meu fardo, pois o filho realmente valoroso que me restava há pouco tempo mataste. Meu Heitor, cujo corpo aqui venho insistente pedir, trazendo resgate precioso por ele. Se tiveres respeito aos deuses, tenha piedade de mim. Pensa também no teu velho pai e no quanto sou mais infeliz que ele, ao fazer aquilo que nenhum mortal fez sobre a terra: Beijar as mãos que levaram muitos filhos meus para a morte

(GISLAINE MALTZAHN e MARCO ANTÔNIO CORREA COLLARES, 2004.)

A ordem vigente explicita-se quando o onipotente Zeus, indignado com a insubmissão do príncipe Aquiles, afirma não ter a intenção de lhe negar a honra de uma atitude resultante de uma escolha própria, já que não deseja perder a amizade e o respeito de Aquiles.

Ao transpormos o ocorrido para nossos referenciais míticos, religiosos e culturais (ato arriscado e cercado de imprecisões, por tratar-se de um intervalo de tempo marcado por rupturas históricas de grande porte), seria compreensível que Zeus, à luz do referencial cristão, diante da atitude perversa e desobediente do príncipe, exclamasse: — “Se não cumprires os desígnios do Onipotente certamente morrerás!... e a parte que te caberá é o lago que arde em fogo, onde só haverá pranto e ranger de dentes”.

Pesquisar a Odisséia, adaptando-a e reelaborando-a cenicamente, endossa a premissa de que o poder é inerente às relações sociais. Todavia, uma relação educativa pautada pela confiança requer uma atenção excepcional aos abusos do poder de onde derivam deformidades da conduta, traços de personalidades inseguras e doentias.

Um dos principais pressupostos das análises e descrições dessa experimentação é o trânsito e o encontro entre as três diferentes dimensões do pensamento — Arte, Ciência e Filosofia, já anunciada por diversos autores e nos mais variados campos disciplinares (Guattari e Deleuze, Boaventura Santos, Edgar Morin, Toni Negri, entre outros).

Orientamos nossa intervenção teatral num sentido amplo que, em última instância, significa a vida humana protagonizada no palco geral das representações: o cotidiano. O Método etnográfico⁴ de Loïc Wacquant e os recursos utilizados na experiência, as tecnologias e teorias que fundamentam este fazer possuem um caráter essencialmente provisório e necessariamente renovável. Elaboramos as interrogações em torno das relações teatro, corpo e formação profissional onde o teatro, na sua acepção do trágico (Nietzsche) e da crueldade (Artaud), ao ser transportado para um ambiente pedagógico formal, tal como preconiza Augusto Boal (caráter social e crítico do teatro no seio dos grupos organizados), é capaz de

⁴ Seria, no entanto, artificial e enganoso apresentar a pesquisa da qual este livro fornece um primeiro relato de predominância narrativa (como prelúdio e primeiro passo de uma Segunda obra mais explicitamente teórica) como se ela estivesse animada pela vontade de provar o valor da sociologia carnal e de comprovar concretamente sua validade. Porque na realidade foi o inverso que aconteceu: é a necessidade de compreender e dominar plenamente uma experiência transformadora que eu não desejara nem previa, e que por muito tempo permaneceu confusa e obscura para mim, que me levou a tematizar a necessidade de uma sociologia não somente do corpo, no sentido de objeto (o inglês fala *of the body*), mas também a partir do próprio corpo como instrumento de investigação e vetor de conhecimento (*from the body*) (WACQUANT, 2002, p.12).

constituir-se numa crítica contundente às práticas educativas institucionalizadas na modernidade — emergentes de uma episteme, segundo Foucault (1987) calcada no disciplinamento dos saberes e dos corpos, de caráter normativo e normalizador.

O teatro nos impõe o caráter ético-estético da formação profissional, o que implica uma tomada de posição da nossa parte, transgressora em relação ao normativo, àquilo que está posto e convencionado como verdade. Essa posição compreende o ensinar e o aprender como ações irremediavelmente imbricadas e de dupla via, ou seja — quem ensina aprende e vice versa — e, como consequência disso, os pressupostos: a verdade não é fixa em definitivo, o pensamento experimenta uma pluralidade de critérios metodológicos, e opera a partir de um elenco caótico de evidências empíricas diversas. Nessa perspectiva, os processos de formação profissional são experimentados, tendo como foco principal um corpo que se torna capaz de dar forma a esse caos de sensações ao experimentar novos movimentos, ângulos, espaços, tempos, posturas, ritmos. O corpo transforma-se nas fronteiras tempestuosas do combate entre as diferentes forças em confronto na sua formação. Um corpo ativo, inteiro, mergulhado na experiência percebe, capta e explica a realidade, não apenas através da atividade cerebral combinada com a ação dos sentidos, mas um corpo-todo-incluso que se reconfigura e encontra novos conceitos, constrói novas estratégias, formas, movimentos, concepções, análises. Um corpo que imita e enquanto imita, transmuta e estiliza o vivido⁵. Michel Serres, na obra *Os Cinco Sentidos* reconhece a insuficiência do Sensualismo Iluminista, utilizado para compreender a origem do saber. Segundo essa premissa, depois da tradição não existe nada no intelecto que primeiramente não estivesse nos sentidos. Entretanto, segundo esse autor,

[...] no fim do caminho iniciado com a sensação, a sapiência cede lugar à sagacidade, mais do que a esses conhecimentos canonizados pela ciência, esse caminho conduz a um gosto refinado, a um olfato requintado, a um tato aveludado, forma igualmente uma visão delicada das nuances, cultiva uma audição musical ou lingüística sutil, constrói, em resumo, uma cultura superior e permite a iniciação às belas-artes. Uma abertura como esta ainda continua rara: quantos ao nosso redor desfrutam com alegria a pele, o tímpano, as papilas de suas línguas, e quão poucos manifestam seu descontentamento frente à feiúra e ao ruído que poluem o espaço com o horror das paisagens massacradas e das cidades malcheirosas, com uma

⁵ A esta luz existir SEM couraça é estar INTEIRO em MOVIMENTO FLUTUANTE E NÃO REPETITIVO (não estereotipado, não habitual, não conhecido). Enquanto meu movimento tem forma reconhecível e denominável, estou ENQUADRADO. Quando começo a fluir POR INTEIRO, PERCO A IDENTIDADE — NÃO SEI E NÃO É POSSÍVEL SABER QUEM ESTÁ AQUI/AGORA. As fluências, os fluxos, os fluídos, os campos magnéticos e elétricos — sabemos — são mais difíceis de conhecer do que as formas sólidas, geométricas, concretas. O mais estável das coisas — o mais constante ou o mais repetido — é o que nos permite reconhecê-las. O reconhecimento das coisas fica *acabado* se dou nome ao que faço, ou ao modo como estou. *Acabado*, isto é, sem interação com o contexto. COMO ESTÁTUA — em praça pública. Nota: Os destaques foram feitos pelo autor. (GAIARSA, 1984: 149)

alimentação que exala mais a rapidez do que o sabor? O que resta, enfim, das conquistas sensoriais nas abstrações, nas bibliotecas, nas telas e redes? Dos sentidos ao conceito, ninguém jamais viu o percurso detalhado da cor azul à palavra azul [...]. Esse caminho dos sentidos em busca do entendimento provoca o desaparecimento de todo o resto do corpo ou, mais precisamente, o reduz à função de condutor dos cinco terminais periféricos. O antigo Sensualismo, assim como o Empirismo lógico e as Ciências Cognitivas propõem uma gênese do conhecimento sem corpo (SERRES, 2004: 66-67).

Um corpo aprende. Imita e confronta o modelo. Um palco para o corpo é a reivindicação fundamental que atravessou o trabalho desenvolvido, uma linha de força que costurou a experiência vivida, um estilo próprio de somar-se àqueles que pregam a reversão do platonismo, de aderir ao pressuposto nietzschiano: todo o conhecimento provem do corpo.

O CORPO DO ELENCO

Operamos nesta zona de resistência: guerrilha e mutação⁶. O produto é uma obra de mão dupla por sua vez. Humana demasiado humana, esteticamente esculpida com as marcas da própria vida e com o desejo de marcá-la para sempre em um só instante.

A experiência de construção das personagens e a elaboração do figurino colocaram os estudantes/atores em contato com a história de uma maneira intensa, suas vidas intelectuais ganharam um sentido mais vigoroso e comprometido. Durante o processo de formação foi possível perceber uma peculiar capacidade relacional entre os distintos saberes: cotidianos, acadêmicos, midiáticos, espirituais, macro e micropolíticos, fantasias, “alta cultura”, criação artística da periferia, etc.

Para desenvolvermos o trabalho utilizamos tanto o repertório do instrumental particular da “alta cultura” quanto as ferramentas bem afiadas das “sub-

⁶ É uma nova experiência de exploração a que vivemos. Mas é também uma nova experiência de constituição ontológica, ou melhor, de metamorfose. Quando se fala de metamorfose, pensa-se em Ovídio ou nos cirurgiões plásticos (em particular naqueles que se dedicaram aos cantores pop americanos). É algo diferente: algo que, sobretudo no Brasil e em todas as culturas de hibridização, sempre foi evidente, amado e odiado, culturalmente aceito e socialmente recusado... E ainda assim a metamorfose é real. Do mesmo modo, entre fordismo e pós-fordismo, os filhos daqueles que, brancos ou negros, se amontoaram nas periferias sofreram metamorfoses essenciais: muitos não trabalham mais com as mãos, mas só com os cérebros; muitíssimos exprimem necessidades e desejos que nenhuma geração precedente havia expressado. São multidões, e a multidão é sempre produto de uma metamorfose... (NEGRI, 2001: 11-12)

culturas” urbanas, a produção literária, a pintura e a escultura, a expressão corporal e vocal, a utilização da música e de instrumentos sonoros, ruídos, enfim, todos os recursos disponíveis que ampliassem as possibilidades da expressão humana. Os elementos selecionados se entrelaçam e conspiram sempre em favor da expansão da vida, da construção singular do estudante/ator.

É conveniente destacar que as manifestações artísticas de periferia foram se revelando diante do grupo enquanto fontes extraordinárias de lutas, resistência e, sobretudo, exemplos de coragem e determinação de viver a serem seguidos e imitados.

Em uma tarde ensolarada e fria de inverno recebemos a visita de um líder comunitário, um artista, diretor e ator de teatro, um militante⁷ atravessado pela crueldade e pela beleza das ruas, dos guetos, das penumbras, das margens. Seu nome Fábio Saraiva. Que perplexidade, que passividade, que impotência nos olhos dos nossos jovens acadêmicos diante daquele depoimento eloquente, claro, dilacerante.

Hoje não há mais profeta capaz de falar no deserto e de contar que sabe de um povo por vir, por construir. Só há militantes, ou seja, pessoas capazes de viver até o limite a miséria do mundo, de identificar as novas formas de exploração e sofrimento, e de organizar, a partir dessas formas, processos de libertação, precisamente por que tem participação ativa em tudo isso. A figura do profeta, seja ela a dos grandes profetas do tipo Marx ou Lênin, está ultrapassada por completo. Hoje, resta-nos apenas essa construção ontológica e constituinte “direta”, que cada um de nós deve vivenciar até o limite. Podemos abrir parênteses na vida, podemos estar mais ou menos sós e de maneira diferente, mas a verdadeira solidão, a que conta, é a de Espinosa: uma solidão que é também um ato constitutivo do ser-em-torno-de-si, da comunidade, e que passa pela análise concreta de cada átomo do real; uma solidão que distingue, no cerne de cada um desses átomos, a desunião, a ruptura, o antagonismo, e que age sobre eles para forçar o processo de avançar (NEGRI, 2001: 23-24).

O grupo experimentava a cada dia uma espécie de “senso de pertencimento” que lhes permitia a vivência plena e intensa desta etapa, um momento, sobretudo, de entrega em suas vidas, o que Pichon-Revière denomina “pertença”. Segundo esse autor, a “pertença se caracteriza pelo sentimento de estar integrado a um grupo, de identificar-se com ele; incluir-se e incluir os demais em seu mundo interno [...]. Esta possibilidade de sentir-se pertencente permite a aquisição de uma referência básica e a elaboração de estratégias para mudanças”. (PICHON-REVIÈRE apud GAYOTTO e DOMINGUES, 1995: 87).

Se, por um lado, os estudantes foram capazes de experimentar a necessidade ampliada ou o desejo intenso de buscar subsídios teóricos e informações mais precisas quanto às vestimentas e indumentárias dos personagens, através da

Iconografia, por exemplo, — para que o figurino atendesse tanto a critérios estéticos quanto técnicos —, por outro lado, atribuímos o sucesso de boa parte deste engajamento ao fato deste grupo estar centrado numa tarefa específica (a peça *O Resgate de Heitor*), clara, determinada de comum acordo, ou melhor, consensualmente definida e objetiva.

Na medida em que os sujeitos vão se conhecendo, a qualidade do vínculo vai se transformando e, portanto, a mútua representação interna, ou seja, como os integrantes vão se tornando habitantes do mundo interno do outro, e vão tendo o sentimento de pertencer ao grupo, adquirindo identificações com sua proposta. Isso quer dizer que o grupo é uma estrutura em constante estruturação e, portanto, novos aspectos e conteúdos da relação vão se apresentando e sendo internalizados uns pelos outros. A tarefa vai se tornando mais clara, o nível de seu conhecimento vai se aprofundando, e o sentimento de poder contar com o outro também (GAYOTTO e DOMINGUES, 1995: 88).

O processo de construção do grupo foi complexo — desencontros, rupturas, pequenas violências simbólicas, disputas, afetividades à flor da pele, descobertas, repleto de linhas de fuga, enfim. Este processo possui um indescritível caráter transcendente, que extrapola e estiliza o entendimento e a razão em alguns momentos. Este estado esteticamente aprazível está submerso num cosmo espiritual, misterioso e parcialmente explicável, que combina e entrelaça músicas gregas, figurino, roteiro, sons, combate, corpos, rituais, constantes reinterpretações do épico e a disposição visceral da direção e elenco em buscar o aperfeiçoamento e a beleza, uma beleza experimentada coletivamente, mas que passa pelo crivo do indivíduo, pela percepção de uma estética fundada em si mesmo. O que impulsiona esta ampla integração humana é o que consideramos um dos elementos fundamentais na constituição de grupos heterogêneos, o que lhes dá liga e consistência, concedendo certa fusão provisória das singularidades. Este elemento localizado numa região fronteira entre o objetivo e o mágico, embora não seja demonstrado ou definido facilmente, até mesmo o mais desatento observador poderia rapidamente percebê-lo, basta constatar o clima de confiança e mútua admiração que funda e mantém relações e fortes vínculos. Segundo Moreno:

[...]o paciente (no nosso caso o ator/estudante) avalia o terapeuta (no caso o diretor) e percebe, intuitivamente, que espécie de homem ele é. Essas intuições do comportamento imediato do terapeuta — físico mental ou outro — constituem as relações tele. Tele (do grego: distante, influência à distância) é

mutua percepção íntima dos indivíduos, o cimento que mantém os grupos unidos [...] A tele estimula as parcerias estáveis e relações permanentes” (MORENO, 2002: 35-36.).

Mas este também é um processo atravessado por angústias, avanços e retrocessos, cuja eficiência implica necessariamente em paciência e na obtenção de resultados em longo prazo.

Tendo como ponto de partida os vínculos estabelecidos, com todos os tipos de verdades ou mentiras contidas no que há de poético e cruel no encontro humano, é a partir deste campo de tensões e descobertas que o saber foi sendo compartilhado. Lidamos com um conhecimento reelaborado na perspectiva da arte e da expressão das diferenças: enquanto um corpo confronta o outro, quando contracenam, quando são tocados e percebidos em algum nível durante o encontro, são também capazes de sentirem as transformações que lhes ocorre no processo. Foi surpreendente perceber que os estudantes conseguiam avançar em aspectos fundamentais do viver social, num convívio saudável e mutuamente responsável, sem perderem o foco em sua formação acadêmica, muito pelo contrário.

Estávamos conscientes da necessidade de realizar outras experiências no campo cênico, de trazer elementos culturais afro-brasileiros, a fim de enriquecer o processo, de avançar em direção a um trabalho em Rede. Foi então que nos aproximamos da proposta desenvolvida no museu da Baronesa pelos acadêmicos do curso de História (ICH/UFPEl) que vinham realizando suas pesquisas com base em uma concepção de teatro livre⁸. Este grupo, naquela ocasião, vinha aprofundando seus estudos em alguns aspectos pontuais da cultura afro-brasileira, no contexto da segunda metade do século XIX em Pelotas/RS. Nossa idéia era mesclar elementos culturais gregos e africanos, na perspectiva da cenografia, do figurino e da musicalidade do espetáculo. Sugerimos que nossa peça, em algum nível, fosse mesclada com outros elementos culturais. Chegamos a propor que uma das bailarinas do grupo de dança afro-brasileiro, Odara, participasse do nosso trabalho, mas nossa proposta soou demasiado ameaçadora para estes jovens historiadores ávidos pela pureza, pelo rigor técnico e científico da pesquisa, pela “fidelidade” ao

⁸ A entrevista intitulada “Companhia Livre de Teatro: pessoas valem mais que coisas” esclarecem a concepção de teatro livre: “[...] somos “um grupo de artistas criadores e não como um grupo que está dividido entre o diretor e atores. Todos nós desenvolvemos várias funções num trabalho coletivo de criação artística. [...] O grupo dá espaço para que cada um de nós exerça outras funções. [...] Saímos da individualização, de olhar para o nosso próprio umbigo, com a televisão contribuindo muito para isso, e passamos a fazer teatro junto com outros grupos, um passo para aquilo que seria a autêntica popularização do teatro.” (Revista Caros Amigos, 2004: 52-53).

épico de Homero. Os fatos, a realidade do mundo vivido, a multiplicidade étnica, a forte marca da negritude na constituição histórica do povo pelotense, nenhuma destas evidências foi capaz de mobilizar ou seduzir os acadêmicos a fim de ousarem. Esta foi, talvez, a reflexão mais importante que, enquanto coletivo, tivemos a oportunidade de fazer: Por que tanta resistência à miscigenação, às trocas, aos cruzamentos?

Em certa medida efetivamos uma *rede de relações*, um intercâmbio de experiências cênicas e pesquisas diversas. Os estudantes do núcleo do museu da Baronesa trouxeram suas contribuições, realizamos alguns ensaios em conjunto, misturamos musicalidades, movimentos corporais, rituais, discutimos a participação do Odara... Os debates e as reflexões suscitadas a partir dessa proposta de hibridização, por si só, teriam sido suficientes a fim de atestar o sucesso da experimentação, entretanto é importante registrar que *O Resgate de Heitor*, apresentado ao público acadêmico no dia 21 de julho de 2004, no teatro *Sete de Abril*, durante a ANPUH (Pelotas/RS), não evidenciava nenhum resquício visível destas experimentações.

Com o propósito de construir novos espaços de experimentação para a expansão da expressividade, por intermédio dos recursos inerentes aos ruídos, gestos, textos, cores, objetos, jogos, plasticidades e para a composição criativa destes, buscamos revelar um conjunto de possibilidades que estimulem o estudante a buscar sempre uma nova atitude diante dos obstáculos, do fracasso ou das perdas, tornando-o um sujeito capaz de lidar ativamente com todas as situações do dia a dia, tanto com aquelas que resultem em prazer quanto com as que se traduzem em desconforto, porém consciente de seus próprios contornos, sem que estes possam lhe deter.

Esta experimentação teatral tornou-se um plano de imanência⁹, onde foi possível visualizar, no campo micropolítico da subjetividade, um processo de formação profissional em movimento, voltado para o aprendizado de Si. No palco das discussões, em meio a um redemoinho de dúvidas e certezas, ficção e realidade históricas o corpo estudantil encenava sua própria linguagem, desvendava-se permanentemente, transformava-se. O corpo transmutava-se. Enquanto representava a si próprio, o corpo do estudante/ator configurava poeticamente a cena pedagógica, trazendo para o palco educacional as linguagens e os saberes das suas memórias e também aqueles recentemente apreendidos. Esta possibilidade de representar-se, de

⁹ Deleuze desenvolve este conceito no livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*.

assumir seus próprios papéis, clarifica-se e ganha forma na tese *O teatro e a Peste* de Artaud, outra obra fundamental para o entendimento do exercício analítico que estivemos elaborando em torno do conceito de representação e seus desdobramentos no terreno da formação humana.

A PESTE NO PALCO

Mesmo que o inverno calcifique a mais completa doçura. Ainda sim A vida Absurdamente repleta e mordaz Será capaz de contorcer a incredulidade De toda a indivisa semente: Não será o amor Tão-somente Uma fusão de sensações, lutas, entregas e representações?

Cláudio Willer (1986)¹⁰, biógrafo de Antonin Artaud, em seu texto “Um perfil de Artaud” narra que em uma sala cheia, na Sorbonne, todos esperam sua palestra: “*O Teatro e a Peste*”. Willer assiste Artaud na primeira fila.

A luz era crua. Ela mergulhava na escuridão os olhos fundos do profeta. Isso acentuava ainda mais intensamente seus gestos. Parecia atormentado. Seus cabelos longos às vezes caíam sobre a testa. Tinha a leveza e a vivacidade de gestos do ator. Um rosto magro, como devastado pela febre. Um olhar que não parecia enxergar o público. Um olhar visionário. Mãos longas com longos dedos. Artaud sobe no estrado e começa a falar. Willer descreve o episódio.

“Parece-me que ele quer apenas a intensidade, uma maneira mais elevada de sentir e viver. Será que ele quer nos lembrar que foi durante a peste que surgiram tantas peças de teatro e obras de arte maravilhosas, pois o homem, fustigado pelo medo da morte, busca a imortalidade, a evasão, procura ultrapassar-se? Mas então, de uma maneira quase imperceptível, Artaud abandonou o fio que seguíamos e se pôs a representar alguém morrendo de peste. Ninguém reparou quando isto havia começado. Para ilustrar sua conferência, representava uma agonia. Não existiam palavras para descrever o que Artaud representava no estrado da Sorbonne. Ele esqueceu sua conferência, o teatro, suas idéias, o Dr. Allendy a seu lado, o público, os jovens estudantes, a mulher de Allendy, os professores e os diretores de teatro. Seu rosto estava convulsionado de angústia e seus cabelos, empapados de suor. Seus olhos dilatavam-se, seus músculos enrijeciam-se, seus dedos lutavam para conservar a agilidade. Fazia-nos sentir sua garganta seca e queimando, o sofrimento, a febre, o fogo de suas entranhas. Estava na tortura.

¹⁰ O texto de Willer está sendo acoplado literalmente a esse texto por ter esse autor assistido ao episódio narrado. O corpo do ator e diretor, ao encenar a Peste, ao invés de falar sobre ela causou um estranhamento que só pode ser compreendido no interior da narrativa de Willer.

Uivava. Delirava. Representava sua própria morte, sua crucificação. As pessoas primeiro perderam o fôlego. Depois começaram a rir. Todos riam! Assobiavam. Depois, um a um, começaram a retirar-se ruidosamente, falando alto, protestando. Batiam a porta ao sair. Mais protestos. Mais vaias. Mas Artaud continua, até seu último alento. E fica lá, por terra. Finalmente, com a sala vazia, só um pequeno grupo de amigos, levanta-se, vem diretamente na minha direção e me beija a mão. Pede-me que o acompanhe até um café. Continua Willer. Artaud e eu saímos sob uma garoa fina. Caminhamos, caminhamos ao longo de ruas escuras. Ele estava magoado, duramente atingido e desconcertado por causa das vaias. Espumava de cólera: “Eles sempre querem ouvir falar de; querem ouvir uma conferência objetiva sobre ‘O Teatro e a Peste’ e eu quero lhes dar a própria experiência, a própria peste para que eles se aterrorizem e despertem. Não percebem que estão todos mortos. A morte deles é total, como uma surdez, uma cegueira. O que lhes mostrei foi a agonia. A minha, sim, e de todos os que vivem.” A chuva caía no seu rosto, ele afastava os cabelos da testa. Tinha o ar tenso, obcecado, mas em seguida falou mais calmamente. “Nunca encontrei alguém que sinta como eu. Faz quinze anos que me drogo com ópio. Deram-me pela primeira vez quando eu era bem jovem, para acalmar as minhas terríveis dores de cabeça. Às vezes sinto que não escrevo, mas que descrevo meus esforços para escrever, meus esforços para nascer.” Recitou-me poemas seus. Falamos da forma, do teatro, do seu trabalho. “Você tem olhos verdes, às vezes violeta.” Ele recuperou a calma e a doçura. Continuamos nossa caminhada sob a chuva.

O teatro, assim como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior por ser uma crise completa, não sobrando nada depois dela a não ser a morte ou a purificação. Da mesma forma, o teatro é um mal por ser o equilíbrio supremo que não pode ser atingido sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e vemos, para terminar, que, do ponto de vista humano, a atuação do teatro, como a da peste, é benéfica, impelindo os homens a se enxergarem como são, fazendo caírem as máscaras, descobrindo a mentira, a velhacaria, a baixaza, a hipocrisia; sacudindo a inércia asfíxica da matéria que toma conta até dos mais claros dos sentidos; revelando às coletividades seu poder sombrio, sua força oculta, convidando-as a tomarem uma atitude heróica e superior diante do destino, que de outro modo jamais assumiriam (ARTAUD apud WILLER, 1986: 64).

Artaud funda uma concepção de teatro que extrapola a cena, o palco, a platéia, enfim, este espaço reservado em que ao homem comum é permitido transforma-se em ator. É neste cenário impressionante e cruel que forças e poderes

são abalados e todas as máscaras são arrancadas com violência, é neste cosmo que todo o humano torna-se autor de sua própria existência e representar assume o mesmo valor e o mesmo significado de sentir-se vivo, intenso ou morrendo. O aprendizado, indiscutivelmente, é resultado das dobras, torções, mudanças de posição assinaladas concretamente no corpo.

E 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: 64).

O CORPO NA DIREÇÃO

Morrer de peste, para Artaud, não era mais terrível que morrer de mediocridade, do espírito mercantil, da corrupção que nos rodeia. Ele quer fazer com que as pessoas tomem consciência de que estão morrendo. Levá-las à força a um estado poético. “Sua hostilidade só prova que você os perturbou”, disse-lhe. Mas que choque ver um poeta sensível diante de um público hostil. Que brutalidade, que horror nesse público! (ARTAUD apud WILLER, 1986: 64).

Para que pudéssemos experimentar a vigorosa linguagem filosófica de Artaud no trabalho com o grupo foi necessário fazermos um breve percurso em direção à experiência do signo. Orientamos o trabalho dos atores para lidarem com aquilo que chamamos de “valor fundamental do significado”, ou seja, com aquilo que há de mais transcendente na ação: o que nos coloca em contato com as forças viscerais da existência.

Partimos da crença nas intensidades arrancadas das vísceras e no que é mais profundo e violento no espírito quando o imperativo é viver, tal qual aquele que não vê, todavia é capaz de ouvir melhor e sentir vibrações que a maioria dos cidadãos normais não sentiria, respaldados pelo sentido metafísico e factual da realidade, defender a emergência das mais variadas e inusitadas possibilidades face aos infortúnios do que é deficitário e faltoso.

Para isto, é preciso “viver o papel”, não necessariamente utilizando algum tipo definido de máscara e técnica específica, mas entregando-se, mergulhando na ação, da mesma forma como faríamos em nosso cotidiano diante da mais trágica revelação, diante da poética cruel da verdade: quando nos deparamos com a morte, a dor, a privação da liberdade, a decadência ou a beleza no ápice de

suas grandezas¹¹. Este é um ato, sobretudo, de mergulho incondicional, ou seja, é condição inexorável, é o desejo de fazer, custe o que custar.

No domínio das relações particulares, do que nos é possível perceber em comum no trato entre pessoas mais íntimas, quando ficamos mais expostos aos momentos fecundos, a compartilhar certas zonas de silêncio ao lado de alguém, às vezes, num breve lapso de tempo, fica explicitada a grande dificuldade de lidarmos com a ausência das palavras como se nada mais no corpo do outro, além da boca, pudesse falar.

É necessário estar aberto para nos permitir pensar e buscar novas posturas no cosmo da linguagem e da saúde. É preciso embrenhar-se no campo da magia viva do desejo e da força de expansão da vida, para concebermos o humano enquanto portador de infinitas possibilidades ante a gravidade do mais sombrio quadro de deficiência.

Defendemos uma prática pedagógica que, em consonância com uma concepção artística da vida, ou melhor, preconizando a vida como a própria obra de arte, seja capaz de produzir, em confronto à moral e à lei, um arcabouço ético-estético sob a insígnia do desejo e a potência do humano.

Para a compreensão do campo pedagógico como um espaço e tempo de experimentação cujos principais esforços convergem na lapidação do Si mesmo, enquanto obra de arte, torna-se necessário e inexequível dobrar as forças caóticas da vida pelo exercício racional da liberdade em direção a uma escolha esteticamente aprazível a si mesmo, definida sempre em relação à sua dimensão social e política. Nessa linha, a ênfase dada à intervenção do professor/diretor encontra-se menos no produto a ser buscado, no caso a peça a ser apresentada, através da busca de uma forma estática para configurar um ideal de ser, e mais, na escuta atenta do movimento das forças estudantis em mutação constante, cujo entendimento lógico pressupõe uma gênese não das causas, mas do processo de constituição.

¹¹ As formas do comportamento 'natural' e comum obscurecem a verdade; compomos um papel como um sistema de símbolos que demonstra o que está por trás da máscara da visão comum: a dialética do comportamento humano. No momento de um choque psíquico, de terror, de perigo mortal, ou de imensa alegria, o homem não se comporta *naturalmente*. O homem num elevado estado espiritual usa símbolos articulados ritmicamente, começa a dançar, a cantar. O *gesto significativo*, não o gesto comum, é para nós a unidade elementar da expressão. (...) Se a situação é brutal, se nos desnudamos e atingimos uma camada extraordinariamente recôndita, expondo-a, a máscara da vida se rompe e cai. (...) A violação do organismo vivo, a exposição levada a um excesso ultrajante, faz-nos retornar a uma situação mítica concreta, experiência de uma verdade humana comum (GROTOWSKI, 1965: 15 e 20-21).

Desenvolver uma linguagem trágica amalgamando teatro e educação, lidar com uma expressão cênica transpassada pelos signos¹² apolíneo-dionisíacos da vida, a partir do campo empírico em que estamos dialeticamente imersos, implica em estar, mais do que nunca, atento às máscaras¹³ e seus significados no interior da cultura. Parece-nos possível viver a intensidade dos bons encontros, dos momentos mais radiantes e iluminados, sem deixar de assumir as responsabilidades pelos compromissos e papéis assumidos e isto, tantas vezes, nos impõe percorrer trilhas tortuosas e íngremes na mais completa escuridão.

Só existem humanos sob a beleza e a dor das noites e dos dias.

AS MÁSCARAS E O CORPO

Por detrás de uma máscara há sempre outra máscara

Faz-se necessário destacar algumas diferenças em relação ao professor e sua ação pedagógica. Uma primeira diferenciação que estamos fazendo, baseada na concepção de ator de Renato Ferracini (2003), se dá entre o sujeito que *interpreta*, *informa e repassa* verdades científicas e aquele que *representa* a si mesmo, cuja autoridade deriva de um discurso coerente com a ação na perspectiva do ensino e da indicação de verdades possíveis, vividas.

O professor intérprete materializa sua prática num plano de mediação situado entre o recurso textual e a demanda complexa e heterogênea do alunado. Ele intermedia o conhecimento científico fixado nos livros e o conhecimento transmitido através de seu próprio discurso, funcionando como um tipo de tradutor catedrático que detém, organiza e transfere o conhecimento. Este processo é cindido, na medida em que os critérios da ciência exigem inexoravelmente do educador uma postura neutra e imparcial diante dos saberes, em outros termos, o resultado do trabalho do professor e sua legitimidade dependem de um distanciamento de suas próprias opiniões, crenças, ideologias ou utopias, sentimentos, enfim, de certa negação dos valores inerentes à sua posição cultural, étnica, econômica, uma negação mais radical, ainda que seja de sua condição humana, *demasiado humana*. Destituído de sua humanidade mais radical, ou seja, aquela que lhe coloca despido diante da morte, do despreparo, do inesperado, ao professor, fixado em uma identidade que de modo cruel protege e oprime, só lhe resta aprender a vestir, desvestir, trocar,

¹² O signo é maleável, desliza, arde, é mutante, dilata o tempo, mas pode lhe comprimir, é intenso, caótico.

¹³ A máscara é dura, material, burocrática, formal, previsível, imóvel, cronológica.

remendar, mediar, cuidar das diversas máscaras com as quais ele desenrola seu dia a dia.

O professor que representa está embebido em outra atmosfera, ele é capaz de recriar o texto acadêmico a partir de si mesmo, das conexões que estabelece com a realidade e os fatos. Ele tem consciência de boa parte dos atravessamentos que o conhecimento lhe causa e das responsabilidades que o ofício exige, buscando o material para o planejamento e execução de suas aulas em suas próprias experiências, mesclando-as com sua forma de expressão pessoal e os conteúdos a serem ministrados. Ele necessita de parâmetros objetivos acumulados através de uma *práxis* cunhada historicamente, que permitam a elaboração de uma aula criada independentemente, por assim dizer, de informações, gráficos, definições, estatísticas, resenhas, etc., fazendo com que o professor-ator e não o texto científico seja o autêntico e suficiente veículo da arte de ensinar.

O sujeito a partir deste lugar específico vivido no interior das intersecções possíveis entre arte e ciência é munido de vivências e reflexões que, articulados, lhe permitem assumir diversas posições em diversos momentos, estas posições ou identidades “não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Somos confrontados por uma multiplicidade de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.” (HALL, 2000: 13).

A aula realizada só ganha sentido e é capaz de ensinar algo a alguém se for entendida como uma arte refinada pela experiência, submetida ao crivo de erros e acertos, fundamentada pela via da reflexão e pelos deslocamentos factuais do corpóreo. Esta é uma arte cujo autor é o próprio professor, é uma arte que depende essencialmente do professor-ator, de sua capacidade de doar-se¹⁴, de olhar para suas próprias máscaras, e não de uma listagem programática ou de um conjunto de impressos (manuais, anais, revistas científicas, enciclopédias, coleções, obras,

¹⁴ “Doar é um verbo bitransitivo. Quem doa, deve doar alguma coisa para alguém [...] Ser um ator significa, então, doar-se. E é nesse ‘se’ nesse pequenino pronome oblíquo, que está a beleza de sua arte. O presente que o ator deve dar à platéia, o objeto direto que complementa o verbo dar, é a própria pessoa do ator. Ele deve comungar a si mesmo com seu público, mostrando não apenas seu movimento corporal e sua mera presença física no palco, mas seu corpo-em-vida, seu ser, os recantos mais profundos e escondidos de sua alma. O ator deve ser o objeto direto da doação: ele dá a sua vida, materializando-a através da técnica” (FERRACINI, 2003: 35-36).

artigos, etc.) produzidos, catalogados e arquivados criteriosamente por pesquisadores e especialistas.

O professor que se faz valer da interpretação opera enquanto mediador do conhecimento. Ele faz uma opção pela utilização de uma retórica muitas vezes descolada de seu vocabulário pessoal, ou seja, sem conexões com esta bagagem constituída a partir de marcas corporais, formação, intervenção política, atitudes cotidianas, relações familiares e de trabalho, amizades, des/amores vividos. É nutrido por metodologias, códigos, formalidades e critérios que só podem ser reconhecidos e validados por seus pares, mutuamente comprometidos com a manutenção do *status quo* acadêmico e interesses privados, onde tantas vezes impera a mediocridade e a vaidade.

O ator-professor é, sobretudo, um professor-maestro, o elemento catalisador das demandas e contingências do aprendizado, ele é o regente das diferenças da coletividade cuja autoridade está fundada em sua própria formação histórica global enquanto ser humano total situado no tempo e no espaço. O professor-ator dedica boa parte de seu tempo a ensaiar novos modos de estar no mundo, de intervir na vida de seus estudantes, e esse tempo é preenchido menos com reflexões e mais com exercícios de si, que lhe permitem construir a partir de si mesmo uma obra de arte que aqui estamos chamando de estilo próprio de tornar-se professor.

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: 50).

É pela via de uma cegueira herdada e do deslocamento trôpego de um observador atravessado e responsável pelo meio que lhe constitui, que nos dispomos a sustentar a hipótese de um humano, que retire das forças caóticas da vida a matéria-prima da manifestação artística e da expressão singular e provisória de um estado de espírito e de uma condição da substância que rompe, rasga e impõe marcas profundas e dobras no mundo complexo da engenharia e da virtualidade, segundo as vertentes da barbárie e os refluxos do subterrâneo.

Mas é exatamente neste frígido e repugnante semidesespero, nesta semicrença, neste consciente enterrar-se vivo, por aflição no subsolo, por quarenta anos; nesta situação intransponível criada com esforço e, apesar

de tudo, um tanto duvidosa, em toda esta peçonha dos desejos insatisfeitos que penetram no interior do ser; em toda esta febre das vacilações, das decisões tomadas para sempre e dos arrependimentos que tornaram a surgir um instante depois... a razão, meus senhores é coisa boa, não há dúvida, mas razão é só razão e satisfaz apenas a capacidade racional do homem, enquanto o ato de querer constitui a manifestação de toda a vida, isto é, de toda a vida humana, com a razão e com todo o coçar-se. E, embora a nossa vida, nessa manifestação, resulte muitas vezes em algo bem ignóbil, é sempre a vida e não apenas a extração de uma raiz quadrada (DOSTOIÉVSKI, 2000: 24).

O ator é um visionário obstinado, que busca o sentido mais profundo da ação na medida em que se autoriza, enquanto o ato de representar a si mesmo triunfa, contagia, e contrasta com a beleza do trágico e do poético, com a potência da dignidade e da coragem.

Esse artigo foi escrito na tentativa de registrar as primeiras impressões a respeito de uma *práxis* pedagógica, sustentada boa parte na coragem de ousar, de expor-se. Formar um estudante atravessado pelas demandas do cotidiano, aberto à diversidade – pelas diferenças culturais, étnicas, de classe, etc. —, um estudante/ator destituído, tanto quanto possível, de uma identidade fixa e imutável, alguém que assume a autoria de seus próprios deslocamentos e rupturas. Sustentamos a hipótese de um humano que seja capaz de extrair, da diversidade, a matéria-prima da manifestação artística, na medida em que se autoriza e representa a si mesmo. Esta é uma atitude heróica, um ato de coragem, em que *O Resgate de Heitor* coloca no cerne da grandeza humana:

*O invulnerável Aquiles mesmo após ter vingado a morte de Pátroclo, companheiro de tantas batalhas e aventuras, matando o valente Heitor em combate, inconsolável arrasta o corpo do troiano em volta da sepultura de Pátroclo. A perversidade de Aquiles afronta os deuses que lembram as inúmeras oferendas que Heitor, de bom grado, dava a todos em sacrifícios e rituais. Apolo, deus da beleza e dos artistas, se pronuncia no Olimpo dizendo: “Os mortais, de bom coração, ao perderem um irmão ou um filho lamentam e choram, mas devem aceitar a morte porque é da natureza dos homens resignarem-se diante de sua própria dor e existência mortal... Este é o dever de Aquiles!” O deus Hermes, instruído pelo onipotente Zeus, auxilia o rei Príamo a resgatar o corpo de seu filho Heitor, entretanto deixa claro que não tem a intenção de tirar de Aquiles a honra de devolver o corpo por escolha própria, já que sua amizade e respeito não deseja perder. O vigor e a beleza da Ilíada, anunciada na obra de Homero, ecoa no tempo e no espaço perpassando culturas, povos, rituais, saberes. A epopéia revela seu caráter absoluto na medida em que o poeta apresenta os meios pelos quais Aquiles será persuadido a cumprir seu dever, o dever de todos os mortais, restituindo o corpo de Heitor ao monarca: **Viver segundo uma***

O Resgate de Heitor: uma poética dos combates.

conduta baseada em uma concepção ético-estética, onde bem e mal são diferentes aspectos de uma mesma substância e a poética das guerras traduz com insustentável beleza a crueldade da verdade humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume I. Tradução: Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo*. Tradução: Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.
- FERRACINI, Renato. *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- _____. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tannus Muchail e Roberto Cortes de Lacerda. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- GAIARSA, José Angelo. *Couraça Muscular do Caráter: Wilhelm Reich*. São Paulo: Agora, 1984.
- GAYOTTO, Maria Leonor Cunha e DOMINGUES, Ideli. *Liderança: aprenda a mudar em grupo*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- GROTOWSKI, Jerzy. Artigo: *Em Busca de um Teatro Pobre*. Tradução: Aldomar Conrado. Estocolmo: Kungs Dramatiska Teaterns Program, 1965.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2000.
- MORENO, Jacob Levy. *Psicodrama*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 2002.
- NEGRI, Toni. *Exílio seguido de VALOR E AFETO*. Tradução: Renata Cordeiro. SP: Iluminuras, 2001.
- REVISTA CAROS AMIGOS. Número 87. Junho de 2004.
- SERRES, Michel. *Variações sobre o Corpo*. Tradução: Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

WACQUANT, Loïc. *Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Dumará, 2002.

WILLER, Cláudio. *Os Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda., 1986.

Recebido em: 30/11/2005
Aprovado em: 23/08/2006
Publicado em: 07/10/2006