

## O *philodrama* como experiência de formação para pensar e ensinar filosofia.

Giovânia Costa

Esse trabalho é uma síntese avaliativa do trabalho de campo da dissertação de mestrado intitulada **corpo: possibilidades para pensar e ensinar filosofia. O *philodrama* como experiência de formação.**<sup>1</sup> A reflexão propõe pensar o corpo numa específica relação com a filosofia investigando uma proposta estética — o *philodrama* — que propõe jogos dramáticos e transposições de textualidade para a compreensão de conceitos filosóficos. Como pode a filosofia na escola trabalhar no sentido de contribuir para uma ‘escuta’ do corpo-próprio possibilitando novas formas de sociabilidade e de subjetividade que possam se contrapor a instrumentalização do corpo ou a idéia do corpo como produto de consumo?

**Palavras chaves:** corpo-jogo-escuta-

Esse trabalho trata das observações feitas a partir da coleta de dados do material do campo que constituiu minha dissertação de mestrado intitulada **corpo: possibilidades para pensar e ensinar filosofia. O *philodrama* como experiência de formação.**<sup>2</sup> O campo da pesquisa foi a III experiência de formação de professores promovida pelo NEFI<sup>3</sup>, em 2007. O professor e pesquisador do Instituto de Artes do Espetáculo da Universidade de Buenos Aires, Ricardo Sassone, foi o coordenador do curso. Sua fundamentação se baseia na noção de estética aplicada para a compreensão de conceitos filosóficos e no conceito *philodrama*. Entre os vários objetivos selecionei dois para dar uma idéia geral do que foi a proposta do curso:

- \* Vivenciar o questionamento, a investigação de conceitos e a criação de novas formas de pensar através de uma prática filosófica coletiva.
- \* Explorar o lugar do corpo no pensar;

---

<sup>1</sup> Orientador: Prof. Dr. Walter Omar Kohan.

<sup>2</sup> Orientador: Prof. Dr. Walter Omar Kohan.

<sup>3</sup> O NEFI é um espaço de ensino, pesquisa e extensão composto por professores e alunos (de graduação e pós-graduação) da UERJ. Ele alimenta um projeto integrado de análise crítica da área da filosofia para crianças e da relação entre filosofia e ensino, que compreende um grupo sistemático de estudos, elaboração, produção e tradução de textos, alimentação de um banco de [dados bibliográfico sobre ensino de filosofia](#) bem como publicações internas e externas.



O *philodrama* se constitui em diversas estratégias de jogos dramáticos que buscam materializar, na cena, uma idéia. É um ponto de encontro da filosofia com estratégias de dramatização, passando pela representação imagética. A proposta se fundamenta na linguagem corporal e considera o corpo possibilidade de intercomunicação imediata. A partir da pergunta — o que afeta o corpo? — podemos construir novos sentidos e formas de ser no mundo. Sassone apresenta o critério de denegação, definido como a passagem do mundo cotidiano para o mundo da obra, ficcional como sendo a regra primeira desse jogo.

Durante o curso, acompanhamos diferentes estratégias para a compreensão do conceito — violência — Estratégias que se baseavam em práticas artísticas. Os participantes, em trabalhos individuais e coletivos, foram convidados a elaborar diferentes formas de textualidade do conceito violência. Ao final de cada etapa, acontecia uma grande roda de reflexões, chamada de *logoanálise*,<sup>4</sup> que é o que caracteriza o encontro do *philodrama* com a filosofia. Os participantes tentavam elaborar conceitualmente o processo a partir do que “sentiram”, ou seja, de que forma tinham sido afetados pelo jogo.

O método de coleta de dados foi o de registro em mídia eletrônica no suporte DVD. O material gravado totaliza 20 horas. A análise das transcrições busca pensar as condições de possibilidade e impossibilidade de uma experiência, no caso, o *philodrama*.

No início do curso formaram-se, segundo o critério do acaso proposto pelo coordenador, seis grupos entre os participantes. Elegi dois dos seis grupos como fio condutor da análise. A escolha dos grupos se deu segundo dois critérios:

- a) O resultado do processo: um dos grupos escolhidos não conseguiu levar o processo até o fim e não apresentou nenhum resultado aparente como performance. Para investigar as condições de possibilidade e impossibilidade de uma experiência, esse grupo me pareceu fundamental para avaliar a relação entre processo e resultado. É possível esperar ou antecipar um resultado do que chamamos de experiência de pensamento?
- b) O outro grupo escolhido era o que tinha mais forte na fala dos seus participantes a noção do coletivo. Foi um grupo marcado pela diversidade e companheirismo presente na fala e na solidariedade corporal durante a apresentação dos trabalhos.

---

<sup>4</sup> Na logoanálise buscasse trazer para o campo teórico as experiências vividas. Cada participante se manifestava sem tempo determinado e raríssimas vezes houve inscrição para ordem das falas.



Inicialmente, apresentaremos os jogos de interação e uma atividade em particular, com argila. Nessas atividades, os participantes ainda não estavam trabalhando em grupos. Estabelecemos três critérios para guiar a análise do campo: espaço, tempo e escuta.

### **Síntese Descritiva e Avaliativa.**

A III experiência de formação do NEFI aconteceu na reserva de *El Nagual*<sup>5</sup>, município de Magé, no Estado do Rio de Janeiro. Pelo terceiro ano consecutivo o grupo elegeu esse espaço para as atividades do núcleo. A escolha se deu pela infra-estrutura do local, que recebe 30 pessoas em quartos coletivos e oferece uma excelente alimentação. Mas também, e principalmente, pela beleza da reserva *El Nagual* que abre portas para a reflexão. Como a maioria dos participantes atua em salas de aula, a data escolhida foi a semana santa, entre os dias 04 a 08 de abril de 2007, por se tratar de um feriado prolongado.

Os pedidos *a priori* para o grupo pelo coordenador foram o de levar roupas leves, que possibilitassem trabalhos corporais, um texto poético, que deveria ser memorizado e material de sucata. Além disso, na página de divulgação do encontro estava indicada uma bibliografia básica que incluía artigos do próprio Sassone.

O grupo foi composto por professores e estudantes de filosofia, brasileiros na maioria. Mas a presença de professores argentinos, chilenos e da América do Norte criou uma diversidade e possibilitou um intercâmbio. Havia também estudantes de graduação de pedagogia e de pós-graduação em filosofia e educação.

As atividades aconteceram de quarta-feira à noite até domingo pela manhã. Os trabalhos começavam às 8 horas da manhã com uma parada de 01:30 para almoço. O término das atividades do dia se dava pelo horário do jantar que não podia ser modificado e acontecia às 20:00 horas.

O coordenador pediu, logo na chegada, todos se dirigissem ao espaço de convivência — uma grande sala de madeira e janelas de vidro — tão logo estivessem instalados. O pedido foi atendido com uma alegria ruidosa, indicativa de curiosidade e expectativa.

---

<sup>5</sup> Em vários momentos o nome da reserva aparecerá como o próprio nome do curso.



## **Apresentação (incluindo os jogos de integração e percepção)**

A atividade primeira do grupo foi um caminhar internalizando o específico do movimento. Esse exercício está entre as dinâmicas que chamo de ‘integração do grupo’. Tanto o caminhar quanto a colocação de sons, acompanhando os movimentos dentro de um ritmo, buscavam ampliar a percepção do corpo e do espaço que seriam trabalhados nos dias seguintes.

O comando foi bastante claro. Caminhar sem falar como se estivessem em meio a uma multidão. Em um determinado momento, indicado por um som emitido pelo coordenador, os participantes deveriam parar e começar a se apresentar a quem estivesse em frente. O som de uma sirene ou de um metrônomo era usado para sinalizar os tempos da dinâmica. O grupo apresentou certa dispersão. As imagens mostram conversas paralelas e risos. Não houve nenhuma correção do comando pedindo maior concentração. O objetivo era integrar o grupo.

Nesse primeiro momento, percebi que o número de pessoas pensado para o encontro estava excessivo. O limite tinha sido dado pela capacidade de acomodação nos quartos, mas os trabalhos corporais, como aqueles das primeiras atividades, necessitavam de um espaço maior. A sala de convivência se mostrou pequena para vinte e nove adultos caminharem por ela ao mesmo tempo. Pequenos esbarrões, traçados repetidos do caminhar indicam isso e certamente contribuíram, em alguma medida, para a dispersão.

Algumas pessoas já se conheciam, mas não foi dada nenhuma indicação para que recusassem um rosto conhecido. Depois de quatro rodadas, as pessoas falaram para o grupo os encontros que tiveram, estabelecendo assim, uma apresentação geral.

Nas palavras de Sassone, o *philodrama* trata de “desmascarar para depois mascarar novamente”. A cultura gera uma organização de comportamentos que são apreendidos ao longo da vida e que os grupos sociais acabam por determinar certas posições onde cada um executa o seu papel.<sup>6</sup> A dinâmica de apresentação do curso consegue trazer essa questão à tona, como indica algumas falas da *logoanalise*.

“A gente se apresenta sempre como supostas figuras (...) com supostas bagagens que você traz lá de fora: eu sou assim, eu faço isso, eu faço aquilo. E eu fiquei pensando: e se eu começar a tirar essas coisas todas sobre o que sou, o que vai

---

<sup>6</sup> SARBIN, Theodore. Role Theory, *apud* COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro e pensamento*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p 233. "Um papel é uma seqüência padronizada de ações ou feitos apreendidos, desempenhados por uma pessoa em uma situação de interação".



sobrar? E aí, eu acho que para mim, é uma experiência de desfazer ...o que sou, essas coisas todas...”

“Eu fiquei pensando que é curioso a gente se apresentar a partir dessas coordenadas: nome, onde mora, o que você faz e a referência da família... O que a gente escolhe falar... Porque a gente não fala assim... Que gosta de banana, que prefere verde, detesto triângulos? Por que a gente escolhe essas coisas? Por que a gente acha que a gente é o que a gente faz, o nome que a gente tem e a família?”

“As pessoas perguntavam: você é o que? O que você faz? E eu ficava pensando em como é que eu ia mostrar para essa pessoa o que eu sou, porque dificilmente eu paro para pensar ‘o que eu sou?’”. Eu sou uma estudante, eu sou uma pessoa com alguns amigos, de tal e tal maneira...”

“E na roda eu acho que a gente foi construindo as pessoas, na verdade, porque um falava um pouco, daí o outro acrescentava e o outro falava ‘ah, lembrei disso’. Nisso, a gente partiu de poucas coisas e foi montando um ‘quebra-cabeça das pessoas’ aos poucos”.

Diferentemente de uma apresentação tradicional, na qual cada um fala de si reforçando as visões já estabelecidas pelos jogos sociais, a dinâmica proposta, ao fazer com que as atenções sobre si mesmo fossem desviadas na busca de seguir comandos variados, o que exige certa concentração e impede que se planeje o que vai se falar criou a possibilidade do quebra-cabeça apontado na última fala transcrita. O personagem social foi percebido e de certa forma descolado dos sujeitos deixando-os mais livres para o jogo que começava a ser jogado. As individualidades foram questionadas. A apresentação, na forma como foi realizada, permitiu o início do ato-teatral, ficcional, fazendo com que cada um ali presente se visse ‘sendo’ na fala de outros. Essa forma ficcional possibilita a interrogação pelo o ato-real da apresentação. Possibilita um olhar que amplia o universo de quem joga. No jogo-ficcional recriamos o mundo e a nós próprios. Colocar a apresentação de cada um na fala de quatro pessoas ajudou a percepção dessa construção que cada um é.

A finalização da dinâmica foi o pedido de três palavras que traduzissem a impressão do primeiro encontro. A maioria traduziu a expectativa da novidade. Alguns exemplos significativos: descontração, coragem, experimentar, confiança, singularidade, reconstrução, fertilidade, diálogo, experiência, expectativa, escuta.

A escolha das palavras se deu de forma diferente a partir do critério tempo: os primeiros a se expressarem tiveram que se valer de uma imediatez e com isso as palavras não buscavam uma racionalização entre si. Nos últimos, percebemos que o tempo do pensamento reflexivo alterou essa percepção e os participantes tentavam elaborar uma idéia com o conjunto de palavras eleitas.



A partir do sexto participante é possível notar isso. Isso não invalida a expressividade e podemos perceber que, para algumas pessoas, mesmo tendo mais tempo para “elaborarem”, a imagem traduzida não tem a busca da racionalização. O décimo participante cita: sorriso, esvaziamento e sorvete. Pela não relação explícita das palavras, ele deve ter mantido as imagens primeiras, conservando a imediatez do comando. O mesmo não se apreende no vigésimo a falar: escuta, silêncio e linguagem.

Essa observação inicia a categoria tempo para pensar o encontro. Tempo de forma objetiva. O tempo dado às atividades, o tempo de cada um regulado por um comando externo, o tempo de uma mesma proposta que por ser aplicada a um grande grupo repercute em fragmentos diferentes no relacionamento de cada um com o comando, alterando assim a possibilidade de uma relação imediata e pré-reflexiva sobre os objetos em questão.

A ‘fuga geográfica’ do bombardeio cotidiano, pensada inicialmente como condição de possibilidade para novas percepções, não se desvencilhou da questão produtividade entendida como fazer o máximo possível dentro de limites pequenos de tempo. O ritmo de trabalho desde a primeira noite foi intenso. Foram muitas atividades corporais, seguidas de longas falas individuais e colocações dentro do grupo. Produtividade máxima foi o que essa atividade perseguiu. A última fala do coordenador apontava para a continuação das atividades depois do jantar na quarta-feira, o que foi descartado devido ao cansaço do grupo.

A busca de um espaço que possibilite mais a reflexão deve ir além de um lugar geográfico específico. Talvez seja um não-lugar que permita o encontro que buscamos como a possibilidade da linguagem, da infância, da experiência. O não-lugar seria a possibilidade do envolvimento com os movimentos infinitos do pensamento. Se há algum caminho que abra essa porta, não é necessariamente a mudança territorial geográfica, mas a desterritorialização, no sentido deleuziano.

No dia seguinte, quinta-feira, a dinâmica começou a partir dos textos que os participantes elegeram a pedido do coordenador. Alguns o tinham memorizado, outros não. Não era fundamental que os textos estivessem decorados. Lorca, Brecht, Adélia Prado, T S Elliot, Mário Quintana, Manoel de Barros, Cecília Meireles, Pablo Neruda e Carlos Drummond figuraram entre os autores escolhidos. Os textos poéticos foram utilizados por não remeter a um sentido exato, mas sim a uma circulação de imagens.



Inicialmente os participantes estavam sentados e de olhos fechados. Cada um começava a falar seu poema a um toque do coordenador e se houvesse um novo toque parava. Isso criou uma polifonia de vozes na sala. Depois, as pessoas foram dispostas em duplas. Ficaram dois a dois de costas, em duas cadeiras e falavam apenas alguma frase escolhida do poema. A troca de um, e depois de outro reforçava as diferenças de sentido. Os textos, inicialmente sem nenhuma relação um com o outro, ganhavam novos sentidos quando sobrepostos aleatoriamente. Abaixo as falas de cinco participantes que eram repetidas inúmeras vezes e em séries aleatórias, como exemplo.

A sua boca anda falando mentiras.  
Prego é uma coisa indiscutível

Poesia é voar pra fora da asa.  
Prego é uma coisa indiscutível.  
Não ter conhecimento é um bem supremo.  
Prego é uma coisa indiscutível.

Não ter conhecimento é um bem supremo.  
O segredo da busca é que não se acha.

Ao final dessa etapa, o comando foi para que todos caminhassem pela sala na continuidade do trabalho de percepção do espaço e do corpo do outro. Escolheram uma palavra que tivesse uma imagem significativa do texto original trazido por cada um e a trocaram entre si, falando-a alto, um de frente para o outro. Cada troca de atividade era marcada por um som que o coordenador emitia, indicando que os tempos eram controlados por ele. Exercícios de velocidades diferentes para o caminhar e alongamentos com sons foram sugeridos. Ficou evidenciado, mais uma vez, que o espaço físico da sala era inadequado para o número de pessoas. O alongamento também aconteceu sem nenhuma orientação. Cada um se mexia intuitivamente, sem certo ou errado.

Ficou evidente a dificuldade motora de alguns. As diferenças de “sensibilidades corporais” que o grupo apresentou é um indicativo da diferença de “conhecimento” que cada um tinha das suas potencialidades corporais e das diferenças potenciais de cada corpo ali presente. Alguns se destacavam pela concentração dos movimentos. Parte da atividade foi dedicada a um alongamento máximo do corpo. Deveriam pegar uma energia do solo e elevar ao máximo, criando com o corpo uma ponte entre a terra e o céu. Esse foi um raro momento de silêncio do grupo, apesar de nem todos se esforçarem por atingir o máximo que o corpo poderia dar — o que



pode ser um indicador da diferença de percepção apontada anteriormente e não uma falta de envolvimento do participante.

A caminhada proposta depois desse alongamento foi orientada para que fosse “criativa”. Esse havia sido o comando. Porém a percepção foi de pouco contato com a criatividade corporal. Os passos “criados”, na maioria, não tinham qualquer organicidade. Eram pulos ou frutos de uma deficiência imaginária. Mas não era o quão criativo cada participante deveria ser que estava em jogo e sim, a capacidade individual de perceber o que estava fazendo. O exercício era de concentração sobre seus movimentos. Ao toque do sino, foi pedido também para que acompanhassem um outro caminhar, treinando a percepção do corpo do outro.

O coordenador propôs para a *logoanálise*: o que aconteceu com os seus corpos a partir das hipóteses de trabalho?

Nas respostas, a questão do espaço foi levantada pela primeira vez. Porque estavam na sala de convivência fechada se tinham ido até a reserva para estar em um ambiente que pudesse produzir algo diverso do que o das salas de aula? Também foi citado o problema do espaço ser pequeno para tantas pessoas:

“Eu senti falta da terra, de repente fazer lá fora”.

“Mas eu hoje estava lá atrás, então eu seguia a altura do som dos colegas e eu perdi o contato com a música”.

Os demais comentários foram de admiração sobre a desmistificação dos textos e surpresa de alguns pela possibilidade de se formar sentidos a partir de séries aleatórias.

“Usamos o corpo e a palavra de maneira que não era normal e a palavra recebeu outras dimensões, como ritmo e esse exercício para frente e para trás e esse trabalho como uma desestruturação do corpo de linguagem e o corpo mais ricos e mais próximos para poder trabalhar com eles”.

“Eu vim com um poema para mim, e aqui eu percebi que esse momento não era meu coisa nenhuma, ele era para ser dividido e para construir esse momento que agora a gente está vivenciando”.

“Quando eu vi, não era mais o meu texto, já não era o que eu pensava e transpassava e a outra coisa muito bacana que aconteceu e que na hora que a gente estava jogando isso para o corpo não só o meu texto foi para o corpo ... várias imagens foram sei lá... subconscientemente jogadas para o corpo das pessoas.”

“Hoje o sentido surgiu da repetição do sem sentido, ou seja, parece que na repetição do sem sentido há uma força que produz sentido e eu acho que seria interessante se aprofundar nisso”.



“Eu pensei na força da palavra que permite de algum modo estar acoplada ao movimento corporal”.

Começa a aparecer nas falas à construção de um discurso coletivo, de pertencimento a um grupo. Os poemas antes individualizantes, escolhidos previamente, passam a ser parte de um novo sentido ali construído. O texto existe em um livro, mas precisa de alguém para que se atualize, para que possa participar em uma linha de vida. A palavra decorar, hoje vista com desconfiança pela educação, vista como repetição banal, traz, no seu campo semântico, o afeto. Decorar é passar pelo coração.<sup>7</sup> Decorar é se apropriar de um texto, internalizá-lo. A memória ocupa um papel importante nesse processo. Mesmo se a memória falha, quando nos apropriamos de um texto, somos capazes de transmiti-lo, de alguma forma, se nos deixarmos levar por um fluxo de imagens. O corpo mede a inscrição de um texto e permite certas expressões do mesmo. O que se troca, o que se expressa são energias textuais, são as imagens do texto impregnadas em nós. A troca dessas imagens pelos participantes criava sentidos frágeis, que se, tão logo eram construídos, eram também desconstruídos.

A atividade seguinte aconteceu em um espaço aberto dando mais liberdade de movimento aos participantes. Ela se constituiu na elaboração de partituras corporais acompanhadas de fragmentos do texto original. Algumas pessoas foram escolhidas para realizar o exercício. Somente nove pessoas participaram diretamente, as demais observavam os que estavam no centro do círculo. Em alguns momentos, o grupo foi convidado a repetir a partitura criada pelo participante que realizava o exercício, sob o comando direto do coordenador, que nessa etapa assumiu o papel de ‘diretor de teatro’. O que se buscava na dinâmica era perceber que o condicionamento corporal leva a distintas qualidades de expressão. Para o coordenador estar no centro da roda executando o exercício, ou como observador, são apenas distintos níveis de participação.

“Então o olhar é ativo, é participativo (...) ninguém fica fora de uma proposta de trabalho como essa que estamos aqui fazendo. São diferentes níveis de participação...”<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Antenor Nascentes. *Dicionário Etimológico Resumido*. Instituto Nacional do Livro, MEC, 1966: Do latim. cor "coração". Os antigos consideravam o coração como sede, não só da sensibilidade, mas também da inteligência.

<sup>8</sup> Fala do Sassone, El Nagual / 2007.



Para a configuração do *philodrama*, a composição de um grupo diverso abre possibilidades outras, mas em apenas uma tarde não é possível oferecer aos participantes uma vivência satisfatória dos elementos que o coordenador trabalhou: resistência, velocidade, coordenação e emissão de voz, acompanhada de movimentos. Claro que a percepção de cada um se altera ao se tentar realizar a dinâmica e não é o quanto se faz ‘bonito’ que interessa, mas ficou evidente que um condicionamento prévio é altamente desejável para melhor entendimento da proposta. Contudo, o coordenador defende a não necessidade de alguma técnica, insistindo na importância maior do processo poético sobre o técnico.

Embora possa se aceitar que pessoas sem treinamento façam os exercícios, é evidente que uma formação que permita uma intimidade e conhecimento dos limites e possibilidades que cada um tem, auxilia o entendimento da proposta. Assim, uma formação de professores que inclua o teatro e a dança é fundamental para professores que pretendam dar outro espaço ao corpo na sua prática. Condicionamentos prévios liberam o corpo para execuções automatizadas facilitando a coordenação motora e permitindo assim graus de participação maiores. Diferentes graus de participação, como o coordenador sugere, sempre estarão presentes, posto que cada corpo tem seus limites e suas especificações.

### **Argila (construção coletiva de obra e de sentido).**

A atividade iniciou-se com o comando de amassar a argila para descarregar tensões. Colocaram uma mesa no centro do salão, um pouco de água e de argila. Poucos cabiam ao redor da mesa, alguns se revezavam, outros aguardavam que a argila fosse preparada. Dois terços do grupo nunca tinham trabalhado anteriormente com argila. O coordenador mostrou a forma de amassar, pediu que retirassem um pouco da argila preparada e fizessem uma forma sem se fixarem em um objeto específico. Deveriam tentar deixar a forma se impor a partir dos movimentos do corpo sobre o material. A construção de uma forma deveria passar pela categoria: foco. O foco é um nível de atenção que cada um deve dedicar ao trabalho.

Houve muitas brincadeiras e um alto nível de ruído no espaço. Foi pedido para que trabalhassem de olhos fechados e fizessem primeiramente uma bola. Com os olhos fechados os ruídos diminuíram. A partir da bola, que consistia em deixar a argila o mais homogênea possível, deviam criar diferentes objetos a partir de pontos de toque diferentes. O coordenador fala em ponto de toque e não pontos de vista, o que é fundamental na proposta, pois diferencia a



possibilidade da consciência ser invadida pelos movimentos da consciência que conduz os movimentos.<sup>9</sup> Os sentidos se ampliam e a relação com o corpo-próprio se potencializa.

Quando terminaram o objeto, ainda de olhos fechados, foram orientados a descrever, em voz alta, o que tinham feito e somente então abrir os olhos. Esses objetos foram colocados em um forno de cerâmica, mas a maioria dos objetos não resistiu à alta temperatura. O objetivo da atividade não era o produto final, e sim o processo.

Em uma segunda etapa com a argila, criaram individualmente outras formas e deveriam colocar essa forma na mesa, fazendo uma espécie de “escultura de todos”. A essa, o coordenador chamou de forma fundamental. Quando todos os objetos tivessem se somado à forma fundamental, o grupo deveria falar sobre a obra coletiva **como se**<sup>10</sup> essa estivesse exposta em um museu. O discurso a ser construído deveria ser uma explicação da “obra de arte” ali exposta.

Durante a atividade percebemos diferentes graus de envolvimento dos integrantes do grupo. A escuta ao comando de se deixar levar pelos movimentos, para que a forma se revelasse, não encontrou no espaço a atmosfera propícia. Faltou silêncio e concentração. Na parte final da atividade, o discurso sobre a obra formada foi realizado em meio a brincadeiras e empurrões de quem deveria falar primeiro ou na seqüência. As séries discursivas que se formaram não se conectavam com a obra. A atividade virou uma grande brincadeira.

A reflexão que se seguia a essa atividade, que durou toda à tarde, caminhou para o que seria uma obra de arte — uma interessante discussão, mas que não nos interessa no âmbito deste trabalho. O coordenador fez uma observação sobre o desvio da *logoanalise*.

“A pergunta não é o que nós pensamos... porque a estética? E sim... o que aconteceu com a experiência de cada um, passando pelo corpo, no contato com o material, com a forma, com as conexões (...) até que... em um momento a forma impõe”.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Diferença entre corpo de consciência e consciência do corpo. Habitualmente, consciência é o que cremos que controla o sentido e os comportamentos, mas nesse sentido, a consciência de si é um entrave para o movimento. Quando deixamos a consciência invadir o corpo e ser invadida pelo movimento, entramos na zona das pequenas percepções dos movimentos virtuais. Nesse ponto é que acessamos o movimento interior, vivido. E o vivido se situa entre o sentido e o pensado.

<sup>10</sup> Lembramos que essa passagem é o critério de denegação.

<sup>11</sup> Fala do Sassone, El Nagual / 2007.



A experiência consistia na percepção de uma textura e na construção coletiva de uma obra, a partir dos objetos individuais, para em seguida, produzirem um discurso sobre a própria obra. Foram discutidas as condições do grupo que impossibilitaram a experiência dentro do jogo proposto. Principalmente a última etapa ficou prejudicada pela desconcentração do grupo, que naquele dia não conseguiu estabelecer o critério de denegação. Não entraram no mundo da obra, não jogaram o jogo proposto. Isso fica evidenciado nas falas:

“Aquele momento ali com a obra de arte, era um momento muito rico, era um momento de brincar com o conceito, sei lá? Até brincar mesmo... deixar jogar, assim. E eu penso que a gente perdeu... eu penso que a gente perdeu um pouco essa dimensão, da seriedade do jogar. E talvez isso tenha afetado todo o restante da atividade”.

“Houve uma confusão interna entre o que era um jogo, o que era uma brincadeira e eu não consegui sustentar a seriedade da fantasia. Aquilo que era para ser um ficcionalmente sério”.

“... alguns dispersaram, acho que foi um conjunto de fatores”.

“Eu acho que o que aconteceu com o jogo de ontem é que o jogo estava fraco... assim... pra muitos de nós é que o jogo não era suficientemente combinativo”.

A escuta ao comando foi perdida. O critério de denegação não foi efetivado. O que era para ser um jogo virou uma brincadeira. Exatamente no momento de produzir um discurso, o grupo “escapou”, evidenciando uma dificuldade de construção da narrativa a partir de uma experiência e não de algum conteúdo apreendido.

“Senti falta na parte mais teórica, vamos dizer assim... da recuperação, da conceitualização, faltou silêncio, faltou problema, faltou que a gente queria o conceito... mas faltou esse ponto do conceito que se torna vital,... quer dizer, faltou à compreensão, por mais silenciosa do conceito. Não sei se uma questão de tempo,... é uma questão de mirá-lo...”.

“Há um ponto que um jogo, ultrapassa o campo só da brincadeira ou da regra e se torna vital. Se diz alguma coisa,... que modifica, que possibilita a experiência (...) há um ponto que faz com que isso seja significativo”.

A experiência necessita de uma integridade que não necessariamente se relaciona com seriedade no sentido de falta de humor, mas sim, na seriedade de se lançar no jogo inteiramente. De estar consigo mesmo, de buscar caminhar na direção de uma consciência do que está acontecendo com o corpo-próprio. De perceber as dificuldades, de entender o tempo, de perceber resistências, de aprender a escutar o corpo-próprio.



“Queria registrar a distância que eu percebi entre... a experiência e o comentário após a própria experiência”.

“Acho que se criou uma atmosfera. de um determinado tipo de humor, sabe? De uma determinada espécie dentro do gênero humor. Que era assim... não da leveza, mas da leviandade.... Não foi uma coisa solta, foi uma coisa frouxa”.

A passagem do mundo da vida para o mundo da obra é um jogo delicado e qualquer invasão do mundo cotidiano pode destruir a obra. Temos que separar, proteger o mundo da obra. O critério de denegação, ao se constituir, precisa estabelecer um espaço adequado para a verdade ficcional. Para que isso se estabeleça é necessário uma anulação de certos códigos cotidianos. São regras constitutivas do jogo. No mundo da obra há uma abertura de expectativas que não precisam ser cumpridas, bastam existir como razão, para que se possa colocar a questão em cena, para se questionar a razão da cena.

Na atividade com a argila a passagem não se efetivou. Alguns fatores podem ser considerados. A escuta ao que foi pedido não se deu. A descontração do grupo foi demasiada. Alguns participantes fizeram do jogo uma mera brincadeira e acabaram arrastando os demais.

Era uma etapa que trabalhava exatamente com a possibilidade de construção de um discurso improvisado, prática que a maioria realiza cotidianamente, em particular, sobre assuntos de seu domínio. A exposição de como cada um constrói esse discurso foi evitada levando o jogo para o “riso frouxo”, repetindo a fala de uma das participantes. O tempo de preparação, apontado por duas pessoas, evidencia a necessidade desse público falar somente após uma elaboração racional. A impossibilidade dessa racionalização, pois a imediatez era parte do jogo, lançou o grupo em uma ‘agitação’ desviante.

## **Violência.**

Considerado como espaço problema, o conceito de violência foi o eixo principal dos trabalhos. Durante essa atividade, vários materiais gráficos foram produzidos. O tema deveria ser abordado desde as marcas deixadas no corpo-próprio, intercalado pelos discursos e metáforas que o atravessam. Ou seja, o que chamamos de violência e como a representamos.

Proposto o tema, foi pedido para que cada um desenhasse, sobre um esboço do corpo humano, imagens que pudessem explicitar a compreensão individual sobre violência. Os desenhos foram individuais em uma folha A 4. Após essa primeira representação imagética, cada um fez uma descrição oral da imagem. Na seqüência, fizeram cinco perguntas individuais sobre o



tema e um texto poético a partir da sua imagem de violência. Ao final, o grupo deveria elegeer somente três perguntas.

A elaboração do desenho é denominada de cartografia ‘eidético-corporal’. É uma dimensão sensível e visual da experiência. Uma projeção codificada na imagem pictórica, no sentido de sentir — re-conhecer. Trata-se de trabalhar com as ressonâncias que a violência possa ter deixado como marcas no corpo-próprio.<sup>12</sup> Tem como marco a idéia do corpo como um território da imagem.

Em primeira instância, com os desenhos individuais, busca-se uma representação originária da compreensão do tema proposto. A elaboração individual desses desenhos é a construção de um mapa fantasmático corporal. Com a representação desse mapa, o *philodrama* se propõe espacializar as imagens inconscientes do corpo, os efeitos e fluxos de sensações que na representação imagética ganham forma, dimensão e cores. Os mapas revelam alguma materialidade corporal das fantasias depositadas no corpo.

A primeira transposição de textualidade foi do desenho para a oralidade: expor sua imagem e falar sobre ela. Na descrição, as codificações e sobrecodificações que apareceram no mapa corporal eram explicitadas. Depois, foi pedido para que criassem um texto poético: a máquina poética do *philodrama*. Os textos poéticos abrem uma nova transformação, caracterizando a passagem do espaço visual para uma série literária.

Em seguida, cada grupo foi convidado a fazer uma obra pictórica coletivamente, sem usar elementos figurativos, somente abstratos. Depois do desenho, deviam elaborar uma definição, também o mais abstrata possível de violência. O suporte para esse desenho foi de uma ou duas folhas A4. A definição deveria ser escrita atrás da folha desenhada.

Na etapa seguinte deveriam construir nova obra coletiva que foi denominada de mapa da violência e a partir dela, preparar uma performance, uma re-escritura da obra em pequenas estruturas dramatizadas. Essa obra foi construída sobre duas folhas de papel pardo e ficou exposta nas paredes da sala. Um dos grupos chegou a fazer o desenho coletivamente, mas não conseguiu fazer a passagem para a performance e por isso não chegou ao resultado do processo. A *logoanalyse* acabou se tornando um debate sobre o desenvolvimento do curso até aquele

<sup>12</sup> Os mapas são parte de uma experiência que atua no real. Não são uma representação inconsciente, antes são conectados com a possibilidade de desbloqueio da consciência reflexiva por atuar no nível da representação originária. Dessa forma, a confecção dos mapas pretende ser uma conexão para o corpo sem órgãos e isso só pode ser dar com a abertura do plano do que denominamos corpo de consciência.



momento. A discussão do processo, e a colocação dos problemas, não somente desse grupo, mas também de um outro que chegou a um resultado classificado pelo coordenador como psicodrama<sup>13</sup> e não *philodrama*, ocuparam todo o tempo da reflexão, que foi interrompida pelo adiantado da noite. A discussão evidenciou algumas resistências ao trabalho realizado e acabou por interromper o fluxo da metodologia e do passo seguinte, que seria a passagem do conceito à cena. Nesse momento é que se construiria os *conceitogramas*, evidenciando-se a passagem da relação re-conhecer — conhecer.

Ao propor que desenhassem no papel as marcas da violência na silhueta de um corpo, o *philodrama* oferece a possibilidade de lançar em um suporte sensível marcas pictóricas da constituição da violência no corpo-próprio. A atividade se vale de associações livres e abre possibilidade das codificações se inscreverem no campo imaginário<sup>14</sup>, gerador de imagens. Somente depois, o nível secundário é acessado. O secundário é a ascensão ao conceito. O corpo, pela sua imediatez se relaciona com o nível originário.<sup>15</sup>

Fazer o desenho, descrever e depois expor o desenho e sua descrição nos ajuda a perceber a passagem de uma dimensão afetiva do conceito para sua dimensão simbólica. Do pictórico para o literário notamos que as pessoas passaram a se referir ao conceito violência situando-o em determinada circunstância. Não existe uma violência geral. O que existe é uma violência inscrita em uma determinada rede da vida. O exercício possibilita entrar em contato com esse entendimento e verificar em que pontos estão se fixando para conceituar violência. A imagem, por ser mais originária tem uma potência que a fala não tem. A tematização— partir da vivência pelo suporte imagético — foi atravessada por uma vivência, um acontecimento.

A transcrição para o texto poético é uma tentativa de penetrar na instância secundária da constituição do processo. A hipótese que o coordenador trabalha nos parece ser a de que não temos acesso ao originário, mas é possível termos acesso às conseqüências de coisas que estão

<sup>13</sup> Segundo o coordenador o grupo colocou em cena suas angústias, sem relação com a proposta. Fez uma cena fora dos critérios de denegação. Ali não era “como se”, não estavam no mundo da obra e sim expurgando emoções do mundo cotidiano. Isso caracteriza os jogos do *psicodrama* de Moreno, ao qual o *philodrama* se filia, mas com objetivos bastantes distintos.

<sup>14</sup> À constituição do espaço problema e ao desenvolvimento da atividade de representação imagética podemos relacionar os conceitos de Lacan. “Originário é o que corresponde com o real de Lacan, o primário com o imaginário e o secundário com o simbólico”<sup>14</sup>

<sup>15</sup> O passo do *philodrama* que propõe a representação imagética pesquisa quais são as marcas que estão refletidas nos campos originário e primário e que estão na base de conceitos que se relacionam com as ações, posto que estamos na ordem de uma filosofia prática.



inscritas no originário. O que ele sugere é que se trabalhe o mais próximo da imediatez, de uma forma que a imagem possa “surgir” e não ser construída.

Ressalto a importância de se afastar a consciência reflexiva para que a proposta possa ser viabilizada. Será isso possível? J. Gil nos coloca a possibilidade de traçarmos um plano de imanência a partir do movimento dançado <sup>16</sup>, num grau de concentração específica que possibilite que a consciência seja invadida pelos movimentos. A construção de uma imagem é corporal. O braço que segura o pincel é uma extensão do corpo que se movimenta. A postura que escolhemos para desenhar também. Tudo isso contribui para que o acesso às conseqüências e marcas do que está inscrito no campo originário de percepção possa se expressar o mais livremente possível.

Nesse momento é que considero o critério ‘escuta’ fundamental. Escuta como abertura para o comando, para as regras do jogo. E aqui começaram as diferenças de percepção, as dificuldades e conseqüentemente as resistências ao jogo proposto que na minha hipótese contribuíram para que alguns grupos encontrassem dificuldade para a conclusão do processo. O silêncio não aconteceu em nenhum momento da atividade. A criatividade não foi considerada um critério. Todos trabalharam com materiais diferentes e em nenhum momento foi feito qualquer comentário de comparação entre os trabalhos.

Os desenhos individuais, como representação da compreensão de violência de cada um, resultam da ‘escuta’ e da capacidade de imediatez que alguém possa se permitir. As imagens gravadas mostram diferentes relações com a folha em branco. A imediatez, para muitos, era perdida em demorados olhares para a folha em branco, aguardando uma idéia. Barthes define o ouvir como um fenômeno fisiológico e o escutar como um ato psicológico. O autor aponta que a escuta se define pela intenção do ouvinte. Ele propõe três tipos de escuta. No primeiro, o ouvinte dirige a sua audição para índices, equiparando os sentidos do homem e dos animais. A escuta como um alerta. No segundo, o que se tenta captar são signos, como na leitura. No terceiro tipo, a escuta ocorre na relação entre os interlocutores.

(este tipo de escuta), não visa – ou não espera – signos determinados,  
 (...) Que ‘escuto’ na verdade quer dizer ‘escuta-me’; a escuta apodera-se, pois  
 Para transformá-la e lançá-la sem cessar no jogo da transferência, de uma  
 significância geral, que já não é concebível sem a intervenção do  
 inconsciente.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> GIL, José, *Movimento Total*. Lisboa: Relógio D' água, 2001.

<sup>17</sup> BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 217.



Estamos falando desse terceiro tipo de escuta, mas com um certo deslocamento. Considero aqui a possibilidade da escuta do corpo-próprio. Entendo escuta como uma audição afetiva, destacada do auditivo biológico. Escuta como uma função da inteligência corporal, seleção e percepção imediata. Escuta que leva ao corpo de consciência, ao corpo-mente sem prioridade do modo de pensamento sobre o modo extensivo.<sup>18</sup> O processo cognitivo dessa escuta se dá no imaginário que se apropria das informações sensíveis e as transforma em simbolismo. O corpo entra nesse processo como provedor dessas imagens.

No processo criativo do *philodrama* o elemento central será sempre o participante, que, ao desenhar, constrói e explora suas percepções. Aquilo que descobre no percurso é assimilado como novo repertório cognitivo. O desenho é, então, ferramenta e produto da atividade. A linguagem visual utilizada para codificar, projetar e sinalizar a compreensão primeira de violência se estende como re-formuladora dos signos para novos entendimentos do mundo.

No caminhar do *philodrama* passamos por sete níveis de transposição textual. Desenho individual, descrição oral, texto poético, desenho abstrato, definição, mapa da violência e estrutura dramática — ou performance. Para essa última etapa, o coordenador sugeriu que cada grupo buscasse um espaço para ensaiar. Convidados a ocupar novos espaços, cinco dos seis grupos o fizeram. Quando os materiais foram distribuídos e os grupos formados passaram a trabalhar simultaneamente, todos se mantiveram na sala de convivência. Não houve busca de espaços mais propícios ou mais confortáveis. Simplesmente receberam os materiais e se espalharam pelo chão da sala para começar o primeiro desenho. A não mobilidade, a não ser a partir de uma fala externa, é um indicador da docilidade dos corpos<sup>19</sup> que seguem comandos ou se mantêm na inércia. Nenhum participante de nenhum grupo se dispôs a buscar, sem o comando específico, sem a “autorização” do coordenador, um espaço próprio para atividade. A partir do comando, houve uma natural dispersão e somente um dos grupos permaneceu na sala de convivência.

Em seguida, começaram os trabalhos para a apresentação da performance. A preparação de nenhum grupo foi acompanhada na íntegra. O registro foi feito somente com uma câmera e

<sup>18</sup> Estamos nos referindo ao paralelismo. SPINOSA, Benedictus de, *Ética*. Tradução de Temas Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p.87

<sup>19</sup> A educação dos corpos ou a *docilização dos corpos*, segundo Foucault, é um projeto consciente operado pela sociedade disciplinar. A escola e demais instituições disciplinares fazem do corpo seu objeto e buscam tornar o corpo produtivo. A questão passa ser: Produtivo para quem ou para o que?



por isso o material coletado são fragmentos das preparações. Após as apresentações, houve um pequeno intervalo e em seguida houve a *logoanalise* final para a qual o coordenador pediu:

Vou fazer uma proposta a vocês de falar especificamente do ponto de vista do fazer, por em ação, o conceito, coisas. O que fizemos todos juntos... depois... sobre os problemas e as condições de impossibilidade para fazer, é muito importante pra nós, vamos focalizar as coisas, as produções quando são fluidas. Produções que podem acontecer e desenvolver... também é importante para a nossa tarefa compreender quando não dá pra resolver.

A *logoanalise* que se seguiu foi uma longa discussão que tangenciou o fazer e o processo, mas também se abriu para as dificuldades de acompanhar o ritmo dos trabalhos. Alguns participantes declararam um cansaço, um não entendimento das regras, um desabafo sobre estarem sendo “guiados” demais. Dois grupos foram acompanhados nessa etapa da análise. A seguir, algumas falas da reflexão final dos integrantes de ambos os grupos eleitos que elucidam os critérios adotados.

#### Grupo 01-

“A filosofia em nosso grupo foi, não sei, incompetente, foi incompetente, em nosso grupo, de lhe dar com as diferentes e idéias e diferentes comportamentos”.

“Houve uma grande confusão entre processo e resultado, processo e resultado”.

“Nós partimos pra discutir o fazer, o pensar e o avaliar, nós fomos pra avaliação dos problemas... avaliamos, discutimos, achamos que tínhamos chegado a conclusões, tanto achamos que voltamos para terminar de preparar a performance, quando chegamos à performance, percebemos que nós não tínhamos avaliado, outro equívoco não sei se filosófico ou... não sei se comportamental mesmo do ser humano da nossa condição, enfim não sei, mas nós não conseguimos dar conta de que o problema não tinha sido resolvido na nossa discussão anterior ao jantar”.

“O problema apontado no grupo não foi qualificado...”

“A questão de pensar sobre a diferença, quão diferente... com quanta diferença agente pode lidar, ou que tipos de diferenças a gente ta preparado pra lidar, pra mim é um das questões que se coloca”.

#### Grupo 02:

“O grupo acolheu... pelo menos o que nós estendemos dos comandos foi falar o mínimo não na hora da discussão da construção das questões, mas, por exemplo, na hora da representação. O Ricardo falou” não falamos, fazemos “e penso que foi muito fundo. “Penso que também o fazer tinha muito com o nosso conceito, e penso que foi maravilhoso, foi muito fluido, cada um botava uma pecinha, sugeria uma pecinha, fazia alguma coisa”.

“Pensava e o outro fazia, como se pensasse sem falar na mesma coisa”.

“Muito interessante, tudo se encaixando, e um falava uma coisa e eu completava aquela idéia que completava com outra e de repente... Percebi nos



outros grupos a dificuldade de chegar nisso, e eu queria justamente naquele momento ... Pra gente foi tão fácil”.

Consideramos que a dificuldade do grupo 01 de apresentar a performance como resultado final do processo se deve ao tipo de escuta que aconteceu com o grupo. Fica evidenciado pelas falas, que o grupo 02 aceitou a regra do jogo de se lançar e buscar a imediatez que a proposta exigia. Fazer! O grupo 01 ‘racionalizou’ tentando achar um consenso. Buscou um entendimento pela razão, compreendida na perspectiva dualista.<sup>20</sup> Tentou decidir sobre o que fazer. Dessa forma, a consciência se manteve somente reflexiva. O não “se lançar ao fazer” impossibilitou a passagem para o corpo de consciência. A definição do conceito trabalhado, que deveria acompanhar a idéia de máxima abstração possível começada no desenho coletivo é exemplar desta postura.

**Grupo 01-A** violência é um movimento que se materializa no processo civilizatório de cultura e de linguagem. É uma afecção na forma da produção e da repressão no fluxo das relações, autorizado pelas sociedades em seus diferentes tempos históricos e sujeitos. Essa violência se manifesta nas diferentes instituições e legitima-se como ação que se quer educadora e formadora de sujeitos.

**Grupo 02-A** violência é a experiência da erupção da ausência na presença

Consideramos que o grupo um não se permitiu — por resistências individuais ou por forças liberadas na ‘atmosfera’<sup>21</sup> — a passagem para um corpo de consciência, onde o movimento, o fazer, determina essa possibilidade. Possibilidade de entramos em zonas de movimentos imperceptíveis que nos conduzam e provoque o deslocamento da compreensão de corpo como um objeto para uma possibilidade de percepção e ser no corpo-próprio.<sup>22</sup> Sem considerar nenhum mérito psicológico ou dificuldades individuais para participar de trabalhos em

<sup>20</sup> Estamos nos referindo a Descartes que considera o espírito mais fácil de ser conhecido do que o corpo e a ele se sobrepõe como substância superior. DESCARTES, René. *Meditações Metafísicas*. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Coleção “Os Pensadores”.

<sup>21</sup> Atmosfera é o conjunto de pequenas percepções que escapam à consciência reflexiva, mas que estão presentes no que chamamos de *corpo de consciência*. GIL, José, *Movimento Total*. Lisboa: Relógio D' água, 2001.

<sup>22</sup> Essa passagem é fundamental para essa reflexão. Tratamos aqui da diferença do conceito corpo na perspectiva dualista e transcendente para o corpo na perspectiva imanente e monista. Respectivamente Descartes e Spinoza que foram abordados no marco teórico da dissertação.



grupo, compreendo as resistências como forças imobilizadoras que atuam no não-lugar, no espaço que se dá antes da linguagem, na busca dessa, na busca pela infância.<sup>23</sup> Forças essas que podem ter atuado como vetores de impossibilidade para a experiência.

A título de conclusão da pergunta sobre as possibilidades e impossibilidade de uma experiência de pensamento, aponto o se dispor a jogar e o saber fazê-lo como questões importantes. Entendo a disposição como uma condição para qualquer jogo e o saber jogar como a capacidade de ampliar a relação do corpo-próprio com a expressividade, seja ela motora ou verbal. Ao me referir à expressividade verbal não estou pensando no “falar bem”, no dom da oratória, mas sim na capacidade de conectar sentimentos e palavras, ainda que essas sejam insuficientes para traduzir tudo àquilo que sentimos. Clarice Lispector nos ilumina nessa idéia quando pergunta: “Se recebo um presente dado com carinho por pessoa de quem não gosto - como se chama o que sinto?”<sup>24</sup>

Expressar bem passa por uma desconstrução dos hábitos que ajude a sair do politicamente correto, do uso simplesmente educado de se expressar, da política da “minha liberdade termina onde começa a do outro” e entrar na zona de afirmação das potências da vida. É criarmos possibilidades de estar ‘presente’ consigo e com os outros e construir coletivamente novos sentidos que possam ser orientadores de novas formas de ser. É aprender a sermos criativos no jogo. “Viver é muito perigoso”!<sup>25</sup>

Essa síntese avaliativa do campo, com certeza não reflete a totalidade do caminho da pesquisa. Nos dois anos do trabalho estive na busca árdua de encontrar uma forma de traduzir o que às vezes me parecia indizível. Assim, o crescimento maior, na investigação entre infância, corpo e filosofia foi aprender a buscar a linguagem no silêncio, um silêncio que acolhe a inexistência de soluções prévias, de palavras que não podem funcionar como preenchimento de argumentos. Trabalhar dentro desse silêncio ensinou-me exatamente a aceitar o indizível. Ensinou-me, não a desistir dele, mas a buscá-lo de outra forma. Usar os sentidos, usar o corpo como raiz para se voar alto, mantendo no coração um pequeno santuário para o incompreensível.

<sup>23</sup> Agamben dá a possibilidade de pensar a subjetividade – neste caso, a infância - para além ou aquém da cronologia dos primeiros anos. Abre a infância para uma condição humana que nos acompanha a vida toda: a da ausência e a busca da linguagem constituindo assim o lugar próprio de uma forma de pensar a experiência. AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

<sup>24</sup> LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 300.

<sup>25</sup> G. Rosa. *Grande Sertão: Veredas*. 35ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p 70.

