

O que resta da experiência: Um ensaio sobre duas cenas do grupo *Ambulatório-UFSJ*

Cláudio Guilarduci
Universidade Federal de São João del-Rei
Mauro Rocha Baptista
Universidade do Estado de Minas Gerais

1. A experiência no resto

*Oh! meu grande bem
Só vejo pistas falsas
É sempre assim
Cada picada aberta me tem mais
Fechado em mim¹*

Na literatura acadêmica contemporânea, é recorrente a referência à perda da possibilidade de uma experiência autêntica ante o frenético ritmo da vida atual. Para alguns isso é sinônimo da liquefação das relações², como se nada mais pudesse ser segurado com firmeza e nenhuma ligação social fosse construída de forma duradoura. Ou, como se a própria possibilidade de firmeza tivesse sido perdida ante a velocidade com que as coisas precisam se suceder guiadas pelo relógio da fábrica. A partir deste pensamento, é possível observar que a experiência se perde na necessidade capitalista de cronometrar e tornar funcional cada passo da vida.

Em outra abordagem, o grande problema é a espetacularização dos acontecimentos e como, através da apresentação espetacular, os verdadeiros significados são escondidos pelos holofotes. Quanto mais as coisas são reveladas sob as luzes da teatralização da vida real, tanto mais as relações reais são relegadas a espaços e tempos cada vez mais reduzidos. O espetáculo que inviabiliza a experiência autêntica foi constatado por Guy Debord (1997) tempos antes das redes sociais recriarem o significado do que é vivenciado diariamente e definirem como necessidade última a noção maquiavélica de que não basta ser é necessário parecer ser (Maquiavel, 1999). Neste contexto espetacularizante, aquilo que aparece é mais importante do que aquilo que é de fato.

Por fim, existem aqueles que consideram que se chegou a um termo em que não é mais possível qualquer experiência (Agamben, 2008). Uma consideração que, a um só tempo reúne a

1 Disco: *Ária* (Djavan, 2010). Música de Caetano Veloso e Beto Guedes. Interpretação, Produção e Arranjo de Djavan. Gravadora Biscoito Fino.

2 Pensamento embasado, sobretudo, em Zygmunt Bauman (2001), mas cujas raízes remetem à afirmação marxista, difundida por Marshall Berman (2001), de que “tudo que é sólido se desmancha no ar”.

liquefação das relações com a apresentação ilusória da realidade para concluir que o essencial não é simplesmente invisível aos olhos, como predizia com doçura infantil o pequeno príncipe de Saint-Exupéry (2009), mas que ele está totalmente perdido em sua invisibilidade. Ou seja, em um mundo em que as relações não são duradouras e o que aparece é mais importante do que o que verdadeiramente é, a autenticidade da experiência não pode mais ser alcançada.

Neste texto partimos desta noção de fim da experiência, não para configurá-lo, mas para pensar o que ainda resta. Estamos diante de um tempo marcado por esta condição de resto. Trata-se de um tempo ao mesmo tempo anterior à complementação de todo o processo e da chegada ao fim último e posterior à decadência dos fundamentos e perda de tudo o que pode dar segurança às experiências (Agamben, 2016). Ainda que não seja um tempo com as fundamentações originárias nem com as certezas finais este é o único tempo que nos resta.

Aberto às incertezas, o tempo que nos resta deveria ser um tempo em que reconheceríamos as impossibilidades de construir experiências duradouras, mas criamos a ilusão de ser a era das luzes, o *Aufklärung* kantiano marcado por nossa saída da menoridade (Kant, 2005). Ante este contexto, de resto, não é mais possível experimentar a escuridão do nosso tempo (Agamben, 2009) uma vez que estamos presos a um ideário de cegantes luzes. Perder a escuridão é perder todo o mistério de que ela está prenhe. É estar preso exclusivamente ao que pode ser apresentado pela luz da racionalidade sem possibilidade de vagar entre a luz e a sombra. Lançar luz, iluminar, esclarecer, *Aufklärung*, não deveria significar a criação de um ambiente único para a experiência, mas a abertura de todos os ambientes.

A questão que se coloca é que a luz também não consegue apresentar todos os elementos do espetáculo da vida. Uma vez abarcados pela iluminação não se pode mais dizer que somos participantes das ilusões da caverna platônica (Platão, 2014).

Contudo, é forçoso concluir que não se chegou ao fim da escalada rumo ao ambiente exterior. Estamos no estágio intermediário, presos nas dores causadas pelas luzes e iludidos como se elas fossem a realidade última. Presos ao tempo que resta e crentes de que alcançamos as certezas de um conhecimento embasado na racionalidade e nas luzes. Sugestionados à afirmação de que o conhecimento do todo pode prescindir de uma parte, que a escuridão pode ser relegada da experiência e ainda assim seremos plenos.

Em outros tempos, as trevas eram consideradas o maior entrave para a realização da plenitude humana, por isso o *Aufklärung* foi apresentado como resposta à menoridade do homem. Sair da infância, deixar a incapacidade de pensar por si mesmo, abandonar a covardia e a preguiça que nos prendem à escuridão da caverna, era o objetivo da proposta racionalista. Para alcançar a

maioridade é necessário romper com as trevas misteriosas da infância, mas ao abdicar de uma parte constitutiva de si mesmo, não se torna pleno, ainda que se possa tornar maior de idade.

Para Kant, a escuridão da infância funcionava tal qual as ilusões da caverna de Platão, e nos prendia por covardia e preguiça a uma realidade que não nos permitia crescer. Passando de um vício a outro a proposta do esclarecimento é banir as trevas. Ambos os vícios, tanto a exclusividade das luzes quanto a das sombras, estão distantes de uma virtuosa plenitude. As luzes da razão vieram para nos banhar com uma realidade que devemos assumir de forma corajosa e altiva, mas, ao mesmo tempo, para relegar a segundo plano tudo o que não se comporta adequadamente ante essa iluminação. Joga-se fora a criança junto com a água do banho.

O problema criado por este contexto é que transformamos a luz em uma nova treva. Assim como as trevas a luz evita que se veja o que não está banhado por ela. Esconde as outras facetas da coisa, como se a única realidade possível fosse aquela que está sob o feixe de luz da razão. Mas nem sempre é o olhar iluminado de razão que permite ver o objeto como algo dado a uma experiência autêntica. Ou, dito de forma mais afirmativa, toda experiência, para ser autêntica carece também da escuridão. Somente na união da escuridão infantil com as luzes da maioridade se pode sentir-se plenamente humano. Neste tempo que nos resta, entre o que já não é mais infantil e a impossibilidade de ser totalmente pleno, é necessário pensar o que resta da experiência. Ou, como é possível fazer experiência no resto.

Na tentativa de fazer experiência neste resto, analisaremos duas cenas desenvolvidas pelo Grupo de Trabalho *Ambulatório*, da Universidade Federal de São João del-Rei-UFSJ/Minas Gerais. O *Ambulatório* busca efetivar e sistematizar ações laboratoriais e de experimentações teatrais vinculadas aos projetos de pesquisa, ensino e extensão, trilhando um caminho prático e teatral para todas as discussões realizadas. Atualmente, o *Ambulatório* discute em suas ações quatro conceitos que norteiam as discussões benjaminianas: *História, Memória, Narrativa e Experiência* e,, para isso toma por base a seguinte ementa:

A perda, o luto, não espanta, não nos espanta, pois tudo morre. O luto é fruto da luta, é filho, é filho da puta... Até mesmo a linguagem morre quando apenas comunica aquilo que ela foi capaz de nomear. Mais um instrumento de opressão (mais uma universidade!). O problema é ser lúdico, é saber jogar o jogo jogando. O problema é obter a permissão para dançar e "poetar". Esse é o objetivo do nosso Ambulatório. Inventar remédios para a alma. Remediar o processo de criação-nomeação do mundo. Jogar jogando o jogo da bolha do mundo com a pele que nos protege.³

³ Para mais informações das atividades do *Ambulatório* ver endereços: <http://ambulatorioufsj.wix.com/ambulatorio>.

As duas cenas a serem analisadas partem da tensa relação entre infância e escuridão para fazer irromper o que nos resta de experiência. A primeira é *A aura benjaminiana ou a morte dos vagalumes*, apresentada pela primeira vez em 2013, primando pelos jogos infantis na ambientação privada de luz da Sala Preta⁴. A segunda cena é *Haveres da infância; um poeta colecionador*, desenvolvida a partir de textos autobiográficos escritos por Walter Benjamin – *O Corcundinha, A escrivainha, O jogo de letras, Um anjo de natal, Esconderijos e Armários*, presentes na obra *Rua de Mão única* (1995) – em um misto de experiências da infância e do mundo adulto.

2. A aura benjaminiana ou a morte dos vagalumes⁵

Nesta primeira cena, o *Ambulatório* experimentou, sobretudo, a construção de um espaço que permitisse fugir às prisões do *Aufklärung*. O público convidado, basicamente restrito às pessoas que participavam do Simpósio *Subjetividade e experiência*, ficou esperando a permissão para a entrada na frente da porta da Sala Preta – local em que iria acontecer a experimentação. O primeiro contato surge com uma mão por entre um tecido negro que os convida a entrar. Toda a sala está no escuro e a plateia é conduzida por dentro de um tecido preto⁶. A plateia nada vê neste espaço desconhecido e, ao mesmo tempo, é conduzida pelo tecido preto que os atores seguram. Nesse momento, o som de instrumentos – flauta de bambu, caxixi, apito e atabaque – auxiliam na construção da ambiência. A partir de então o jogo na caixa do inconsciente se instaura.

As seguranças ilusoriamente criadas pela racionalidade são aquebrantadas pela escuridão e pela condução externa. Não se trata de uma experiência nova para os participantes, mas de uma forma mais explícita de observar a existência destes elementos na falsa sensação de independência e de luminosidade que impera no contexto atual. Na escuridão, os participantes são lançados no incômodo de ter de lidar com o que não está dado ao conhecimento puramente racional. Ter de lidar com o resto.

4 Sala Preta é um laboratório de práticas Teatrais do curso de graduação em Teatro.

5 A cena *A aura benjaminiana ou a morte dos vagalumes* foi apresentada pelo grupo *Ambulatório* durante o 1º Congresso Internacional de Letras, Artes e Cultura (2013) na Universidade Federal de São João del-Rei, como atividade vinculada ao Simpósio *Subjetividade e experiência: expressões lúdicas, artísticas e literárias* coordenado pelos autores deste artigo. O simpósio foi elaborado como uma das atividades do projeto de pesquisa *O lúdico e a educação* (financiado pela FAPEMIG entre 2010 e 2013). A cena foi construída a partir das discussões apresentadas por Didi-Huberman no livro *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011). Equipe de criação e apresentação da cena: Dramaturgista: Cláudio Guillarduci; Cenógrafo: Douglas Silva Lauria; Atores: Antônio Marcos da Silva e Douglas Silva Lauria; Atrizes: Janaina Braga Trindade, Érika Camila Pereira dos Santos, Romíria da Penha Turcheti Vasconcelos, Ana Karla Tzortzato Almeida e Adrilene Magda da Silva; Técnicos de luz: Ricardo Pereira Fidelis e Luciana de Oliveira; Assistente de Produção: Diogo José dos Santos.

6 A primeira parte da descrição da cena foi elaborada a partir do relato da atriz Ana Karla Tzortzato.

Os espaços, criados com o uso de um tecido que conduz a plateia dentro da sala, foram elaborados a partir das figuras geométricas pensadas por Benjamin para criar sua escrita secreta⁷. A primeira dessas figuras é um quadrado por onde a plateia pode se movimentar, embora a única possibilidade para que ela veja alguma coisa é ofertada pela chama de uma lamparina. Os atores circundam brincando, jogando e tocando as pessoas que estão dentro do espaço formado pelo tecido. Ao serem envolvidos pelo espaço escuro, a sensação de ser tocado passa a ser desejada como uma possibilidade de encontrar elementos estruturantes que ajudem a voltar para a racionalidade ou para as estruturas de pensamento já existentes e consolidadas que foram retiradas pela escuridão. O espaço infante das trevas angustia e ao mesmo tempo obriga a fazer experiência a partir de outros elementos.

Ao apagar da lamparina, um foco azul se acende no centro do tecido e a plateia se vê como parte da cena, então todos se olham e compreendem que não fazem parte de um grupo meramente de espectador. Ao se perceberem como integrantes da cena, alguns se recolocam no espaço com movimentos suaves e silenciosos. Nesse momento, é dado o primeiro estímulo: um grande balão preto, que contém algo não identificado em seu interior, é jogado dentro do quadrado. A plateia brinca com o balão enquanto ouve o barulho de outros balões sendo estourados do lado de fora.

Quando o grande balão estoura os participantes da cena recebem de dentro do balão determinados estímulos. Alguns executam as ações sugeridas, outros simplesmente as ignoram. As ordens dispostas oferecem uma sensação mais agradável, revelam a condução racional que desejamos para por fim as trevas da infância. Ao mesmo tempo, revelam que a razão não se impõe como um ato de coragem contra a covardia da infância. O azul da cena vai aos poucos se apagando até que a escuridão retorna e o desconhecido é novamente instaurado. Aos poucos, o mundo adulto de uma estruturação racional se mistura com a infantil relação com o escuro, e uma forma de experiência que resta latente em nós começa ser desvelada.

Nesse momento, o quadrado formado pelo tecido ganha uma nova divisão, formando dois triângulos. Expressos em duas extremidades, os participantes apenas sentem e ouvem, uma vez que a escuridão não permite que eles possam enxergar o que está ocorrendo ao seu redor. Em alguns momentos luzes de lanternas piscam, dando uma orientação de direção no espaço, semelhantemente aos vaga-lumes durante seus jogos de acasalamento. Aqui as luzes funcionam como relâmpagos e possibilitam um momento de esclarecimento, pois a percepção da luz permite a percepção do caminho que deve ser percorrido. A luz epifânica da cena é uma iluminação profana, de acordo com a definição benjaminiana (2015), capaz de revelar por um instante o que está ocorrendo ao redor de

⁷ Para mais informações sobre a linguagem secreta de Walter Benjamin ver o artigo *Walter Benjamin – O homem e suas cidades: vida e(m) obras* (Baptista e Guillarduci, 2014).

cada um para depois trazer novamente a escuridão. É iniciado o terceiro estímulo, o contato-improvisação: mãos e corpos se tocam improvisadamente, tocam o tecido e sentem os atores que os tocam a partir do outro lado do tecido. Esse é o primeiro passo para formação do labirinto. A divisória se recolhe, a plateia é conduzida para a formação da espiral, que os leva para o labirinto.

O labirinto talvez seja a peça basilar da cena⁸. O labirinto é pensado não na concretude da cena, mas na perda das referências espaciais e temporais que a cena provoca: a sensação, o incômodo do imprevisível, a suspensão da cena espetacular. O labirinto que acolhe os participantes da cena é o lugar da perda de sentido, da desordem, da escuridão com átomos de claridade e da desapropriação. O labirinto conduz os participantes para um novo espaço: todos ficam em um canto da sala, posicionados dentro de um triângulo formado no espaço. Nesse momento um baú negro desce a frente do triângulo. Os atores começam a explorá-lo, mostrando os objetos que estavam dentro, e então começam a brincar com os objetos: elástico, bolhas de sabão, fita e bolas neon.

Os jogos desenvolvidos pelos atores oferecem um foco para os participantes que abertos pelas experiências anteriores se deixam perder nos mínimos focos de luz, não guiados apenas pelas luzes, mas também ávidos pela escuridão. A brincadeira ganha um novo sentido, permitindo que se veja nela a significação completa, sem a necessidade de uma explicação externa a partir de iluminações artificiais. É possível se perder na experiência, e ao se perder encontrar o que resta possível.

Outro elemento importante que fomenta o roteiro da cena foi a construção de um ambiente que retira dos participantes da cena a observação passiva, pois todos construíram a experimentação cênica, mesmo sem as referências espaciais e temporais. Ao fundo um trecho do poema escrito por Scholem ao amigo Walter Benjamin⁹ é lido e na vitrola toca uma música para embalar este momento aurático da experiência. Experiência relatada como o instante de maior intensidade do jogo.¹⁰ Temos aqui o primeiro olhar sobre as coisas, o olhar da criança, o olhar do viajante. Embora seja necessário compreender que só é possível alcançar esta experiência com o poema porque tudo foi anteriormente desconstruído e o poema não é narrado como um elemento a ser analisado pelas luzes da razão, mas como algo a ser experimentado infantilmente na escuridão.

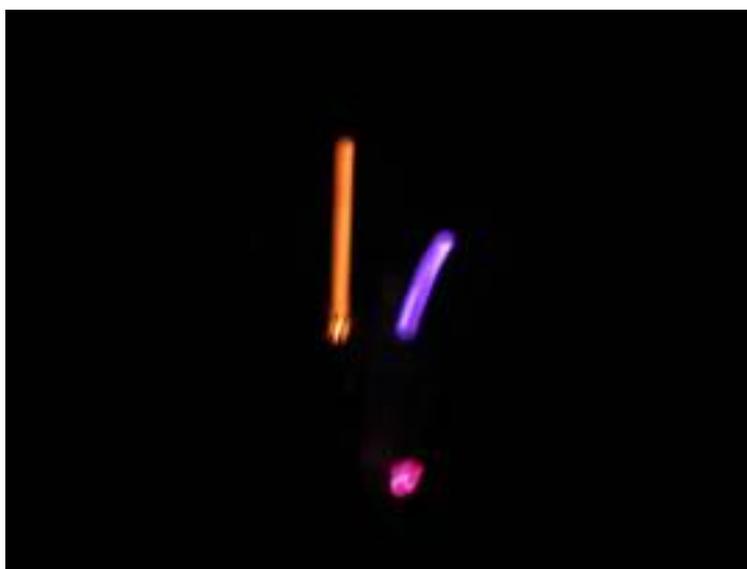
8 Relato do Ator Douglas Silva Lauria.

9 O poema *A saudação dos anjos* está na carta que Scholem enviou a Benjamin no dia 19 de setembro de 1933 (Benjamin, Scholem, 1993, 118-19).

10 Relato da atriz Janaina Braga Trindade.



[Figura 1: Baú de brinquedos. Fonte: Janaína Braga Trindade / Acervo do Ambulatório]



[Figura 2: Douglas Lauria: bolas de neon. Fonte: Érika Camila dos Santos / Acervo do Ambulatório]

A sensação labiríntica é relatada por todos os atores: ao adentrar num espaço escuro com apenas alguns relampejos de luz que ainda se modificam com o bailar do tecido, é perdida a referência espacial e temporal.¹¹ Além da ausência das referências de tempo e de espaço, os atores também relataram a sensação do momento da experimentação que não exigia nem interpretação e nem representação, e que tudo era aguçado pelo mistério. Esse aguçamento pela consciência do mistério se aproxima tanto da *flânerie* benjamniiana quanto da sensação primeira da criança que, movida pelo mistério, destrói o brinquedo. A cena foi ensaiada apenas com a combinação de ações e sempre partiu da suposição de determinadas reações do público. O que realmente iria acontecer durante a experimentação cênica era um mistério. A sensação labiríntica também tomou os próprios

¹¹Relato da atriz Romária Turchetti.

atores. Conduzidos pela labiríntica experiência, espectadores e atores foram arrebatados pela arte que inviabiliza tal distinção. Um jogo-arte que permite a experiência que resta entre a infância e o mundo adulto da racionalidade.

3. Haveres da infância; um poeta colecionador¹²

O monólogo *Haveres da Infância: um poeta colecionador*¹³ exigiu dos membros do *Ambulatório* uma imersão no universo infantil. O *Enigma da infância*, conforme apontado por Larrosa (2015), coloca em dúvida todas as certezas e saberes que nossas práticas e instituições acreditam que já capturaram deste universo, pois a infância, na realidade, é apenas *um outro*. *Um outro* capaz de inquietar todas as certezas estabelecidas por trazer sempre a incerteza do desconhecido. A infância, justamente por escapar, só pode ser apreendida pelo sujeito da experiência que sabe reconhecer o outro a partir do encontro. O sujeito do reconhecimento é o sujeito da experiência que reconhece a si mesmo no encontro com o outro. O sujeito do reconhecimento é o sujeito da experiência e que também é o sujeito da arte que busca incessantemente se encontrar em suas obras.

A dramaturgia do monólogo foi elaborada a partir da experimentação da *não-fala* do universo infantil que perdura nas ações do sujeito adulto. O caminho trilhado foi o da observação e da experimentação do *aqui-e-agora* no instante em que a criança brinca para uma re-apropriação dos seus gestos e dos seus movimentos corporais gerados na experiência lúdica. Para isso, a experimentação cênica buscou compreender os três elementos corporais, conforme Benjamin (2012), que definem a prática narrativa – a alma, o olho e a mão – para entender o espaço-tempo lúdico infantil.

12 Inicialmente a cena foi apresentada para os integrantes do Ambulatório. (Foram realizadas apresentações com o intuito de abrir um diálogo com as diferentes pesquisas realizadas no grupo); posteriormente foi apresentada na Reunião de integrantes do Conselho Tutelar da região das Vertentes/MG – 28/03/14; no Colóquio de Pesquisa e Extensão da Universidade do Estado de Minas Gerais-UEMG – 17/05/14; no 7º Festival de Curtas de Uberlândia – 15/11/14; no III Colóquio Crítica da Cultura. A Política e as Letras realizado pelo Programa de pós-graduação em Letras-Promel/UFSJ – 23/11/2014 e no VIII Encontro de Cultura Popular do Caquende/MG – 02/05/15.

13 Ficha técnica do monólogo: Dramaturgista: Cláudio Guillarduci; Diretora: Janaína Braga Trindade; Atriz: Érika Camila Pereira dos Santos; Iluminação: Ricardo Pereira; Música: 3 segundos.org da Agência Tudo Eventos.



[Figura 3: Monólogo no VIII Encontro de Cultura Popular do Caquende (Minas Gerais, Brasil), 2015]



[Figura 4: Monólogo no VIII Encontro de Cultura Popular do Caquende (Minas Gerais, Brasil), 2015]

O compartilhamento não deve ser entendido apenas como resultado das trocas existentes entre duas categorias – crianças e adultos –, mas como um *com-sentir*, como um *com-sentimento* da existência do outro no sentimento de sua própria existência (Agamben, 2009: 79-92). Neste jogo de consentimento o monólogo possibilita pensar nas modificações acerca do mundo do próprio leitor que é tomado pelas memórias do autor e que se convergem nas brincadeiras infantis.

Para pensar o universo infantil no momento em que ela brinca seguimos o conceito de jogo descrito por Huizinga (2008), pois entendemos que, durante o jogo, existe algo que transcende as necessidades da vida e que também dá sentido às ações que estão sendo executadas. O jogo guia a manipulação de imagens da realidade e as leva para o mundo da imaginação, e é por meio dele que

o sujeito representa e consegue valorar e dar sentido a essas imagens, portanto, conferindo-lhe o *status* de “fator cultural da vida”.

As cores das bolhas de sabão, o cheiro dos livros, a desordem de caixotes abertos à força, as muitas coleções de borboletas e pedras são pontos que Benjamin deixa explícito em seus textos e que compõem a dramaturgia, abrindo caminhos fronteiriços que fazem entrelaçar as memórias do autor com as memórias da atriz. Estar em cena e inserir as palavras e o lembrar nas ações são momentos que norteiam o processo de construção do corpo cênico e propiciam ampliar a investigação deste corpo que brinca com as memórias, que lembra das brincadeiras e que é o próprio poeta.

A base processual da pesquisa do corpo cênico para o monólogo foi o transitar entre a criança e o adulto, podendo ser por meio de objetos cênicos e/ou memórias, brincadeiras e gestos. Na busca pela verticalidade e horizontalidade na produção artística desta cena, foi possível tornar o corpo da atriz um caleidoscópio durante o processo de criação do ator em jogo e do jogo em cena. O primeiro passo dado foi com as discussões sobre o cenário e os objetos que comporiam a cena. Esta etapa da pesquisa iniciou-se com a experimentação de uma escrivinha no centro da cena. Um percurso foi criado para chegar até ela com diversas brincadeiras pelo caminho, modificando o andar na tentativa de ser ora poeta, ora criança, ora o adulto que está com pressa e necessita chegar ao seu compromisso, ora o velho sábio que caminha percebendo seu próprio jeito de caminhar modificado pelo tempo. Percurso cênico criado por meio do lembrar e das brincadeiras; o lembrar quando no ato das leituras do livro *Rua de Mão Única* (1995) abriu as portas das memórias da infância da atriz possibilitando um olhar sensível.

O encontro com o “Poeta” foi um importante momento para compreender as investigações acerca do corpo na experiência a partir das brincadeiras, memórias e objetos descritos por Benjamin nos fragmentos trabalhados. O que antes era apenas a montagem de um monólogo foi ganhando mais sentido neste encontro com o Poeta quando foi observado que as memórias benjaminianas influenciavam o estado cênico e a percepção do corpo nestes espaços criados dramaturgicamente. Após o período em que ocorreram as seis apresentações o monólogo e o processo de investigação do corpo cênico que se constitui e entrelaça as memórias do poeta e da atriz ficou evidente que a brincadeira em cena trilhava um percurso intenso, ou seja, foi possível experimentar auraticamente o espaço limiar existente entre o passado e o presente a partir dos rastros deixados (in)volutariamente pelo autor berlinense e pelas memórias da atriz.

Com estas vivências a pesquisa não finda e aponta para uma possibilidade de se trabalhar o ator, pensando que um dos caminhos poderá ser a construção de um mapa que indicará o percurso corporal para que a cena aconteça. Elaborar este mapa a partir das brincadeiras e experiências,

inventariando os gestos, que em um primeiro momento conduziram às criações dramatúrgicas, talvez seja a descoberta de dispositivos cênicos que se entrecruzam nas falas e nas ações do Poeta quando a atriz está em ação com as suas próprias memórias.

Assim, saímos do inventário da biografia benjaminiana para a construção de um mapa da cena. Este corpo que ora está em cena descrevendo as suas memórias e ora se transforma na criança que viveu situações que o constituíram como um homem-poeta é o viés que torna o olhar sensível para o mundo e para esta cena. A elaboração do mapa é entendido como um segundo momento da pesquisa, como um desdobramento dos trabalhos anteriores realizado pelos pesquisadores do Ambulatório.

Somente com o entendimento desta passagem entre o corpo cênico e o corpo da criança que brinca que novos elementos foram incorporados na própria construção do monólogo. Esta possibilidade nos abre para este resto de experiência possível através das metamorfoses nietzschianas (1994). Segundo Nietzsche é preciso primeiro ser como o camelo que se abastece com tudo o que lhe carregam, uma ação como a do infante preso à escuridão, mas então é preciso se metamorfosear em leão e romper com esta prisão, uma atitude de coragem como a do *Aufklärung*, mas um ato que continua sendo incompleto se não se abre para uma terceira metamorfose, a mudança em criança, capaz de olhar com olhos de novidade mesmo para o que já é mesmo velho. É esta experimentação artística que nos permite entrever uma experiência que resta em meio à escuridão e aos olhos de novidade da criança. Uma experimentação artística que não aparece na linguagem.



[Figura 5: Monólogo no III Colóquio Crítica da Cultura: Corpo, Arte e Tecnologia, 2014]

A experiência que nos resta fazer em tempos que o cronometro cobra a cada “perda de tempo” e a experiência da própria “perda de tempo”. Experimentar o que já está experimentado como se ainda não fosse conhecido, perder tempo se perdendo em meio às coisas. Permitir-se ser como a criança, mesmo já não sendo mais infante. Mesmo já tendo se transformado em leão, abdicar da nobreza do rei dos animais para voltar a ver com novidade o mundo que nos cerca. Se ainda nos resta uma experiência, ela não está nem na escuridão completa do aceitar tudo como o camelo, algo que não se pode retornar porque ficou preso no passado, nem na arrogante postura do *Aufklärung* leonino, mas na leveza da criança que já passou pelas outras fases, aquela que é capaz de dançar entre os mundos e fazer do entremundo seu lugar. Capaz de fazer do resto sua condição última.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, G., [2008]. *Infância e história: Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

_____, [2016]. *O tempo que resta*. Belo Horizonte: Autêntica.

_____, [2009] *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos.

BAPTISTA, M. G. C., [2014]. *Walter Benjamin – O homem e suas cidades: vida e(m) obras*. In: ROCHA JÚNIOR, A. (Org.). *Narrativas (auto)biográficas: literatura, discurso e teatro*. São João del-Rei: UFSJ, p. 131-153.

BENJAMIN, W., [2015]. *Sobre el amor y temas afins*. Un problema europeo: Buenos Aires: Gorla.

_____, [2012]. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense. (OE, I).

_____, [1995]. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense. (OE, II).

_____; SCHOLEM, [1993]. G. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BAUMAN, Z., [2001]. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BERMAN, M., [2001]. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras.

DEBORD, G. [1997]. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.

DIDI-HUBERMAN, G., [2011]. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

HUIZINGA, J., [2008]. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva.

KANT, I., [2005]. *Resposta à pergunta: Que é “Esclarecimento”?*(Aufklärung). In: KANT, I. *Textos seletos*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, p. 63-71.

LARROSA, J., [2015]. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica.

MAQUIAVEL, N., [1999]. *O príncipe*. São Paulo: Nova Cultural.

NIETZSCHE, F., [1994]. *Assim falava Zaratustra*. 10. ed. Lisboa: Guimarães.

PLATÃO, [2014]. *A república*. 2.ed. São Paulo: Edipro.

SAINT-EXUPÉRY, A. [2009]. *O pequeno príncipe*. Rio de Janeiro: Editora Agir.