



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
MESTRADO PROFISSIONAL EM FILOSOFIA – PROF-FILO

NARDA TELES YAMANE

**A ARTE DE FILOSOFAR O MUNDO: a arte trágica como despertar da
experiência reflexiva na EJA**

MANAUS
2023

NARDA TELES YAMANE

**A ARTE DE FILOSOFAR O MUNDO: a arte trágica como despertar da
experiência reflexiva na EJA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação do
Mestrado Profissional em Filosofia
(PROF-FILO), na Universidade Federal do
Amazonas como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestra em Filosofia.

Orientadora: Profa. Dra. Jocélia Barbosa Nogueira

MANAUS

2023

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Y19a Yamane, Narda Teles
A arte de filosofar o mundo : a arte trágica como despertar da
experiência reflexiva na EJA / Narda Teles Yamane . 2023
138 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Jocélia Barbosa Nogueira
Dissertação (Mestrado Profissional em Filosofia) - Universidade
Federal do Amazonas.

1. Arte trágica em Nietzsche. 2. Experiência reflexiva. 3. Filosofia.
4. EJA - Educação de Jovens e Adultos. I. Nogueira, Jocélia
Barbosa. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

NARDA TELES YAMANE

**A ARTE DE FILOSOFAR O MUNDO: a arte trágica como despertar da
experiência reflexiva na EJA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Mestrado Profissional em Filosofia (PROF-FILO), na Universidade Federal do Amazonas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Práticas de Ensino de Filosofia.

Área de Concentração: Artes e o Ensino de Filosofia.

Orientadora: Profa. Dra. Jocélia Barbosa Nogueira.

Esta dissertação foi avaliada e aprovada para obtenção do título de Mestra em Filosofia, pela Universidade Federal do Amazonas- UFAM



Presidente: Professora Doutora Jocélia Barbosa Nogueira



Membro: Professor Doutor: Deodato Ferreira da Costa



Membro: Professora Doutora: Rosejane da Mota Farias

DEDICATÓRIA

Dedico estas palavras aos corações que moldaram a minha jornada: aos meus avós maternos, Caetano e Mainha Pereira, e aos meus avós paternos, Osvaldo e Quininha Telles, *in memoriam*. Que essas belas almas, hoje estrelas no céu da saudade, continuem a soprar seus suspiros no vento e no eco dos tempos, iluminando meus passos mesmo na escuridão da ausência.

À minha mãe, Joana Teles, que trouxe poesia à minha infância, e ao meu pai, Hervaldo Teles, *in memoriam*, que me ensinou a força do silêncio que ressoa em cada página deste trabalho.

Ao meu amado João Pedro Taneda, que segurou minha mão em cada curva sinuosa deste caminho e me ofereceu palavras de coragem quando o mundo parecia pesado demais.

Aos meus irmãos Namedin, Namise, Naise, Nardy e Neisa Teles, que compartilharam comigo risos, sonhos e memórias, criando um mundo afetivo que permanece vivo em mim.

Aos meus amigos Paulo de Queiroz Martins, Arnaldo Pereira Chaves e Mara Corrêa Pacheco, que sempre estiveram ao meu lado, caminhando comigo pelas estradas da imaginação, compartilhando utopias e devaneios, acreditando no meu faz de conta, enxergando beleza no meu caos e confiando nos voos que minha alma ousava sonhar.

E a Dioniso, presença simbólica e intempestiva, guia secreto de minha travessia, que dança em meu coração e canta em meus sonhos, fazendo da minha vida uma celebração.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à CAPES, pelo apoio concedido durante o percurso desta pesquisa, possibilitando a dedicação necessária ao desenvolvimento deste trabalho.

À Universidade Federal do Amazonas — UFAM, ao Programa de Pós-Graduação do Mestrado Profissional em Filosofia — PROF-FILO e ao Departamento de Filosofia, pela oportunidade de formação, reflexão e amadurecimento intelectual.

À minha orientadora, Profa. Dra. Jocélia Nogueira, pela presença institucional neste percurso, pela orientação concedida e pelo acompanhamento deste trabalho no âmbito do PROF-FILO.

Aos professores doutores do mestrado — Aldair Andrade, Carlos Rubens, Deodato da Costa, Harald Pinheiro, Nelson Noronha, Pedro Rodolfo e Valcicléia da Costa —, pelas aulas, leituras, provocações e contribuições que inspiraram meu pensamento e colaboraram para o florescimento desta dissertação.

Agradeço, de modo especial, ao Prof. Dr. Deodato da Costa e à Profa. Dra. Rosejane Farias, que generosamente aceitaram compor a banca examinadora. Suas leituras, observações e contribuições foram fundamentais para o aprimoramento deste trabalho.

Por fim, agradeço a todos aqueles que, de algum modo, cruzaram este caminho de pesquisa, arte e filosofia. A cada presença, palavra, silêncio, escuta e gesto que ajudou a compor esta travessia, deixo meu reconhecimento.

Aos que, no futuro, abrirem estas páginas, deixo meu antecipado agradecimento. Que este trabalho possa encontrar outros viajantes na busca pelo conhecimento, pela arte e pela experiência.

Aprendi a andar: desde então corro. Aprendi a voar: desde então, não quero ser empurrado para sair do lugar. Agora sou leve, agora voo, agora me vejo abaixo de mim, agora dança um deus através de mim.

(NIETZSCHE, 2018, *Assim falou Zaratustra*, pos. 674)

RESUMO

Esta dissertação analisa uma experiência artístico-filosófica desenvolvida a partir da leitura, discussão e adaptação dramática da tragédia grega *As Bacantes*, de Eurípides, em diálogo com a filosofia trágica de Friedrich Nietzsche e com a noção de experiência em Jorge Larrosa. A pesquisa parte do problema do silenciamento, da fragilidade da palavra e do empobrecimento simbólico em contextos formativos relacionados à Educação de Jovens e Adultos (EJA), buscando compreender de que modo a arte trágica pode favorecer deslocamentos reflexivos nos participantes. O estudo assume abordagem qualitativa, de caráter hermenêutico, articulando investigação teórico-crítica e análise de uma prática artístico-formativa realizada em 2013, envolvendo leitura coletiva, rodas de conversa, exploração simbólica dos personagens, improvisações cênicas e elaboração de uma adaptação dramática de *As Bacantes*. O corpus da pesquisa é composto por registros escritos dos participantes, fotografias do processo artístico-formativo, adaptação dramática e diário reflexivo da pesquisadora. A análise evidencia que a tragédia não foi mobilizada como instrumento de moralização, correção de condutas ou transmissão de lições apaziguadoras, mas como dispositivo estético capaz de intensificar conflitos, afetos, imagens e perguntas sobre a existência. À luz de Nietzsche, a arte trágica é compreendida como afirmação da vida em sua ambivalência, recusando a domesticação racionalizante da experiência; em diálogo com Larrosa, a experiência é tomada como aquilo que toca, atravessa e desloca o sujeito, exigindo elaboração pela linguagem. Os resultados indicam que o encontro com *As Bacantes* favoreceu movimentos de interpretação, reativação da palavra, atualização simbólica da tragédia e reflexão sobre poder, corpo, silenciamento, liberdade e criação de si. Conclui-se que a arte trágica pode constituir uma mediação filosófico-formativa fecunda para o ensino de filosofia em contextos vinculados à EJA, desde que preservada sua força inquietante, aberta e indomesticável.

Palavras-chave: Arte Trágica em Nietzsche. Experiência Reflexiva. Filosofia. EJA.

ABSTRACT

This dissertation analyzes an artistic-philosophical experience developed through the reading, discussion, and dramaturgical adaptation of the Greek tragedy *The Bacchae*, by Euripides, in dialogue with Friedrich Nietzsche's tragic philosophy and Jorge Larrosa's notion of experience. The research begins with the problem of silencing, the fragility of the word, and symbolic impoverishment in formative contexts related to Youth and Adult Education (EJA), seeking to understand how tragic art may foster reflective shifts among participants. The study adopts a qualitative, hermeneutic approach, articulating theoretical-critical investigation with the analysis of an artistic-formative practice carried out in 2013. This practice involved collective reading, conversation circles, symbolic exploration of the characters, scenic improvisations, and the development of a dramaturgical adaptation of *The Bacchae*. The research corpus consists of participants' written records, photographs of the artistic-formative process, the dramaturgical adaptation, and the researcher's reflective journal. The analysis shows that tragedy was not mobilized as an instrument of moralization, behavioral correction, or transmission of pacifying lessons, but rather as an aesthetic device capable of intensifying conflicts, affects, images, and questions about existence. In light of Nietzsche, tragic art is understood as an affirmation of life in its ambivalence, rejecting the rationalizing domestication of experience; in dialogue with Larrosa, experience is taken as that which touches, traverses, and displaces the subject, demanding elaboration through language. The results indicate that the encounter with *The Bacchae* fostered movements of interpretation, reactivation of the word, symbolic actualization of tragedy, and reflection on power, body, silencing, freedom, and self-creation. The dissertation concludes that tragic art may constitute a fertile philosophical-formative mediation for the teaching of philosophy in contexts linked to Youth and Adult Education, provided that its unsettling, open, and untamable force is preserved.

Keywords: Tragic art in Nietzsche. Reflective experience. Philosophy. Youth and Adult Education.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS¹

EH: Ecce Homo

CI: O Crepúsculo dos ídolos

GC: A Gaia Ciência

HH I: Humano, Demasiado Humano I

ZA: Assim Falou Zaratustra

NT: O nascimento da tragédia

LF: O livro do filósofo

DD: Ditirambos de Dioniso

EJA – Educação de Jovens e Adultos

PROF-FILO – Programa de Pós-graduação em Filosofia

UFAM — Universidade Federal do Amazonas

¹ Gostaríamos de esclarecer que optamos por utilizar o título completo das obras de Nietzsche em nossas citações, em vez das siglas habituais. Assim, facilitamos a identificação das obras para os leitores que não estão familiarizados com o método de referência ao autor.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Universo em Expansão (2022)	15
Figura 2 – Teatro de Rua (1986)	16
Figura 3 – As Bacantes: Arena trágica do teatro grego (2013)	20
Figura 4 – As Bacantes: Coro em êxtase (2013)	21
Figura 5 – As Bacantes: Epifania (2013).....	23
Figura 6 – As Bacantes: Morte (2013)	25
Figura 7 – As Bacantes: Dioniso (2013)	26
Figura 8 – As Bacantes: Emoção em lágrimas (2013)	28
Figura 9 – As Bacantes: Falam... falam... falam... (2013)	30
Figura 10 – As Bacantes: Dor e Alegria (2013)	34
Figura 11 – As Bacantes: O caminho (2013)	36
Figura 12 – As Bacantes: Silêncio... (2013)	38
Figura 13 – As Bacantes: Liberdade de Experimentar (2013)	39
Figura 14 – As Bacantes: SER O QUE É (2013)	42
Figura 15 – As Bacantes: Dioniso em seu ritual báquico (2013)	44
Figura 16 – As Bacantes: Reflexão 1 (2013)	45
Figura 17 – As Bacantes: Reflexão 2 (2013)	45
Figura 18 – As Bacantes: Reflexão 3 (2013)	46
Figura 19 – As Bacantes: A pergunta sobre si mesmo (2013)	48
Figura 20 – O impacto do sofrimento (2013)	93
Figura 21 – Entre a força e a fragilidade (2013)	94
Figura 22 – O peso da experiência (2013)	95
Figura 23 – A inquietação (2013)	96
Figura 24 – A suspeita (2013)	97
Figura 25 – O confronto interior (2013)	98
Figura 26 – A intensidade do olhar (2013)	99
Figura 27 – O estranhamento (2013)	100
Figura 28 – A tensão trágica (2013)	101

Figura 39 – A elevação do olhar (2013)	102
Figura 30 – Corpo em expansão gestual na construção da experiência dionisíaca (2013)	103
Figura 31 – Gesto de interpelação e produção de sentido na cena coletiva (2013)	104
Figura 32 – Corpo entre contenção e deslocamento expressivo durante a <i>experiencia</i> (2013)	105
Figura 33 – Intensificação da presença cênica e elaboração simbólica do conflito trágico (2013)	106
Figura 34 – Suspensão e estranhamento como expressão corporal da experiência (2013)	107
Figura 35 – Corpo tensionado pela cena e pela emergência do não dito (2013)	108
Figura 36 – Corpo em estado de excesso e ruptura durante a construção da tragédia (2013)	109
Figura 37 – Clímax trágico da encenação: corpo, violência e desmedida na representação de Agave e Penteu (2013)	110
Figura 38 – Luto e reconhecimento diante da ruptura da ordem trágica (2013).	111
Figura 39 – Expressão corporal da dor e do desamparo após o acontecimento trágico (2013)	112
Figura 40 – Coralidade e composição coletiva do elenco (2013)	113
Figura 41 – Deslocamentos cênicos e construção espacial da ação dramática (2013)	114
Figura 42 – Interações entre personagens e desenvolvimento das relações dramáticas (2013)	115
Figura 43 – Estado de observação e escuta na construção da cena (2013).....	116
Figura 44 – Expressividade corporal e composição grotesca das personagens (2013)	117
Figura 45 – Relações de poder e tensão dramática entre indivíduo e coletivo (2013)	118
Figura 46 – Conflito cênico e enfrentamento entre personagem (2013)	119
Figura 47 – Composição ritualística e construção imagética da cena (2013) ...	120
Figura 48 – Clímax dramático e intensificação das ações cênicas (2013)	121
Figura 49 – Desfecho trágico e culminância da ação dramática (2013)	122

LISTA DE QUADROS

Quadro 4 – Estrutura da Tragédia Grega	32
Quadro 2 - Resignificação simbólica dos personagens de <i>As Bacantes</i> na adaptação dramatúrgica	49
Quadro 3 – Matriz hermenêutica de análise da experiência artístico-filosófica	51

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 NIETZSCHE E A ARTE TRÁGICA COMO AFIRMAÇÃO DA EXISTÊNCIA	19
1.1 Crítica à racionalidade e ao empobrecimento da vida	19
1.2 Arte trágica, conflito e afirmação da existência	22
1.3 Formação, criação de si e limites da apropriação pedagógica de Nietzsche	24
2 EXPERIÊNCIA, LINGUAGEM E TRAGÉDIA	26
2.1 A noção de experiência em Jorge Larrosa	27
2.2 Pobreza da experiência e empobrecimento simbólico contemporâneo	29
2.3 As bacantes, símbolo, dramaturgia e deslocamento reflexivo	31
3 CAMINHOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA	36
3.1 Contexto da prática artístico-formativa	37
3.2 Participantes e alcance da pesquisa	38
3.3 Corpus, procedimentos e critérios de análise	40
3.4 Estatuto interpretativo dos registros escritos e fotográficos	40
4 A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICO-FILOSÓFICA E SEUS DESLOCAMENTOS REFLEXIVOS	42
4.1 Leitura e discussão de <i>As Bacantes</i>	42
4.2 Processo de adaptação dramatúrgica	47
4.3 Eixos hermenêuticos de análise do material empírico	50
4.4 Articulação entre resultados da pesquisa e dispositivo artístico-filosófico de provocação trágica	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	66
APÊNDICE A — ADAPTAÇÃO DRAMATÚRGICA DE AS BACANTES	68
APÊNDICE B — DISPOSITIVO ARTÍSTICO-FILOSÓFICO DE PROVOCAÇÃO TRÁGICA	81
ANEXO A — ATA DE DEFESA E APROVAÇÃO DO MESTRADO	91
ANEXO B — REGISTROS FOTOGRÁFICOS DA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICO-FILOSÓFICA COM AS BACANTES	92
ANEXO C — EXCERTOS REFLEXIVOS DA PESQUISADORA	123

INTRODUÇÃO

Ele é a exceção, os espíritos cativos são a regra.
(NIETZSCHE, 2005, *Humano, demasiado humano I*, § 225, pos. 2219)

A presente pesquisa vincula-se a uma experiência concreta de docência, criação artística e escuta de jovens e adultos marcados por trajetórias educacionais interrompidas, silenciamentos e formas diversas de empobrecimento simbólico. Seu propósito é analisar a experiência estética trágica como possibilidade de deslocamento reflexivo, articulando filosofia, dramaturgia e formação humana. O estudo preserva a singularidade estética e existencial do processo investigado, ao mesmo tempo em que delimita seus fundamentos conceituais, metodológicos e analíticos.

Em minha trajetória, a arte não surgiu como adorno da formação, mas como linguagem decisiva para compreender a existência. Desde cedo, experiências ligadas ao teatro, à leitura e aos processos criativos fizeram-me perceber que certos acontecimentos nos transformam justamente porque rompem a percepção habitual e deslocam a maneira como nos relacionamos com o mundo. Essa origem existencial comparece neste trabalho não como prova do argumento, mas como gênese sensível da questão que orienta a pesquisa.

Figura 5 – Universo em Expansão (2022)



Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

A imagem acima remete à experiência de espanto que vivi aos seis anos, quando, deitada no quintal de casa, olhei o céu e senti o universo expandir-se em minha imaginação. Naquela noite, a Terra pareceu tornar-se um grão de areia, e meu corpo experimentou, ao mesmo tempo, medo, beleza e assombro diante da grandeza da existência. Essa lembrança não entra na pesquisa como simples memória pessoal, mas como gênese sensível de uma trajetória marcada pela arte, pela filosofia e pela educação. Nela já se anuncia o horizonte trágico deste trabalho: a experiência estética como aquilo que rompe a percepção habitual e nos desloca diante do mundo.

Figura 6 – Teatro de Rua (1986)



Fonte: Acervo Pessoal — Narda Telles e Gabriel Albuquerque.

A presença do teatro em minha trajetória formativa permite compreender que a escolha da dramaturgia trágica como mediação filosófico-educativa não surge de uma decisão ocasional. O teatro de rua, atravessado pelo corpo, pela palavra, pela improvisação cênica e pelo encontro direto com o público, constitui uma das matrizes sensíveis desta pesquisa. Nele, a cena aparece como linguagem de formação, criação e leitura crítica do mundo, antecipando a articulação que esta dissertação busca desenvolver entre arte, filosofia e experiência.

O centro da investigação consiste na análise de uma prática artístico-formativa realizada em 2013, organizada em torno da leitura, discussão, improvisações cênicas, análise simbólica e adaptação dramatúrgica de *As Bacantes*, de Eurípides. A pesquisa afasta-se de uma formulação genérica da

arte como mera sensibilização e assume, de modo mais preciso, a dramaturgia trágica como dispositivo filosófico de formação, interpretação e elaboração de sentido.

A questão de pesquisa pode ser formulada nos seguintes termos: como o processo de leitura, análise simbólica e adaptação dramática de *As Bacantes*, em diálogo com a filosofia trágica de Nietzsche e com a noção de experiência em Larrosa, pode favorecer deslocamentos reflexivos em uma prática artístico-formativa vinculada à Educação de Jovens e Adultos (EJA)? A hipótese que orienta o estudo é a de que a experiência estética proporcionada por esse processo possibilita movimentos de interpretação, reativação da palavra, atualização simbólica da tragédia e elaboração reflexiva de conflitos humanos, rompendo parcialmente processos de silenciamento, passividade e empobrecimento simbólico.

A EJA permanece como horizonte pedagógico e existencial fundamental da pesquisa, mas seu alcance é assumido com cautela metodológica. A prática analisada dialoga diretamente com questões da EJA, especialmente no que se refere às trajetórias interrompidas, à fragilidade da palavra, ao silenciamento e à busca por formas significativas de expressão. No entanto, não se trata de uma intervenção homogênea realizada em turma regular composta exclusivamente por estudantes dessa modalidade. O grupo participante era heterogêneo, reunindo jovens e adultos de diferentes trajetórias educacionais e culturais, incluindo estudantes da EJA, universitários, artistas e participantes de cursos técnicos.

Essa delimitação fortalece a coerência entre filosofia, arte e formação. Em vez de afirmar de maneira ampla que a arte trágica promove desenvolvimento criativo e crítico, a pesquisa concentra-se em indícios interpretativos observáveis no processo, tais como verbalização, ressignificação, atualização simbólica da tragédia, elaboração da palavra e problematização de conflitos ligados ao corpo, ao poder, à liberdade, ao silenciamento e à criação de si.

O objetivo geral da dissertação consiste em analisar de que modo o processo de leitura, discussão, improvisações cênicas, análise simbólica e adaptação dramática de *As Bacantes*, à luz da filosofia trágica de Nietzsche e em diálogo com Jorge Larrosa, pode favorecer deslocamentos reflexivos em

uma prática artístico-formativa vinculada à EJA. Como objetivos específicos, o estudo busca: investigar a concepção de arte trágica em Nietzsche e sua relação com a afirmação da existência, a crítica da racionalidade domesticadora e a formação de si; examinar a noção de experiência em Jorge Larrosa; analisar os elementos simbólicos, filosóficos e existenciais presentes em *As Bacantes*; descrever o processo de leitura, discussão, improvisações cênicas e adaptação dramática desenvolvido na prática; identificar, nos registros escritos, nas falas, nas imagens e nas produções dos participantes, indícios de deslocamentos reflexivos; e sistematizar esses resultados em um dispositivo artístico-filosófico de provocação trágica voltado ao ensino de filosofia por meio da dramaturgia trágica.

Do ponto de vista metodológico, trata-se de uma pesquisa qualitativa, de abordagem hermenêutica, articulando investigação teórico-crítica e análise de uma prática artístico-formativa. A dimensão teórico-crítica envolve estudo bibliográfico de Nietzsche, Larrosa e autores ligados à tragédia, à experiência e à formação. A dimensão prática concentra-se na interpretação do processo de leitura, discussão improvisações cênicas e adaptação dramática de *As Bacantes*. O corpus é composto por registros escritos dos participantes, falas das rodas de conversa, fotografias das improvisações cênicas, roteiro dramático adaptado e diário reflexivo da pesquisadora. Como critérios de consistência interpretativa, serão considerados a recorrência de temas, a densidade dos excertos, a convergência entre diferentes tipos de registro e a coerência entre os sentidos produzidos e o processo efetivamente realizado.

Esta introdução apresentou o problema, a hipótese, os objetivos, a delimitação do corpus e a relevância filosófica e pedagógica do estudo. A dissertação organiza-se em quatro capítulos, além desta introdução e das considerações finais. O primeiro capítulo examina Nietzsche e a arte trágica como afirmação da existência. O segundo discute experiência, linguagem e tragédia. O terceiro explicita os caminhos metodológicos da pesquisa. O quarto analisa a experiência artístico-filosófica e os deslocamentos reflexivos observáveis no material empírico. Ao final, pretende-se mostrar que a arte trágica pode constituir uma mediação filosoficamente consistente para processos de formação e elaboração de sentido, desde que preservada sua força aberta, inquietante e não domesticadora.

CAPÍTULO I

1. NIETZSCHE E A ARTE TRÁGICA COMO AFIRMAÇÃO DA EXISTÊNCIA

Apenas como fenômeno estético é justificada a existência do mundo.
(NIETZSCHE, 2020, *O nascimento da tragédia*, § 5, pos. 147)

O primeiro capítulo estabelece o principal eixo filosófico desta dissertação: a concepção nietzschiana de arte trágica como afirmação da existência. Em consonância com o projeto do mestrado, o objetivo não é pedagogizar Nietzsche nem reduzi-lo a fornecedor de fórmulas sobre criatividade, mas compreender em que medida sua crítica à racionalidade, sua elaboração do trágico e sua reflexão sobre a formação de si oferecem instrumentos conceituais para pensar a experiência estética como deslocamento reflexivo. O capítulo se organiza em três movimentos: a crítica à racionalidade e ao empobrecimento da vida; a arte trágica como conflito e afirmação da existência; e a relação entre formação, criação de si e limites da apropriação pedagógica de Nietzsche.

1.1 Crítica à racionalidade e ao empobrecimento da vida

A razão é a causa de falsificarmos o testemunho dos sentidos.
(NIETZSCHE, 2019, *Crepúsculo dos ídolos*, “A razão na filosofia”, § 2, pos. 297)

A imagem abaixo mostra a disposição dos corpos na arena, o espaço circular e a presença coletiva da cena que introduzem visualmente o universo trágico que sustenta este capítulo. O registro permite compreender a tragédia como acontecimento público, conflito partilhado e exposição da existência diante do olhar comum. Antes mesmo de ser discutido conceitualmente, o trágico aparece como forma sensível de confronto com a dor, a finitude, o excesso e a afirmação da vida. É nesse horizonte que a crítica nietzschiana à racionalidade será mobilizada: não para negar o pensamento, mas para questionar formas de razão que se absolutizam e reduzem a complexidade da experiência.

Figura 3 – As Bacantes: Arena trágica do teatro grego (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

A crítica nietzschiana à racionalidade não consiste em simples recusa da razão, mas em questionamento de sua pretensão de domínio sobre a vida. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche (2020) identifica, na tradição socrático-platônica, a consolidação de uma confiança excessiva na razão teórica, no conceito e na inteligibilidade total do real. O problema não está no exercício do pensamento, mas na tentativa de submeter a existência apenas ao que pode ser ordenado, explicado e justificado de modo transparente. Quando isso acontece, a vida perde espessura, conflito e potência, pois aquilo que escapa ao conceito passa a ser tratado como erro, excesso ou ameaça.

Essa crítica interessa diretamente a esta dissertação porque permite compreender o empobrecimento da experiência não apenas como problema pedagógico, mas como questão cultural e filosófica. Uma racionalidade domesticadora tende a esvaziar o trágico, reprimir a ambivalência e transformar o pensamento em técnica de adaptação. Em vez de abrir o sujeito ao conflito, procura protegê-lo do abalo; em vez de ampliar a relação com o mundo, busca estabilizá-la por meio de respostas previamente ordenadas. Em diálogo com Machado (2006), pode-se dizer que Nietzsche recoloca a arte no centro da reflexão precisamente porque reconhece nela uma linguagem capaz de enfrentar dimensões da existência que o conceito abstrato tende a neutralizar.

Figura 4 – As Bacantes: Coro em êxtase (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

O corpo coletivo em estado de intensidade amplia essa discussão ao tornar visível a dimensão dionisíaca da experiência. A expansão dos braços, a entrega corporal e a composição grupal sugerem êxtase, comunhão, desmedida e suspensão provisória da individualidade. Entretanto, a cena não apresenta um irracionalismo sem forma: a disposição dos corpos preserva uma configuração estética, permitindo perceber a tensão entre o excesso dionisíaco e certa ordenação apolínea. Essa tensão é fundamental para evitar uma leitura simplificadora de Nietzsche, pois o que está em jogo não é a oposição entre razão e irracionalidade, mas a crítica a uma razão que pretende domesticar todas as forças da vida.

Ao criticar a hegemonia de uma razão excessivamente abstrata, Nietzsche não propõe um elogio simplista do irracional. O que sua filosofia põe em questão é o privilégio exclusivo de uma forma de conhecimento incapaz de lidar com a dor, a contradição e a desmedida. Nesse sentido, sua crítica à racionalidade é inseparável de uma crítica ao empobrecimento da vida. A existência humana não se deixa reduzir a cálculo, utilidade e clareza total; ela inclui sofrimento, instabilidade, finitude e conflito. A grandeza da tragédia está em não ocultar essas dimensões, mas em lhes dar forma sensível, simbólica e pensável.

1.2 Arte trágica, conflito e afirmação da existência

Falta a sabedoria trágica.
(NIETZSCHE, 2008, *Ecce homo*, § 3, pos. 963)

A arte trágica ocupa, em Nietzsche, um lugar privilegiado porque permite compreender a existência não a partir de sua negação, mas de sua afirmação mesmo diante do sofrimento. Em formulação decisiva, o filósofo sustenta que “apenas como fenômeno estético é justificada a existência do mundo” (NIETZSCHE, 2020, pos. 147). A afirmação é central para esta pesquisa porque mostra que a arte não comparece como adereço, compensação decorativa ou fuga do real, mas como modo profundo de relação com a existência.

A tragédia grega, tal como Nietzsche a interpreta, não é discurso pessimista no sentido vulgar do termo. Seu traço distintivo está em encenar a dor sem convertê-la em argumento de renúncia à vida. O trágico não elimina o sofrimento, nem promete reconciliação plena; sua força consiste em afirmar a existência em sua complexidade, em sua tensão entre forma e excesso, individuação e dissolução, medida e desmedida. O conflito não aparece como acidente superável, mas como dimensão constitutiva da vida.

Esse ponto é especialmente relevante para o problema da dissertação. Se a tragédia afirma a existência sem suprimir sua dimensão dolorosa, ela pode funcionar como mediação formativa capaz de confrontar o sujeito com conflitos humanos reais, e não com imagens idealizadas de harmonia. É isso que impede sua redução a recurso motivacional ou técnica de sensibilização. A arte trágica não serve para amenizar artificialmente a vida, mas para intensificar a capacidade de interpretá-la. Em diálogo com Nietzsche, esta pesquisa compreende que a obra trágica pode abrir uma relação mais densa com o mundo precisamente porque não evita o abalo.

Figura 5 – As Bacantes: Epifania (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

No registro cênico, os corpos lançados para trás instauram uma imagem de suspensão: não se sabe se o gesto indica entrega, queda, êxtase ou perda momentânea de domínio. Essa ambiguidade aproxima a cena do universo trágico. A epifania não aparece como revelação serena, mas como irrupção de uma força que desestabiliza a postura habitual do corpo e rompe a segurança da forma cotidiana. Assim, a imagem amplia a discussão do subcapítulo ao mostrar, pela presença física dos participantes, que o trágico se manifesta como acontecimento sensível antes de se converter em conceito.

A afirmação trágica da existência, portanto, não significa aceitação passiva da dor nem celebração ingênua do sofrimento. Trata-se de uma disposição filosófica e estética capaz de reconhecer a ambivalência da vida sem reduzi-la a moralização, explicação total ou consolo. A tragédia dá forma ao insuportável sem apagá-lo; transforma o conflito em experiência de pensamento; permite que o sujeito se confronte com forças que o excedem. Nesse sentido, a arte trágica torna-se fecunda para pensar a formação, pois desloca o sujeito de certezas estabilizadas e o convoca a elaborar sentidos diante daquilo que não se resolve plenamente.

1.3 Formação, criação de si e limites da apropriação pedagógica de Nietzsche

Como alguém se torna o que é.
(NIETZSCHE, 2008, *Ecce homo: como alguém se torna o que é*, pos. 704)

A afirmação trágica da existência, portanto, não significa aceitação passiva da dor nem celebração ingênua do sofrimento. Trata-se de uma disposição filosófica e estética capaz de reconhecer a ambivalência da vida sem reduzi-la a moralização, explicação total ou consolo. A tragédia dá forma ao insuportável sem apagá-lo; transforma o conflito em experiência de pensamento; permite que o sujeito se confronte com forças que o excedem. Nesse sentido, a arte trágica torna-se fecunda para pensar a formação, pois desloca o sujeito de certezas estabilizadas e o convoca a elaborar sentidos diante daquilo que não se resolve plenamente.

Essa perspectiva oferece contribuição decisiva para a presente pesquisa, mas também exige cuidado. Apropriar-se pedagogicamente de Nietzsche não significa convertê-lo em defensor genérico da criatividade nem em legitimador de qualquer prática artística escolar. O risco da pedagogização excessiva está em neutralizar a radicalidade de sua crítica, esvaziando o conflito e reduzindo a formação a mero desenvolvimento de competências subjetivas. Em vez disso, interessa aqui sua capacidade de recolocar a arte, o trágico e a criação de si no centro da reflexão sobre a formação humana.

Nesse sentido, Nietzsche ajuda a pensar uma educação menos orientada pela normalização e mais aberta à interpretação, à singularidade e ao enfrentamento de conflitos. Contudo, essa abertura não pode ser confundida com espontaneísmo. A criação de si não é improvisação arbitrária, mas trabalho exigente de elaboração. É justamente por isso que sua filosofia se torna fecunda para esta dissertação: ela permite compreender que a experiência estética trágica pode ter valor formativo não porque ofereça mensagens pedagógicas prontas, mas porque convoca o sujeito a suportar ambiguidades, rever certezas e produzir novas formas de relação com a linguagem e com a existência.

Figura 6 – As Bacantes: Morte (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

O corpo imóvel em cena introduz uma interrupção necessária no debate sobre formação e criação de si. Depois da intensidade do êxtase, a morte aparece como limite, corte e exposição daquilo que não pode ser reconciliado por uma pedagogia da harmonia. A presença dessa imagem, ao final do capítulo, impede que a criação de si seja compreendida como processo leve, voluntarista ou meramente expressivo. Ela lembra que, no horizonte trágico, formar-se implica também confrontar rupturas, perdas e zonas de opacidade que resistem a qualquer apropriação pedagógica simplificadora.

Ao final do capítulo, torna-se claro que Nietzsche fornece o horizonte filosófico principal da pesquisa. Sua crítica à racionalidade domesticadora, sua compreensão da arte trágica como afirmação da existência e sua reflexão sobre formação e criação de si constituem a base a partir da qual os capítulos seguintes poderão pensar experiência, linguagem, tragédia e prática artístico-formativa sem reduzir a arte a simples recurso pedagógico. A contribuição nietzschiana, portanto, não está em oferecer um método educativo, mas em abrir um campo de problematização no qual a arte trágica pode ser compreendida como força de deslocamento, interpretação e afirmação da vida.

CAPÍTULO II

2. EXPERIÊNCIA, LINGUAGEM E TRAGÉDIA

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca.
(LARROSA, 2014, *Tremores: escritos sobre experiência*, pos. 140)

Se o primeiro capítulo concentrou-se na filosofia trágica de Nietzsche e em sua crítica às formas de racionalidade que empobrecem a vida, este capítulo desloca o foco para a articulação entre experiência, linguagem e tragédia. O objetivo é construir, com maior precisão, o quadro conceitual que permitirá compreender por que a leitura, a discussão e a adaptação dramatúrgica de *As Bacantes* podem operar como ocasião de deslocamento reflexivo. Em consonância com o projeto da pesquisa, o capítulo se organiza em torno de três eixos: a noção de experiência em Jorge Larrosa; a pobreza da experiência e o empobrecimento simbólico contemporâneo; e a relação entre *As Bacantes*, símbolo, dramaturgia e deslocamento reflexivo.

Figura 7 - As Bacantes: Dionísio (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

O corpo em gesto ritualizado, atravessado pela voz, pelo ritmo e pela presença cênica, introduz visualmente a passagem que este capítulo pretende realizar: do conceito para a experiência sensível. A figura de Dioniso não aparece aqui apenas como personagem da tragédia, mas como presença que convoca corpo, linguagem e afetação. Sua inserção na abertura do capítulo antecipa que a experiência formativa analisada não se restringe à compreensão intelectual da obra, mas envolve modos de presença, escuta, gesto e elaboração simbólica pelos quais a leitura pode tornar-se acontecimento.

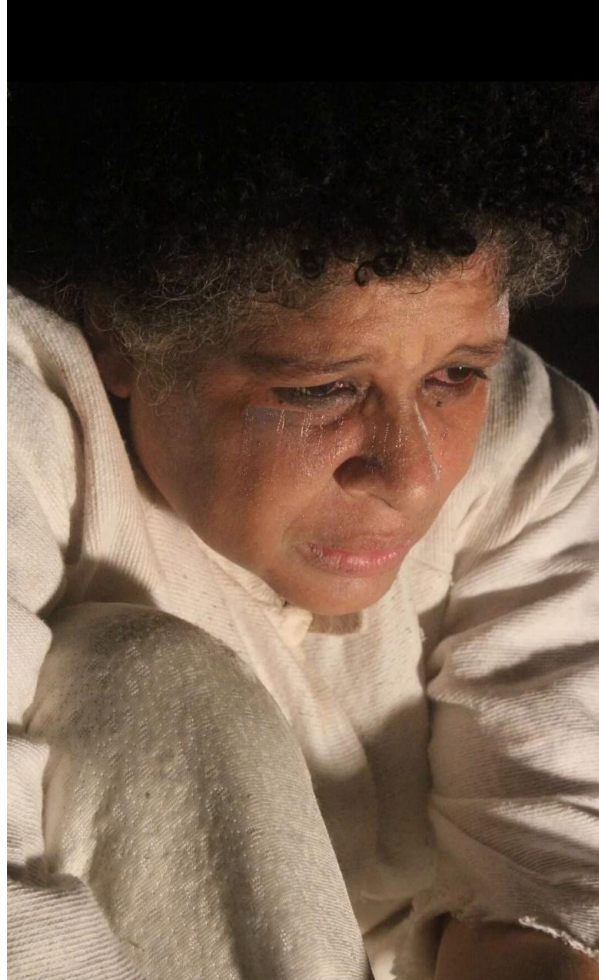
2.1 A noção de experiência em Jorge Larrosa

A experiência (...) requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar.
(LARROSA, 2014, *Tremores: escritos sobre experiência*, pos. 224)

A noção de experiência ocupa lugar central nesta dissertação porque permite deslocar a análise para além de uma compreensão informacional da formação. Em Larrosa, experiência não se confunde com simples vivência acumulada nem com a sucessão de acontecimentos cotidianos. Em formulação já clássica, o autor afirma que “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (LARROSA, 2014, pos. 140). A força dessa definição está em mostrar que experiência não é tudo aquilo que ocorre diante de nós, mas aquilo que efetivamente nos atravessa e modifica nossa relação com o mundo, com a linguagem e conosco mesmos.

Essa formulação é decisiva para a presente pesquisa porque o problema investigado não se refere à transmissão de conteúdos sobre tragédia grega, nem ao aprendizado de informações sobre autores e conceitos filosóficos. O que está em questão é saber em que medida uma prática artístico-formativa pode criar condições para que algo aconteça aos participantes no plano da reflexão, da palavra e da elaboração de sentido. A experiência, nesse horizonte, exige tempo, escuta, atenção, disponibilidade e abertura ao que não pode ser inteiramente controlado. Ela supõe uma suspensão, ainda que provisória, da lógica da pressa, da utilidade imediata e da simples opinião.

Figura 8 – As Bacantes: Emoção em lágrimas (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

O rosto emocionado registrado na cena permite deslocar a discussão da experiência para sua dimensão sensível, sem convertê-la em evidência imediata de aprendizagem. A emoção, aqui, não é tomada como prova de transformação subjetiva, mas como vestígio de uma interrupção: algo da cena afetou a participante e suspendeu, ainda que por um instante, sua relação habitual com a obra, consigo mesma e com o mundo. Nesse sentido, a imagem ajuda a compreender que a experiência estética não se reduz ao entendimento intelectual do texto, mas envolve modos de afetação que exigem, posteriormente, palavra, escuta e elaboração.

Ao insistir na centralidade da linguagem, Larrosa oferece uma contribuição particularmente fecunda para este estudo. A experiência não existe fora das formas pelas quais pode ser narrada, compartilhada, reelaborada e pensada. Isso significa que o trabalho formativo com a tragédia não depende apenas do impacto sensível da obra, mas também de condições

de fala, escuta e interpretação. Em outras palavras, a experiência estética não se esgota no afeto imediato; ela exige elaboração. É justamente nesse ponto que a pesquisa encontra um elo forte entre Larrosa e o problema do silenciamento: quando a linguagem se encontra empobrecida, fragiliza-se também a possibilidade de transformar o vivido em reflexão.

Essa compreensão impede que a experiência seja confundida com espontaneidade subjetiva ou expressão imediata da interioridade. Larrosa não propõe uma valorização ingênua do vivido em estado bruto; ao contrário, sua reflexão mostra que a experiência se constitui na relação entre acontecimento, sujeito e linguagem. Por isso, nesta dissertação, a leitura de *As Bacantes* interessa menos como recepção passiva de um texto clássico e mais como ocasião para processos de nomeação, interpretação, escuta e reconfiguração da palavra. O que se busca compreender é de que modo a obra trágica, ao tocar os participantes, pode favorecer movimentos de elaboração reflexiva.

2.2 Pobreza da experiência e empobrecimento simbólico contemporâneo

As ações da experiência estão em baixa.
(BENJAMIN, 1987, "O narrador", *Magia e técnica, arte e política*, p. 198)

A centralidade da experiência exige que se examine também seu avesso: a pobreza da experiência no mundo contemporâneo. Nesse ponto, Walter Benjamin comparece como autor de apoio importante para esta pesquisa. Ao refletir sobre as formas modernas de vida, Benjamin mostra que a experiência compartilhável se enfraquece quando a existência passa a ser atravessada por choques, fragmentação, excesso de estímulos e perda da narrativa como forma de transmissão de sentido (BENJAMIN, 1987). Sua reflexão ajuda a compreender por que, em muitos contextos educativos, não se observa simplesmente falta de informação, mas dificuldade de transformar o vivido em palavra elaborada.

Figura 9 - As Bacantes: Falam... falam... falam... mas não se comunicam



Fonte: Acervo da pesquisadora.

A cena em que os participantes falam sem se comunicar torna visível uma das marcas do empobrecimento simbólico contemporâneo: a presença abundante de palavras, ruídos e estímulos não garante, por si só, a constituição da experiência. O problema não está apenas no silêncio, mas também na fala dispersa, repetitiva ou saturada, incapaz de converter-se em escuta, encontro e narrativa compartilhável. Nesse sentido, o registro aproxima a reflexão de Benjamin do campo artístico-formativo analisado, pois evidencia que a pobreza da experiência pode manifestar-se justamente onde há excesso de comunicação aparente e pouca elaboração de sentido.

A pobreza da experiência, aqui, não deve ser entendida apenas como carência cultural ou déficit individual. Trata-se de um problema histórico e formativo mais amplo, ligado ao enfraquecimento dos vínculos narrativos, à instrumentalização do saber e à redução da linguagem a funções imediatas e utilitárias. Quando a palavra se empobrece, empobrecem também as possibilidades de interpretação, imaginação e elaboração simbólica da existência. É nesse sentido que a pesquisa se aproxima daquilo que nomeia como empobrecimento simbólico contemporâneo: não apenas escassez de repertório, mas perda das mediações que permitem ao sujeito dar forma reflexiva àquilo que vive.

Esse ponto é fundamental para a interface com a EJA. O problema que mobiliza a pesquisa não é a suposta incapacidade de pensar dos participantes, nem uma falta natural de competência expressiva. O que se reconhece é a presença de trajetórias formativas marcadas por interrupções, silenciamento, privações simbólicas e dificuldades de verbalização. Em diálogo com Arroyo (2017), a dissertação parte da compreensão de que o sujeito adulto retorna ao espaço educativo trazendo uma história, marcas de exclusão e formas específicas de relação com a palavra. Por isso, a questão central não é apenas ensinar conteúdos, mas criar condições para que a linguagem volte a operar como espaço de elaboração crítica.

É aqui que a arte trágica adquire relevância filosófica e formativa. Em um contexto de empobrecimento simbólico, a tragédia pode funcionar como linguagem densa, estranha e perturbadora, capaz de interromper a repetição do já sabido. Ao contrário de discursos simplificados ou meramente informativos, ela apresenta conflitos, imagens, tensões e personagens que resistem ao fechamento imediato do sentido. Essa resistência pode ser fecunda justamente porque obriga o sujeito a demorar-se na interpretação. Em vez de oferecer respostas prontas, a tragédia sustenta perguntas; em vez de confirmar o senso comum, ela o desloca.

A aproximação entre Larrosa e Benjamin permite, assim, compreender por que a experiência estética interessa a esta pesquisa. Larrosa fornece a noção de experiência como travessia reflexiva; Benjamin ajuda a pensar as condições históricas de seu empobrecimento. Entre ambos, abre-se o espaço conceitual no qual a dramaturgia trágica pode ser lida como mediação formativa: não como solução mágica para o silenciamento, mas como possibilidade concreta de reativar a linguagem, a interpretação e a elaboração simbólica do vivido.

2.3 As Bacantes, símbolo, dramaturgia e deslocamento reflexivo

O símbolo dá a pensar.
(RICOEUR, 2013, *A simbólica do mal*, p. 383)

Antes de avançar para a leitura simbólica de *As Bacantes*, torna-se necessário explicitar, ainda que de modo sintético, a estrutura formal da tragédia grega. Essa apresentação não tem finalidade meramente informativa,

mas metodológica: compreender a organização da tragédia permite perceber como o conflito dramático se desenvolve por meio da alternância entre ação, canto coral, comentário, tensão e desfecho. Assim, a forma trágica não é exterior ao conteúdo da obra; ela participa da produção de sentido e contribui para que a experiência estética se converta em elaboração reflexiva.

Quadro 1 - Estrutura da Tragédia Grega

1. Prólogo: parte inicial da tragédia, na qual se apresentam personagens, tema e conflito.	2. Párodo: entrada do coro no espaço cênico, geralmente acompanhada de canto e movimento. O coro costuma representar um grupo social relacionado à ação dramática.
3. Episódios: cenas desenvolvidas entre os cantos corais, nas quais a intriga avança e o conflito se intensifica.	4. Estásimos: trechos líricos executados pelo coro entre os episódios. Neles, o coro comenta a ação, amplia a atmosfera emocional e introduz perspectivas de interpretação.
5. Êxodo: parte final da tragédia, na qual se apresenta o desenlace e se revelam as consequências do conflito para os personagens.	

Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

A estrutura apresentada permite compreender que a tragédia grega não se organiza apenas como sequência de acontecimentos, mas como composição estética em que palavra, corpo, música, coro e conflito se articulam. Em *As Bacantes*, essa estrutura ganha especial relevância porque o coro, os episódios e o desfecho não apenas narram a história de Dioniso e Penteu, mas intensificam a tensão entre ordem e desmedida, razão e êxtase, repressão e força dionisíaca. Por isso, conhecer a forma da tragédia contribui para entender o modo como a obra pôde ser lida, discutida e posteriormente adaptada pelos participantes da pesquisa.

Com base no que foi discutido nas seções anteriores, torna-se possível compreender com maior precisão a escolha de *As Bacantes* como obra central do corpus artístico. A tragédia de Eurípides não interessa apenas por seu valor histórico ou literário, mas por condensar conflitos que continuam filosoficamente fecundos: racionalidade e excesso, corpo e norma, poder e

alteridade, repressão e desmedida. Em sua composição dramática, a obra oferece um campo simbólico particularmente potente para a elaboração reflexiva, pois seus personagens e cenas não se reduzem a significados unívocos (EURÍPIDES, 2011; VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999).

Nesse contexto, a noção de símbolo torna-se decisiva. Ricoeur afirma que “o símbolo dá a pensar” (RICOEUR, 2013, p. 383), e essa formulação ajuda a compreender por que *As Bacantes* pode operar como mediação filosófica e formativa. O símbolo não equivale a uma chave de tradução automática, nem a um ornamento poético secundário. Ele concentra sentidos, desloca interpretações e convoca o pensamento a ultrapassar a literalidade do enredo. Em *As Bacantes*, Dioniso, Penteu, o coro, o monte, o ritual e a desagregação das formas estabelecidas funcionam como núcleos simbólicos capazes de mobilizar leitura, estranhamento e elaboração.

A força da dramaturgia trágica está justamente em articular forma e conflito. A tragédia não pensa apenas pelo que diz, mas pela maneira como distribui vozes, organiza tensões, expõe impasses e produz abalo. Pavis (2008) ajuda a compreender que a cena e a estrutura dramática são partes constitutivas da produção de sentido; por isso, a presente pesquisa não trata a peça como simples pretexto temático. A dramaturgia importa porque é nela que o conflito se encarna em palavra, ação, gesto e contraposição de perspectivas. Esse dado será fundamental quando se analisar, nos capítulos seguintes, o processo de leitura, discussão e adaptação dramatúrgica.

Figura 10 - As Bacantes: Dor e Alegria (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

No registro, a força da imagem não está apenas na violência representada, mas na impossibilidade de separar, de modo simples, celebração e horror, transe e consciência, rito e devastação. Por isso, a cena funciona como núcleo visual da discussão sobre símbolo e dramaturgia: ela não entrega um significado pacificado ao leitor, mas o obriga a permanecer diante de uma imagem que resiste à explicação imediata. É justamente essa resistência que prepara a passagem para a noção de deslocamento reflexivo.

É precisamente nessa articulação entre símbolo, dramaturgia e experiência que se pode compreender a ideia de deslocamento reflexivo. O deslocamento não significa conversão súbita nem transformação total do sujeito. Significa, antes, a produção de pequenas rupturas nas formas habituais de perceber, nomear e interpretar. Quando os participantes são levados a confrontar a ambivalência de Dioniso, a rigidez de Penteu, a violência da norma e a vitalidade do excesso, abrem-se possibilidades de reinterpretação do presente e de si. O deslocamento reflexivo ocorre quando a obra deixa de ser exterior ao leitor e passa a interpelá-lo, exigindo linguagem para aquilo que ainda não estava suficientemente elaborado.

Assim, o capítulo prepara o terreno para o movimento seguinte da dissertação. Larrosa fornece a noção de experiência; Benjamin ajuda a pensar sua pobreza no presente; Eurípides, lido à luz do símbolo e da dramaturgia, oferece a obra capaz de operar como mediação reflexiva. Com isso, torna-se

possível avançar para o exame metodológico da prática artístico-formativa em que *As Bacantes* foi lida, discutida, adaptada e reinterpretada.

CAPÍTULO III

3. CAMINHOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA

Devo antes descer mais profundamente do que jamais descí.
(NIETZSCHE, 2018, *Assim falou Zaratustra*, “O andarilho”, pos. 2662)

Este capítulo tem por finalidade explicitar o desenho metodológico da investigação em consonância com o projeto do mestrado. Trata-se de apresentar o contexto da prática artístico-formativa, delimitar o alcance da pesquisa, descrever a constituição do corpus, explicitar os procedimentos de produção e análise dos materiais e esclarecer o estatuto interpretativo dos registros escritos e fotográficos. O objetivo é mostrar a coerência entre problema de pesquisa, referencial teórico, campo empírico e critérios de interpretação.

Figura 11 — As Bacantes: O caminho (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

O pé em movimento, registrado na imagem, introduz visualmente a compreensão metodológica assumida neste capítulo. O caminho da pesquisa não se apresenta como percurso previamente dado, linear ou exterior à experiência, mas como travessia construída no próprio processo investigativo. A imagem, portanto, dialoga diretamente com a epígrafe de Nietzsche, pois sugere a necessidade de descer mais profundamente ao vivido,

acompanhando seus deslocamentos, impasses e vestígios. Nesse sentido, a metodologia nasce do encontro entre arte, formação e reflexão, assumindo a experiência artístico-filosófica como território de passagem e elaboração de sentido.

3.1 Contexto da prática artístico-formativa

É preciso ter ainda caos dentro de si.
(NIETZSCHE, 2018, *Assim falou Zaratustra*, Prólogo, § 5, pos. 242)

A prática investigada foi desenvolvida em 2013 e articulou leitura, discussão, improvisações cênicas, análise simbólica e adaptação dramática de *As Bacantes* em um contexto artístico-formativo que dialogava diretamente com questões da EJA. O ponto de partida da pesquisa não foi uma intervenção isolada, produzida artificialmente para fins acadêmicos, mas uma experiência efetivamente vivida, vinculada à docência, à criação e à escuta de sujeitos marcados por trajetórias educacionais heterogêneas. Esse dado é importante porque mostra que o campo empírico não se separa do problema filosófico-pedagógico; ele é o lugar mesmo em que o problema se tornou visível.

A prática se organizou em torno de etapas sucessivas e interdependentes: leitura coletiva da tragédia, rodas de conversa, exploração simbólica dos personagens e conflitos, exercícios de atualização interpretativa, improvisações cênicas e elaboração de roteiro adaptado. Cada uma dessas etapas constituiu não apenas momento pedagógico, mas também espaço de produção de material para a pesquisa. O processo, portanto, não pode ser compreendido como simples aplicação de teoria a uma atividade artística; trata-se de uma experiência formativa em que filosofia, dramaturgia e elaboração da linguagem se entrelaçam.

Figura 12 — As Bacantes: Silêncio... (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

O gesto coletivo de silêncio, registrado na cena, permite compreender que a prática artístico-formativa não se constituiu apenas pela palavra falada ou pela leitura verbal da tragédia. O corpo também participou da produção do campo empírico, por meio de pausas, escutas, deslocamentos, improvisações cênicas e composições gestuais que integraram o processo investigativo. Nesse contexto, o silêncio encenado não representa simples ausência de fala, mas uma forma de presença e de elaboração cênica. A imagem articula-se, portanto, ao problema central da pesquisa: diante de sujeitos marcados por silenciamentos e trajetórias formativas interrompidas, a experiência com *As Bacantes* buscou criar condições para que corpo, gesto, palavra e escuta se tornassem matéria de reflexão.

3.2 Participantes e alcance da pesquisa

Torne-se aquilo que você é.
(NIETZSCHE, 2012, *A gaia ciência*, § 270, pos. 3237)

A pesquisa assume explicitamente que o grupo participante era heterogêneo. Participaram da experiência jovens e adultos com diferentes trajetórias educacionais e culturais, incluindo estudantes da EJA, universitários, artistas e participantes de cursos técnicos, todos maiores de dezoito anos. Essa heterogeneidade não é tratada como desvio metodológico a ser ocultado, mas como traço constitutivo do campo empírico. Por essa razão, a dissertação

evita generalizações indevidas sobre a EJA como totalidade e afirma, com maior rigor, que se trata de uma prática artístico-formativa vinculada a questões dessa modalidade, e não de uma intervenção homogênea em turma regular exclusivamente composta por estudantes da EJA.

Esse esclarecimento é decisivo para o alcance da pesquisa. O estudo não pretende afirmar que todos os estudantes da EJA respondem do mesmo modo à experiência estética, nem que a dramaturgia trágica produz efeitos homogêneos em qualquer contexto. O que se busca compreender é como determinados participantes, situados em uma prática específica, responderam ao encontro com *As Bacantes*. O valor da análise está, portanto, na densidade interpretativa de um campo delimitado, e não em pretensões de generalização extensiva.

Figura 13 — As Bacantes: Liberdade de Experimentar (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Os corpos em movimento, registrados durante a experimentação cênica, tornam visível a heterogeneidade assumida como parte do campo empírico. A imagem não apresenta um grupo uniformizado por respostas iguais, mas sujeitos em diferentes modos de aproximação com a tragédia: pelo gesto, pela escuta, pela presença, pela improvisação cênica e pela criação coletiva. Nesse sentido, a figura reforça o alcance metodológico da pesquisa, pois mostra que a experiência analisada foi situada, aberta e atravessada por trajetórias diversas. O interesse não está em generalizar seus efeitos para toda a EJA, mas em compreender como, naquele contexto específico, a liberdade de experimentar produziu indícios de participação, elaboração e deslocamento.

3.3 Corpus, procedimentos e critérios de análise

Compreender é compreender-se diante do texto.
(RICOEUR, 1989, *Do texto à ação*, p. 152)

O corpus da pesquisa é composto por registros escritos dos participantes, falas registradas nas rodas de conversa, fotografias do processo artístico-formativo, roteiro dramatúrgico adaptado e diário reflexivo da pesquisadora. Trata-se de um corpus múltiplo, coerente com a natureza qualitativa e hermenêutica da investigação, pois os deslocamentos reflexivos buscados pela análise não se deixam captar em um único suporte. Eles se distribuem entre enunciados, imagens, decisões de cena, formulações escritas, associações simbólicas e modos de participação.

Os procedimentos metodológicos envolveram leitura coletiva da tragédia, rodas de conversa sobre temas, personagens e conflitos, análise simbólica dos elementos trágicos, exercícios de escrita e atualização interpretativa, adaptação dramatúrgica e registro escrito e visual do processo. No plano analítico, a pesquisa se orienta por quatro movimentos principais: pré-análise e organização do corpus; identificação de recorrências temáticas nas falas, escritos e imagens; interpretação hermenêutica dos sentidos produzidos; e confronto analítico entre o material empírico e os conceitos filosóficos mobilizados.

Como critérios de consistência interpretativa, foram considerados a recorrência de temas, a densidade dos excertos, a convergência entre diferentes tipos de registro e a coerência entre os sentidos produzidos pelos participantes e o processo artístico-formativo efetivamente realizado. Esse cuidado impede que qualquer enunciado isolado seja elevado, sem mediação, à condição de prova conclusiva. O rigor da pesquisa qualitativa, aqui, depende menos da quantificação e mais da precisão na leitura dos vestígios produzidos no processo, em diálogo com o referencial teórico adotado (FLICK, 2009; MINAYO, 2001).

3.4 Estatuto interpretativo dos registros escritos e fotográficos

A experiência é algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão.

(LARROSA, 2014, *Tremores: escritos sobre experiência*, p. 27)

Um ponto metodológico decisivo desta dissertação consiste em explicitar que os registros escritos e fotográficos não são utilizados apenas como ilustração documental. Eles constituem parte do arquivo interpretativo da experiência. Os registros escritos permitem observar formulações, hesitações, associações e movimentos de elaboração verbal; os registros fotográficos tornam visíveis cenas, interações, gestos, disposições corporais, modos de participação, escolhas dramatúrgicas e espacialidades produzidas pela experiência artístico-formativa.

Esse estatuto interpretativo é coerente com o referencial hermenêutico da pesquisa. Os materiais não são tratados como dados transparentes, mas como vestígios que exigem leitura situada. Uma fotografia, por exemplo, não vale apenas porque prova que algo aconteceu; ela pode revelar uma forma de presença, uma relação corporal com a cena, uma organização espacial significativa ou uma tensão simbólica produzida no processo. Da mesma forma, um registro escrito não vale apenas pelo conteúdo temático que apresenta, mas pelo modo como organiza a palavra, nomeia conflitos e traduz simbolicamente a experiência.

Ao reconhecer esse estatuto interpretativo ampliado, a dissertação evita reduzir a análise a um único tipo de material e fortalece a coerência entre metodologia e objeto. O que se pretende examinar não é apenas o que os participantes disseram explicitamente sobre a tragédia, mas o conjunto de marcas por meio das quais a experiência artístico-filosófica se tornou legível. Com isso, o capítulo prepara a entrada no exame mais direto do material empírico, a ser realizado no capítulo seguinte.

CAPÍTULO IV

4. A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICO-FILOSÓFICA E SEUS DESLOCAMENTOS REFLEXIVOS

É preciso ter asas quando se ama o abismo.
(NIETZSCHE, 2007, *O Anticristo e Ditirambos de Dioniso*, pos. 1952)

Este capítulo analisa a experiência artístico-filosófica desenvolvida com *As Bacantes* e os deslocamentos reflexivos observáveis no material produzido pelos participantes. Seu eixo não é a descrição impressionista do processo, mas a articulação entre leitura e discussão da tragédia, adaptação dramatúrgica, eixos hermenêuticos de análise do material empírico e relação entre os resultados da pesquisa e o dispositivo artístico-filosófico de provocação trágica. O capítulo busca mostrar, com maior precisão, como a experiência estética se converteu em elaboração interpretativa.

4.1 Leitura e discussão de *As Bacantes*

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça.
(LARROSA, 2014, *Tremores: escritos sobre experiência*, pos. 224)

Figura 14 — *As Bacantes*: SER O QUE É



Fonte: Acervo da pesquisadora.

O grito registrado na cena introduz visualmente o eixo deste subcapítulo: a leitura de *As Bacantes* como experiência capaz de tensionar silenciamento, corpo e palavra. A figura não deve ser compreendida como representação de

uma libertação definitiva, mas como instante de ruptura em que a voz irrompe diante das forças que domesticam o sujeito. Nesse sentido, o corpo que grita antecipa a discussão desta seção, pois mostra que a leitura da tragédia não se restringiu à compreensão do enredo, mas abriu espaço para que os participantes experimentassem formas de expressão, confronto e criação de si.

Ao adentrar a leitura de *As Bacantes*, fez-se necessário um cuidado metodológico e epistemológico constante: evitar a domesticação escolar da tragédia. Conforme discutido no primeiro capítulo, a apropriação pedagógica de Nietzsche encontra seu limite exatamente na recusa à moralização. Durante as discussões com os participantes, o objetivo não foi extrair uma “lição de vida” apaziguadora do texto de Eurípides, mas permitir que o caos, o conflito e a força dionisíaca atravessassem a percepção do grupo. O trágico, aqui, não foi operado como ferramenta de correção de condutas, mas como lente de aumento para contradições da existência.

A leitura foi conduzida de modo a evitar tanto o resumo escolarizado do enredo quanto a recepção puramente informativa da obra. Desde o início, o trabalho se organizou em torno de perguntas capazes de mobilizar interpretação: o que está em jogo no conflito entre Dioniso e Penteu? Que formas de poder, repressão e excesso a tragédia encena? Por que a cidade reage como reage? De que maneira corpo, norma, medo e desmedida se entrelaçam na ação dramática? Essas perguntas produziram um deslocamento importante: os participantes foram levados a entrar na obra não apenas como leitores de uma narrativa antiga, mas como intérpretes de um conflito que ainda diz respeito ao presente.

Nas rodas de conversa, Dioniso apareceu repetidamente como figura ambígua: liberdade e ameaça, vitalidade e perturbação, ruptura da ordem e irrupção do reprimido. Penteu, por sua vez, foi associado à rigidez, à vigilância, ao controle e ao medo da diferença. O mais relevante, porém, não foi a identificação de equivalências fixas, mas o fato de que essas figuras obrigaram os participantes a explicitar seus próprios modos de julgar, sentir e interpretar. A leitura da tragédia tornou-se, assim, espaço de confronto interpretativo. Esse ponto é central para a pesquisa porque sugere que a obra não foi consumida passivamente: ela produziu trabalho de linguagem e reflexão.

Figura 15 — As Bacantes: Dionísio em seu ritual báquico (2013)

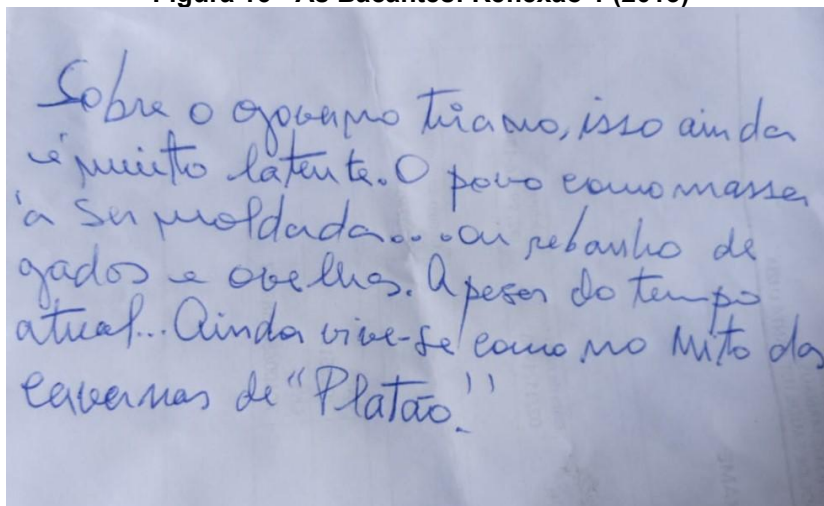


Fonte: Acervo da pesquisadora.

O corpo em ritual, atravessado pelo gesto, pelo ritmo e pela intensidade cênica, permite compreender por que a leitura de *As Bacantes* exigiu mais do que explicação racional da obra. A presença de Dioniso em cena intensifica aquilo que as rodas de conversa já vinham mobilizando: a dificuldade de separar corpo e pensamento, norma e excesso, medo e liberdade. Assim, a imagem não funciona como ilustração ornamental da tragédia, mas como prolongamento sensível da própria leitura realizada pelos participantes. Ela evidencia que o encontro com a obra passou também pela experiência do corpo, dos afetos e das imagens, isto é, por formas de compreensão que antecedem e provocam a elaboração verbal.

Parte dessa elaboração encontrou expressão nos registros produzidos pelos próprios participantes ao longo da experiência. Em diferentes momentos, eles produziram escritos que foram tomados como vestígios de elaboração da experiência, e não como respostas avaliativas ou provas de aprendizagem. Suas formulações, por vezes breves e fragmentárias, revelam tentativas de nomear conflitos, sensações, imagens e questões suscitadas pela leitura de *As Bacantes*. A seguir, apresentam-se alguns desses registros, cuja importância analítica reside menos na correção formal da escrita do que na possibilidade de perceber movimentos de interpretação, associação simbólica e deslocamento reflexivo produzidos ao longo da experiência artístico-filosófica.

Figura 16 - As Bacantes: Reflexão 1 (2013)

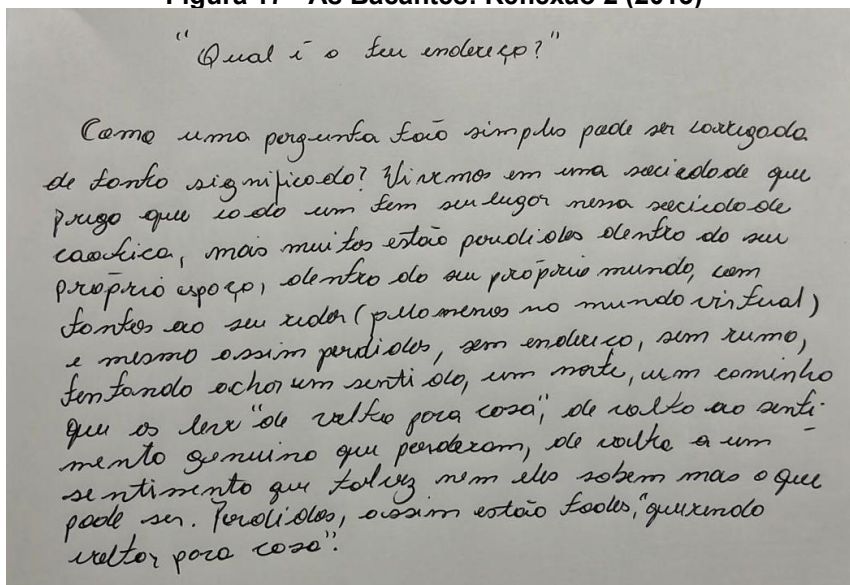


Sobre o governo tirano, isso ainda é muito latente. O povo como massa, a sua proleidade... ou rebanho de gados e ovelhas. Apesar do tempo atual... Ainda vive-se como no Mito das Cavernas de "Platão".

Fonte: Participante A.P.C.

O registro aproxima a tragédia de questões ligadas ao poder, à opressão e à manipulação social. A reflexão permite perceber que a leitura de *As Bacantes* não permaneceu restrita ao enredo antigo, mas suscitou associações com formas contemporâneas de controle e domínio. Em diálogo com Nietzsche, esse movimento pode ser lido à luz da crítica às estruturas que submetem os indivíduos e empobrecem suas possibilidades de afirmação. O interesse hermenêutico do registro está em mostrar que a tragédia funcionou como mediação para pensar a violência do poder sobre a vida coletiva.

Figura 17 - As Bacantes: Reflexão 2 (2013)



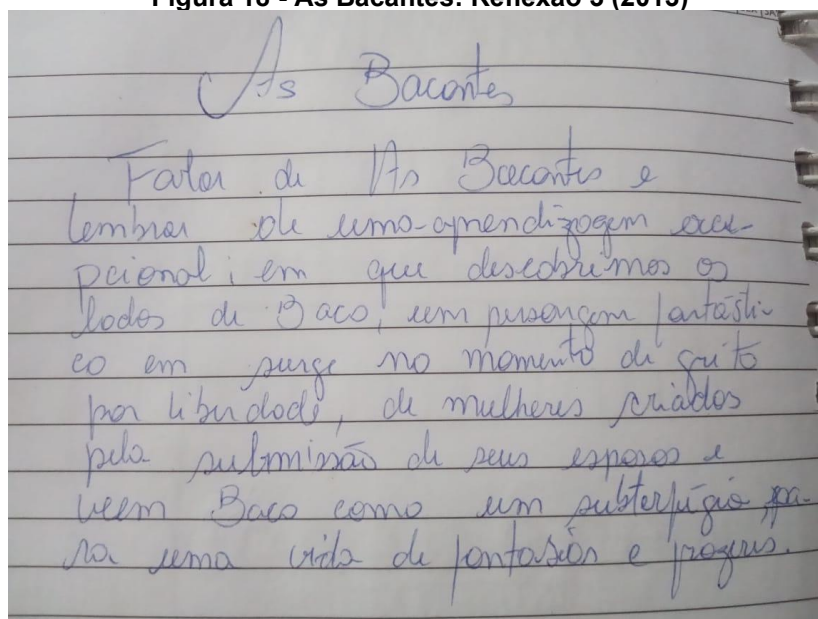
"Qual é o seu endereço?"

Como uma pergunta tão simples pode ser cortada de tanto significado? Vivemos em uma sociedade que prega que todo um tem seu lugar nessa sociedade caótica, mas muitos estão perdidos dentro do seu próprio espaço, dentro do seu próprio mundo, com fontes ao seu redor (pelo menos no mundo virtual) e mesmo assim perdidos, sem endereço, sem rumo, tentando achar um sentido, um norte, um caminho que os leve "de volta para casa", de volta ao sentimento genuíno que perderam, de volta a um sentimento que talvez nem eles sabem mas o que pode ser. Perdidos, assim estão todos, "quixendo voltar para casa".

Fonte: Participante D.L.P.S.

Neste registro, a participante associa a pergunta “Qual é o teu endereço?” a uma inquietação existencial mais ampla. O endereço deixa de ser compreendido apenas como localização física e passa a indicar busca de pertencimento, identidade e sentido em meio à desordem social. A reflexão aproxima o universo de *As Bacantes* da experiência de um sujeito que se percebe situado em um mundo confuso, instável e atravessado por contradições. Em chave nietzschiana, esse movimento pode ser relacionado à crítica dos valores herdados e à exigência de criação de si. Mais do que oferecer uma conclusão estável, a escrita revela uma tentativa de pensar o caos como desafio à construção de sentido.

Figura 18 - As Bacantes: Reflexão 3 (2013)



Fonte: Participante M.M.C.P.

A participante interpreta *As Bacantes* como experiência relacionada à liberdade, à contestação e à oposição a formas de submissão. Essa leitura indica que Dioniso foi apropriado simbolicamente como força capaz de romper prisões, desafiar a autoridade e abrir possibilidades de expressão. Em diálogo com Nietzsche, a reflexão pode ser compreendida como aproximação inicial da dimensão dionisíaca da existência, entendida não como fuga simplista, mas como contestação das formas rígidas de repressão da vida. O valor do registro está em evidenciar uma tentativa de traduzir a tragédia em linguagem própria, ainda que de modo breve e fragmentário.

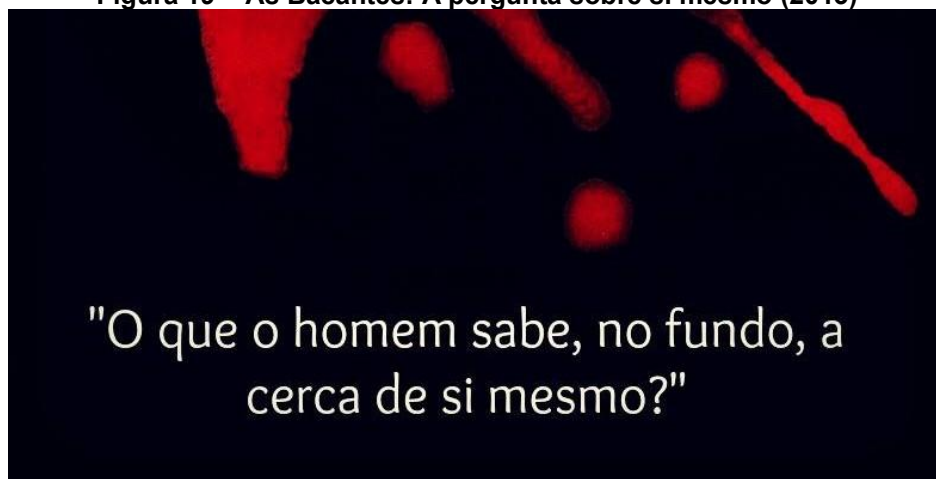
Os registros apresentados indicam que a leitura de *As Bacantes* produziu diferentes formas de apropriação simbólica da tragédia. Embora heterogêneas, as interpretações convergem para questões relacionadas ao poder, à identidade, à liberdade, à exclusão e à busca de sentido. Essas aproximações não constituem ainda uma adaptação dramática propriamente dita, mas revelam o terreno interpretativo a partir do qual o processo criativo se desenvolveu. É nesse contexto que se insere a etapa seguinte da pesquisa: a transposição dramática da tragédia e a ressignificação simbólica de seus personagens. Esses elementos serão retomados posteriormente na sistematização dos eixos hermenêuticos da análise.

4.2 Processo de adaptação dramática

Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante.
(NIETZSCHE, 2018, *Assim falou Zaratustra*, Prólogo, § 5, pos. 242)

O processo de adaptação dramática não buscou higienizar o texto original para torná-lo mais “palatável” ao ambiente formativo. Pelo contrário, a adaptação foi o espaço em que os participantes puderam aproximar suas próprias narrativas de silenciamento, conflito e busca de expressão da força perturbadora de *As Bacantes*. A criação dramática configurou-se como exercício de elaboração simbólica: a estética não serviu para mascarar a dureza da realidade vivida por jovens e adultos em trajetórias formativas heterogêneas, mas para transfigurá-la artisticamente, preservando suas dores, conflitos e potências.

Figura 19 – *As Bacantes*: A pergunta sobre si mesmo (2013)



Fonte: Elaborado pelos Alunos.

A pergunta inscrita na imagem — “O que o homem sabe, no fundo, acerca de si mesmo?” — condensa o deslocamento produzido pelo processo de adaptação dramática. Ao ser transportada para a cena, *As Bacantes* deixou de ser apenas uma obra antiga a ser compreendida e passou a funcionar como provocação dirigida aos próprios participantes. A adaptação, nesse sentido, não consistiu somente em atualizar personagens ou situações, mas em fazer emergir uma pergunta radical sobre identidade, desconhecimento de si e fragilidade das certezas humanas. A imagem articula-se, portanto, ao núcleo deste subcapítulo: adaptar a tragédia significou transformar o texto de Eurípides em campo de interrogação sobre a existência.

O processo de adaptação tornou visível que a atualização da tragédia não significava apagamento de sua alteridade histórica, mas reinscrição de seus conflitos em novas circunstâncias de leitura. Durante esse percurso, os participantes estabeleceram aproximações entre *As Bacantes*, a filosofia trágica de Nietzsche e conflitos do presente, sem tomar tais relações como equivalências diretas ou alegorias fechadas. Dioniso não foi compreendido como figura simplesmente libertadora, nem Penteu como representação unilateral do mal ou da opressão. O interesse da leitura esteve justamente em preservar a tensão trágica entre forças distintas: corpo e norma, excesso e controle, desejo e medo, criação e destruição.

Desse modo, a adaptação buscou transpor núcleos de tensão — corpo, poder, repressão, excesso, linguagem e liberdade — para uma cena atravessada por problemas contemporâneos, sem reduzir a obra de Eurípides

a uma moral apaziguadora. A seguir, apresenta-se a atualização simbólica dos personagens no processo de adaptação dramatúrgica:

Quadro 2 - Resignificação simbólica dos personagens de *As Bacantes* na adaptação dramatúrgica

Personagem	Resignificação simbólica na adaptação dramatúrgica
Coro	Na adaptação, o Coro assume a forma de uma coletividade fragmentada, atravessada por ansiedade, solidão, ruído, consumo, violência, insegurança e excesso de informação. Sua presença não representa uma voz única e harmoniosa, mas uma multiplicidade de vozes instáveis e contraditórias. Ao alternar-se entre povo de Tebas, bacantes e outras figuras, o Coro evidencia a fluidez das identidades e a dificuldade contemporânea de transformar fala em comunicação, presença em encontro e experiência em linguagem.
Dioniso	Dioniso é atualizado como força de desestabilização, excesso, corpo, ritmo e criação. Sua presença rompe a ordem moralizante e faz emergir aquilo que foi reprimido pela racionalidade controladora. Contudo, não aparece como figura salvadora nem moralmente superior. Sua potência é ambígua: abre possibilidades de criação e afirmação da vida, mas também expõe o risco da desmedida, da violência e do abalo trágico.
Penteu	Penteu é construído como figura simbólica da razão controladora, da moralização e do medo diante do corpo, do desejo e da diferença. Sua autoridade não se limita ao poder político; representa também formas de ordenamento que buscam domesticar a vida, conter o excesso e impor uma interpretação única da realidade. Na adaptação, sua rigidez não o reduz a vilão, mas revela a fragilidade de toda tentativa de negar as forças instintivas, afetivas e contraditórias da existência.
Agave	Agave aparece como figura atravessada pela exposição, pela busca de reconhecimento e pela violência do julgamento social. Sua relação com a aparência e a validação pública aproxima a tragédia de formas contemporâneas de subjetividade marcadas pela instabilidade da imagem de si. No entanto, sua queda trágica impede uma leitura moralista: Agave não é apenas culpada, nem apenas vítima; é um sujeito capturado por forças que não compreende plenamente e que a conduzem ao horror do reconhecimento.
Sêmele	Sêmele aparece como figura de transgressão, memória violentada e corpo julgado. Sua presença simbólica remete à experiência que a

	ordem social tenta apagar ou deslegitimar. Na adaptação, ela representa aquilo que retorna como ferida, lembrança e força de contestação. Sua ligação com Dioniso evidencia que o trágico também nasce da tentativa de silenciar experiências que escapam às normas estabelecidas.
Tirésias	Tirésias é atualizado como figura da escuta e da percepção para além do imediato. Embora cego, percebe aquilo que Penteu não consegue admitir: a força de Dioniso, os limites da razão controladora e o perigo de negar o trágico. Sua presença, porém, não funciona como portadora de uma verdade absoluta, mas como mediação crítica entre ordem e excesso, prudência e desmedida, tradição e abertura ao desconhecido.

Fonte: Elaborado pelos participantes e reorganizado pela pesquisadora.

4.3 Eixos hermenêuticos de análise do material empírico

Interpretar é explicitar o tipo de ser-no-mundo manifestado diante do texto.
(RICOEUR, 1990, *Interpretação e ideologias*, p. 65)

Ao analisar os registros escritos, fotográficos e dramatúrgicos, a hermenêutica aplicada recusou a busca por resultados pedagógicos lineares ou quantificáveis. O deslocamento reflexivo evidenciado no material empírico muitas vezes se manifestou por meio do desconforto, da aporia e da quebra de certezas. Assumir os limites da apropriação pedagógica de Nietzsche significa, no âmbito da análise, aceitar que a experiência, no sentido de Larrosa, não produz necessariamente um sujeito mais “dócil” ou “adequado” ao sistema, mas um sujeito atravessado pelo trágico, capaz de questionar o empobrecimento simbólico de seu tempo.

A análise do material produzido ao longo da experiência organizou-se em torno de eixos hermenêuticos recorrentes. Esses eixos não foram impostos de forma rígida desde o início; emergiram da interlocução entre o corpus, a questão de pesquisa e o referencial teórico. Esses eixos são explicitados na matriz apresentada a seguir e retomados, posteriormente, como síntese interpretativa do material empírico.

Quadro 3 – Matriz hermenêutica de análise da experiência artístico-filosófica

Cena, imagem ou registro	Núcleo dramático	Categoria em Nietzsche	Categoria em Larrosa	Indício no material empírico	Interpretação hermenêutica	Limite crítico da análise
Pergunta inicial: “Qual é o teu endereço?”	Identidade fragmentada; localização social; dispersão contemporânea	Crítica à vida domesticada; sujeito cativo; máscara social	Empobrecimento da experiência; dificuldade de transformar o vivido em palavra	Respostas dispersas: rua, Skype, IP, login, e-mail, shopping, blog, caverna	O sujeito aparece inicialmente como dado externo: endereço, perfil, código, localização, máscara. A pergunta desloca-se de uma localização física para uma interrogação existencial.	Não afirmar transformação imediata; neste momento há sobretudo diagnóstico de dispersão e fragmentação.
Repetição coletiva: “Meu nome é Sêmele”	Apagamento da singularidade; identidade coletiva artificial	Moral de rebanho; perda de si; repetição de formas impostas	Linguagem repetida, ainda não apropriada pelo sujeito	O Coro assume coletivamente um mesmo nome, criando uma identidade comum e ambígua	A repetição evidencia a tensão entre pertencimento e apagamento. O nome deixa de ser apenas identificação individual e passa a operar como máscara coletiva.	Evitar leitura simplista de alienação; a repetição também pode abrir caminho para a construção cênica do comum.

Cena, imagem ou registro	Núcleo dramático	Categoria em Nietzsche	Categoria em Larrosa	Indício no material empírico	Interpretação hermenêutica	Limite crítico da análise
Perfis falsos, curtidas, internet e exposição	Máscara, aparência, validação social e solidão	Crítica à aparência social; vida reativa; dependência do olhar externo	Pobreza da experiência; excesso de informação sem elaboração	Falas sobre internet, redes sociais, curtidas, perfis e ausência de comunicação	A cena aproxima a tragédia do mundo contemporâneo, mostrando sujeitos atravessados por exposição, ansiedade e busca de reconhecimento.	Não reduzir a crítica à tecnologia em si; o foco é a forma empobrecida de relação com a linguagem e com o outro.
Confronto entre Sêmele e Agave	Desejo, medo, julgamento e recusa da liberdade	Dionisíaco; crítica à moral repressiva; afirmação da vida	Experiência como aquilo que toca, desestabiliza e desloca	Agave nega, chora, acusa; Sêmele afirma o desejo de sair da mentira	A cena evidencia que a experiência começa como conflito, resistência e desconforto. A palavra de Sêmele perturba a ordem interior de Agave.	Não transformar Sêmele em heroína moral nem Agave em vilã; ambas são atravessadas por forças trágicas.
Morte de Sêmele	Corpo julgado; memória violentada; violência contra a	Crítica à moralização do corpo; repressão da vida	Experiência como ferida; necessidade de elaboração	O Coro difama Sêmele; a morte aparece como	Sêmele condensa a figura da experiência silenciada e violentada	Evitar leitura vitimizante simplista; a cena deve ser

Cena, imagem ou registro	Núcleo dramático	Categoria em Nietzsche	Categoria em Larrosa	Indício no material empírico	Interpretação hermenêutica	Limite crítico da análise
	diferença		simbólica	consequência do julgamento social	pela moral coletiva. Sua morte não encerra o conflito; faz com que ele retorne em Dioniso.	compreendida como núcleo trágico de memória, corpo e violência simbólica.
Entrada de Dioniso	Retorno do reprimido; força que desestabiliza a cidade	Dionisíaco; excesso; corpo; embriaguez; afirmação trágica	Experiência como interrupção da ordem habitual	Dioniso canta, convoca, movimenta o Coro e perturba Agave e Penteu	Dioniso aparece como força que rompe a superfície da ordem e faz emergir aquilo que estava contido: desejo, dor, corpo, riso, medo e desmedida.	Não apresentar Dioniso como salvador; ele é potência ambígua, criadora e destrutiva.
Penteu governa Tebas	Autoritarismo, controle, moral e conformidade	Racionalidade domesticada; moralização; negação do corpo	Bloqueio da experiência; palavra interdita	Penteu ordena, reprime, controla e mantém o povo ocupado e submisso	Penteu simboliza a tentativa de reduzir a vida à ordem, à obediência e à interpretação única do mundo. Sua autoridade revela o medo	Não reduzir Penteu a caricatura política; ele também representa forças presentes no próprio sujeito: medo, rigidez e recusa do

Cena, imagem ou registro	Núcleo dramático	Categoria em Nietzsche	Categoria em Larrosa	Indício no material empírico	Interpretação hermenêutica	Limite crítico da análise
					diante do excesso e da diferença.	desconhecido.
Falas do povo de Tebas sobre consumo, solidão e cansaço	Mal-estar contemporâneo; vida administrada; vazio simbólico	Nihilismo; vida empobrecida; ressentimento; moral de rebanho	Pobreza da experiência; dificuldade de narrar o sofrimento	“Comprar me deixa feliz”; “não tenho amigos”; “não aguento mais essa vida”	As falas aproximam a tragédia de formas contemporâneas de sofrimento: consumo, solidão, ansiedade e ausência de sentido.	Não psicologizar os participantes; as falas devem ser lidas como construção dramaturgica e social do mal-estar.
Tirésias diante de Penteu	Palavra crítica; mediação entre ordem e mistério	Espírito livre; crítica à certeza; reconhecimento dos limites da razão	Escuta; abertura ao que não se sabe	Tirésias adverte Penteu e afirma que há linguagens fora de seu alcance	Tirésias introduz uma brecha crítica no domínio da razão controladora. Sua cegueira simbólica permite ver aquilo que Penteu, mesmo vendo, não compreende.	Não transformar Tirésias em dono da verdade; ele funciona como mediador, não como solução.
“Falam... falam... falam... mas não se	Ruído, excesso de fala e ausência de	Crítica à cultura empobrecida;	Pobreza da experiência; informação sem	O Coro repete sons, palavras e	A cena evidencia que a pobreza da	Não confundir silêncio

Cena, imagem ou registro	Núcleo dramático	Categoria em Nietzsche	Categoria em Larrosa	Indício no material empírico	Interpretação hermenêutica	Limite crítico da análise
comunicam ”	escuta	linguagem esvaziada	elaboração	movimentos sem comunicação efetiva	experiência não é ausência de fala, mas dificuldade de transformar a fala em encontro, escuta e sentido compartilhado.	com incapacidade; muitas vezes há linguagem, mas ela está dispersa, saturada ou bloqueada.
Banquete de Dioniso	Êxtase, corpo, ritmo, excesso e comunhão	Dionisíaco; afirmação da vida; suspensão da individualidade	Experiência como travessia sensível	Corpos dançam, cantam, ocupam o espaço e se aproximam do rito	O corpo torna-se linguagem. A experiência deixa de ser apenas intelectual e passa a envolver gesto, ritmo, afeto e presença.	O êxtase não deve ser lido como libertação plena; o excesso também comporta risco, perda e violência.
Confronto final entre Dioniso e Penteu	Queda da razão controladora; atração pelo que se tenta negar	Limites da racionalidade; retorno do reprimido; trágico sem consolo	Experiência como abalo e desestabilização	Penteu é conduzido por Dioniso e enfraquece diante da força que pretendia dominar	O conflito mostra que aquilo que é reprimido não desaparece; retorna como força desestabilizadora. Penteu cai	Não interpretar como vitória moral de Dioniso; a cena é trágica, não pedagógica.

Cena, imagem ou registro	Núcleo dramático	Categoria em Nietzsche	Categoria em Larrosa	Indício no material empírico	Interpretação hermenêutica	Limite crítico da análise
					porque tenta controlar plenamente o que não se deixa dominar.	
Morte de Penteu	Violência trágica; desmedida; ruptura da ordem	Trágico como afirmação sem reconciliação; finitude	Experiência como ferida; impossibilidade de fechamento	Agave e o Coro matam Penteu em transe e depois se desesperam	A morte impede uma leitura apaziguadora da peça. O trágico não resolve o conflito: expõe o preço da negação da vida e da desmedida.	Não apresentar a morte como libertação; ela é abalo, horror e consequência trágica.
Reconhecimento de Agave	Despertar doloroso; retorno à consciência; horror diante do ato	Conhecimento trágico; confronto com a finitude	Experiência como aquilo que fere e exige elaboração	Agave percebe que matou o próprio filho e entra em desespero	O reconhecimento não produz paz, mas dor e ruptura. A experiência trágica aparece como saber que atravessa o corpo e destrói certezas.	Não transformar o reconhecimento em lição moral; trata-se de abertura dolorosa, não de ensinamento edificante.
Passagem de "Qual é	Busca de si;	Criação de si; tornar-se	Experiência como	No início pergunta-se	A mudança da pergunta	Não afirmar

Cena, imagem ou registro	Núcleo dramático	Categoria em Nietzsche	Categoria em Larrosa	Indício no material empírico	Interpretação hermenêutica	Limite crítico da análise
o teu endereço?" para "Eu quero ir pra casa"	deslocamento da exterioridade para a interioridade	o que se é; retorno problemático a si	travessia e deslocamento	pelo endereço; ao final repete-se o desejo de voltar para casa	indica deslocamento reflexivo. O sujeito já não busca apenas localização exterior, mas um lugar simbólico de pertencimento e elaboração de si.	transformação plena; o final permanece aberto, sem resposta definitiva.
Registros escritos dos participantes	Elaboração verbal da experiência; tentativa de nomear o vivido	Criação de sentido; interpretação; crítica aos valores herdados	Experiência como linguagem; aquilo que pede elaboração	Escritos com formulações, hesitações, associações e reflexões fragmentárias	Os textos não valem como respostas corretas, mas como vestígios de uma experiência em elaboração. Neles aparecem tentativas de relacionar tragédia, vida, poder, liberdade e identidade.	Não romantizar dificuldades de escrita; reconhecer limites formais sem desconsiderar sua densidade interpretativa.
Fotografias	Materialidade	Corpo	Experiência	Imagens de	As	Não tomar

Cena, imagem ou registro	Núcleo dramático	Categoria em Nietzsche	Categoria em Larrosa	Indício no material empírico	Interpretação hermenêutica	Limite crítico da análise
do processo	de visual da experiência; corpo, gesto e cena	como lugar de força, excesso e afirmação	como acontecimento sensível	silêncio, êxtase, grito, morte, emoção e deslocamento	fotografias funcionam como arquivo sensível da pesquisa. Elas tornam visíveis aspectos que a palavra escrita nem sempre consegue registrar.	a imagem como prova transparente; toda fotografia exige interpretação situada.
Adaptação dramaturgic a	Transposição simbólica da tragédia para conflitos contemporâneos	Arte como criação de formas; transfiguração estética	Experiência como reelaboração pela linguagem	Texto adaptado com elementos de internet, consumo, solidão, controle e busca de si	A adaptação mostra que os participantes não apenas leram a tragédia, mas a recriaram simbolicamente a partir de questões do presente.	Não tratar a adaptação como atualização definitiva da obra; ela é uma leitura situada, aberta e parcial.

Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

A matriz não deve ser lida como uma grade rígida. Ela não substitui a interpretação, mas a organiza. Sua função é impedir que os registros da prática sejam tratados apenas como ilustrações ou relatos impressionistas. Ao mesmo

tempo, evita que a análise recaia em afirmações excessivas sobre transformação, emancipação ou aprendizagem plena. Nesse sentido, a coluna “limite crítico da análise” cumpre papel fundamental, pois explicita o cuidado metodológico que atravessa toda a dissertação: não domesticar Nietzsche, não moralizar a tragédia, não transformar a experiência em resultado linear e não atribuir aos participantes mudanças que o material empírico não permite sustentar.

A leitura da matriz permite identificar cinco eixos hermenêuticos principais. O primeiro, silenciamento e reativação da palavra, evidencia a passagem entre fala dispersa, silêncio, ruído e tentativas de elaboração mais reflexiva. O segundo, corpo, excesso e repressão, revela a centralidade do corpo na experiência, seja como corpo contido, corpo em êxtase, corpo em grito, corpo violentado ou corpo que tenta falar quando a linguagem verbal ainda não basta.

O terceiro eixo, autoritarismo, moralização e recusa da diferença, permite compreender, a partir de Penteu e da ordem tebana, formas de controle, vigilância, repressão e imposição de uma única interpretação do mundo. O quarto eixo, atualização simbólica da tragédia, mostra que a tragédia antiga pôde ser relida à luz de questões contemporâneas, como tecnologia, identidade, solidão, consumo, exposição e empobrecimento da comunicação. Por fim, o quinto eixo, experiência como deslocamento inconcluso, indica que os registros não autorizam afirmar uma transformação definitiva dos participantes, mas permitem observar pequenas rupturas na forma de perceber, dizer, sentir e interpretar a própria existência.

Assim, a matriz hermenêutica confirma a orientação central desta pesquisa: a experiência artístico-filosófica não deve ser compreendida como aplicação de uma teoria a uma prática, mas como campo de atravessamentos entre obra, corpo, palavra, imagem e pensamento. Ao articular Nietzsche, Larrosa e *As Bacantes*, a matriz permite interpretar os registros sem reduzir a tragédia a lição moral, sem transformar a arte em técnica pedagógica e sem converter a experiência em resultado mensurável.

Sua contribuição reside justamente em sustentar a abertura do processo. A tragédia provoca, desloca, fere, interrompe e exige linguagem. A análise hermenêutica acompanha esses movimentos, reconhecendo neles não uma resposta final, mas sinais de uma travessia formativa em permanente elaboração.

4.4 Articulação entre resultados da pesquisa e dispositivo artístico-filosófico de provocação trágica

Minha tarefa, de uma maneira geral: mostrar como a vida, a filosofia e a arte podem ter uma para com a outra uma relação de profundo parentesco, sem que a filosofia se torne chata nem a vida do filósofo mentirosa.

(NIETZSCHE, 2007, *O livro do filósofo*, § 193, p. 106)

A transposição dos resultados desta pesquisa para um produto educacional exige consciência de seus próprios limites. Considerando a natureza profissional do mestrado, o produto educacional, apresentado integralmente no Apêndice B desta dissertação, é compreendido como dispositivo artístico-filosófico de provocação trágica, e não como manual prescritivo, cartilha metodológica ou promessa de salvação pela arte. Fiel à crítica nietzschiana à racionalidade instrumentalizante, esse dispositivo não busca padronizar procedimentos nem garantir resultados formativos previamente definidos; sua função é abrir caminhos para que outros educadores possam instaurar experiências de leitura, escuta, criação e reflexão a partir da tragédia.

Os resultados da pesquisa não se encerram na análise interpretativa do material empírico; eles se articulam à elaboração de um dispositivo voltado ao ensino de filosofia por meio da dramaturgia trágica. Esse ponto é central no projeto do mestrado e, por isso, precisa ser explicitado com clareza. O dispositivo não aparece como adendo externo ou mera exigência formal, mas como desdobramento sistematizado da própria experiência investigada. Ele nasce daquilo que o processo revelou como filosoficamente e formativamente fecundo: a leitura compartilhada da tragédia, as rodas de conversa, a exploração simbólica dos personagens, a adaptação dramatúrgica e a valorização da linguagem como espaço de elaboração reflexiva.

A articulação entre resultados e dispositivo depende, portanto, de uma operação dupla. De um lado, a pesquisa identifica no material empírico indícios de deslocamento reflexivo: ampliação da palavra, reinterpretação de conflitos, atualização simbólica da tragédia e maior densidade na elaboração de sentidos. De outro, traduz esses achados em princípios, provocações e possibilidades de trabalho para o ensino de filosofia. O dispositivo deve, assim, preservar a densidade do processo sem convertê-lo em receita. Sua função não é padronizar a experiência,

mas oferecer mediações abertas que possam inspirar práticas futuras sem domesticar a potência do trágico.

Nesse sentido, o dispositivo artístico-filosófico se justifica porque sistematiza uma experiência que mostrou potência formativa concreta, sem apagar sua dimensão aberta, situada e inconclusa. Ao organizar princípios, procedimentos, eixos de leitura e possibilidades de adaptação dramatúrgica, ele amplia o alcance da pesquisa sem trair seu caráter qualitativo. Ao mesmo tempo, os limites do estudo permanecem claros: não se propõe um modelo universal de intervenção, mas uma sistematização reflexiva de uma prática artístico-formativa singular, cuja relevância filosófica e pedagógica está justamente em sua capacidade de articular arte, linguagem, experiência e formação.

Ao final deste capítulo, torna-se possível afirmar que a experiência com *As Bacantes* produziu mais do que uma atividade artística ou um comentário sobre literatura clássica. Ela abriu um espaço de elaboração em que leitura, conversa, símbolo, cena e escrita se articularam como modos de pensar. É nesse ponto que a hipótese central da dissertação encontra sustentação: a arte trágica, lida à luz de Nietzsche e em diálogo com Larrosa, pode favorecer deslocamentos reflexivos em práticas artístico-formativas vinculadas à EJA, sobretudo quando a experiência é acompanhada por mediações que devolvem densidade à linguagem e à interpretação.

Desse modo, o produto educacional desta dissertação, apresentado no Apêndice B, não se apresenta como solução técnica ou pedagógica para os desafios da EJA, mas como dispositivo de provocação. Sua contribuição está em oferecer uma forma aberta de aproximação entre filosofia, tragédia e criação dramatúrgica, reconhecendo que a verdadeira experiência formativa não pode ser plenamente conduzida, medida ou assegurada. Ela pertence, em última instância, ao sujeito que a vivencia, ao modo como é tocado pela obra e à maneira como consegue transformar esse atravessamento em palavra, gesto, pensamento e criação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De muitas formas se reveste o divino.
(EURÍPIDES, 2011, *As Bacantes*, pos. 625)

Esta dissertação teve como propósito analisar de que modo a experiência artístico-filosófica desenvolvida a partir da leitura, discussão, análise simbólica e adaptação dramatúrgica de *As Bacantes*, de Eurípides, em diálogo com a filosofia trágica de Nietzsche e com a noção de experiência em Jorge Larrosa, pôde favorecer deslocamentos reflexivos em uma prática artístico-formativa vinculada à EJA. O percurso investigativo partiu de uma inquietação concreta: a presença do silenciamento, da fragilidade da palavra e do empobrecimento simbólico em sujeitos marcados por trajetórias educacionais descontínuas, experiências de exclusão e dificuldades de elaboração verbal da própria existência.

Ao longo do trabalho, buscou-se evitar duas reduções. A primeira seria compreender a arte apenas como recurso didático, instrumento de sensibilização ou estratégia motivacional. A segunda seria transformar Nietzsche em fundamento pedagógico domesticado, como se sua filosofia pudesse ser convertida em método escolar de desenvolvimento da criatividade, da autoestima ou da expressão subjetiva. Em sentido diverso, a pesquisa assumiu a arte trágica como força de abalo, conflito e afirmação da vida, preservando sua dimensão inquietante, ambígua e indomesticável.

No primeiro capítulo, a reflexão sobre Nietzsche permitiu compreender a arte trágica como afirmação da existência diante do sofrimento, da contradição e da finitude. A crítica nietzschiana à racionalidade domesticadora mostrou-se fundamental para pensar formas de educação que, ao tentarem proteger o sujeito do conflito, acabam por empobrecer sua experiência. Nesse horizonte, a tragédia não aparece como negação da vida, mas como sua intensificação estética: ela não elimina a dor, não oferece reconciliação plena, nem conduz a uma moral apaziguadora. Sua potência consiste em dar forma sensível ao que a existência possui de instável, excessivo e contraditório.

No segundo capítulo, o diálogo com Jorge Larrosa possibilitou deslocar a análise da simples vivência para a noção de experiência como aquilo que nos toca, nos atravessa e nos transforma. A experiência, nesse sentido, não se confunde com informação, atividade realizada ou conteúdo assimilado. Ela exige tempo, escuta,

atenção, abertura e linguagem. A aproximação com Walter Benjamin, por sua vez, permitiu compreender que a pobreza da experiência no mundo contemporâneo não decorre da falta de acontecimentos, mas da dificuldade de transformar o vivido em narrativa, palavra compartilhável e elaboração de sentido. Esse quadro foi decisivo para pensar a prática com *As Bacantes* como possibilidade de reativação da linguagem em um contexto marcado por dispersão, ruído e silenciamento.

No terceiro capítulo, a metodologia hermenêutica permitiu delimitar o campo da pesquisa com maior precisão. A prática investigada foi compreendida como experiência artístico-formativa vinculada a questões da EJA, e não como intervenção homogênea realizada em turma regular exclusivamente composta por estudantes dessa modalidade. Essa delimitação fortaleceu o rigor metodológico do trabalho, pois reconheceu a heterogeneidade dos participantes e o caráter situado da experiência. O corpus, constituído por registros escritos, falas das rodas de conversa, fotografias do processo, adaptação dramatúrgica e diário reflexivo da pesquisadora, foi tratado não como conjunto de provas objetivas, mas como arquivo interpretativo de uma experiência em processo.

No quarto capítulo, a análise da experiência artístico-filosófica evidenciou que a leitura e a adaptação de *As Bacantes* favoreceram movimentos de deslocamento reflexivo. Tais deslocamentos não apareceram como resultados lineares, mensuráveis ou plenamente concluídos. Manifestaram-se, antes, em sinais fragmentários: na passagem do silêncio à palavra, na ampliação da capacidade de nomear conflitos, na densificação da linguagem como espaço de elaboração da experiência, na atualização simbólica da tragédia, na relação entre corpo e linguagem, na problematização do poder, da moral, da repressão, da liberdade e da criação de si. A tragédia funcionou, assim, como mediação estética capaz de provocar perguntas, afetos, imagens e interpretações, sem se reduzir a uma mensagem moral.

A hipótese que orientou esta pesquisa confirma-se em termos situados e críticos. A experiência estética proporcionada pela leitura, discussão e adaptação dramatúrgica de *As Bacantes*, fundamentada na filosofia trágica de Nietzsche e compreendida à luz da noção de experiência em Larrosa, favoreceu deslocamentos reflexivos nos participantes da prática artístico-formativa. Contudo, esses deslocamentos não devem ser entendidos como transformação total do sujeito,

superação definitiva do silenciamento ou conquista plena de autonomia. Eles se apresentaram como indícios de travessia: pequenas rupturas nas formas habituais de perceber, dizer e interpretar a si mesmo e o mundo.

Essa conclusão é importante porque impede que a pesquisa recaia em uma visão salvacionista da arte. A arte trágica não salva, não corrige, não adapta e não resolve, por si só, os problemas históricos e sociais que atravessam a EJA. Seu valor formativo está em outra direção: ela pode abrir espaços de abalo, escuta, criação e elaboração simbólica; pode instaurar condições para que a palavra retida encontre passagem, para que o corpo silenciado se torne presença e para que a experiência, antes difusa, comece a ganhar forma pela linguagem.

O dispositivo artístico-filosófico de provocação trágica, apresentado como desdobramento da pesquisa, nasce precisamente dessa compreensão. Ele não se propõe como cartilha, manual ou sequência didática prescritiva. Sua função é oferecer uma organização aberta de elementos — adaptação dramatúrgica, matriz hermenêutica e orientações críticas — que possam inspirar outros educadores a trabalhar com tragédia, filosofia e experiência sem domesticar a potência do trágico. Trata-se de um dispositivo que assume seus próprios limites: não garante resultados, não padroniza práticas e não promete reproduzir a experiência em qualquer contexto. Em vez disso, oferece caminhos para que outros processos possam ser instaurados de modo crítico, sensível e situado.

Entre as contribuições desta dissertação, destaca-se a possibilidade de pensar o ensino de filosofia em contextos vinculados à EJA para além da transmissão de conceitos abstratos. A experiência analisada mostrou que a filosofia pode ser vivida como prática de leitura, escuta, corpo, cena, palavra e criação. Ao colocar os participantes em contato com *As Bacantes*, não se buscou apenas ensinar tragédia grega ou apresentar Nietzsche de forma escolarizada, mas criar condições para que a obra provocasse interpretações sobre a vida, o poder, o medo, a liberdade, o desejo, a violência, a moral e a busca de si.

Também se destaca a contribuição metodológica do uso das imagens, dos escritos, das falas e da adaptação dramatúrgica como registros interpretativos. As fotografias não foram tratadas como ilustrações decorativas, mas como vestígios sensíveis do processo; os escritos dos participantes não foram tomados como respostas avaliativas, mas como tentativas de elaboração; e a adaptação

dramatúrgica foi compreendida como forma de pensamento cênico. Assim, a pesquisa reafirma que a experiência estética pode produzir conhecimento não apenas pelo conceito, mas também pela imagem, pelo gesto, pelo corpo e pela palavra em movimento.

Os limites do estudo, entretanto, precisam ser reconhecidos. A prática analisada ocorreu em um contexto específico, com um grupo heterogêneo, em uma experiência situada. Portanto, seus resultados não podem ser generalizados para toda a EJA. Além disso, os deslocamentos reflexivos observados não permitem afirmar mudanças permanentes na vida dos participantes. O que se pode sustentar, com maior rigor, é que a experiência criou condições para movimentos de interpretação e elaboração que se tornaram visíveis nos registros analisados.

Esses limites não diminuem a relevância da pesquisa; ao contrário, preservam sua honestidade metodológica. Uma investigação que se fundamenta em Nietzsche e Larrosa não poderia prometer controle total da experiência, nem reduzir a formação a indicadores de eficácia. A força deste trabalho reside justamente em assumir que a experiência é aberta, incerta, parcial e, muitas vezes, inconclusa. O trágico não fecha a vida em respostas; ele a expõe em sua complexidade.

Desse modo, a dissertação conclui que a arte trágica, quando trabalhada com rigor filosófico, sensibilidade estética e abertura hermenêutica, pode constituir uma mediação fecunda para o ensino de filosofia em contextos vinculados à EJA. Sua potência não está em oferecer soluções imediatas, mas em instaurar perguntas; não em pacificar conflitos, mas em torná-los pensáveis; não em domesticar a experiência, mas em permitir que ela atravesse o sujeito e o convoque à elaboração.

Ao final desta travessia, permanece a convicção de que filosofia e arte, quando aproximadas sem submissão de uma à outra, podem abrir espaços formativos mais densos, sensíveis e críticos. As *Bacantes*, Nietzsche e Larrosa permitiram compreender que educar, nesse horizonte, não é conduzir o outro a uma resposta pronta, mas criar condições para que algo lhe aconteça, para que a palavra volte a mover-se e para que a existência possa ser interrogada. Mesmo diante da dor, do caos e da incerteza, permanece a possibilidade de afirmar a vida como obra em criação.

REFERÊNCIAS

- ARROYO, Miguel Gonzales. *Passageiros da noite: do trabalho para a EJA: itinerários pelo direito a uma vida justa*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- EURÍPIDES. *As bacantes*. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2011.
- FLICK, Uwe. *Introdução à pesquisa qualitativa*. Tradução de Joice Elias Costa. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.
- LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Tradução de Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos: ou como se filosofa com o martelo*. São Paulo: LeBooks, 2019.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *O anticristo e Ditirambos de Dionísio*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *O livro do filósofo*. Tradução de Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou os gregos e o pessimismo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RICOEUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013.

RICOEUR, Paul. *Do texto à acção: ensaios de hermenêutica II*. Tradução de Alcino Cartaxo e Maria José Sarabando. Porto: Rés-Editora, 1989.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Tradução de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

APÊNDICE A — ADAPTAÇÃO DRAMATÚRGICA DE “AS BACANTES”

Adaptação livre a partir da tragédia de Eurípides.

Nota: Esta adaptação dramatúrgica integra o processo artístico-filosófico analisado na dissertação. O texto preserva a abertura trágica da experiência e não se propõe como lição moral ou roteiro pedagógico fechado, mas como material cênico de provocação, conflito e elaboração simbólica.

CENA 1

De dentro do Coro saem os personagens principais da peça. Quando deixam de encenar seus personagens, retornam ao Coro. O espetáculo inicia com todos os atores vestidos com roupas que aludem à camisa de força, símbolo de contenção institucional dos corpos. Os personagens percorrem a cena em estado de desorientação, emitindo sons fragmentados, como corpos errantes nas ruas de uma cidade saturada de ruídos. Param e falam em uníssono.

CORO: QUAL É O TEU ENDEREÇO?

Juntam-se formando o Coro.

PARTICIPANTE 1: Rua.

PARTICIPANTE 2: Skype.

PARTICIPANTE 3: 9º andar.

PARTICIPANTE 4: Ponto com.

PARTICIPANTE 5: CEP.

PARTICIPANTE 6: Http.

PARTICIPANTE 7: Shopping.

PARTICIPANTE 8: Login.

PARTICIPANTE 9: Esquina.

PARTICIPANTE 3: Blog.

PARTICIPANTE 4: IP.

PARTICIPANTE 10: WWW.

PARTICIPANTE 6: Ponte.

PARTICIPANTE 7: E-mail.

CORO: Todos, ao mesmo tempo, falam seus endereços completos até “Brasil”, de modo que o público não compreenda o endereço de ninguém. Depois perguntam novamente, em uníssono: Qual é o teu endereço?

PARTICIPANTE 1: Caverna.

Os atores vão se juntando e formando o Coro, que representa o povo de Tebas. Uma atriz se posiciona ao centro e os demais se ajustam ao redor dela. Quando se organizam, repetem, um a um, o texto abaixo, fazendo gestos de digitação, como se criassem perfis nas redes sociais.

PARTICIPANTE 5: Sou loira, um metro e setenta e seis, sessenta e cinco quilos, olhos azuis, pele branca e sedosa.

Quando todos terminam de falar e digitar, dizem:

CORO: Meu nome é SÊMELE.

Gargalhada coletiva. O riso se desloca pelo espaço e, pouco a pouco, transforma-se em depressão, angústia e histeria.

PARTICIPANTE 1: Eu não vivo sem internet.

PARTICIPANTE 2: Está todo mundo on-line, mas ninguém fala comigo.

PARTICIPANTE 3: Tecla comigo, por favor.

PARTICIPANTE 4: Ninguém curte as minhas fotos.

PARTICIPANTE 5: Você tem WhatsApp?

PARTICIPANTE 6: Vou mudar meu perfil.

PARTICIPANTE 4: Roubaram meu celular e perdi todos os meus contatos.

PARTICIPANTE 7: Eu não acredito! Eu só tenho 7.289.458 curtidas no YouTube. Eu não acredito. EU NÃO ACREDITO!

Participante 7 tem um colapso nervoso. O Coro corre e agarra a atriz — futura Agave — para acalmá-la, puxando-a para trás.

O Coro faz sons de celular tocando. Cada ator se desloca para um ponto do palco, como se estivesse falando ao telefone.

PARTICIPANTE 3: O quê? Ele está chegando?

PARTICIPANTE 5: Está vindo para Tebas.

PARTICIPANTE 6: Como você ficou sabendo?

PARTICIPANTE 2: Já recebi várias mensagens confirmando sua chegada.

PARTICIPANTE 1: Isso não está me cheirando nada bem.

PARTICIPANTE 4: Estou ficando preocupado.

PARTICIPANTE 10: Quero saber seu nome, seu endereço e sua aparência.

CENA 2

PARTICIPANTE 7 — AGAVE: Ele vem por causa dela?

Sai andando ao redor de todos.

PARTICIPANTE 7 — AGAVE: E eu? Só tive 7.289.458 curtidas no YouTube!
Eu não acredito! Eu não acredito!

Cai de joelhos no centro do palco.

O Coro, em círculo, olha para a atriz caída e ri descontroladamente.

PARTICIPANTE 8 — SÊMELE: Esta é a parte que te cabe nesta vida morta à qual te resignaste. É o preço de tua servidão.

CORO: SERVIDÃO!

PARTICIPANTE 8 — SÊMELE: E de tuas palavras caladas. EU, SÊMELE.

CORO: EU, SÊMELE!

Sêmele está no centro da cena. O ator que fará Dioniso entra por entre suas pernas e, junto com todo o Coro, levanta-a.

PARTICIPANTE 8 — SÊMELE: Princesa de Tebas! Acessada, curtida e cutucada por um deus...

CORO: Por um deus! Por um deus!

PARTICIPANTE 8 — SÊMELE: Sigo distante do destino que me reservaram e me permito uma nova conexão...

CORO: Conexão! Conexão!

PARTICIPANTE 8 — SÊMELE: Comigo mesmaaaa.

CORO: Aaaaaaaaaaaa!

Todos a abaixam, colocando-a no chão. O Coro se junta a ela.

PARTICIPANTE 8 — SÊMELE: Como a terra que tudo recebe em seu seio, na vida e na morte, recebo em mim o raiar de um novo dia. Assim, despeço-me da escravidão de não ser eu.

PARTICIPANTE 7 — AGAVE: É MENTIRA!

PARTICIPANTE 8 — SÊMELE: Mentira é a vida que tu levas!

Agave se direciona para o Coro, tentando confrontar Sêmele. Sêmele se desloca e caminha para a frente do público. Ambas se agacham, movendo-se em círculo, uma diante da outra, como se se digladiassem.

PARTICIPANTE 7 — AGAVE: Nada do que dizes é verdade.

PARTICIPANTE 8 — SÊMELE: Que verdade pode haver se toda ela nasce do medo de viver sem amarras?

PARTICIPANTE 7 — AGAVE: Se me desamarro, em que porto irei chegar? Onde existirá segurança? Tu, que ousas romper as grades, sabes onde irás chegar?

PARTICIPANTE 8 — SÊMELE: Nãããããããããooooooooo!

O Coro senta, representando o povo alienado de Tebas, simulando comer pipoca, como se assistisse a uma novela.

PARTICIPANTE 8 — SÊMELE: Eu só sei de onde não quero estar. Sei de onde quero sair: não me aguento mais prisioneira da mentira que tomaram como verdade.

PARTICIPANTE 7 — AGAVE: Vais te perder com o teu atrevimento.

PARTICIPANTE 8 — SÊMELE: E tu, que também estás perdida em teu conformismo, presa à versão regrada que criaram de ti para ti, aceitas calada, sufocando a força que grita no fundo do teu ser.

PARTICIPANTE 7 — AGAVE: É mentira... É mentira... É mentira...

Agave corre ao redor da cena, chorando. Depois junta-se ao Coro, que fofoca com ela enquanto continua simulando comer pipoca.

PARTICIPANTE 2: Mas ela disse que se deitou com Zeus.

PARTICIPANTE 5: E que dele engravidou.

PARTICIPANTE 6: Ela se entrega a qualquer um.

PARTICIPANTE 10: Eu quero ver o circo pegar fogo!

PARTICIPANTE 4: Dizem até que carrega uma maldição.

PARTICIPANTE 1: Isso vai levá-la à morte.

PARTICIPANTE 3: Mais rápido que um trovão.

PARTICIPANTE 9: Oh, se vai!

Sêmele passa a mão pelo corpo com sensualidade.

PARTICIPANTE 7 — AGAVE: Dentro de mim há um leão ávido, louco, faminto e sedento pelo teu sangue.

PARTICIPANTE 8 — SÊMELE: Este leão é o teu medo. É o temor de saciar a fome de vida da qual nem tu nem ninguém pode escapar. Quanto a mim, entrego-me de corpo e alma, sem saber se caminho para a luz ou para a queda. Mesmo que morra, quero ver Zeus!

Morte de Sêmele. A atriz joga o corpo para trás. O Coro corre, segura-a e a levanta. Carregam-na em círculo pelo espaço cênico, como em um cortejo fúnebre.

CORO: Sêmeleeeeeee... Sêmeleeeeeee... Sêmeleeeeeee... Sêmeleeeeeee...

PARTICIPANTE 7 — AGAVE: Tira essa mulher daqui. Joga esse corpo fora... Joga esse corpo fora... Tira essa mulher daqui.

Ao final do cortejo, o Coro põe Sêmele no chão. Dioniso gira em direção a Agave, dançando e cantando.

CENA 3

PARTICIPANTE 9 — DIONISO: Eu, Dionisoooo, duas vezes nascido, filho de Sêmeleeee!

CORO: Filho de Sêmeleeee!

PARTICIPANTE 9 — DIONISO: Foi ultrajada e fulminada pela invejaaa!

CORO: Pela invejaaa!

PARTICIPANTE 9 — DIONISO: Que ceeegaaa quem se acha dona da verdade e da certezaaaa!

CORO: Da certezaaaa!

PARTICIPANTE 9 — DIONISO: Minha mãe foi fulminada pelo raio da visão de meu pai. Fulminada pela coragem de amar sem se submeter aos grilhões do não ser. Livre, sim; mas liberdade também queima, parte e deixa marcas no corpo.

PARTICIPANTE 7 — AGAVE: Eu a odeio. Depois de tanto tempo, ainda é lembrada.

PARTICIPANTE 9 — DIONISO: Silencia.

CORO: Chiu!

PARTICIPANTE 9 — DIONISO: Quem és tu para falar de minha mãe?

PARTICIPANTE 7 — AGAVE: Eu sou Agave, mãe de Penteu, rei destas terras!

PARTICIPANTE 9 — DIONISO: Há algo em ti que tentaste em vão sufocar. Mas aquilo que não cabe mais em ti sufoca tua própria existência. Tu também tremes diante dessa força.

CORO: Xiiiiii... Xiiiiii... Xiiiiii... Xiiiiii...

Dioniso beija Agave. Todo o Coro joga o corpo para trás, como se também fosse atravessado pelo gesto.

PARTICIPANTE 9 — DIONISO: Vai, Agave!

CORO: Hu! Hu! Hu! Hu! Hu!

PARTICIPANTE 9 — DIONISO: Vai, Agave, traz-me a cabeça do leão que te domina. Mas cuidado: quem caça a fera pode encontrar nela o próprio rosto.

Dioniso vai para o fundo da cena e senta-se, observando os acontecimentos. O Coro continua o movimento com a cabeça e com o som.

PARTICIPANTE 7 — AGAVE: Hu! Hu! Hu! Hu! Hu!

Agave dirige-se ao Coro em êxtase. Começa a fazer o mesmo movimento, pois agora também é uma das Mênades.

CENA 4

Penteu sai do fundo do Coro e caminha até o centro, defronte ao público. As Bacantes continuam com o mesmo movimento e som. Ele se dirige a elas enraivecido e puxa seus cabelos, tentando subjugar-las.

PARTICIPANTE 10 — PENTEU: Sei que um estrangeiro está em nossa cidade.

O Coro deixa de ser as Bacantes e torna-se o povo de Tebas, amedrontado.

PARTICIPANTE 10 — PENTEU: Que outras verdades ele vem trazer a estas terras eu não sei. Ele se diz filho de minha tia com Zeus, mas nada em suas palavras pode ser provado. Como governante desta terra, proíbo que nele acreditem. Enviarei soldados para aprisioná-lo, a fim de manter nossa hegemonia. Ou talvez para manter de pé aquilo que temo ver ruir.

Todo o Coro corre atrás de Penteu, ajoelha-se, mendiga e tenta agradá-lo como um animal acuado. Agradando e se sujeitando a Penteu, expõe seus alheamentos, angústias e frustrações.

PARTICIPANTE 6: Comprar me deixa tão feliz! Esqueço meus problemas.

PARTICIPANTE 5: Não posso conversar com ninguém. Estou muito ocupada.

PARTICIPANTE 1: Estou sempre atrasada. Tenho mil compromissos.

PARTICIPANTE 7: Eu quero ganhar muito dinheiro, para gastar, esbanjar.

PARTICIPANTE 5: Eu não tenho nenhum amigo.

PARTICIPANTE 3: Minha família é uma droga. Sinto-me tão só.

Durante toda essa cena, Penteu acaricia a cabeça do povo.

PARTICIPANTE 10 — PENTEU: Vejam! Acreditam que estão lúcidos, sensatos, caminhando para o progresso e a felicidade. E a vida segue calmamente seu curso, contida no desejo de ser. Até mesmo a felicidade que lhes estampa o

rosto não é senão a contenção do desejo, um nome que lhes demos para acalmar o fogo da paixão. Se lhes dou ordem, é porque também temo o incêndio.

PARTICIPANTE 2 — TIRÉSIAS: Tu não conheces a vontade divina, Penteu. Não sabes do grito que uma fera solta ao sentir dor. É uma linguagem que não está ao teu alcance. Esta sabedoria nos mostra a beleza do mundo quando um pouco de ar livre o sopra. VOU CULTUAR DIONISO! Para me embriagar neste sopro de vida.

PARTICIPANTE 10 — PENTEU: Quanto queres para calar tua boca?

PARTICIPANTE 2 — TIRÉSIAS: Ficaste preso, rei, à moral que chamas verdadeira, nesse mundo onde todos se matam por nada.

Penteu corre até as Bacantes e as joga no chão violentamente. Cada uma cai formando um círculo, deixando Tirésias e Penteu no centro. O rei aponta para o Coro, que agora representa o povo tebano.

PARTICIPANTE 10 — PENTEU: Este povo que governo precisa ficar ocupado e ensandecido com seus compromissos intermináveis. Assim não veem, não falam, não sentem, não pensam. São moldados e acomodados para que possamos conviver. Não percebem que estão envoltos pela minha lei: a conformidade. E nem tu, muito menos um estrangeiro, irá mudar isso.

O Coro, no chão, com o rosto abaixado, chora baixinho.

PARTICIPANTE 2 — TIRÉSIAS: Terás sorte, jovem rei, se o deus de ti se penalizar, pois tu avanças para a desgraça. Dioniso é aquele que é: natureza que nossas palavras são incapazes de designar. Teu privilégio, Penteu, não é o saber.

Tirésias caminha para o fundo do palco, ao lado esquerdo, ficando de costas.

PARTICIPANTE 10 — PENTEU: Quanto queres para calar tua boca? Quanto queres para calar tua boca? Quanto queres para calar tua boca?

Penteu corre, gemendo de raiva, para o fundo do palco, ao lado direito, ficando de costas. O Coro que representa o povo de Tebas levanta o rosto e fala ao público.

PARTICIPANTE 6: Não aguento mais essa vida.

PARTICIPANTE 5: Eu queria sumir.

PARTICIPANTE 1: Sinto-me acabada, sem saída.

PARTICIPANTE 3: Não tenho mais esperança.

PARTICIPANTE 8: Eu não tenho ninguém.

PARTICIPANTE 7: Eu não sei o que estou fazendo nesta vida.

CENA 5

Durante os acontecimentos, Dioniso permanece sentado no fundo do palco, ao centro. Ele se levanta e começa a reger o Coro, que se transforma em Bacantes. Corre em círculo por todo o espaço cênico, fazendo um som semelhante ao de bode. Para no centro e fala ao povo de Tebas.

PARTICIPANTE 9 — DIONISO: Vim lançar um olhar de alegria na essência das coisas.

As Mênades correm, fazendo o mesmo som de bode, e se juntam no canto esquerdo da cena.

PARTICIPANTE 9 — DIONISO: Numa terra onde o povo inventou um mundo ideal e amaldiçoou a vida... Desorientados falam... falam... falam...

CORO: Falam... falam... falam... falam...

PARTICIPANTE 9 — DIONISO: E não se comunicam, pois estão mortos no oco da mecânica...

CORO: Mecânica...

PARTICIPANTE 9 — DIONISO: Sistemática...

CORO: Sistemática...

PARTICIPANTE 9 — DIONISO: Do mercado...

CORO: Mercado... Ooooooooo...

PARTICIPANTE 9 — DIONISO: Aqui reina Penteu, o caminhante deste tempo.

CORO: Som semelhante ao de bode.

PARTICIPANTE 9 — DIONISO: Aquele que possui uma venda perpétua. Seu racionalismo hipócrita acredita poder dizer o que as coisas são. Vim lembrar que há

forças em cada corpo que nenhuma lei consegue domesticar inteiramente. Mas não vos prometo paz. Onde eu passo, também se abrem fendas.

Dioniso canta e dança junto com as Mênades, tomando conta de todo o palco.

PARTICIPANTE 9 — DIONISO: Pois tudo... tudo... tudo vai, tudo volta. Tudo morre, tudo refloresce. Tudo se desfaz, tudo é refeito. O meio está em toda parte. Toda parte... Toda parte...

Todos param. Dioniso fica de costas.

PARTICIPANTE 9 — DIONISO: Hoje todos saberão que a realidade à qual dedicaram uma única interpretação do mundo pode ser cativa. Convido Tebas ao meu banquete!

Cantando, o Coro se aproxima de Dioniso, acariciando-o e acariciando-se uns aos outros.

CORO: Dionisooo... Dionisooo... Dionisooo... Dionisooo...

Continuam cantando, afastam-se de Dioniso e tomam conta do palco em uma dança frenética.

CENA 6

PARTICIPANTE 10 — PENTEU: Acabem esses bacanaís, pois mandarei prendê-los sob tortura!

Penteu entra no meio da dança, puxa uma das Bacantes e grita. Todos correm para junto de Dioniso, no lado esquerdo do palco. O deus fica frente a frente com Penteu.

[illegible]

PARTICIPANTE 10 — PENTEU: Voltem à boa ordem. Voltem à vergonha. Voltem ao lugar que lhes foi dado.

Som de bode. As Bacantes se espalham pelo espaço junto com Dioniso, param e dizem:

CORO: NÃO.

CORO: Ceeegos... Ceeegos... Ceeegos...

Agave dirige-se a Penteu e fala com ele.

PARTICIPANTE 7 — AGAVE: Tu eras o leão que tínhamos. Ou talvez o leão estivesse também em nós.

Agave passa a mão nos olhos do rei, que os fecha, ficando como cego. Ela caminha para o lado direito e, chegando ao fundo do palco, fica de costas.

CORO: Ceeegos... Ceeegos... Ceeegos...

PARTICIPANTE 7 — AGAVE: MOOORTE À FEEERA!

O Coro entra em frenesi enlouquecido e enraivado. Corre até Penteu, joga-o no chão e começa a matá-lo e devorá-lo.

Ao fundo, do lado direito do espaço cênico, Dioniso abraça Agave de costas e joga-lhe grande quantidade de sangue de uma vasilha. Agave esfrega o sangue no corpo, saboreando-o.

PARTICIPANTE 7 — AGAVE: Olhem esse momento!

Gargalha. As Bacantes levantam-se e se afastam do corpo. Agave ainda ri, aproxima-se do cadáver no chão e senta-se sobre ele.

PARTICIPANTE 7 — AGAVE: Matamos a fera que nos escravizava.

Faz o gesto, em sincronia com todo o Coro, de arrancar a cabeça de Penteu. Gargalha. Levanta as mãos como se segurasse a cabeça do morto.

PARTICIPANTE 7 — AGAVE: Mataaaaamooooos...

PARTICIPANTE 9 — DIONISO: Faz som de bode.

O Coro começa a olhar as mãos ensanguentadas, tentando limpá-las nas roupas. Ao perceber o que fez, cai em desespero e chora.

PARTICIPANTE 7 — AGAVE: Mataaaaamooooos...

Agave continua rindo e circulando com a cabeça na mão. Baixa a mão, olha para o rosto que segura e começa a se desesperar.

PARTICIPANTE 7 — AGAVE: Não! Não matamos? Horror! É meu filho! Desgraçada! Matei meu filho! Meu filho! Meu filho!

Agave está no centro do palco, chorando desconsoladamente.

CORO:

Fizemos da vida uma regra.

E a regra nos devorou.

Calamos o corpo.

E o corpo voltou em sangue.

Chamamos de ordem o nosso medo.

Chamamos de liberdade a nossa fúria.

Agora vemos.

Tarde demais.

PARTICIPANTE 9 — DIONISO: O que sabe o homem, no fundo, acerca de si mesmo?

PARTICIPANTE 7 — AGAVE: Onde estou? Onde estou? Onde estou? Eu quero ir pra casa.

Saindo do transe, Agave levanta-se em estado de dor descomunal.

O Coro também sai do transe e se movimenta pelo espaço, repetindo, cada um em seu tempo:

CORO: Onde estou? Eu quero ir pra casa. Eu quero ir pra casa. Eu quero ir pra casa...

Voltam a se comportar como os corpos errantes do início da peça. Contudo, já não perguntam “Qual é o teu endereço?”. Agora repetem, em ritmos desencontrados: “Eu quero ir pra casa”. A cena termina sem resposta definitiva, preservando a abertura trágica da experiência.

Aos poucos, saem de cena.

FIM

APÊNDICE B — DISPOSITIVO ARTÍSTICO-FILOSÓFICO DE PROVOCAÇÃO TRÁGICA

1. Apresentação

O presente dispositivo artístico-filosófico nasce da experiência investigada nesta dissertação, desenvolvida a partir da leitura, discussão e adaptação dramatúrgica de *As Bacantes*, de Eurípides, em diálogo com a filosofia trágica de Friedrich Nietzsche e com a noção de experiência em Jorge Larrosa.

Não se trata de manual didático, cartilha metodológica ou sequência pedagógica fechada. Sua finalidade não é indicar ao professor um conjunto de etapas rígidas a serem reproduzidas, mas oferecer uma organização aberta de procedimentos, princípios e provocações capazes de instaurar experiências de leitura, criação e reflexão a partir da tragédia.

Em consonância com o eixo filosófico da pesquisa, este dispositivo compreende a arte trágica não como instrumento de pacificação moral, mas como força de abalo, deslocamento e elaboração simbólica. A tragédia não é aqui tomada como texto destinado a transmitir uma lição de vida, mas como acontecimento estético capaz de expor conflitos, mobilizar afetos, provocar perguntas e abrir espaços de linguagem.

Assim, o dispositivo pretende contribuir para práticas de ensino de filosofia com jovens e adultos, especialmente em contextos marcados por silenciamento, empobrecimento simbólico, fragilidade da palavra e dificuldades de elaboração reflexiva. Seu alcance, contudo, é situado: ele não promete resultados homogêneos, nem transformação plena dos participantes. Sua potência está em criar condições para que algo possa acontecer no encontro entre texto, corpo, palavra, cena e pensamento.

2. Fundamentação filosófica

A base filosófica deste dispositivo encontra-se na compreensão nietzschiana da arte trágica como afirmação da existência. Em Nietzsche, a tragédia não nega a dor, o conflito ou a finitude; ao contrário, dá forma estética a essas dimensões,

permitindo que a vida seja afirmada em sua ambivalência. Por isso, trabalhar com a tragédia exige preservar sua força inquietante e evitar sua domesticação escolar.

A apropriação pedagógica de Nietzsche encontra seu limite exatamente na recusa à moralização. *As Bacantes* não deve ser transformada em exemplo de comportamento correto, lição sobre obediência ou narrativa de superação. A obra deve permanecer como campo de tensão, no qual corpo, poder, excesso, medo, desejo, repressão e liberdade aparecem em conflito.

Em diálogo com Jorge Larrosa, a experiência é compreendida como aquilo que toca, atravessa e desloca o sujeito. A experiência não pode ser garantida previamente, nem medida como resultado imediato. Ela exige tempo, escuta, abertura e linguagem. Por isso, este dispositivo não pretende controlar o que os participantes irão sentir, pensar ou concluir. Ele apenas organiza condições para que a leitura e a criação possam tornar-se ocasião de deslocamento reflexivo.

A presença de Walter Benjamin também permite compreender o avesso da experiência: sua pobreza no mundo contemporâneo. Em contextos marcados pelo excesso de informação, pela fragmentação da linguagem e pela dificuldade de narrar o vivido, a tragédia pode funcionar como mediação simbólica densa, capaz de interromper o automatismo cotidiano e reativar a palavra.

3. Objetivo geral

Propor uma mediação artístico-filosófica aberta, baseada na leitura, discussão, exploração simbólica e adaptação dramatúrgica de uma tragédia, a fim de favorecer deslocamentos reflexivos em práticas formativas com jovens e adultos.

4. Objetivos específicos

1. Criar condições para a leitura compartilhada de uma tragédia grega em diálogo com problemas contemporâneos.

2. Favorecer a escuta, a fala e a elaboração simbólica de conflitos humanos, sociais e existenciais.

3. Explorar personagens, cenas e símbolos trágicos como provocadores de interpretação filosófica.

4. Estimular processos de criação dramatúrgica sem reduzir a obra a uma lição moral.

5. Produzir registros escritos, fotográficos e dramatúrgicos que possam ser analisados hermeneuticamente.

6. Contribuir para o ensino de filosofia por meio da articulação entre arte, corpo, linguagem e experiência.

5. Princípios orientadores

5.1 Não domesticar a tragédia

A tragédia não deve ser simplificada para transmitir mensagens edificantes. Seu valor formativo está em sustentar o conflito, a ambiguidade e o desconforto.

5.2 Não transformar Nietzsche em método escolar

Nietzsche não deve ser usado como justificativa genérica para criatividade, autoestima ou expressão livre. Seu pensamento exige rigor, pois envolve crítica à moral, à racionalidade domesticadora e às formas de empobrecimento da vida.

5.3 Preservar a abertura da experiência

A experiência não é garantida pelo planejamento. O professor pode criar condições, mas não controlar o que tocará cada participante.

5.4 Valorizar corpo e linguagem

A prática não deve limitar-se à leitura intelectual do texto. O corpo, o gesto, a voz, o silêncio, o ritmo e a cena também produzem pensamento.

5.5 Trabalhar com vestígios, não com resultados fechados

Escritos, falas, imagens e cenas devem ser compreendidos como vestígios de elaboração, não como provas definitivas de aprendizagem.

6. Organização aberta da prática

A prática pode ser organizada em movimentos interdependentes, que não precisam ocorrer de modo rígido ou linear.

6.1 Primeiro movimento — Aproximação sensível da tragédia

Inicia-se com uma apresentação da obra escolhida, de seu contexto e de seus principais conflitos. No caso de *As Bacantes*, podem ser introduzidas as tensões entre Dioniso e Penteu, corpo e norma, excesso e controle, cidade e desmedida.

Nesta etapa, é importante evitar longas exposições explicativas. O objetivo não é esgotar o conteúdo da tragédia, mas criar uma entrada sensível e interrogativa.

Perguntas provocadoras:

- Que conflito move esta tragédia?
- O que a cidade tenta controlar?
- Que forças aparecem como ameaça?
- O que o corpo revela quando a palavra já não basta?
- Por que certas formas de liberdade produzem medo?

6.2 Segundo movimento — Leitura coletiva

A leitura coletiva deve ser conduzida com pausas, escuta e abertura para estranhamentos. As dificuldades de compreensão não devem ser tratadas como falhas, mas como parte da experiência de contato com uma linguagem distante, densa e simbólica.

O professor pode interromper a leitura para perguntar:

- O que esta fala provoca?
- Que imagem aparece nesta cena?
- Que personagem causa incômodo?
- Que conflito da tragédia ainda existe hoje?
- O que não conseguimos compreender imediatamente?

A leitura não deve buscar apenas “entender a história”, mas abrir relações entre texto, experiência e pensamento.

6.3 Terceiro movimento — Rodas de conversa

As rodas de conversa constituem espaço de elaboração coletiva. Nelas, os participantes podem relacionar a tragédia a temas como poder, medo, violência, silenciamento, moral, desejo, liberdade, corpo, identidade, culpa, excesso e finitude.

O professor deve evitar conduzir a conversa para conclusões previamente desejadas. Seu papel é sustentar a escuta e devolver perguntas ao grupo.

Possíveis provocações:

- Penteu quer proteger a cidade ou controlar a vida?
- Dioniso liberta ou também ameaça?
- Agave é culpada, vítima ou atravessada pelo trágico?
- O Coro fala por si ou repete vozes coletivas?
- O que significa “voltar para casa” depois da experiência trágica?

6.4 Quarto movimento — Exploração simbólica dos personagens

Nesta etapa, os participantes são convidados a pensar os personagens como forças simbólicas em tensão, e não apenas como figuras narrativas ou portadores de significados fixos. A proposta não é definir “o que cada personagem representa” de modo definitivo, mas abrir possibilidades de leitura, associação e criação dramatúrgica.

Personagem	Forças simbólicas mobilizadas
Dioniso	Excesso, corpo, criação, desmedida, retorno do reprimido, força dionisíaca
Penteu	Controle, moralização, medo da diferença, razão domesticadora, tentativa de ordenar a vida
Agave	Exposição, julgamento, desmedida, violência do reconhecimento, queda trágica
Sêmele	Memória violentada, corpo julgado, experiência silenciada, retorno da ferida
Tirésias	Escuta, mediação, percepção para além da aparência, prudência diante do trágico

Personagem	Forças simbólicas mobilizadas
Coro	Coletividade, ruído social, multiplicidade de vozes, passagem entre silêncio e palavra

Essa exploração pode gerar anotações, falas, desenhos, improvisações cênicas ou pequenos textos, sem que as associações produzidas sejam tomadas como respostas fechadas. O objetivo é permitir que os participantes experimentem a tragédia como campo simbólico aberto, no qual os personagens funcionam como provocadores de interpretação, e não como modelos morais.

6.5 Quinto movimento — Improvisações cênicas

A improvisação cênica permite que a tragédia seja experimentada pelo corpo. O objetivo não é formar atores, mas permitir que gesto, voz, silêncio e movimento tornem-se modos de pensamento.

Exercícios possíveis:

- Caminhar como povo de Tebas.
- Criar gestos de contenção e ruptura.
- Experimentar o silêncio como cena.
- Construir coletivamente o som do Coro.
- Improvisar o encontro entre Penteu e Dioniso.
- Representar corporalmente medo, excesso, controle e êxtase.

Esses exercícios devem preservar a liberdade dos participantes. Ninguém deve ser obrigado a uma exposição que cause constrangimento.

6.6 Sexto movimento — Atualização dramatúrgica

A atualização dramatúrgica consiste em transpor os núcleos trágicos da obra para conflitos contemporâneos, sem reduzir a tragédia a alegoria simples.

No caso de *As Bacantes*, a adaptação pode explorar:

- Excesso de informação e ausência de comunicação.
- Identidades fragmentadas.
- Controle social.
- Moralização do corpo.

- Solidão contemporânea.
- Redes sociais e aparência.
- Autoritarismo.
- Busca de pertencimento.
- Desejo de voltar “para casa”, entendido simbolicamente como busca de si.

A adaptação deve nascer da escuta do grupo e das imagens produzidas durante o processo. Não precisa resolver os conflitos; deve sustentá-los poeticamente.

6.7 Sétimo movimento — Escrita reflexiva

Após leituras, conversas e improvisações cênicas, os participantes podem produzir registros escritos. Esses registros não devem ser avaliados como redações escolares. Devem ser compreendidos como tentativas de elaboração da experiência.

Sugestões de escrita:

- O que a tragédia fez você pensar?
- Qual personagem mais o incomodou? Por quê?
- O que significa “Qual é o teu endereço?”?
- O que significa “Eu quero ir pra casa”?
- Que parte da cena ficou em você?
- Que conflito da peça existe também no mundo atual?
- Há algo em você que se parece com Penteu, Dioniso, Agave ou o Coro?

7. Encaminhamento para a matriz hermenêutica de análise

Os registros produzidos ao longo da prática — escritos dos participantes, fotografias de improvisações cênicas e adaptação dramatúrgica — podem ser analisados a partir de uma matriz hermenêutica própria, apresentada no capítulo 4 desta dissertação.

Essa matriz não tem a função de medir aprendizagem, comprovar resultados ou transformar a experiência em categorias rígidas. Sua finalidade é organizar indícios de deslocamento reflexivo, permitindo relacionar cenas, falas, imagens e escritos aos eixos filosóficos mobilizados na pesquisa.

Desse modo, o presente dispositivo indica a matriz como possibilidade de leitura e análise, mas não a reproduz integralmente. A matriz hermenêutica, incorporada ao capítulo 4, apresenta os núcleos dramáticos, as categorias filosóficas, os indícios empíricos, as interpretações hermenêuticas e os limites críticos da análise.

8. Cuidados éticos e metodológicos

O uso deste dispositivo exige atenção ética. Como a tragédia mobiliza temas ligados a dor, violência, corpo, medo e identidade, é necessário preservar a dignidade dos participantes e respeitar seus limites.

Alguns cuidados são fundamentais:

- Não expor participantes a situações constrangedoras.
- Permitir recusa em atividades corporais.
- Evitar interpretações psicológicas invasivas.
- Não tratar escritos pessoais como confissões.
- Preservar nomes, imagens e registros quando necessário.
- Contextualizar cenas fortes para evitar leituras moralizantes.
- Não transformar sofrimento em espetáculo.

A experiência trágica deve ser conduzida com rigor e sensibilidade. O objetivo não é provocar choque gratuito, mas abrir espaço para elaboração simbólica.

9. Possíveis registros da prática

O dispositivo pode gerar diferentes materiais interpretativos:

- Anotações dos participantes.
- Reflexões escritas.
- Fotografias do processo.
- Registros da pesquisadora.
- Quadros de leitura simbólica.
- Cenas improvisadas.
- Roteiro dramatúrgico adaptado.
- Relatos de roda de conversa.

- Matriz hermenêutica de análise.

Esses registros compõem um arquivo interpretativo da experiência. Não são provas de eficácia, mas vestígios de um percurso.

10. Possibilidades de adaptação a outros contextos

Este dispositivo pode ser retomado por professores de filosofia, arte, literatura ou áreas afins, desde que respeitado seu caráter aberto. A proposta pode ser realizada com *As Bacantes* ou com outras tragédias, mitos, textos dramáticos e narrativas simbólicas.

O essencial é preservar quatro elementos:

1. Leitura densa de uma obra simbólica.
2. Discussão coletiva sem moralização.
3. Experimentação corporal e dramática.
4. Análise hermenêutica dos registros produzidos.

Cada contexto exigirá adaptações. O dispositivo não deve ser aplicado mecanicamente, mas recriado conforme os sujeitos, o tempo, o espaço, a linguagem e as condições de cada prática.

11. Considerações finais do dispositivo

O dispositivo artístico-filosófico de provocação trágica aqui apresentado não encerra a experiência investigada; apenas organiza alguns de seus desdobramentos possíveis. Sua contribuição está em mostrar que a tragédia pode ocupar lugar fecundo no ensino de filosofia, especialmente quando compreendida como linguagem capaz de mobilizar corpo, palavra, imagem, conflito e pensamento.

Sua força não está em oferecer respostas, mas em instaurar perguntas. Não está em salvar o sujeito, mas em permitir que ele se confronte com formas de silêncio, medo, desejo, dor e criação. Não está em transformar a arte em método disciplinador, mas em abrir espaço para que a experiência aconteça como travessia.

Desse modo, o dispositivo preserva o núcleo filosófico da dissertação: a arte trágica, em diálogo com Nietzsche e Larrosa, pode favorecer deslocamentos reflexivos quando não é domesticada, moralizada ou reduzida a instrumento de

adaptação. Sua potência formativa reside justamente em permanecer aberta, inquietante e indomesticável.

ANEXO A — ATA DE DEFESA E APROVAÇÃO DO MESTRADO



Universidade Federal do Amazonas
Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais
Programa de Pós-Graduação em Filosofia
Mestrado Profissional em Filosofia – Núcleo UFAM



ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO

No dia 10 de novembro de 2023, às 15h00, horário de Manaus, na Sala de Reuniões professor Raimundo Abdon Said, da FAGED – Setor Norte/Campus UFAM, a mestranda **NARDA TELES YAMANE**, matrícula **2220194**, realizou a Defesa Pública de sua Dissertação do Mestrado Profissional em Filosofia – Núcleo UFAM / Programa de Pós-Graduação em Filosofia, intitulada: **“A ARTE DE FILOSOFAR O MUNDO: A ARTE TRÁGICA COMO DESPERTAR DA EXPERIÊNCIA REFLEXIVA NA EJA”**. Os trabalhos foram instalados pela Prof.^a Dr.^a Jocélia Barbosa Nogueira (PPGFILO/UFAM), orientadora e Presidente da Banca Examinadora, que foi constituída, ainda, pela Prof.^a Dr.^a Rosejane da Mota Farias (FAGED/UFAM), como Membro Externo, e pelo Prof. Dr. Deodato Ferreira da Costa (PPGFILO/UFAM), como Membro Interno. Após a apresentação da Mestranda, a Banca Examinadora passou à arguição e considerações sobre o conteúdo da Dissertação. Encerrada a sessão, os examinadores expressaram o seguinte parecer:

Membros da Banca	Parecer	Assinatura
Prof. ^a Dr. ^a Jocélia Barbosa Nogueira (PPGFILO/UFAM),	Aprovado (X) Reprovado ()	
Prof. ^a Dr. ^a Rosejane da Mota Farias (FAGED/UFAM),	Aprovado (X) Reprovado ()	
Prof. Dr. Deodato Ferreira da Costa (PPGFILO/UFAM)	Aprovado (X) Reprovado ()	

Resultado Final: Aprovado (X)
Reprovado ()

Proclamado o resultado e encerrada a sessão, para constar, eu, Ricardo Ernesto Cadena Valdés, secretário do Mestrado Profissional em Filosofia – Núcleo UFAM / Programa de Pós-Graduação em Filosofia, lavrei a presente ata, que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora e a mestranda.

Manaus, 10 de novembro de 2023.

Ricardo Ernesto Cadena Valdés
Secretário do PROF-FILO

Narda Teles Yamane
Mestranda

ANEXO B — REGISTROS FOTOGRÁFICOS DA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICO-FILOSÓFICA COM AS BACANTES

Temos a arte para não perecer da verdade.
(NIETZSCHE, 2020, o nascimento da tragédia)

Este anexo reúne registros fotográficos da experiência artístico-filosófica desenvolvida a partir da leitura, discussão, improvisações cênicas e adaptação dramatúrgica de *As Bacantes*, de Eurípides. As imagens apresentadas integram o conjunto documental da pesquisa e registram momentos significativos do processo formativo vivenciado pelos participantes.

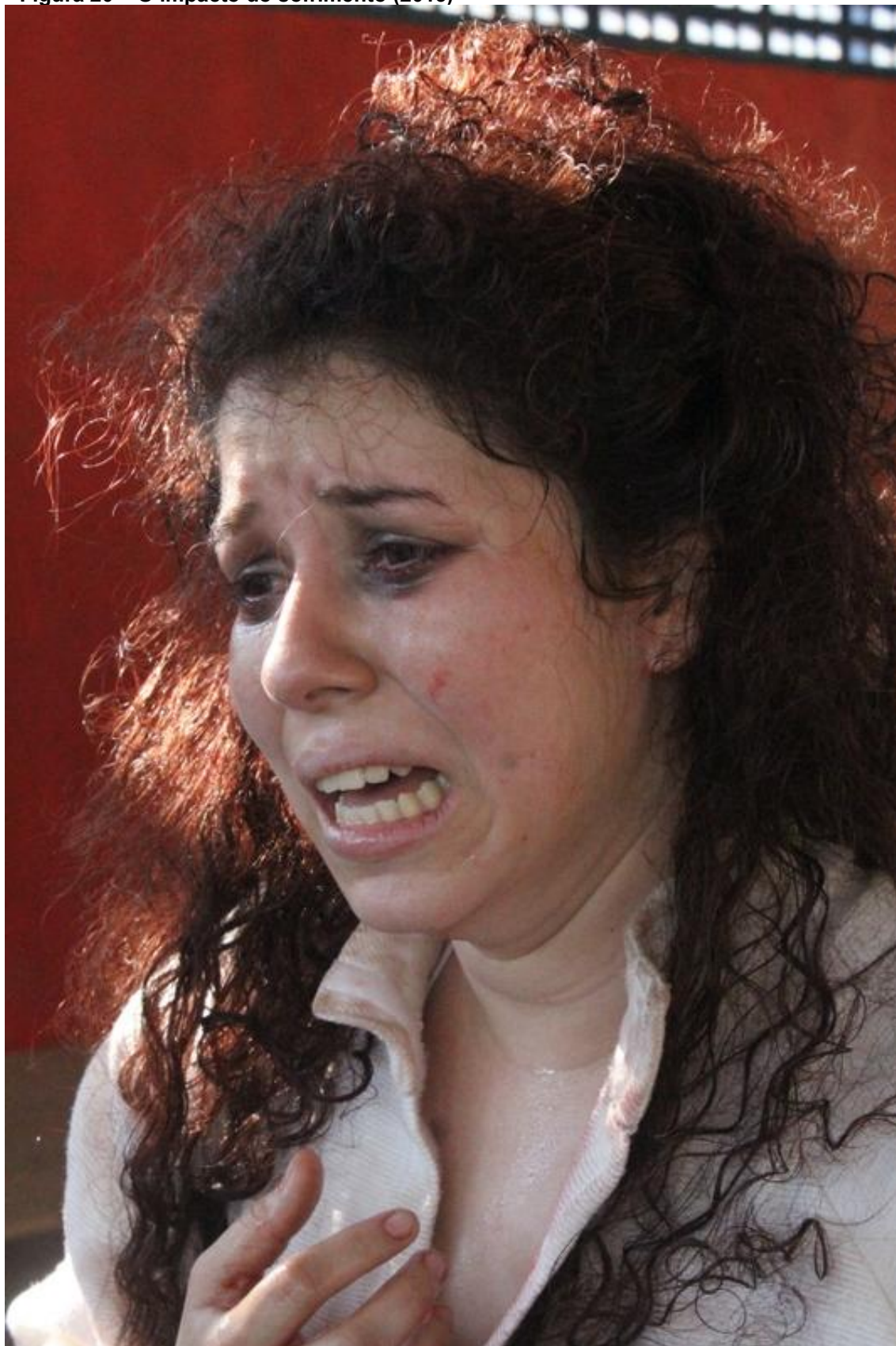
Embora nem todas as fotografias tenham sido objeto de análise detalhada ao longo da dissertação, elas constituem vestígios visuais da experiência investigada, complementando os registros escritos, as falas dos participantes, a adaptação dramatúrgica e as reflexões produzidas durante a pesquisa. Nesse sentido, as imagens não são apresentadas como evidências conclusivas de aprendizagem ou transformação, mas como expressões sensíveis de um percurso marcado por encontros entre corpo, linguagem, arte e pensamento.

As fotografias permitem visualizar aspectos da experiência que nem sempre encontram tradução imediata na palavra: gestos, silêncios, tensões, olhares, movimentos corporais e formas de presença que atravessaram o processo de criação cênica. Sua inclusão busca preservar a memória da prática investigada e ampliar a compreensão do contexto em que se desenvolveram as atividades analisadas nesta dissertação.

Os registros fotográficos apresentados a seguir documentam momentos da experiência artístico-filosófica sem pretender esgotar seus significados, reconhecendo que a interpretação permanece aberta e que a experiência, como afirmam Nietzsche e Larrosa, nunca se deixa reduzir inteiramente a explicações definitivas.

I – ROSTOS E EXPRESSÕES

Figura 20 – O impacto do sofrimento (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 21 – Entre a força e a fragilidade (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 22 – O peso da experiência (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 23 – A inquietação (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 24 – A suspeita (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 25 – O confronto interior (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 26 – A intensidade do olhar (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 27 – O estranhamento (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 28 – A tensão trágica (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 29 – A elevação do olhar (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

II – CORPO E EXPRESSIVIDADE CÊNICA

Figura 30 – Corpo em expansão gestual na construção da experiência dionisiaca (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 31 – Gesto de interpelação e produção de sentido na cena coletiva (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 32 – Corpo entre contenção e deslocamento expressivo durante a experiencia (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 33 – Intensificação da presença cênica e elaboração simbólica do conflito trágico (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 34 – Suspensão e estranhamento como expressão corporal da experiência (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 35 – Corpo tensionado pela cena e pela emergência do não dito (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 36 – Corpo em estado de excesso e ruptura durante a construção da tragédia (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 37 – Clímax trágico da encenação: corpo, violência e desmedida na representação de Agave e Penteu (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 38 – Luto e reconhecimento diante da ruptura da ordem trágica (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

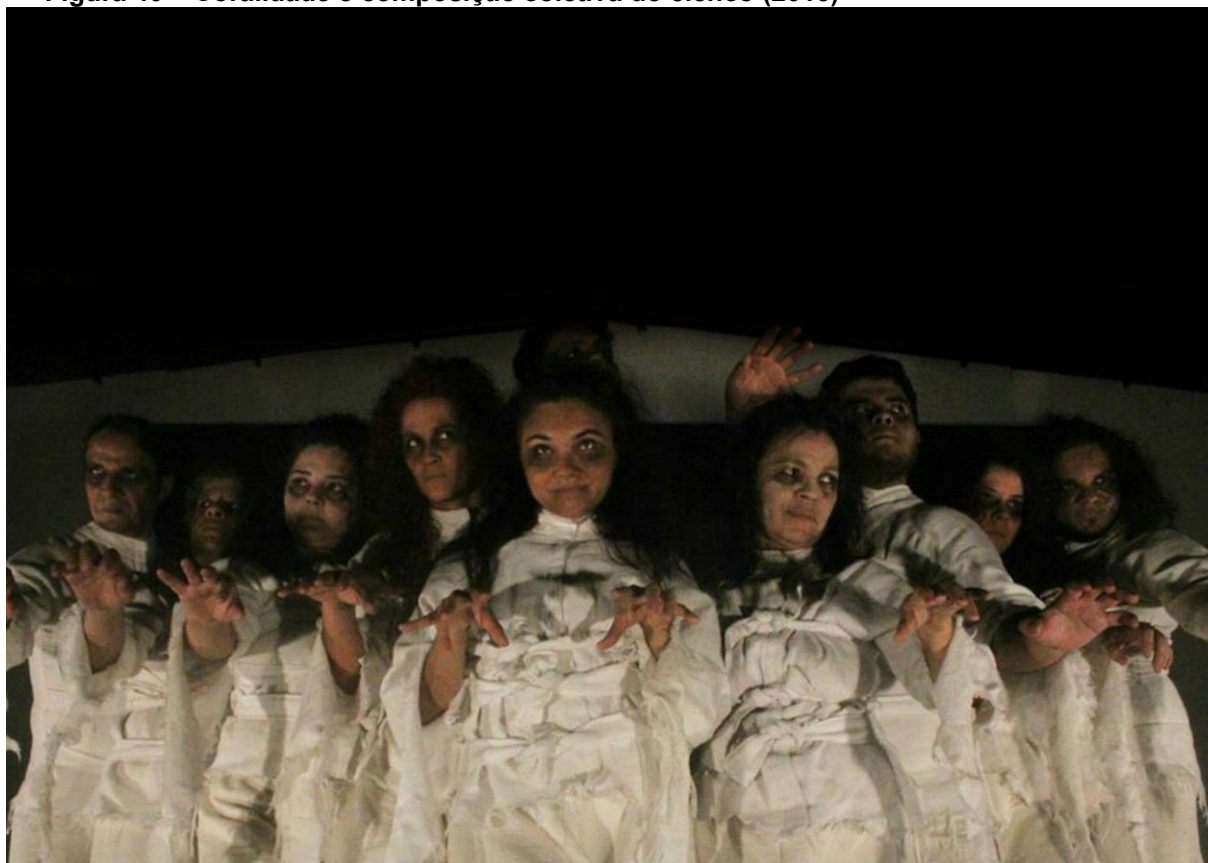
Figura 39 – Expressão corporal da dor e do desamparo após o acontecimento trágico (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

III – CENA E PROCESSO DRAMATÚRGICO

Figura 40 – Coralidade e composição coletiva do elenco (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 41 – Deslocamentos cênicos e construção espacial da ação dramática (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 42 – Interações entre personagens e desenvolvimento das relações dramáticas (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 43 – Estado de observação e escuta na construção da cena (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 44 – Expressividade corporal e composição grotesca das personagens (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 45 – Relações de poder e tensão dramática entre indivíduo e coletivo (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 46 – Conflito cênico e enfrentamento entre personagem (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 47 – A experiência trágica expressa pelo corpo em movimento (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 48 – Clímax dramático e intensificação das ações cênicas (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 49 – Desfecho trágico e culminância da ação dramática (2013)



Fonte: Acervo da pesquisadora.

ANEXO C — EXCERTOS REFLEXIVOS DA PESQUISADORA

Este anexo reúne excertos reflexivos elaborados pela pesquisadora a partir da memória da experiência artístico-filosófica desenvolvida com *As Bacantes*, dos registros fotográficos preservados, da adaptação dramatúrgica produzida pelos participantes e dos demais materiais que compõem o corpus desta pesquisa.

Os textos aqui apresentados não constituem transcrição integral de um diário de campo nem foram utilizados como fonte principal de análise. Sua inclusão tem como finalidade documentar percepções, inquietações, desafios e compreensões construídas ao longo do processo, preservando aspectos da experiência que nem sempre se tornam visíveis nos registros escritos dos participantes, nas imagens ou na própria encenação.

Ao registrar impressões sobre os encontros, o silêncio dos participantes, o trabalho de adaptação dramatúrgica, a relação entre corpo e linguagem, a apresentação da peça e os sentidos que permaneceram após o término da experiência, estes excertos buscam ampliar a compreensão do percurso investigado. Mais do que fornecer explicações conclusivas, eles revelam o caráter aberto, processual e muitas vezes imprevisível da experiência artístico-filosófica.

Assim, os textos apresentados a seguir devem ser compreendidos como memória reflexiva da pesquisadora sobre um processo formativo singular, cuja interpretação permanece necessariamente inacabada, tal como a própria experiência que lhe deu origem.

EXCERTO 1 – O PRIMEIRO ENCONTRO COM O GRUPO

Ao iniciar o trabalho, não sabia exatamente como os participantes receberiam a proposta. Havia o receio de que a tragédia grega fosse percebida como algo distante de suas experiências, excessivamente vinculada a um passado que pouco dialogaria com suas inquietações cotidianas. Ao mesmo tempo, existia a expectativa de que a arte pudesse abrir espaços de escuta, reflexão e expressão diferentes daqueles normalmente encontrados em contextos educativos mais formais.

Desde os primeiros encontros, tornou-se evidente que o desafio não consistia apenas em apresentar uma obra literária, mas em criar condições para que ela fosse vivida como experiência. Mais do que compreender personagens ou acompanhar acontecimentos do enredo, o objetivo era possibilitar um encontro entre a tragédia e as histórias de vida dos participantes. Aos poucos, percebi que a aproximação entre arte e filosofia exigia tempo, confiança e abertura para o inesperado.

O primeiro encontro permaneceu em minha memória como o momento em que a pesquisa deixou de ser apenas projeto e começou a tornar-se experiência compartilhada.

EXCERTO 2 – O SILÊNCIO DOS PARTICIPANTES

Nos encontros iniciais, chamou atenção a dificuldade de muitos participantes em sustentar a fala diante do grupo. Em vários momentos, o silêncio parecia mais presente do que a palavra. Inicialmente, esse silêncio poderia ser interpretado como desinteresse ou resistência. Com o passar do tempo, contudo, tornou-se possível percebê-lo de outra forma.

Muitos participantes traziam consigo trajetórias marcadas por interrupções escolares, inseguranças e poucas oportunidades de elaboração da própria experiência pela linguagem. Em alguns casos, parecia haver mais facilidade para escutar do que para falar. Em outros, a palavra surgia de forma fragmentada, hesitante, como se precisasse vencer obstáculos invisíveis para se tornar pública.

Essa percepção modificou meu olhar sobre o processo. Compreendi que a experiência não começava quando alguém falava, mas também quando alguém escutava, observava ou permanecia em silêncio. A palavra não aparecia como algo dado; revelava-se como conquista lenta, frágil e profundamente ligada à história de cada participante.

EXCERTO 3 – O ENCONTRO COM AS BACANTES

À medida que a leitura avançava, percebia-se que os participantes começavam a reconhecer na tragédia conflitos que ultrapassavam o contexto da Grécia antiga. Questões relacionadas ao poder, à liberdade, ao medo, ao desejo, à repressão e à diferença surgiam espontaneamente nas discussões, muitas vezes associadas a experiências contemporâneas.

Em determinado momento, a obra deixou de ser apenas objeto de leitura e passou a funcionar como provocação. Os participantes não discutiam apenas Dioniso, Penteu ou Agave; discutiam também formas de autoridade presentes em suas próprias vidas, conflitos vividos em suas comunidades e tensões experimentadas em suas relações cotidianas.

Foi nesse processo que percebi a potência filosófica da tragédia. O texto não oferecia respostas prontas, mas criava condições para que perguntas emergissem. Mais do que transmitir conhecimento sobre uma obra clássica, a leitura parecia abrir espaço para a elaboração de questões existenciais que permaneciam em movimento.

EXCERTO 4 – A CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS

A adaptação dramatúrgica constituiu uma das etapas mais desafiadoras de todo o processo. Desde o início, ficou claro que não bastava transportar o texto de Eurípides para uma linguagem contemporânea nem simplificar os conflitos da tragédia para torná-los mais acessíveis. O desafio consistia em preservar a força simbólica da obra sem transformá-la em alegoria moral ou em comentário superficial sobre problemas atuais.

Durante os ensaios e discussões, os personagens passaram a ser vistos menos como figuras fixas e mais como núcleos de tensão. Dioniso, por exemplo, não poderia ser reduzido à imagem de libertador absoluto, assim como Penteu não poderia ser apresentado apenas como símbolo do mal ou da opressão. A riqueza da tragédia residia justamente na complexidade dessas figuras e na impossibilidade de resolvê-las em interpretações simplificadoras.

A construção dos personagens exigiu escuta, negociação e experimentação. Muitas vezes, as ideias surgiam a partir das próprias falas dos participantes, de suas inquietações e das relações que estabeleciam entre a obra e o mundo contemporâneo. Aos poucos, a adaptação foi ganhando forma como espaço de elaboração simbólica, no qual a tragédia permanecia aberta a novas interpretações sem perder sua densidade dramática. Mais do que representar personagens, os participantes foram convidados a dialogar com os conflitos que eles encarnavam.

EXCERTO 5 – CORPO E PALAVRA

Uma das descobertas mais significativas da experiência foi perceber que a elaboração de sentidos não acontecia apenas por meio da fala ou da escrita. Em diversos momentos, o corpo parecia expressar aquilo que ainda não encontrava forma na linguagem verbal. Gestos, deslocamentos, posturas, olhares e silêncios revelavam tensões e afetos que antecederiam a construção das palavras.

Durante os exercícios dramatúrgicos, tornou-se evidente que muitos participantes se mostravam mais disponíveis para comunicar experiências por meio da ação corporal do que por meio da exposição verbal direta. O movimento, a ocupação do espaço e a construção da cena funcionavam como formas de interpretação e expressão. Em vez de substituir a palavra, o corpo parecia prepará-la, abrindo caminhos para que determinadas experiências pudessem, posteriormente, ser nomeadas.

Essa percepção reforçou a compreensão de que a formação não ocorre exclusivamente no plano do discurso racional. A experiência artístico-filosófica mostrou que corpo e linguagem não constituem dimensões separadas, mas aspectos interligados de um mesmo processo de elaboração. Em muitos casos, a palavra surgiu depois do gesto, como tentativa de compreender algo que já havia sido vivido corporalmente. A cena revelou, assim, que pensar também pode ser um modo de mover-se, sentir e habitar o mundo.

EXCERTO 6 – O MOMENTO DA APRESENTAÇÃO

A apresentação constituiu um dos momentos mais intensos de todo o percurso. Depois de semanas de leitura, discussão, improvisação e construção dramatúrgica, a cena finalmente se colocava diante do público. No entanto, o que mais me marcou não foi a ideia de resultado ou conclusão, mas a percepção de que a apresentação era apenas mais uma etapa da experiência.

Durante a encenação, tornou-se visível algo que vinha sendo construído silenciosamente ao longo do processo. Gestos, olhares, deslocamentos e falas revelavam não apenas a presença dos personagens, mas também os caminhos percorridos pelos participantes para chegar até eles. A tragédia deixava de existir apenas como texto e passava a habitar o espaço da cena, do corpo e da relação com o outro.

Ao observar a apresentação, não me interessava avaliar desempenhos individuais nem identificar sucessos ou fracassos. O que chamava atenção era a intensidade da presença produzida pelo encontro entre arte, filosofia e experiência. Em diferentes momentos, tive a impressão de que a cena conseguia dizer algo que dificilmente poderia ser expresso apenas por conceitos ou explicações. A tragédia mostrava sua força não por oferecer respostas, mas por tornar visíveis conflitos, inquietações e perguntas que permaneciam abertas.

Ao final, ficou a sensação de que a apresentação não encerrava a experiência. Pelo contrário, ela parecia lançar novas questões e ampliar ainda mais os sentidos produzidos durante o processo.

EXCERTO 7 – O QUE PERMANECEU DA EXPERIÊNCIA

Ao revisitar essa experiência durante a elaboração da pesquisa, compreendi que seus efeitos não podem ser reduzidos a conclusões definitivas nem a resultados facilmente mensuráveis. O tempo transcorrido entre a realização da prática e a escrita desta dissertação permitiu observar que aquilo que permanece não é uma transformação total dos participantes nem uma narrativa de sucesso pedagógico. O que permanece são vestígios.

Permanecem algumas imagens, alguns gestos, determinadas falas, perguntas que continuaram ecoando e modos de perceber que se deslocaram ao longo do processo. Permanecem também as incertezas. Em vários momentos da pesquisa, percebi que compreender a experiência exigia aceitar sua incompletude e resistir à tentação de transformá-la em exemplo de eficácia ou prova de uma teoria.

Talvez a principal permanência esteja na convicção de que a arte e a filosofia podem abrir espaços de elaboração que escapam à lógica da mera transmissão de conteúdos. A leitura de *As Bacantes*, o trabalho dramatúrgico e a experiência da cena mostraram que pensar não é apenas acumular conceitos, mas também confrontar-se com questões que atravessam a existência. Nesse sentido, a tragédia não ofereceu respostas prontas, mas produziu condições para que novas perguntas emergissem.

EXCERTO 8 – OS ENSAIOS COMO ESPAÇO DE DESCOBERTA

Ao recordar o processo de criação de *As Bacantes*, percebo que os ensaios constituíram muito mais do que momentos de preparação para uma apresentação final. Foram espaços de descoberta, encontros marcados pela experimentação e pela construção coletiva de sentidos. A cada encontro, os participantes eram convidados a ultrapassar a simples reprodução de movimentos ou falas, explorando possibilidades expressivas que surgiam do próprio processo.

Nos primeiros ensaios, a preocupação dos participantes estava frequentemente relacionada à execução correta das atividades propostas. Havia o receio do erro, da exposição e do julgamento. Contudo, à medida que o grupo se fortalecia, os ensaios passaram a assumir um caráter mais investigativo. O corpo tornou-se instrumento de pesquisa, e cada exercício revelava novas formas de compreender a si mesmo e aos outros.

Diversas cenas nasceram de improvisações realizadas durante os encontros. Muitas vezes, um gesto aparentemente simples despertava imagens que posteriormente se transformavam em material dramático. Em outras ocasiões, uma movimentação coletiva produzia uma atmosfera tão significativa que era incorporada à encenação. Assim, o espetáculo foi sendo construído não apenas a partir do texto de Eurípides, mas também das experiências vividas pelos participantes durante o processo.

Os ensaios também possibilitaram a construção de uma escuta mais sensível entre os integrantes do grupo. Pouco a pouco, os participantes passaram a perceber que o trabalho teatral exige atenção ao outro, disponibilidade para o diálogo e confiança coletiva. A cena deixava de ser um espaço individual para se tornar um território compartilhado, no qual cada ação influenciava diretamente a experiência do conjunto.

Como diretora e pesquisadora, aprendi que os momentos mais significativos do processo nem sempre estavam ligados aos resultados previamente planejados. Muitas das descobertas mais importantes surgiram de situações inesperadas, de erros transformados em possibilidades criativas e de caminhos que inicialmente pareciam secundários. Os ensaios revelaram que a criação artística é, sobretudo, uma experiência aberta ao imprevisível.

Ao final do percurso, compreendi que os ensaios haviam produzido algo que ultrapassava a preparação de um espetáculo. Eles constituíram um espaço de formação humana, de construção de vínculos e de ampliação das capacidades expressivas dos participantes. Mais do que preparar uma apresentação, os ensaios permitiram que cada integrante experimentasse novas formas de presença, criação e relação com o mundo.

EXCERTO 9 – AS DIFICULDADES DO PERCURSO

Ao recordar a experiência com *As Bacantes*, percebo que os avanços alcançados ao longo do processo não ocorreram sem dificuldades. Desde os primeiros encontros, tornou-se evidente que trabalhar com uma tragédia grega exigiria enfrentar desafios relacionados tanto à compreensão da obra quanto à própria dinâmica do grupo. O texto de Eurípides apresentava uma linguagem distante do cotidiano dos participantes e abordava conflitos que, em um primeiro momento, pareciam pertencer a uma realidade muito diferente da sua.

Também havia dificuldades relacionadas à exposição. Muitos participantes demonstravam insegurança diante da possibilidade de falar em público, expressar opiniões ou atuar diante dos colegas. Em alguns momentos, o silêncio surgia como forma de proteção. Em outros, a participação acontecia de maneira hesitante, marcada pelo receio de errar ou de ser julgado. Compreendi que a construção da confiança era um processo tão importante quanto o desenvolvimento das atividades artísticas propriamente ditas.

Os exercícios corporais também apresentaram desafios significativos. Nem todos estavam habituados a utilizar o corpo como forma de expressão. Alguns participantes demonstravam resistência inicial aos movimentos mais livres, às improvisações ou às atividades que exigiam maior entrega emocional. Aos poucos, porém, foi possível perceber que essas dificuldades não constituíam obstáculos intransponíveis, mas parte do próprio processo de aprendizagem e criação.

Outro desafio importante esteve relacionado à adaptação dramatúrgica. Em diversos momentos, surgiram dúvidas sobre como atualizar os conflitos da tragédia sem descaracterizar sua força simbólica. Havia o risco de simplificar excessivamente os personagens ou transformar questões complexas em mensagens moralizantes. Encontrar um equilíbrio entre fidelidade à obra e liberdade criativa exigiu reflexão constante, escuta do grupo e inúmeras reformulações ao longo dos ensaios.

Também enfrentei dificuldades como pesquisadora e diretora. Muitas vezes, precisei lidar com a incerteza diante de caminhos que não produziam os resultados esperados ou de situações que escapavam ao planejamento inicial. Com o tempo, compreendi que essas incertezas não representavam fracassos metodológicos, mas

características próprias de uma experiência baseada na criação artística, na interpretação e no encontro com o outro.

Ao final do percurso, percebi que as dificuldades não foram elementos externos à experiência, mas parte constitutiva dela. Assim como na tragédia, o conflito não aparecia como algo a ser eliminado, mas como dimensão necessária do processo. Foi justamente no enfrentamento dessas tensões que surgiram algumas das descobertas mais significativas da experiência artístico-filosófica.

EXCERTO 10 – AS REAÇÕES DOS PARTICIPANTES DIANTE DA EXPERIÊNCIA

Ao longo do processo, foi possível perceber mudanças graduais na forma como os participantes se relacionavam com a obra e com as atividades propostas. Nos encontros iniciais, predominavam a timidez, a cautela e, em alguns casos, a dificuldade de expressar opiniões diante do grupo. Com o passar do tempo, entretanto, surgiram sinais de maior envolvimento e disponibilidade para o diálogo.

As discussões sobre os personagens e os conflitos presentes em *As Bacantes* passaram a despertar interpretações cada vez mais pessoais. Os participantes começaram a estabelecer relações entre a tragédia e situações vividas em seu cotidiano, identificando temas como autoridade, liberdade, intolerância, violência e pertencimento. Em diversos momentos, a obra deixou de ser percebida como algo distante para tornar-se referência para reflexões sobre a própria realidade.

Também se observou maior participação durante os ensaios e atividades de adaptação dramatúrgica. Ideias passaram a ser compartilhadas com mais frequência, sugestões eram incorporadas à construção das cenas e os participantes demonstravam crescente interesse pelo desenvolvimento do trabalho coletivo. A experiência parecia produzir não apenas compreensão da obra, mas também maior confiança na própria capacidade de interpretar, criar e comunicar.

Embora não seja possível afirmar transformações definitivas, os registros do processo indicam que a experiência favoreceu formas de participação mais ativas e reflexivas. As reações observadas sugerem que a tragédia funcionou como espaço de encontro entre arte, linguagem e experiência, abrindo possibilidades de elaboração que ultrapassaram a simples leitura do texto.

EXCERTO 11 – ESCOLHAS E DECISÕES DRAMATÚRGICAS

A adaptação de *As Bacantes* exigiu uma série de escolhas que foram sendo construídas ao longo do processo. Desde o início, tornou-se claro que o objetivo não era reproduzir integralmente o texto de Eurípides, mas criar uma versão que preservasse seus conflitos centrais e possibilitasse o diálogo com as experiências dos participantes. Cada decisão dramatúrgica buscou equilibrar fidelidade à obra e liberdade criativa.

Uma das principais opções foi privilegiar a dimensão simbólica da tragédia. Em vez de enfatizar a reconstrução histórica da Grécia antiga, procurou-se destacar temas que permanecem atuais, como poder, intolerância, liberdade, repressão e diferença. Dessa forma, os personagens foram construídos menos como figuras distantes do passado e mais como expressões de conflitos humanos ainda presentes na contemporaneidade.

Também se optou por valorizar a expressividade corporal e a construção de imagens cênicas. Em diversos momentos, o gesto, a movimentação coletiva e a ocupação do espaço assumiram papel tão importante quanto a palavra. Essa escolha nasceu da própria experiência dos ensaios, nos quais muitas percepções surgiam primeiro pelo corpo e apenas posteriormente encontravam elaboração verbal.

Ao final, compreendi que as decisões dramatúrgicas não foram apenas soluções técnicas para a montagem. Elas constituíram formas de interpretação da tragédia e do próprio processo vivido pelo grupo. Cada escolha procurou preservar a potência inquietante de *As Bacantes*, evitando transformar a obra em simples ilustração de conceitos ou em mensagem moralizante.

EXCERTO 12 – ENTRE ARTE, FORMAÇÃO E PESQUISA

Ao revisitar essa experiência durante a elaboração da dissertação, tornou-se evidente que os limites entre arte, formação e pesquisa nem sempre são facilmente definidos. Em muitos momentos, essas dimensões apareceram profundamente entrelaçadas, constituindo um único processo de criação, reflexão e aprendizagem. A prática artística não foi apenas objeto de investigação; ela também produziu perguntas, deslocamentos e compreensões que orientaram o próprio percurso da pesquisa.

A experiência com *As Bacantes* permitiu perceber que a formação não ocorre apenas pela transmissão de conhecimentos ou pela assimilação de conteúdos. Ela pode emergir do encontro com a obra de arte, do confronto com diferentes interpretações, da escuta do outro e da necessidade de elaborar simbolicamente aquilo que nos atravessa. Nesse sentido, a tragédia revelou-se um espaço privilegiado para a articulação entre pensamento, sensibilidade e experiência.

Também compreendi que pesquisar uma experiência artística exige reconhecer sua natureza aberta e muitas vezes imprevisível. Nem tudo pode ser planejado, explicado ou controlado. Parte significativa dos sentidos produzidos ao longo do processo surgiu justamente de acontecimentos inesperados, de encontros, dúvidas e descobertas que escapavam às expectativas iniciais. A pesquisa não eliminou essa abertura; ao contrário, procurou compreendê-la e preservá-la.

Ao final, continua a convicção de que arte, formação e pesquisa podem constituir caminhos complementares de produção de conhecimento. Quando aproximadas de forma crítica e sensível, elas ampliam as possibilidades de compreender a experiência humana em sua complexidade. Mais do que oferecer respostas definitivas, esse percurso permitiu reafirmar o valor da pergunta, da criação e da reflexão como dimensões fundamentais da existência.

EXCERTO 13 – O OLHAR DA PESQUISADORA APÓS O TEMPO

A distância temporal entre a realização da experiência e a escrita desta dissertação permitiu um olhar diferente sobre o processo vivido. Aquilo que, durante a prática, aparecia como acontecimento imediato, passou a revelar novas camadas de significado quando revisitado anos depois. Algumas situações antes consideradas secundárias mostraram-se importantes, enquanto certas expectativas iniciais perderam relevância diante do que efetivamente permaneceu na memória.

Com o passar do tempo, compreendi que a experiência não se resume aos resultados observáveis ou aos registros produzidos. Ela continua a atuar na forma como interpretamos acontecimentos, elaboramos lembranças e atribuímos sentidos ao vivido. Muitas imagens da encenação, conversas realizadas durante os encontros e momentos de criação coletiva conservam-se presentes não como recordações estáticas, mas como experiências ainda abertas à interpretação.

Essa distância também favoreceu uma compreensão mais serena dos limites da pesquisa. Hoje reconheço com maior clareza que a riqueza da experiência não esteve na possibilidade de comprovar transformações definitivas, mas na abertura de espaços para reflexão, criação e elaboração simbólica. O valor do processo residiu menos nas respostas produzidas e mais nas perguntas que continuaram a acompanhar os participantes e a própria pesquisadora.

Ao revisitar essa trajetória, reafirma-se a convicção de que a arte possui uma potência formativa singular. Ela não oferece garantias nem caminhos previamente definidos, mas cria condições para que novas formas de perceber, sentir e pensar possam emergir. Talvez seja justamente essa permanência discreta, que continua produzindo sentidos mesmo após o encerramento da experiência, um dos aspectos mais significativos do percurso realizado.