



# CORPOS PRECÁRIOS:

PEDAGOGIA E POLÍTICA  
NA EXPERIÊNCIA DO CORPO



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
JÚLIO DE MESQUITA FILHO - UNESP  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**RENATA KELY DA SILVA**

CORPOS PRECÁRIOS  
PEDAGOGIA E POLÍTICA NA EXPERIÊNCIA DO CORPO

SÃO PAULO  
2019

**RENATA KELY DA SILVA**

**CORPOS PRECÁRIOS  
PEDAGOGIA E POLÍTICA NA EXPERIÊNCIA DO CORPO**

Tese apresentada ao instituto de artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita” para a obtenção do título de doutora em arte educação

**Linha de pesquisa: Processos Artísticos, Experiência Educacional e Mediação Cultural.**

**Orientação Professora Doutora Carminda Mendes André**

SÃO PAULO

2019

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

S586c	<p>Silva, Renata Kely da, 1972- Corpos precários: pedagogia e política na experiência do corpo / Renata Kely da Silva. - São Paulo, 2019.</p> <p>68 f. : il. color.</p> <p>Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Carminda Mendes André. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.</p> <p>1. Memória. 2. Movimento (Encenação). 3. Representação teatral. I. André, Carminda Mendes. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>CDD 792.028</p>
-------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

**ATESTADO DE APROVAÇÃO - DEFESA**

Atestamos que **RENATA KELY DA SILVA**, RA nº: 187049-1, RG nº 36.420.087-X, expedido pela SSP/SP, defendeu, no dia 11/02/2019, a tese intitulada **CORPOS PRECÁRIOS: PEDAGOGIA E POLÍTICA NA EXPERIÊNCIA DO CORPO**, junto ao Programa de Pós Graduação em Artes, Curso de Doutorado, tendo sido 'APROVADA'.

Atestamos ainda que a obtenção do título dependerá de homologação pelo Órgão Colegiado competente.

São Paulo, 11 de fevereiro de 2019

  
**Rodrigo Gutierrez Leão**  
Supervisor  
Seção Técn. Pós-Graduação

## **DEDICATÓRIA**

Esta tese é dedicada às muitas mulheres de minha vida,  
em especial minha mãe Socorro Silva.

Às Minhas irmãs Tânia e Rose e as amigas Edilaine Cardoso,  
Maíra Leme, Elizabeth Garavito e Izabela Pimentel.

## **AGRADECIMENTOS**

Iarlei Rangel

Dayana Gonzalez

Herivelto Canales

Diego Marques

## **RESUMO**

Este estudo investiga, a partir da problematização da pedagogia do treinamento do ator, uma abordagem de corpo que vislumbra a memória como um território metodológico. Através de um estudo cenopoético o espaço autobiográfico se redesenha numa perspectiva relacional da memória e busca compreender uma pedagogia que considere a experiência e a narrativa como estratégias para outras políticas de corpo.

### **Palavras chave**

Corpo - memória - treinamento - experiência

## RESUMEN

Este estudio investiga, a partir de la problematización de la pedagogía del entrenamiento del actor, un abordaje del cuerpo que vislumbra la memoria como un territorio metodológico. A través de un estudio esceno-poético el espacio autobiográfico se reelabora en una perspectiva relacional de la memoria y busca comprender una pedagogía que considere la experiencia y la narrativa como estrategias para otras políticas del cuerpo.

### **Palabras clave**

cuerpo, memoria, entrenamiento, experiencia.

## **ABSTRACT**

This study investigate from the problematization of the education of the training of the actor. An approach of the body that is a glimpsy the memory as a territory methodological. Throught a cenopoetic study the autobiographical space redrawing in a perspective that relates with the memory and seek too comprehend the pedagogy that consider the experience and narrative as strategies for other kind of body politics.

### **Key words**

body – memory – training – experience

*O que eu quero é muito mais áspero. Quero o terreno.*

*Clarice Lispector*

# SUMÁRIO

## I. TRAÇOS DO PERCURSO

Orientação Geral .....	017
• GENEALOGIAS .....	018
• Sobre mapas intensivos (anexo)	

## TOMO I: PEDAGOGIAS Á VISTA

1. Pedagogia do Treinamento.....	024
2. Escolas e Saberes: uma política de corpo .....	032
2.1. DECROUX, A EMERGÊNCIA DO CORPO CÊNICO .....	032
2.2. MEIERHOLD E O ESTUDO DA BIOMECÂNICA.....	034
2.3. POR UM CORPO EXTRACOTIDIANO, EUGENIO BARBA.....	037
2.4. GROTOWSKI, O EXAME SOBRE A EXPLORAÇÃO DOS LIMITES.....	039
2.5. LECOQ, FUNDAMENTOS PARA O CORPO NEUTRO.....	040
2.6. BRECHT E A PERPESCTIVA DE UM TREINAMENTO CRÍTICO.....	042

## TOMO II: MEMÓRIA, ANATOMIAS POLÍTICAS

1. MEMORIALIDADES E PERSPECTIVAS TEATRAIS.....	048
1.1 A MEMÓRIA EM ARTAUD, CORPO E REBELDIA.....	052
2. CORPO E ESPETACULARIDADE.....	057
3. A FISCALIDADE E O REAL, TRÂNSITOS PERFORMATIVOS .....	059
3.1. CORPO COLETIVO .....	064
4. CASA DE TOLERÂNCIA: MEMORIAL DA AUSÊNCIA .....	067
4.1. QUANDO OS ESPAÇOS INVADEM A VIDA .....	069
4.2. PROCESSO DE CRIAÇÃO, CONSTRUIR CORPO.....	075
4.3. CASA EM DEMOLIÇÃO.....	078
4.4. O COTIDIANO COMO TERRITÓRIO AUTOBIOGRÁFICO .....	083
4.5. GUIANDO-SE PELA CASA .....	083
4.5.1. O QUINTAL, COMEÇAMOS POR LAVAR.....	084
4.5.2. MAPEANDO A COZINHA.....	086
4.6. TESTEMUNHAR .....	098
5. MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA, UMA ABORDAGEM PEDAGÓGICA .....	104
6. ATO POÉTICO, MEMÓRIAS DO PORVIR.....	108
6.1. REGISTRO .....	108
6.2. O HORIZONTE E A FRONTEIRA.....	111
6.3. LEMBRAR E NARRAR, UMA POLÍTICA DE CORPO .....	116
6.4. MICROUNIVERSOS, COMPOSIÇÕES DE PEQUENAS COISAS.....	119
6.5. PARATY, CORPO E TEMPO DE COMPOSIÇÃO .....	124
6.6. BREVIÁRIOS.....	126
7. AINDA AGORA.....	130

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: Máquina de produzir formas

Imagem 2: Morte de Artaud

Imagem 3: a Classe morta

Imagem 4: Contra-el-viento, yuyachkani

Imagem 5: Cena lavanderia, invisibilidades

Imagem 6: Sapatos vermelhos

Imagem 7: Cena quarto do cuidado

Imagem 8: estudo de imagem, cenografia

Imagem 9: cena do quintal, o buraco.

Imagem 10: cena lavanderia

Imagem 11: Mãezinha do céu

Imagem 12: Cuidar

Imagem 13: o anel de moebius

Imagem 14: fronteira

Imagem 15: Soldado bósnio sobre a mina

Imagem 16: Microuniverso com pequenos jardins, menina de saia no barco.

Imagem 17: Microuniverso1, a quebra do cuidado.

Imagem 18: microuniverso2: refazendo o cuidado

Imagem 19: breviário do porão, memórias da atriz Edilaine Cardoso

Imagem 20: breviário quintal, brincadeiras.



# TRAÇOS DO PERCURSO

## DESENHOS DO TRAJETO

Nasci no Ceará — na cidade de Fortaleza.

Minha mãe precisou reunir um bocado de forças para cuidar sozinha das três filhas, trabalhando como auxiliar de enfermagem num sanatório de tuberculosos. Sou a mais moça desse núcleo de mulheres em torno do qual compus um tanto de meus trajetos. Nasci em 1972. Minha mãe nos levava para marchas de lutas de esquerda e nos fazia ler livros de Vinicius de Moraes, Drummond e Adelaide Carraro. Ela também nos estimulava a decorar os poemas — os grandes eram meus preferidos — e encená-los nas festinhas de família. Minha mãe foi umas das primeiras mulheres a sentar sozinha numa mesa de bar com uma flor vermelha no cabelo e pedir uma cerveja. Foi também uma das primeiras a colocar o DIU (dispositivo intrauterino) num teste laboratorial como cobaia e a se desquitir no Estado do Ceará. Minha mãe desbravou todos os mundos que pôde e quebrou incontáveis tabus. Ela insistia que devíamos estudar para “ser alguém”, o que significava “não se submeter aos homens: nem chefes, nem padres ou exploradores quaisquer.” Em 1991, me mudei de Fortaleza para São Paulo, com o intuito de estudar jornalismo, mas acabei mesmo foi topando com o teatro, engajando-me num grupo e em seguida trabalhando com teatro de rua. Em 2003, junto com colegas da Universidade onde cursei a graduação em Artes Cênicas, fundamos a Companhia do Miolo, grupo do qual faço parte até os dias atuais. Em 2010, apresentei a dissertação de mestrado intitulada *Entre o Corpo e a Rua, Percursos de um Teatro — Investigação Sobre o Treinamento do Ator na Rua*. Ao longo de 15 anos, pesquisei a relação entre poética e treinamento no espaço urbano. Em 2013, ingressei na Universidade Federal do Ceará e voltei para Fortaleza, atuando na área da pedagogia teatral. Em 2015, iniciei o presente estudo, que está vinculado a minhas memórias e saberes que emergem da experiência de rememorar. *Corpos Precários: Pedagogia e Política na Experiência do Corpo* é uma pesquisa que fala sobre desbravar mundos, a coragem dos deslocamentos e também sobre territórios e corpos que vão se compondo no percurso.

## ORIENTAÇÃO GERAL

A presente pesquisa desenvolvida ao longo do doutorado se compõe de estudos teóricos e memórias narrativas reais e ficcionais que integram o trabalho por contágio, semelhança ou alteridade. A tese se estrutura em três materialidades: arquivos de escrita, arquivos de áudio, e material cênico. A parte escrita não contém as demais — assim como nenhuma das outras partes. Esta tese se divide entre os seguintes tomos: Tomo I: “Pedagogias à vista” e Tomo II: “Memória, anatomias políticas”. Existem ainda dois textos que visam informar o leitor sobre os aspectos mais gerais da investigação — estes se localizam no início e no final do trabalho, assim como os mapas que registram e integram a criação de um ato poético.

## GENEALOGIAS

“Tenho o privilégio de não saber quase tudo

E isso explica

O resto”

(BARROS, 2015, p.73)

Nunca soube muito como fazer começos, talvez porque os começos me trouxessem a ideia de um meio e um fim que deles resultassem, me pareciam quase sempre saturados de metas e expectativas. Quisera, talvez, começar pelo meio, desconhecer as partes, desmontar as sequências, ganhar a coragem de perder o fio da meada — estranhando o desenroilhar “natural” dos fios. É possível objetar que perder-se seja uma tarefa ética para o genealogista<sup>1</sup>, que empreende sua investigação interrogando como se constituem os saberes a partir das relações consigo e com o mundo.

Em minha trajetória, a noção do conhecer quase sempre esteve ligada a algo superior que estivesse ainda por ser alcançado — saberes que, vindo de fora, se afirmavam como possuidores de uma determinada relevância. Nascer no Ceará e construir-se por esse território fora do eixo central permitiu-me, na luta, suspeitar do valor destinado ao objeto do conhecimento. Assim, lancei-me na aventura de investigar a emergência das coisas, em particular a emergência das coisas que concernem ao corpo, e como essas coisas foram sendo qualificadas ou desqualificadas ao longo de uma história que faz do corpo sujeito e objeto. No teatro, interessei-me por investigar como os saberes sobre o corpo vão constituindo esferas de valoração estética: selecionando, hierarquizando, sujeitando e excluindo determinadas práticas em proveito de outras. Já no mestrado, me questionava sobre a especificidade do corpo cênico para a rua e sobre como a experiência com o espaço urbano poderia gerar um saber próprio: os saberes me intrigavam. Um genealogista tem interesse em perceber como os poderes efetuam saberes no interior das instituições, das relações, e das construções socioculturais. Foucault ressalta o caráter genealógico:

“As genealogias são, muito exatamente, anticiências(...) Trata-se da insurreição dos saberes. Não tanto contra os conteúdos, os métodos ou os conceitos de uma ciência, mas de uma insurreição sobretudo e acima de tudo contra os efeitos centralizadores de poder que são vinculados à instituição e ao funcionamento de um discurso científico organizado no interior de uma sociedade como a nossa. E se essa institucionalização do discurso toma corpo numa universidade, ou de um modo geral num aparelho pedagógico (...) É exatamente contra os efeitos de um poder próprio de um discurso considerado científico que a genealogia deve travar o combate.” (Foucault, 1999, p.14)

---

<sup>1</sup> “Todo o projeto filosófico de Foucault pode ser visto em termos de uma genealogia que teria três eixos: uma antologia de nós mesmos em nossas relações com a verdade (que nos permite constituir-nos como sujeito do conhecimento); uma ontologia histórica de nós mesmos em nossas relações com um campo de poder. (o modo como nos constituímos como sujeito que atua sobre outros); e uma ontologia histórica de nós mesmos em nossas relações com a moral. (o modo como nos constituímos como sujeito ético que atua sobre si mesmo.)” CASTRO, 2016, p.185.

O presente estudo aborda a experiência do corpo no teatro, numa visada sobre uma política de corpo aplicada à pedagogia do treinamento. A abordagem se faz a partir de estudos teóricos articulados a uma prática artística no teatro de grupo e de rua, e na pedagogia teatral que investiga-se pelo movimento de um ato poético memorial: *ATRAPADOS*, um Rito de Passagem. Este ato, que compõe a tese, tem como perspectiva a memória e seu campo relacional, cujas histórias, objetos, pessoas, lugares, sensações e afetos emergem de um território de alteridade.

O campo da memória relacional aposta numa experiência com o “nós” que não compreende uma partilha de identidades, mas que se constitui como um deslocamento de si, onde o ato de escavar, que acompanha a tessitura da pesquisa, torna-se gesto ético e criativo para, conforme nos sugere o genealogista, empreender “um combate contra os efeitos centralizadores de poder.”

Na primeira parte da tese — TOMO I: Pedagogias à Vista, apresento um breve panorama das escolas de teatro que atravessaram minha formação e suas abordagens pedagógicas, problematizando a noção de treinamento e as práticas discursivas que se engendram desde então, no intuito de perceber em que medida a noção está impregnada num projeto de corpo que se apoia no pressuposto da positividade, onde não há espaço para perder-se ou fracassar. Neste estudo os conceitos de biopolítica de Foucault e sociedade do desempenho de Han contribuem para historicizar e alargar as reflexões sobre as construções de corpo na sociedade contemporânea. Nesta perspectiva, proponho pensar outros modos de abordar as corporeidades no teatro, considerando a fragilidade, a finitude, e a precariedade do corpóreo como política e pedagogia de corpo que busca enfrentar a exigência compulsória de um corpo “poderoso” e sempre pronto para ultrapassar novos limites. A outra face desta problemática se mostra diante do paradigma dos corpos quebrados, desaparecidos e rotos que Ileana Caballero, desde o México, anuncia. Para a pensadora mexicana a arte já não pode sustentar-se sobre a monumentalidade do corpo.

“As práticas artísticas que trabalham em torno do corpo ou que têm um suporte corporal, estão inevitavelmente confrontadas pela realidade dos corpos, por sua desmaterialização e desaparecimento (...). O que estas circunstâncias impõem são as formas residuais dos corpos, a emergência alegórica de nossos restos, porque isso que sucede com o corpo de outros, pode suceder com o meu corpo, com o teu, com o de todos.” (2016,p.347)

Deste modo, devemos ponderar sobre o que pode ser articulado quando tocamos a dimensão de nossos limites e a condição de nossa vulnerabilidade física, que, como nos lembra Butler, “nos constitui politicamente como lugar público de afirmação e de exposição.” Assim, ao longo do percurso, destaco as pistas do trabalho “Casa de Tolerância” da Cia do Miolo, onde é possível entrever as sobras e ausências, e a partir delas a dimensão do corpo investida no ato de testemunhar.

O segundo Tomo — *Memória, Anatomias Políticas* — aborda o território da memória e as perspectivas teatrais que emergem deste território, por onde se faz passar operações que constituem a forma sujeito – cisão entre interioridade e exterioridade investida numa anatomia psíqui-

ca e física do ator por meio do exame sobre o corpo e a exploração da “verdade”. Neste tomo, percorremos também o território da performatividade, onde a memória transita entre um corpo saturado do Eu e a perspectiva da convivialidade.

A memória indica uma pista metodológica que vai tecendo uma poética entre realidades e ficcionalidades e compondo-se nas matérias precárias de lembranças e vestígios que não intentam remontar o passado, mas operá-lo como força do presente.

Com isso, acolho o sentido da “Narrativa Trapeira” de Benjamim, para incorporar histórias anônimas ou esquecidas que se ancoram no vivido e no imaginado. No contínuo do percurso partilho também áudio-narrativas que emergem da articulação entre lembrar e narrar e esboçam-se na fala, como atos de palavras que procuram seu interlocutor.

O ato poético memorial *Atrapados, um Rito de Passagem*, que compõe a materialidade cênica deste estudo, é composto de muitas memórias, de pontos nos mapas, da liminaridade dos tempos, teatralidades e espaços. Entre Fortaleza, São Paulo, Paraty e Cidade do México, que se intersectam no mergulho do território memorial, abrem-se as passagens, os devires e práticas que apostam na experiência como invenção de si.

Os ATRAPADOS surgem de uma memória imaginária que construí ao longo da leitura da obra *2666* do escritor chileno Roberto Bolaño, seis anos antes de iniciar o doutorado. A descoberta do deserto mexicano engolindo centenas de corpos femininos desmontados, que emergiam dos relatos de Ciudad Juarez, marcaria o curso de minhas memórias. A história dos desaparecimentos e assassinatos de mulheres no México, tornou-se, então, uma presença intensa que me levaria anos depois a empreender naquele país parte dos estudos desta pesquisa.

Quando iniciei o projeto de doutorado, propus realizá-lo em parceria (em um intercâmbio seguindo o modelo de “doutorado sanduíche”) com a Universidad Autonoma Metropolitana (UAM), junto à pesquisadora Ileana Dieguéz Caballero, que coordena seminários de estudos críticos em arte contemporânea latino-americana. Em 2017, finalmente fui ao México, onde estive no primeiro semestre realizando oficinas, palestras e apresentações, para então no segundo semestre iniciar o trabalho na UAM. Em 19 de Setembro de 2017, realizava-se a abertura de um ciclo de aulas e atividades acadêmicas que tinha como temática “narrar desaparecidos”. O seminário recebia jornalistas que cobriam as narcofosas e tinham como responsabilidade narrar os assassinatos, e também os desaparecimentos de centenas de corpos, causados pela guerra do narcotráfico. Naquele dia iniciamos a aula com Marcela Turati, jornalista mexicana que proferia:

Eu desapareço

Tu desapareces

Ele desaparece

Nós desaparecemos

Vós desapareceis

Eles desaparecem

Antes que Marcela pudesse proferir a última sentença o prédio começa a tremer e soam em todo o país os alarmes de sismo (estava ocorrendo o segundo maior terremoto da história mexicana, que se passava no mesmo dia em que, há exatos trinta e dois anos, o país perdera mais de dez mil vidas). A partir daí, a Cidade do México se tornava o lugar dos ATRAPADOS.

A realidade de corpos que desapareceram e de outros tantos que permaneceram lutando insistentes por debaixo dos escombros deslocou o traçado dos dias, abrindo-se como fenda sobre meus medos ordinários. Durante os dias em que permaneci no México, enquanto tentava retornar ao Brasil, fiz a única coisa que se poderia fazer: retirar escombros para procurar vidas. Os atrapados do terremoto mexicano ocuparam toda a cidade: sob o solo, invisíveis, permaneciam os corpos mortos e vivos — estranho habitar! Era preciso escavar os escombros!

O ato poético memorial *Atrapados* articula-se como um rito de passagem, onde a ação de escavar vislumbra escutar e experimentar a “aspereza do terreno.”<sup>2</sup> Clarice Lispector nos convoca a esse escavar ético que interroga se, afinal, permaneceremos como “sonsos essenciais” a dormir em nossas casas bem trancadas, sem jamais tocar o terreno, um lugar que, segundo Baptista e Tavares, seria “onde se poderiam lançar os alicerces de novas construções.” (2013, p.66).

Neste sentido, deve-se apostar na experiência de um tremor sem volta, nos escombros que não se erguerão novamente para garantir que tudo volte a funcionar como antes, nos corpos e na cidade.

Entre Foucault, Agamben, Caballero, Arfuch, Kantor, Lapoujade, Clarice, Mizoguchi e outros autores com os quais aqui dialogo, teço reminiscências por onde caminham o avô, vizinhos, o pai, as meninices praieiras, os arranha-céus paulistas, os atrapados mexicanos e tantas histórias que constituem os modos de compor as forças do corpo e de inventar o mundo. Agora, sigo na experiência da partilha junto ao leitor, ouvinte e espectador construindo novos sentidos para o estudo e na expectativa que desta partilha outros saberes se insurjam.

---

<sup>2</sup>No conto *Mineirinho*, a autora narra o assassinato de Mineirinho, morto pela polícia com 13 tiros. (Ver *MINEIRINHO* de Clarice Lispector.)



# PEDAGOGIAS Á VISTA

## PEDAGOGIA DO TREINAMENTO

Do território de passagem entre o palco, a rua e a sala de aula esboço um mapa que abarca, entre outras paisagens, a fronteira das cidades de Fortaleza e São Paulo. Esta é uma fronteira afetiva e memorial a partir da qual, como quem sai da ilha para desconhecê-la, avisto meu próprio corpo que interroga sua emergência: um corpo em crise com seus circuitos disciplinares, afetivos, somáticos, históricos e dialógicos – território de questionamento e de investigação. Ao indagar sobre este corpo, acolho os acontecimentos que delimitam-no como um território político, por onde passa tanto o poder, quanto as forças de criar, libertar e desejar. A crise permanente segue ancorada na aposta de que a arte seria um espaço de diferenciação, em que a experiência estética entreveria outros modos de inventar a vida. Assim, é possível considerar que o corpo e a arte estão imbricados num campo político de problematização da existência.

Pus-me, deste modo, a refletir sobre em que medida o corpo no teatro se diferenciaria, se aproximaria ou coincidiria com um corpo gestado da biopolítica. Tendo isto em vista, voltei meu olhar para a perspectiva pedagógica que assinala o campo de preparação de atrizes e atores, no qual se constituiria a experiência de um corpo em formação. Para este exame, dialogo inicialmente com a concepção de biopolítica de Foucault, que se caracteriza como a gestão capitalista sobre a vida, investe-a nos cálculos da economia e opera como tecnologia de poder que incide sobre a população. Não apenas isso, esta concepção

centrou-se no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e *controles reguladores: uma bio-política da população*. (FOUCAULT, 1988, p. 152, grifo original)

Com isso, considerando a criação artística como um possível espaço de transgressão e abertura dos domínios, indago sobre como o corpo que se compõe com o teatro escapa ao controle que se dá por dentro do funcionamento da própria vida biológica, social e sensível. Isto porque este controle, que opera no atual capitalismo sistêmico, não engendra um único modelo de corporeidade que nos ofereça a crítica e da qual seja possível separar-nos. Ao contrário, os modelos são múltiplos e se organizam ao gosto do freguês, a partir do próprio desejo. Neste sentido, localizamos corpos com diversos sintomas que são indícios de um tempo marcado pelo controle da multiplicidade e do campo de diferenciação que nos constitui. Desta maneira, é significativo questionar como se efetua esse controle e como examiná-lo por dentro da formação em teatro.

O ponto de partida para este exame é a emergência de um conjunto de saberes articulados à *noção* de corpo, que cercaram a própria experiência de sua materialidade, tornando-a o principal espaço de embate para a produção do sujeito. Tal emergência se dá a partir de uma série de tecnologias de poder investidas sobre o corpo que predominaram dos séculos XVII ao XIX no tecido da formação ocidental e que Foucault denomina de *sociedade disciplinar*.

A sociedade disciplinar compreende o conjunto de dispositivos que através das instituições de sequestro<sup>3</sup> – fábricas, hospitais, escolas e quartéis – submetem o corpo a uma ordem de domínio constituída por meio do uso do tempo e do espaço. Seu principal objeto de investimento é o corpo, sobre o qual os dispositivos destinam-se a medir, nomear, vigiar, fixar, ordenar, contabilizar, classificar, estruturar e por fim coagir. Esta coação, no entanto, não se dá pelo uso da força, como afirma Foucault, uma vez que “a totalidade do indivíduo não é amputada, reprimida, alterada por nossa ordem social, mas o indivíduo é cuidadosamente fabricado, segundo uma tática das forças e dos corpos.” FOUCAULT, 2009 p. 205). Por dentro do aparelho social se constitui, assim, uma anatomia de poder que opera as práticas jurídicas, econômicas, científicas e políticas através do aparato disciplinar que direcionam o gesto, o movimento, as capacidades, os hábitos e todo um sentido de modelar a existência e fazer funcionar o corpo. Tal funcionamento interessa-se em multiplicar as habilidades físicas para torna-las úteis e inteligíveis, esquadrinhando-as e adestrando-as para controlá-las nas suas especificidades. Sobre estes corpos que emergem da sociedade disciplinar, Foucault identifica a noção de docilidade, referindo-se ao que “une o corpo analisável ao corpo manipulável”, de maneira que “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser aperfeiçoado.” (2009, p.132)

O aperfeiçoamento corporal emerge, desta forma, de uma anatomia de poder, a docilização, que, através da articulação de saberes científicos e disciplinares, torna o corpo objeto central do conhecimento. Ao torná-lo objeto, separa-o de si mesmo, instituindo a cisão entre o sujeito e o objeto – o próprio corpo. Esta cisão vincula-se às formações discursivas das ciências humanas, que postulam também a fratura entre natureza e cultura, interioridade e exterioridade.

Se é preciso alhear-se da natureza para poder dominá-la, esclarecê-la e operacionalizá-la, e se somos de alguma maneira parte dela, entramos no paradoxo de ter nos tornado, em parte, objeto. Ao tornar-se sujeito e senhor, o ser humano esclarecido paga como preço sua própria alienação da natureza que o compõe. O aumento do poder do sujeito implica a alienação da natureza, sobre a qual o poder é exercido. Significa, portanto, alienação de si mesmo. Nesse sentido, conhecer só é possível quando se pode dominar e manipular. (VAZ, 1999, p.95)

Conhecer o corpo seria então um modo de o manipular? Conhecer, aperfeiçoar, manipular e dominar seriam então faces de uma mesma moeda? São operações de uma mesma sistemática? E como estas operações articulam-se nas práticas cênicas delimitando as experiências do corpo? Para responder estas questões é relevante examinar, a partir dessas operações, um dispositivo que vai sustentar e mobilizar o campo das atividades corporais nas áreas da saúde, do esporte, da educação e das artes presenciais: a emergência do *treinamento*, algo que desde o séc. XX tornar-se-ia uma palavra-chave nas concepções pedagógicas da cena.

O treino programático e metódico empregado inicialmente nos ginásios, exércitos e es-

---

<sup>3</sup>Na perspectiva de Foucault as Instituições que regulavam o tempo e o espaço para disciplinar o corpo denominavam-se Instituições de sequestro (Exército, fábrica, prisão, hospital, escola). Ver Vigiar e Punir.

colas através de estatísticas, cálculos e medições, produziriam, no século das luzes, uma série de saberes específicos sobre o corpo, investindo no aumento das capacidades e na ampliação cada vez maior de resultados. Em “Nascido para matar”<sup>4</sup>, filme de 1987, o recruta Lawrence, esforça-se para alcançar, através do intenso treinamento imposto ao pelotão americano, um corpo ágil, forte e preciso, que deveria tornar-se uma verdadeira máquina de matar vietnamitas. Mas Lawrence é apenas um homem comum que come donuts escondido durante as madrugadas (sem obstinar-se a emagrecer) e que mal consegue acompanhar o ritmo da marcha do pelotão. Sua dificuldade em saltar, correr, segurar o rifle com firmeza entre outras funções que o levariam a atingir a “natureza de um matador”, condena-o à exclusão de um corpo inábil. No entanto, forçosamente o recruta ultrapassa seu corpo desencaixado. Após ser duramente humilhado incorpora-se à rotina de treinamentos que fará dele um dos mais brilhantes atiradores do pelotão, comprovando que um corpo treinado pode “superar” suas deficiências. Na reviravolta do roteiro, Lawrence, agora devidamente produzido como máquina de matar, volta seu gatilho contra o sargento Hartman, seu superior e alzo, que com requintes de crueldade impunha a disciplina a fim de corrigir a inabilidade do recruta, e contra si, um corpo que exprime o limite da coerção. Podemos, talvez, depreender do filme que a positividade da qual se reveste o ato de treinar – algo que até o mais inábil dos recrutas afinal pode aprender e se modificar – revela como a manipulação dos corpos e o controle de suas forças atinge o limite mais alto que é o da própria existência. No contexto do filme ainda estamos em um espaço coercitivo por natureza, o exército, mas este exemplo será multiplicado infinitamente por todo o tecido social e seu caráter coercitivo aprimorado, imprimindo ao ato de treinar uma função cada vez mais autônoma e positiva de modo que seria necessário persistir treinando para alcançar um novo corpo, não apenas para corrigir, mas para aperfeiçoar. Nessa perspectiva observa-se que

há também o sonho militar da sociedade; sua referência fundamental era não ao estado de natureza, mas às engrenagens cuidadosamente subordinadas de uma máquina, não ao contrário do primitivo, mas às coerções permanentes, não aos direitos fundamentais, mas aos treinamentos indefinidamente progressivos, não à vontade geral, mas à docilidade automática. (FOUCAULT, 2009, p. 162)

Neste projeto de sociedade as engrenagens maquinais que se aplicam ao treinamento constante e progressivo e impõem sempre novas medidas produzem então modos de *individualizar, qualificar e hierarquizar* os movimentos, gestos e comportamentos. Desse modo, se forja o indivíduo idealizado como efeito e objeto de uma tecnologia de poder. Esse processo enfatiza o uso da força do indivíduo no controle de suas atividades, investindo músculo por músculo nos planos

---

<sup>4</sup> Sob a direção de Stanley Kubrick, o longa-metragem de 1987 narra a história do soldado Davis, apelidado de “joker” pelo Sargento linha dura Hartman, que suporta os rigores do treinamento básico e tenta ajudar o ridicularizado colega Lawrence. Durante a preparação, Hartman emprega métodos abusivos para transformar seus recrutas em verdadeiras máquinas de guerra. Lawrence, contudo, não aguenta a pressão, mas joker se forma no corpo de fuzileiros navais e é enviado para o Vietnã como jornalista, cobrindo e, eventualmente, participando da sangrenta batalha de Hué. (Lançamento da versão brasileira, 1987 fonte: <https://www.imdb.com/>)

e metas que orientavam sobre os limites do corpo, a busca e os modos de ultrapassá-los. Foucault ainda evidencia que tal tecnologia tinha no exercício

a técnica pela qual se impõe aos corpos tarefas ao mesmo tempo repetitivas e diferentes, mas sempre graduadas. Dirigindo o comportamento para um estado terminal, o *exercício* permite uma perpétua caracterização do indivíduo seja em relação a esse termo, seja em relação aos outros indivíduos, seja em relação a um tipo de percurso. (Foucault, 2009, p. 155, grifo meu)

É assim que a prática do exercício e do treino estabeleceria sempre novos referenciais e modelos que se constituiriam na sociedade contemporânea como um campo de conhecimento alargado. São saberes ancorados ao princípio do treinamento e que, por isso, efetuam um modo de organização minuciosa dos hábitos e do desempenho corporal que vão atravessar a saúde, a estética, a sexualidade e a sensibilidade, submetendo a existência a um contínuo e perpétuo treinar.

À medida em que o contorno do indivíduo emerge dos corpos “treinados”, as técnicas tornam-se cada vez mais pessoais e positivas. Na sociedade contemporânea, o princípio do treinamento se aprofunda na experiência do corpo como uma máquina de produzir resultados: o treinamento opera, desta maneira, como uma disciplina por dentro do organismo que examina cada vez mais profundamente o funcionamento da vida. À vista disso, os saberes que se desenvolvem deste campo atuam num controle sub-reptício dos movimentos e da atividade corpórea que envolve a percepção, a memória e a cognição.

Desse modo, aprimora-se a perspectiva do treinamento que em nossa sociedade contemporânea, aliado ao desenvolvimento de habilidades e competências, articula novos modos de gerir a vida, em que o comando sobre os resultados do corpo se faz não mais como exterioridade, mas constituindo as exigências que fazemos de nós mesmo.

Para Byung-Chul Han (2015), filósofo coreano, há uma importante mudança de paradigma entre a sociedade disciplinar e a sociedade contemporânea que se distingue pelos modos de controle sobre os corpos. Han denomina este novo paradigma de *sociedade do desempenho*, definindo-o como o conjunto de práticas que emerge em nossa sociedade em relação ao qual a analítica do poder “disciplinar” já não corresponde. Tal paradigma compreende a positividade como tecnologia de poder que investe no autocontrole, no autoconhecimento e na autogestão como modos de delimitar a existência. Dito de outra forma,

A sociedade do século XXI não é mais a sociedade disciplinar, mas uma sociedade do desempenho. Também seus habitantes não se chamam mais “sujeitos da obediência”, mas sujeitos de desempenho e produção. São empresários de si mesmos. (...) A sociedade disciplinar é uma sociedade da negatividade. (...) a sociedade de desempenho vai se desvinculando cada vez mais da negatividade. Justamente a desregulamentação crescente vai abolindo-a. O poder ilimitado é o verbo modal da sociedade de desempenho. (Han, 2015, p. 24)

Trata-se, desta forma, de refletir sobre como se deve enfrentar, por dentro das práticas pedagógicas da cena, o legado das formas de treinar, cuja ênfase está no desempenho do corpo, na resultante do treino, no caráter programático das metas que operam os modos de conhecer e constituir o campo da sensibilidade.

Ao assinalar a emergência do treinamento como dispositivo de controle das forças do corpo, não excluo seus efeitos sobre este ou aquele resultado cênico, uma vez que o treinamento é uma prática que gera mudança de estágios e, por isso, seu caráter positivo exerce sobre o corpo tamanho fascínio e poder. Entretanto, é precisamente na análise de uma anatomia do poder que é possível examinar o ato de treinar.

Frente ao aparato contemporâneo de técnicas e mecanismos sofisticados que modificam o corpo e seu desempenho não seria mais possível falhar. À nossa disposição se coloca uma infinidade de instrumentos que se oferecem para melhorar e ampliar nossas capacidades, e é por este motivo que a nocividade do poder positivo é tão devastadora: ela indica que para atingir qualquer meta basta “vontade” – a força de vontade, boa vontade. Se alguém fracassa, é porque não investiu forças suficientes em seu sucesso, postulado que caracterizaria a economia de si. Com isso, segundo Ehrenberg, é possível observar a depressão como resultante deste movimento, já que ela “é a expressão patológica do fracasso do homem pós-moderno em ser ele mesmo.” (Apud Han, 2015 p.27)

O imperativo de uma economia de si, neste contexto, afirma que “tudo podemos”, de maneira que não haveria um poder exterior que impõe ao corpo sanções proibitivas ou disciplinares: cada um pode conquistar novas habilidades, alcançar e explorar mais e mais novos limites. Deste modo, ao livrar-se da coerção exterior, o sujeito de desempenho supõe-se autônomo e livre, mas, como afirma Han, “a queda da instância dominadora não leva à liberdade. Ao contrário, faz com que liberdade e coação coincidam” (2015, p.29).

Isto posto, minar ou problematizar o imperativo do desempenho sobre o qual se imprime o poder ilimitado do corpo parece, uma importante estratégia na construção de uma política que se proporia a criar experiências singulares na pedagogia da cena.

## **FOUCAULT E AS PRÁTICAS DE LIBERDADE**

Uma vez que a relação entre o desempenho e a liberdade podem confundir-se nas suas formas de operação, é necessário refletir a respeito de que perspectiva de liberdade ou, conforme propõe Foucault, de “práticas de liberdade”, empreende-se as estratégias para a criação de um território sensível. Nesta perspectiva, a noção de liberdade que Foucault propõe na última fase de seus estudos pode ser pensada a partir do exercício de poder implicado nas relações entre os sujeitos e em na relação consigo mesmo. Sugere-se, assim, a construção de uma liberdade ética como prática de si e da liberdade política na relação com os outros.

No primeiro caso, as práticas de liberdade em sentido político, partindo de uma ideia de que o exercício do poder é uma forma de “conduzir condutas”, podem ser qualificadas como livres aquelas formas de relação entre sujeitos que, negativamente, não estão bloqueadas e, positivamente, aquelas em que se dispõe de um campo aberto de possibilidades; isto é, relações que são suscetíveis de modificação. (CASTRO, 2016, p.246)

Para Foucault as práticas de liberdade só seriam possíveis entre sujeitos livres, uma vez que para constituir a liberdade seria necessário um espaço mínimo para o deslocamento do poder e abertura de domínios: “o poder não se exerce, a não ser, sobre sujeitos livres.” Ele distingue, ainda, as “práticas de liberdade” das “práticas de liberação”, ou seja, das ações de liberação dos “estados de dominação”<sup>5</sup> nos quais o exercício de poder bloquearia qualquer possibilidade de ação. Portanto, as práticas de liberação criam as condições mínimas para construir a liberdade, mas não as garantem. Desta forma, considerando que “a liberação abre um campo para novas relações de poder que devem ser controladas pelas práticas de liberdade” (FOUCAULT, 2004, p.269), seria necessário, a partir desse território de relações de forças, criar os deslocamentos e aberturas possíveis, tendo em vista minorar a ação do poder entre os sujeitos e sobre si.

Neste sentido, é possível destacar três aspectos que, na direção das práticas de liberdade, podem fomentar novas condições para a emergência das sensibilidades: assinalar a finitude do corpo exposta em sua materialidade precária e inacabada; desativar a forma resultante vinculada ao ato de treinar; e desinvestir o aparato de autocontrole totalizante das forças pelas quais se impõe ao corpo uma segunda natureza. Cada um destes aspectos serão desenvolvidos na segunda parte do presente estudo, acompanhando a proposição e exploração de abordagens práticas e epistemológicas do território da memória na experiência e pedagogia do corpo.

Considerando que predomina nos espaços de formação uma pedagogia voltada para o empreendedorismo de si, de que modo se torna possível trabalhar uma pedagogia de corpo, cuja experiência escapa ao controle das forças sob o imperativo dos resultados?

Poder-se-ia dizer que a questão das competências, na medida em que se reporta ao desenvolvimento de conhecimentos, habilidades e destrezas, tem a ver também com a instituição, demarcação, medição e comparação daqueles componentes do capital humano que têm ou não valor, no e para o mercado, ou seja, dos componentes do capital humano que mereceriam ou não ser objeto de investimento por parte dos indivíduos. (Gadelha, 2013, p. 160)<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Quando um indivíduo ou um grupo social chega a bloquear um campo de relações de poder, a torna-los imóveis e fixos e a impedir qualquer reversibilidade de movimento, por instrumentos que tanto podem ser econômicos quanto políticos ou militares, estamos diante do que se pode chamar estado de dominação (FOUCAULT, 2004, p. 266).

<sup>6</sup> Sob a perspectiva da escola de Chicago, já não faria muito sentido pensar o indivíduo e o capital como exteriores um ao outro – por exemplo, quando se diz que alguém, um banqueiro ou um executivo de uma grande transnacional, é representante do capital, ou, quando se diz que algum operário, um professor ou um programador na área da informática, é explorado pelo capital. Pois sob sua ótica, as habilidades, aptidões de um indivíduo, constituem, elas mesmas, seu capital. Mais do que isso, é esse mesmo indivíduo que se vê induzido, sob essa lógica, a tomar a si mesmo como um capital, a entreter consigo (e com os outros) uma relação em que se reconhece (e aos outros) como uma microempresa. (GADELHA, 2013, p. 149)

Com esta reflexão de Gadelha, considera-se que, a partir da perspectiva do capital humano, o investimento sobre o desempenho e o próprio desempenho, tornariam a experiência pedagógica um território em que “a ancoragem da resistência tende a coincidir com o campo de incidência do poder” (PELBART apud GADELHA, 2013, p, 208) que vai das velhas práticas disciplinares aos dispositivos de controles mais sutis. Neste sentido, é significativo questionar sobre como responder à problemática do corpo cênico sem corresponder ao paradigma desse desempenho.

Para pensarmos tal questão se faz necessário estabelecer a distinção entre o desempenho do corpo e a experiência cognoscente-sensível. Essa distinção pode ser avaliada como fundamental à medida em que nossa noção de corpo ou faz coincidir ou faz fundir esses dois aspectos na pedagogia da cena.

A primeira especificidade que embaralha esta distinção é a ideia de que o processo de aprendizagem do corpo na cena está vinculado à delimitação do objeto obra-cena. É muito comum que num processo cênico a experiência do corpo coincida com o objetivo da obra, do acabamento do corpo-em-obra. Neste contexto, o treinamento é um dispositivo bastante presente em nossas práticas, pois ele opera a partir da superação de obstáculos, visando atingir um objeto final: o corpo cênico. A segunda especificidade que contribui para a confusão entre o desempenho do corpo e a experiência cognoscente-sensível é o conjunto de atributos técnicos e funcionais que supõe a base do corpo na cena: a precisão, o ritmo e a presença. Se pensarmos que o processo de aprendizagem do ator corresponde ao desenvolvimento dos atributos técnicos, incorremos no risco de condenar o corpo ao desempenho, reduzindo a experiência cognitiva e sensível. Kastrup nos ajuda a pensar este processo cognitivo de aprendizagem em arte a partir do conceito de invenção ao ponderar que “definimos a invenção como a potência que a cognição possui de diferir de si mesma.” (2016, p.73)

Seguindo a pista da invenção tratada por Kastrup, e deslocando a ênfase do controle sobre o corpo e domínio de suas forças para o território habitado pela multiplicidade e diferenciação, tem-se um deslocamento que será apenas possível se imaginarmos que o ato de conhecer implica a fusão entre sujeito, objeto e obra. Com isso, e à medida que examinamos o corpo como objeto do domínio do sujeito para fins da obra, escapa-nos a multiplicidade, visto que, tal fratura já seria em si a captura das forças inventivas.

Desse modo, criar corpo seria, também, implicar-se na criação da existência, nas práticas de libertação da vida e na concomitância criativa corpo-obra-vida. Para tal empreitada, deve-se considerar o legado pedagógico de nossas formações, bem como a perspectiva de corpo hegemônica que se desenha nesse território e investir em aberturas éticas e epistemológicas no embate que se dá sempre a partir de si.

## PEDAGOGIAS À VISTA

Considerando a anatomia de poder que articula os modos operativos da sociedade do desempenho, é relevante examinar, no campo das artes presenciais, a sofisticação de técnicas aplicadas sob os diversos modos de treinar o corpo que ocupou extensivamente os espaços da criação, aproximando o desenvolvimento do sensível à exigência de resultados, no qual se elabora toda uma economia do gesto e do movimento, passando pela ênfase de um rigoroso controle do corpo à fruição de estados perceptivos. Todo esse conjunto de práticas dá lugar à era de atores, atrizes, bailarinos e bailarinas virtuosos e compulsivos em acessar novas técnicas que promoveriam o aperfeiçoamento de suas performances. Assim, por dentro dos dispositivos técnicos, permeia-se uma política de controle sobre o corpo que investe na constante ultrapassagem de novos limites, na valorização da força convertida em tônus muscular, na precisão da ação e na elaboração de gestuais sem resíduos que seriam conquistados a partir de uma rígida disciplina física, visando construir uma nova corporeidade.

Na análise de Foucault acerca do nascimento da biopolítica, o princípio da economia é investido sobre o indivíduo/sujeito ao ponto de confundi-lo com a própria razão de mercado. É possível considerar que condição dessa tecnologia de poder está em “generalizar efetivamente a forma empresa no interior do corpo ou do tecido social” e, ainda, em afirmar

o modelo econômico, o modelo da oferta e da procura, o modelo investimento-custo-lucro, para o transformar num modelo das relações sociais, um modelo da própria vida, uma forma de relação do indivíduo consigo próprio, com o tempo, com o seu meio, com o futuro, com o grupo, com a família. (FOUCAULT, 2004, p. 305-306)

Neste sentido, a pedagogia do treinamento construída ao longo de todo o século XX como política de corpo acaba por constituir-se por dentro do modelo de gestão do empreendedorismo de si, no qual o indivíduo torna-se uma empresa a ser investida, devendo alcançar a visibilidade, a mobilidade e a capacidade de autogestão, num processo que vai da individualização à mercantilização da existência. Com isto em mente, voltemos às nossas questões: em que medida as práticas que se desenvolveram no campo da formação do ator tendo como objeto *o treinamento* incorporam ou se diferenciam do projeto biopolítico? A ênfase no corpo como estatuto da positividade, em que tudo deve funcionar a contento, produzindo certos resultados, acaba por engendrar um corpo-objeto ou corpo-mercadoria sobre o qual se aposta toda sorte de investimento-lucro? A partir de tais questões, refletiremos sobre algumas práticas que, no teatro, em específico na formação do ator, se desdobram numa perspectiva do corpo, tendo *o treinamento* como o principal dispositivo de operação.

## ESCOLAS E SABERES: UMA POLÍTICA DE CORPO

O século XX foi marcado pelo advento do treinamento do ator. Desde seu início, os saberes sobre o corpo abriram espaço para diversas investigações que buscavam compreender quais aspectos corporais constituiriam a expressividade, contribuindo para ampliar e aprofundar o campo de conhecimento da criação. O movimento, o gesto e a energia foram sendo perscrutados no esforço por garantir uma maior *precisão e domínio* do corpo e assim engendrar uma materialidade orgânica<sup>7</sup> que capturasse o olhar do espectador. Desde as matrizes de Delsarte (1811-1871) e Dalcroze (1865-1950), passando pelos elementos do teatro oriental e as estruturas das máscaras medievais da *commedia dell'arte* o treinamento foi constituindo um dos aspectos pedagógicos da arte do ator. Mas, foi a partir dos anos 60 que a pedagogia no Brasil se consolidou: a emergência das escolas e grupos que multiplicaram, sistematizando aprendizagens sobre o ofício de atores e atrizes em que predominavam os estudos de corpo e se redesenhava uma teatralidade focada predominantemente na produção de corporeidades.

As pesquisas realizadas por Eugênio Kusnet (1898-1975), Grotowski (1933-1999), Jacques Lecoq (1921-1999), Eugenio Barba (1933) e Philippe Gaulier (1943), entre outros, interessavam-se em desenvolver uma pedagogia que compreendia a experiência do corpo como elemento central da cena. Estes estudos que se consolidaram a partir da Europa espalharam-se em grande parte do ocidente, chegando ao Brasil entre os anos 60 e 70 e estruturando os processos formativos nas artes cênicas. Dentre as pesquisas que balizavam a perspectiva de uma pedagogia do corpo, destacam-se também as de Rudolf Laban (1879-1958), Étienne Decroux (1889-1991) e Meyerhold (1874-1940).

## DECROUX E A EMERGÊNCIA DO CORPO CÊNICO

De maneiras distintas, cada uma dessas escolas preocupava-se em compreender como construir um *corpo expressivo* e ativar estados perceptivos na busca por uma plasticidade que o ator desenvolveria à medida que investigava com maior rigor e minúcia o funcionamento de cada músculo, articulação, fluxo energético, etc. O corpo e seu funcionamento articulavam-se, assim, ao próprio sentido da teatralidade, na busca por uma linguagem expressiva singular que ultrapassasse a simples “representação” do real. Neste movimento Decroux, mímico francês, investigou uma série de procedimentos que permitiriam ao ator o controle total do corpo e de suas emoções.

---

<sup>7</sup> Ao realizar um recorte de visão do trabalho de ator em relação a si mesmo, é comum os estudiosos de teatro identificarem outras duas dimensões específicas dentro desse recorte: uma delas seria a faculdade operativa do ator em articular sua arte de maneira concreta, o que comumente chamamos “técnica” e a outra seria a própria faculdade criadora do ator, o momento no qual ele anima a “técnica” insuflando-lhe “vida” e organicidade. ( FERRACINI, 2006, p. 1)

Inspirado na supermarionete de Craig<sup>8</sup> o artista buscou superar as limitações do corpo por meio de um treinamento, de uma ginástica adequada que ele nomearia de mimo corpóreo. Sobre Decroux, que influenciou os sistemas de treinamento das artes do corpo no ocidente é significativo ressaltar que

sua busca perfeccionista pelos princípios geométricos do movimento humano, realizada em nome da expressividade essencial do corpo do ator, não considerou apenas os movimentos, mas também a respiração, a elocução e a voz. (...) Seu foco restrito nas bases do movimento humano permitiu alcançar o essencial para a geração de um corpo cênico ficcional. (ROMANO, 2013, p. 56)

Desta maneira, durante todo o século XX, as pedagogias do corpo conformaram um conhecimento que enfatiza *precisão de movimento, domínio do gesto e superação de limites* como signo. Foi um investimento que buscou o ideal das formas na exploração de um corpo vigoroso e sem sobras e que abriria um caminho para uma estética focada na fisicalidade e, sobretudo, em seu êxito. A relação entre presença cênica e potência muscular foi, com isso, gradualmente articulada, à medida em que se efetuavam os saberes biológicos do corpo. A respiração, o esforço e o cansaço, bem como as funções musculares – relaxamentos e tensões – tornaram-se elementos fundamentais para a elaboração de uma pedagogia cênica. Desse modo, o trabalho investido sobre e a partir do corpo, ao mesmo tempo ampliava a dimensão da experiência corporal tensionando o paradigma binário corpo/mente e fazia surgir novas poéticas, em que a corporeidade emergia como textualidade. Isto acabou por configurar uma política que, ao destacar um corpo “superdimensionado” e “superpreparado”, articulava uma pedagogia que projetaria um corpo pouco passível de erros. Neste sentido, grande parte das experiências de Decroux desdobrou-se nas artes presenciais ao longo do século, constituindo princípios e fundamentos para os estudos do corpo na cena, a partir de noções que delimitariam o território do treinamento do ator ocidental, como ação, equilíbrio, presença e corpo dilatado. A partir do legado do mímico francês, tais noções passaram a operar como eixos estruturantes da criação e expressividade, e a busca por uma corporeidade teatral deslocada da cotidianidade. Em Decroux se fomentou a ideia de um corpo novo, programado e estruturado sob formas distintas dos hábitos cotidianos, através da qual emergiria a noção de *corpo cênico*.

---

<sup>8</sup> “Pode-se sair desse impasse formal supondo que, quando afirma a impotência do corpo, Craig tem em mente somente as dificuldades, certamente grandes, mas não insuperáveis, que o corpo experimenta quando tenta obedecer ao comando da mente. Eis aqui o meu raciocínio: Se a marionete é ao menos a imagem do ator ideal, é preciso tentar adquirir as virtudes da marionete ideal; é possível adquirir tais virtudes somente praticando uma ginástica adequada à função prevista, e isso nos leva ao chamado mimo corpóreo.” (Decroux apud Bonfitto, 2013, p. 61)

## MEIERHOLD E O ESTUDO DA BIOMECÂNICA (1874-1940)

Vsévolod Emilievitch Meierhold, encenador russo, desenvolveu um estudo para a criação atoral que tinha por objetivo constituir um campo de teatralidade próprio que se distanciasse do princípio da verossimilhança. No final do século XIX havia um intenso debate sobre os modos de conceber o teatro e a necessidade de submeter ou não a cena ao paradigma mimético, emergindo então o problema da convenção teatral. A oposição entre natureza e artifício norteava as experiências cênicas que transitavam entre as propostas mais tradicionais e o desejo de se formular um novo teatro (THAIS, 2009). Meierhold, neste contexto, aproximava-se dos simbolistas e se distanciava cada vez mais das concepções de Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou. Ele interessava-se pela forma, pelos princípios formais que aglutinariam ator, texto, cenografia e os demais elementos da cena, separando-se radicalmente de qualquer traço que reconhecia no naturalismo. Para o encenador russo já era tempo do teatro superá-lo. Assim, dentro dessa perspectiva, Meierhold empreende uma série de experimentações no teatro Estúdio com estudantes e atores profissionais na busca por um “teatro de convenção”<sup>9</sup>, com princípios estéticos próprios. Foi ali que, paulatinamente, o artista russo desenvolveria a técnica de interpretação baseada na biomecânica do movimento: a partir de 1920 na Rússia pós-revolucionária, quando é nomeado chefe do departamento de instrução, Meierhold expõe sua vontade de “fazer uma revolução no teatro e de refletir em cada apresentação a luta da classe trabalhadora por sua emancipação” (CAVALIERI, 1997, p. 120). A vanguarda Russa fortemente influenciada pelas ideias construtivistas contagiou as pesquisas de Meierhold, que “toma os postulados construtivistas, especialmente o princípio da beleza funcional e utilitária, como meio de elaboração da sua famosa teoria da biomecânica”. Todo o processo que o artista empreende para a criação de um novo teatro – opondo-se ao naturalismo do Teatro de Arte de Moscou – encontra seu ponto alto nos princípios estéticos do construtivismo. Com isso, vê-se que,

se a maior parte dos cubo-futuristas e grupos afins se inclinavam fortemente para o elemento urbano, a civilização da velocidade e das máquinas, exaltando o cinema como a forma mais sintonizada com a precisão e a tecnologia moderna, os construtivistas retomam essas ideias depois de 1918, radicalizando o objetivo de fazer uma arte que fosse “filho harmonioso da cultura industrial” e compartilhando assim com as aspirações industriais da sociedade soviética nascente. A arte torna-se construção de objetos, elaboração técnica de materiais aproximando as formas do artesanato da experiência operária. (CAVALIERE, 1997, p.120)

Meierhold, deste modo, constrói, a partir dessa sintonia, a técnica da biomecânica que influenciaria a pedagogia do ator em todo o mundo. Seu legado foi, sem dúvida, uma fonte importante de pesquisa para pensarmos não somente o corpo do ator, mas uma série de elementos que formaram, desde o século XX, a noção de teatralidade, de encenação e de recepção do es-

---

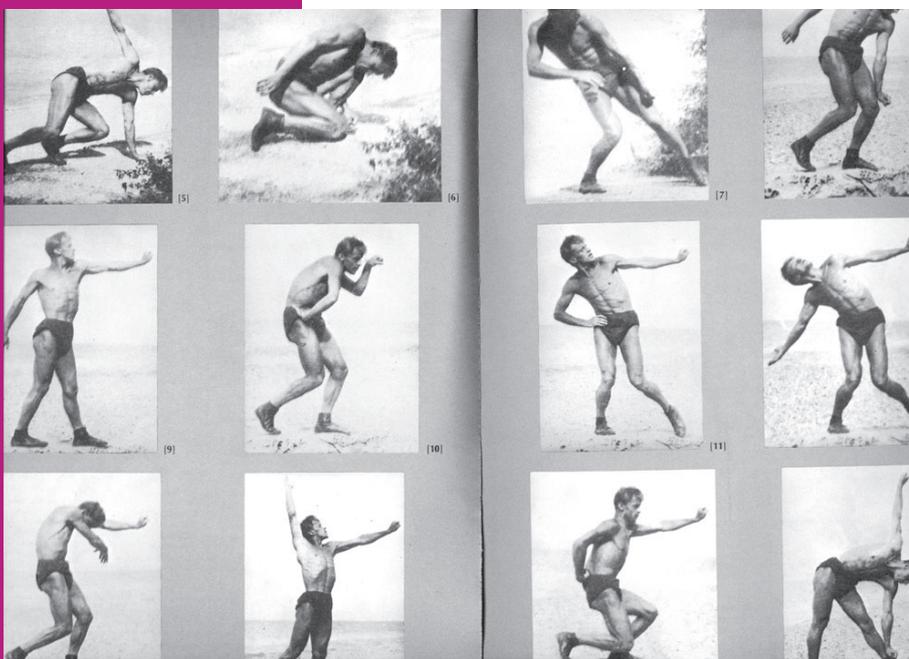
<sup>9</sup> “No teatro de Convenção, a técnica luta contra o procedimento da ilusão. O teatro não tem necessidade da ilusão, esse sonho apolíneo. Estabelecendo uma estatuária plástica, o teatro de Convenção imprime na memória do espectador grupos separados, para que surjam diante das palavras os acentos fatais da tragédia.” (THAIS, 2009, p. 237)

pectador. Todos esses aspectos são encontrados na história do teatro empreendido por Meierhold, uma vez que, junto a uma geração de artistas, o diretor russo interessava-se em compreender o funcionamento de cada parte do corpo, aproximando-o das estruturas maquinais e dando lugar a um corpo estilizado. Encontramos aí a radicalidade de uma estética milimetricamente articulada entre a fisicalidade, o espaço e a palavra. A construção do teatro moderno, que se desvincilhava da tradição do “naturalismo”, passou, assim, a vincular-se a uma nova concepção de mundo que compreendia, entre outras concepções, o corpo como máquina de produzir formas.

A máquina de Meierhold, no entanto, estava vinculada ao seu compromisso com o povo, com a retomada de um teatro “não-burguês”. Para ele o ator seria “um operário da cena que entra no quadro da produção. Deve-se melhorar seu ritmo de rendimento. O ilusionismo burguês desaparece. O palco torna-se uma máquina de desempenho.” (Aslan, 2013, p.149)

No teatro ocidental a biomecânica de Meierhold formou uma importante tecnologia de treinamento e destacou-se no Brasil entre as práticas mais difundidas na busca por uma autonomia do corpo. Os estudos focados nos princípios biomecânicos do diretor russo estabeleceram modos de abordar a corporeidade e articularam, assim, uma pedagogia que ainda que operando em contexto tão diverso, acabou por estabelecer, a partir do treinamento, formas próprias de compor e executar o movimento e a ação cênica. Embora, isoladamente esses princípios não expressem o legado de Meierhold, foi através da biomecânica que um conjunto de procedimentos passou a operar e constituir saberes que, articulados à noção de teatralidade, contribuiriam para a emergência de um novo estatuto do corpo, o corpo da cena.

Fotografia 1 - ENSAIO MEIERHOLD



Fonte: <https://www.taringa.net/posts/arte/17435904/Actuacion-Meyerhold-Federico-Herrero-el-actor.html>

## POR UM CORPO EXTRACOTIDIANO: EUGENIO BARBA

A teatralidade foi se constituindo a partir de um corpo que se destacava das formas e movimentos da vida cotidiana. Conforme explicitado anteriormente, a tônica ao final do século XIX e início do século XX foi a busca por uma interpretação que afastasse o ator do predomínio do naturalismo<sup>10</sup>, incrementando uma multiplicidade de pesquisas com novos modos de conceber o gesto, a voz e a interioridade: era necessário a construção de um segundo corpo que se distinguisse muscular e energeticamente da vida diária e que possibilitasse o rearranjo das ações mais triviais da vida: sentar, correr, saltar, acenar, empurrar, puxar, carregar objetos, cumprimentar, entre outros. Conhecer o que se passava no corpo enquanto se realizavam essas ações permitia desenvolver novas formas de executá-las. Assim, a busca por um corpo separado da cotidianidade abria-se como possibilidade de redimensionamento do movimento e da ação no espaço, bem como a ampliação do campo perceptivo, mas projetava, também, um corpo idealizado, um corpo a ser alcançado e metodicamente construído.

Neste contexto, Eugenio Barba diretor do Odin Theatre, a partir das pesquisas com o teatro antropológico, estabeleceu a noção de corpo “extracotidiano”. Essa noção, articulada ao princípio do treinamento, compreende um corpo que se desloca do automatismo diário para tornar-se um “corpo novo”, o corpo mesmo da teatralidade. Segundo ela,

O corpo do ator deve ser trabalhado com o objetivo de centrá-lo no próprio treinamento; conhecimento e controle do instrumento (como um bailarino em suas aulas diárias) tem por objetivo a criação de um “novo corpo”. Eugenio Barba insiste nessa diferença profunda existente entre o corpo do ator-pessoa e seu corpo profissional, pelo qual impõe sua presença no palco. Uma base física é a meta desse treino pré-expressivo, um outro eu, diferente do cotidiano, ampliado e belo em toda a sua vitalidade. (AZEVEDO, 2012, p. 45)

Para tanto, o diretor trabalhava elementos que transformariam a anatomia cotidiana em uma anatomia cênico-expressiva: equilíbrio, dilatação, oposição, corpo decidido (prontidão). Tais elementos são elaborados por meio de uma extrema autodisciplina, usando o máximo de energia a fim de romper com os hábitos cotidianos arraigados. Tendo isto em vista, a contribuição das experiências do Odin Theatre para o advento do ator – que passa a figurar como principal elemento da cena no último século – foi determinante. Suas ideias e pesquisas estabeleceram um *modus operandi* no qual o ator seria capaz de desenvolver ferramentas criativas a partir de um treinamento próprio focado no desenvolvimento de uma pré-expressividade. Nos estudos de formação e preparação de atores e atrizes, a antropologia teatral articulada por Barba influenciou grande parte das escolas teatrais no Brasil e América Latina, perpassando a prática de coletivos

---

<sup>10</sup> No naturalismo, a interpretação do ator visa a ilusão reforçando a impressão de uma realidade mimética e impedindo o ator a uma total identificação com a personagem, sendo suposto que o todo se produza atrás de uma *quarta parede* invisível que separa a plateia do palco. (Pavis, 1996, p. 261)

e artistas que investigavam o ofício do ator. Na década de 90 no Brasil – especialmente em São Paulo, com a retomada do modo de produção em grupo – o saber com base no treinamento do ator decorrente da experiência do Odin Theatre tornou-se um ponto de partida para inúmeros processos criativos.

Barba desenvolveu suas pesquisas a partir da criação da ISTA (International School of Theatre Anthropology) em 1979, na Dinamarca. Inicialmente o diretor havia trabalhado com Grotowski em seu teatro laboratório na Polônia (1959-1969), onde se buscava localizar a essência da teatralidade que para o diretor polonês estaria fundada na atividade do ator e em sua consequente experiência diante do espectador. A antropologia investigada por Barba, apoiava-se nas busca por princípios comuns entre culturas diversas, já que, de acordo com ele,

a antropologia teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que está na base dos diferentes gêneros, estilos, papéis e das tradições pessoais ou coletivas. E ainda: a antropologia teatral indica um novo campo de investigação, o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada. (Barba, 1994, p. 23-24)

Desse modo, o diretor, ao longo da história da ISTA, cruzou uma série de manifestações culturais entre danças, encenações e ritos, tanto do ocidente quanto do oriente, que pouco a pouco passou a constituir uma base estruturante das funções expressivas do corpo. Para Barba, tal estrutura se articulava através de “princípios-que-retornam” e que se localizam no corpo do ator de toda e qualquer cultura; princípios que aliados aos estudos de Decroux, foram explorados a partir do dispositivo do treino. Equilíbrio precário, a dança das oposições, a incoerência coerente, a virtude da omissão e o princípio da equivalência são os elementos sobre os quais Barba tratou<sup>11</sup>. Não nos deteremos sobre estes aspectos, visto que, interessa-nos lançar, aqui, um olhar sobre a emergência da pedagogia do corpo cênico, muito mais do que desdobrar as funções técnicas nas quais se embasam cada uma das escolas. Nosso olhar interessa-se, na verdade, por interrogar sobre a relação entre corpo e poder e as possibilidades de criar e ampliar as forças da existência, num percurso histórico em que o corpo tem sido o principal objeto de investimento de controle.

O *treinamento* a partir de Decroux tornou-se um importante dispositivo nas práticas cênicas e consolidou-se nas experiências da antropologia teatral, através da qual se supõe alcançar um corpo novo, ancorado na perspectiva de elementos que se aglutinariam em torno de um “princípio comum” gerador das forças moventes das corporeidades. Estas práticas do teatro antropológico foram publicadas pela primeira vez no Brasil em meados dos anos 70 e, desde então, tornaram-se uma espécie de guia prático para o treinamento do ator latino-americano.

---

<sup>11</sup> Atores e bailarinos serviram-se de alguns princípios comuns pertencentes a cada tradição em cada país. Em torno desses princípios podemos reunir-nos sem perigo de praticar alguma forma de promiscuidade. Descobrir estes princípios-que-retornam é a primeira tarefa da antropologia teatral. (BARBA, 1994, p.29)

## GROTOWSKI E A EXPLORAÇÃO DOS LIMITES

Em 1965, Grotowski inaugurou seu teatro-laboratório na Polônia e seu principal intuito foi o de investigar o domínio da arte do ator. O aspecto “experimental” que caracterizava as práticas do diretor polonês investiu no desenvolvimento de uma sistemática e de sua transmissão, bem como na exploração de saberes próprios da atividade atoral. Neste sentido, seu trabalho, a partir da fisicalidade, investiu em uma espécie de desnudamento do corpo, na busca pela des-mecanização que através da exploração de estados limites buscava eliminar as resistências e desmontar bloqueios internos:

Aqui tudo se concentra na maturação do ator que é expressa por uma tensão em direção ao extremo, por um completo desnudar-se, por um revelar a própria intimidade: tudo isso sem a mínima marca de egoísmo ou de auto complacência. O ator faz total doação de si mesmo. Essa é uma técnica do transe e da integração de todos os poderes psíquicos e físicos do ator que emergem dos estratos mais íntimos do seu ser e do seu instinto, irrompendo em uma espécie de transiluminação. (Flaschen e Grotowski, 2007, p. 106)

Nessa busca, Grotowski propõe a eliminação de qualquer aparato cênico que artificializaria a relação “pura” entre ator e espectador. De seu teatro-laboratório originou-se, com isso, a concepção do “teatro pobre”, que considera os elementos da cena (texto, figurino, cenário, luz etc.) coadjuvantes e mesmo dispensáveis ao que Grotowski entendia como a essência do teatro: o corpo-do-ator frente ao corpo-do-espectador. Assim, ele também se aproximou do teatro oriental e das experiências ritualísticas, tanto quanto dos estudos de Stanislavski sobre o método das ações físicas, entre outras técnicas e práticas que investiu em sua metodologia para atuação.<sup>12</sup> A partir do seu legado, o treinamento e o rigor da disciplina foram radicalizados nos processos criativos, uma vez que para alcançar “a verdade” do corpo Grotowski investiria nos limites físicos e psíquicos do ator, que o diretor compreendeu como “um ato de sacrifício, de renúncia e humildade” (Barba, in Grotowski e Flaszen, 2007, p. 99). Eugenio Barba, que durante três anos trabalhou com Grotowski, descreve como funcionava a experiência do teatro laboratório dizendo que

Os atores se reúnem todos os dias às dez. O programa de trabalho tem início com três horas de exercícios elementares: ginástica, acrobacia, dicção, plástica, rítmica, composição de máscaras mímicas, pantomímicas, exercícios psíquicos. (...) Em seis anos, o teatro laboratório ajustou uma técnica de atuação decididamente teatral, com esse adjetivo queremos dizer antinaturalista. Ela se baseia, em primeiro lugar, em uma higiene vocal e respiratória, graças à qual o ator reforça sua voz multiplicando seus ressonadores fisiológicos, os timbres, as entonações e lhe permite dominar a respiração com exercícios semelhantes aos da Hataioga e práticas chinesas. Mas também o corpo deve ser controlado para se tornar um dócil instrumento artístico: os preceitos do teatro oriental contribuem para discipliná-lo, assim como a biomecânica de Meyerhold e o método das ações físicas de Stanislavski. (BARBA, in Grotowski e Flaszen, 2007, p. 100)

---

<sup>12</sup> “Estudei todos os principais métodos de treinamento do ator na Europa e fora da Europa. Os mais importantes para meus objetivos são os exercícios rítmicos de Dullin, as pesquisas de Delsarte sobre as reações extrovertidas e introvertidas, o trabalho de Stanislávski sobre as ações físicas, o treinamento biomecânico de Meyerhold, as sínteses de Vakhtângov. São também particularmente estimulantes para mim as técnicas do treinamento do teatro asiático, em particular a opera de Pequim, o Katakali indiano e o teatro Nô japonês.” (GROTOWSKI, 2007, p. 105)

Neste contexto, a obra “em busca de um teatro pobre” chegou ao Brasil nos anos 70 e, a partir dos anos 80, junto aos grupos de teatro e as poucas escolas de formação que existiam no país, as experiências do teatro-laboratório de Grotowski multiplicaram-se. Os aspectos sacrificiais, a relação entre teatro, rito e treinamento, o esquadrinhamento do corpo e seus limites por meio da exaustão e da decupação minuciosa do gesto, delimitaram novos paradigmas na formação do teatro no Brasil. A própria noção de *laboratório* ganhou força ao ser incorporada nos anos 90 ao ressurgimento dos modos de produção do teatro de grupo, no qual o caráter “experimental” se aproximaria cada vez mais do estatuto científico da pesquisa e do adensamento de saberes investidos sobre o corpo do ator. A emergência do treinamento, além disso, vinculou-se à busca por uma autonomia na criação, estabelecendo novos modos de operação e participação do ator no processo criativo do qual emergiria a figura do ator-pesquisador e do ator-criador que, sob uma perspectiva mais colaborativa, deslocava as hierarquias entre o texto, a encenação e o corpo. Neste sentido, as poéticas que surgiriam a partir deste processo enfatizaram a centralidade do corpo e ampliaram as funções do trabalho do ator, tornando o dispositivo do treinamento a mais importante ferramenta pedagógica do teatro moderno.

## LECOQ, FUNDAMENTOS PARA O CORPO NEUTRO

O pedagogo teatral francês Jacques Lecoq fundou sua escola em 1956 e em 1976 instalou-se no espaço onde anteriormente funcionava o ginásio de treinamento de Amoros<sup>13</sup>. A aproximação entre teatro e ginástica sempre foi uma tônica no trabalho de Lecoq, visto que ele iniciou sua trajetória nos esportes encontrando neles sua curiosidade pelo movimento, pelo ritmo e pela precisão do gesto. Com isso, quando a escola se mudou para o antigo ginásio no aniversário de 100 anos de sua construção (1876), o pedagogo expressou a convergência entre as atividades esportivas e artísticas dizendo que ela era “um verdadeiro símbolo!” (LECOQ, 2010, p. 38) A pedagogia do trabalho de Lecoq, desta maneira, fundamenta-se em algumas técnicas como a mímica, a máscara neutra e a análise do movimento. Ele descreve o primeiro ano de sua escola dizendo que

vindos de diferentes países, os alunos são admitidos para um trimestre de experiência, no primeiro ano. Têm, em média, entre 24 e 25 anos e já trazem uma vivência teatral. Geralmente, os estrangeiros concluíram uma escola de teatro em seus próprios países; os outros já passaram por diferentes estágios, ou *workshops*. É preciso, então, começar eliminando as formas parasitárias, que não lhes pertencem, retirar tudo aquilo que possa impedi-los de encontrar a vida em sua forma mais próxima daquilo que ela é. Temos que retirar tudo aquilo que sabem, não para simplesmente eliminar o que já sabem, mas para criar uma página em branco, disponível para receber os acontecimentos externos. (LECOQ, 2010, p. 57)

---

<sup>13</sup> “O Coronel espanhol Francisco Amoros que foi deportado para a França e com o apoio da Monarquia francesa desenvolveu a ginástica científica. (...) A ginástica pensada por Amoros insere-se no conjunto das normas da conduta moral e de pedagogias que se elaboram para formar ou reformar o corpo, regulando corretamente suas manifestações e educando a vontade.” (Soares, 2002, p. 37)

Com esta perspectiva, Lecoq ampliou sobremaneira as práticas pedagógicas teatrais através de seus estudos desenvolvidos ao longo de 49 anos. Antes mesmo do surgimento de grande parte das escolas de teatro no Brasil, os exercícios da escola francesa já aportavam nas experiências formativas por aqui. Uma vez que Lecoq dedicou-se a pensar a pedagogia teatral que considerava ser “mais vasta que o próprio teatro” (2010, p.44), seu trabalho buscou desenvolver aspectos técnicos específicos que comporiam a arte de interpretar e com eles formular leis próprias para o desenvolvimento da atividade do ator. Desse modo, seu trabalho organizou uma série de elementos corporais que vinham sendo projetados no teatro ocidental, como o melodrama, a *commedia dell’arte*, o clown e a mímica. A partir dessas expressões, sua pedagogia explorou o uso da máscara “neutra”, como busca pela neutralidade do corpo – um dos principais fundamentos de seu trabalho<sup>14</sup> – e a máscara clownesca (a menor máscara do mundo) a fim de transpor os “bloqueios” físicos e psíquicos do ator.

Isto posto, é possível notar que, no Brasil, a influência das matrizes pedagógicas de Lecoq para o treinamento do ator convergiu com outras práticas que emergiram no final do pós guerra e teriam como perspectiva descobrir uma natureza corpórea, conhecê-la e explorá-la, na busca por harmonizar suas forças. O lastro de seus exercícios, deste modo, corre o mundo e, na década de 80, de cada três atores em formação, dois haviam passado pela escola francesa. Muitos desdobramentos deram-se a partir daí. Suas concepções tornaram-se fundamentos importantes no desenvolvimento da pedagogia teatral. Alcançar o corpo neutro e encontrar seu próprio clown se tornaram práticas que repercutiriam no treinamento do ator contemporâneo brasileiro de modo determinante.

Pode-se afirmar que, nos últimos 10 anos, a noção de “corpo neutro” foi empreendida pela escola de Lecoq e organizada a partir de uma série de procedimentos técnicos nos quais o ator elaboraria um corpo “universal”. Isso constitui um modo de operação sobre o qual estaria posto o problema de uma política de corpo que envolve novas escrituras corporais e o modo de tecê-las.

Desde o fim das “grandes narrativas” ou “metarrelatos”<sup>15</sup> anunciados por Lyotard e que emergem no teatro sob novas experiências estéticas, o corpo expõe o conflito entre os fundamentos que orientaram a formação do ator por todo o sec. XX e a urgência de um corpo inconformado, em atrito com suas próprias formas de organização. Mesmo as relações entre corpo e cotidianidade, bem como a noção de “natureza” escondida sob as formas “cotidianas e parasitárias” da vida, que produziram a base teórica e prática das formações teatrais no Brasil, enfrentam

---

<sup>14</sup> A máscara neutra é um rosto particular. É um rosto dito neutro, em equilíbrio, que propõe a sensação física da calma. Esse elemento colocado no rosto deve servir para que se sinta o estado de neutralidade que precede a ação, um estado de receptividade que nos cerca, sem conflito interior. (Lecoq, 2010, p. 69)

<sup>15</sup> Os metarrelatos foram responsáveis pela constituição – nos tempos modernos – de grandes atores, grandes heróis, grandes perigos, grandes périplos e, principalmente, do grande objetivo sociopolítico e econômico, trazendo uma impossível, mas almejada grandiosidade para um mundo que mais e mais se dava como burguês e capitalista, baixo e decadente. Eles tiveram como ponto de partida o ideal libertário da revolução francesa e como fundamento os princípios da razão iluminista. (Santiago, in Lyotard, 2008 p. 127)

esse deslocamento necessário, essa espécie de recusa do corpo à conformação a um território originário, que compreenderia a unidade totalizadora de nossas forças. Ao mesmo tempo, é importante interrogarmos sobre como aspectos técnicos específicos que atravessam estas concepções poderiam nos fornecer pistas para a invenção de outras corporeidades. O “silêncio” que antecede a ação proposto sob a máscara neutra e a escuta como modo de criação de si, deixam entrever o revés da neutralidade que questionam ética e politicamente o lugar do corpo no teatro.

## BRECHT E A PERSPECTIVA DE UM TREINAMENTO CRÍTICO

Na primeira metade do século XX, o encenador Bertolt Brecht (1898-1956) propôs um projeto de teatro que tinha como perspectiva contribuir para a emancipação do trabalhador e a construção de uma revolução proletária que pusesse fim ao domínio da burguesia sobre os meios de produção do capital. Neste projeto, constituído como *teatro dialético*, Brecht organizou uma série de procedimentos que visava materializar uma estética capaz de operar criticamente todos os aspectos que compunham a cena: ator, espectador, cenografia e texto. Rosenfeld descreve uma das razões fundamentais que levaram o diretor alemão a formular suas propostas considerando que

até agora, os fatores impessoais não se manifestaram como elementos autônomos no teatro; o ambiente e os processos sociais foram vistos como se pode ver a tempestade, quando numa superfície de água os navios içam as velas, notando-se então como se inclinam. Para se mostrar a própria tempestade, é indispensável dissolver a estrutura rigorosa, o encadeamento casual da ação linear, integrando-a num contexto maior e relativizando-lhe a posição absoluta em Função da tempestade. (ROSENFELD, 2008, p.147)

“Os fatores impessoais” que não apareciam no drama burguês, estética em relação a qual Brecht se opôs cabalmente ao formular suas teorias, estavam emergindo na luta do proletariado, nas concepções marxistas e em todo o contexto social da época. Entre as questões que se apresentavam ao teatro dialético estava o modo como o ator representava as personagens e também como se dava a preparação que Brecht compreendia como uma atividade fundamental que criaria as condições necessárias para o ator operar criticamente. Isto ocorria porque Brecht considerava que,

sem juízo crítico e bem determinado, é impossível fazer uma boa reprodução. Sem conhecimentos, não é possível mostrar coisa alguma; como discernir o que é que vale a pena saber? O ator que não deseje assemelhar-se a um papagaio ou um macaco, tem de adquirir os conhecimentos sobre o convívio humano que são patrimônio da sua época, tem de adquiri-los participando da luta de classes. (...) Não ter partido em arte significa apenas pertencer ao partido dominante. (ROSENFELD, 2008, p.122)

Não apenas isso, também era significativa que

a aprendizagem de cada ator deve se processar em conjunto com a dos outros atores e da mesma forma, a estruturação de cada personagem tem de ser conjugada com a das restantes. É que a unidade social mínima não é um homem, e sim dois homens. Também na vida social nos formamos uns aos outros. (ROSENFELD, 2008, p. 123)

Brecht, portanto, compreendia que a relação entre preparação, cena e política estavam interligadas e que para dar lugar a uma forma teatral revolucionária, nem o ator, nem o espectador poderiam ser alienados dos processos de produção da obra. Somente uma forma distinta do drama burguês poderia alcançar as consciências, pois faria, assim, ecoar a voz do trabalhador e tornariam visíveis as relações sociais que o cercavam.

Foi pensando em como trabalhar a emancipação do ator e do espectador, inclusive deslocando essas posições ator-espectador, que o dramaturgo desenvolveu a peça didática, uma ferramenta estético-pedagógica que apostava no recurso do jogo para revelar o campo de poderes no interior das relações sociais. De acordo com esta perspectiva, “a Peça Didática ensina quando nela atuamos. Em princípio não há necessidade de plateia, embora ela possa ser utilizada” (KOUDELA; SANTANA, 2005, p. 150). Deste modo, Brecht propôs, ainda, o conceito de distanciamento entre ator e personagem, a fim de manter a consciência do ator ativa enquanto criava. O teatro dialético, portanto, esforçou-se por romper com o ilusionismo da cena vigente e encontrou na forma épica os elementos que possibilitaram a Brecht criar um campo estético em oposição ao drama burguês.

O contexto em que o teatro brechtiano foi gestado permitiu ao dramaturgo situar sua prática na esfera política, produzindo uma crítica clara ao modo de vida da burguesia e uma convocação contundente pela presença do proletariado no teatro. O envolvimento do artista com o partido comunista e as ideias socialistas, que sopravam desde a Rússia por todo o ocidente, forneciam a matéria necessária para que o teatro de Brecht fosse, sobretudo, um posicionamento estético-político que fomentaria atores críticos e engajados em revelar as estruturas de produção da cena e da realidade circundante. À vista disso, completa Rosenfeld (2008, p. 149), “em vez da vivência e identificação estimuladas pelo teatro burguês, o público brechtiano deveria manter-se lúcido, em face do espetáculo, graças à atitude narrativa. As emoções, assim, são admitidas, mas elevadas a atos de conhecimento”.

Em Brecht há um investimento no gesto do ator como dispositivo específico para alertar o espectador sobre determinados pontos da dramaturgia ou da personagem, destacando-os como elementos críticos. O efeito de distanciamento, neste sentido, se faria através do “gestus” que desperta a plateia para uma experiência mais racional do que emocional. O estudo do “gestus” por parte do ator brechtiano conecta o movimento a uma ação eminentemente teatralizada, capaz de suspender o efeito da ilusão predominante na linguagem teatral. Tendo isto em vista, é possível perceber que

gestus é uma noção primordial no jogo brechtiano. Brecht ficava horrorizado com os dois tostões de mímica executados por atores alemães após alguns ensaios apressados. Exige que o ator selecione gestos capazes de exprimir uma atitude global, uma característica social. O *gestus* é uma tomada de posição em relação aos outros, a expressão mimada das relações sociais entre homens de uma determinada época. Para o ator, o texto dito se decompõe em função do gestus. Para além do sentido de cada frase, o

ator desvende um *gestus* fundamental, preciso, que não pode dispensar completamente o sentido da frase.(...) O *gestus* se torna exemplar, e Brecht deseja que se queira ver de novo um espetáculo, apenas para rever um *gestus*: a escolha de uma perna artificial para um mendigo em a ópera dos três vinténs, ou os passos demasiados grandes de Helene Weigel a medir o palco ao puxar a carroça da mãe coragem. (Aslam, 2003, p.169)

Durante toda sua vida, Brecht trabalhou nesse projeto cênico que ele chamaria de “experimentos sociológicos” (Rosenfeld, 2008, p.145) cujo legado na história do teatro convoca-nos a pensar a articulação entre estética e política e como o corpo do ator estaria implicado nos novos territórios que se desenham nessa articulação.

Os paradigmas que norteavam a “dicotomia” entre o drama burguês e o teatro dialético, no entanto, chegaram ao fim em meados do século XX, dando lugar a um debate que envolve formas cada vez mais diversas de construir poéticas no campo da representação. Apesar disso, como afirma Lehmann, a faca da escrita de Brecht “indica afiadamente como poucos podem indicar sobre os problemas desgarrantes, aos quais as ideias responderam sem solução, porque o socialismo fracassou. Diante das perguntas, morrem as respostas. As perguntas de Brecht ainda vivem” (2009, p.220), e em torno delas outros modos de conceber o gesto e o engajamento do ator são fomentados.

Neste contexto, é relevante questionar, quanto às artes presenciais contemporâneas, se o corpo estaria irremediavelmente implicados na articulação entre estética e política. Com isso, de que modo as questões suscitadas por Brecht, na perspectiva de um “treinamento” atoral, podem ser atualizadas?

O *gestus*, a peça didática e uma orientação clara das consciências de classe foram instrumentos importantes para o ator brechtiano, sendo, por isso, aspectos significativos que podem responder a pergunta acima. A dimensão política que Brecht atribuiu ao teatro, inspirado inicialmente nas formas de atuação de Piscator, marcaram historicamente o modo de constituir a atividade do ator, sua corporeidade, sua relação com o espectador e a narrativa. Assim, Brecht lança o ator no centro da produção teatral, com todos os elementos que lhe cercam e propõe que sua função seja criticamente articulada a todos esses elementos. Podemos pensar que esta re-locação do ator brechtiano acabou por preconizar a autonomia do ator que diz respeito à uma relação hierárquica com a dramaturgia e a encenação. Se o corpo está a serviço da execução de uma narrativa, isto é muito diferente de um corpo em relação crítica a esta narrativa. Desta forma, Koudela nos lembra que

a função essencial do *Gestus* é resgatar a relação entre a singularidade e a contextualidade (História). Através do desenvolvimento do conceito de *Gestus*, Brecht criou uma didática que pode ser utilizada em diferentes direções. Ela pode apreender contextos sociais, abrangendo simultaneamente a singularidade e a concretude na sua relação com o tempo. Ao mesmo tempo que o conhecimento é conquistado na sua dimensão sensório-corporal, por meio da reordenação das singularidades, o experimento estético permite a investigação do contexto histórico e/ou atual. (Koudela in Lehmann, 2009, XIV)

A partir desta reflexão, se torna possível considerar que a luz que Brecht lança sobre o trabalho do ator é sobretudo ética. Isto ocorre pois, ao interrogar acerca de uma consciência social na relação entre o corpo do ator e seu contexto histórico, Brecht dispara um problema inteiramente novo na formação do ator: retira-o do lugar de interprete ou executor de um papel e interpela-o como criador de uma narrativa por meio de um gesto crítico. Tal deslocamento propõe um corpo em conflito, numa experiência de espanto e “estranhamento” aos fatos dados e contextos apresentados. A peça didática, deste modo, atua, ainda, como um dispositivo de formação no qual o corpo seria instado a experimentar a variação entre identificação e estranhamento. É sempre numa perspectiva ético-política que Brecht apresenta ao ator.

Seu legado para o teatro contemporâneo, mais do que um conjunto de procedimentos técnicos, tornou-se, portanto, um legado de mudança de perspectiva que implicou o corpo numa relação crítica e pedagógica com suas próprias ferramentas de trabalho.

## CORPO E PEDAGOGIA

No contexto brasileiro, as diversas práticas pedagógicas que acabaram por tecer os modos de abordar o corpo no teatro acomodam-se hoje nas escolas técnicas, nos cursos livres e na formação do ensino superior. Além delas, há, também, um conjunto de práticas que operam por dentro das experiências dos grupos teatrais com suas pesquisas continuadas e com o constante intercâmbio com a dança, as manifestações tradicionais populares e, nos últimos anos, com a influência da performance da escola americana. Entre um e outro procedimento, o corpo encontra, em seus limites e ultrapassagens, o domínio de suas forças e o deslocamento que vai da busca por uma natureza originária à criação de novas percepções. A partir da dimensão histórica e política do corpo, no entanto, articulam-se, muitas vezes, pedagogias próprias que ora re-produzem ora re-inventam as formas de treinar.

Ao visitar cada uma dessas escolas que balizariam nossos modos de conhecer o corpo, é possível entrever as estruturas e fundamentos que se consubstanciaram na formação da modernidade no qual o dispositivo do treinamento emergiu como tecnologia de poder na sociedade disciplinar, convergindo para a formação de uma sociedade do desempenho.

Existem outros aspectos que intervêm, conjuntamente, neste panorama tensionando o “eixo” produzido a partir do sec. XX e que envolvem problemas como a relação com o espectador e o espaço e que foram transformando os saberes do corpo. Desta forma, se faz necessário interrogar sobre os modos de abordar o corpo no teatro face à cultura generalizada do desempenho e das novas perspectivas de saberes que se insurgem a partir de contextos localizados, da singularidade das experiências invisibilizadas e da emergência de um corpo extremamente sondado, verificável e controlável. Neste sentido, este estudo seguirá as pistas da memória para a abordagem de outras corporeidades, intuindo deslocamentos, brechas e aberturas que podem constituir o território da experiência tendo a narrativa como perspectiva pedagógica.



TOMO. II

MEMÓRIA,  
ANATOMIAS  
POLÍTICAS

## MEMORIALIDADES E PERSPECTIVAS TEATRAIS

Uma vez delimitado o território do “treinamento” nas pedagogias do ator, seguiremos a partir daqui as pistas da memória, para tecê-la na perspectiva de uma abordagem de corpo, que se desdobra numa prática artística e pedagógica que integra o presente estudo. Neste contexto, é relevante examinar a memória como dispositivo de criação e composição da cena e sua função política na experiência das corporeidades.

A memória está presente como elemento central de uma aventura “interior” pela qual o teatro moderno estruturou sistemas, laboratórios e práticas que constituiriam suas pedagogias, e cuja emergência, como vimos, se dá a partir do século das luzes. É na busca por fundamentar elementos próprios ao trabalho do ator que se estabelece um conjunto de procedimentos nos quais as noções de *corpo e memória* se articulariam como formas de acesso e produção de “verdades”.

Aqui o sentido de “verdade” denota, também, o sentido que supõe uma “natureza humana” que “teria sido aprisionada por diferentes processos históricos e que, portanto, bastaria suprimir os produtos de tal processo para que apareça a natureza humana, ou, simplesmente o indivíduo, tal como é em realidade, em sua verdade natural.” (CASTRO, 2016, p. 247) Essa espécie de “natureza” essencial desdobra-se nas técnicas de investigação da memória e permeia as experiências do corpo no teatro. Estas experiências surgem por dentro da estrutura epistemológica da modernidade que, combinadas à promessa do progresso e do conhecimento, possivelmente institui “o nascimento” do sujeito moderno. Isto ocorre porque

as invenções da modernidade orbitam em torno de uma instituição, também moderna, e que por este caráter axial exige um destaque especial: o indivíduo. Não temos em mente aqui o indivíduo como sujeito empírico da palavra; pensamos, antes disso, como uma posição a partir da qual se interpreta, se lê o mundo e, portanto, a partir de onde se age sobre o mundo. (Rodrigues, 2006 p. 19)

Desta maneira, é possível considerar que, sob a luz das ciências, a delimitação do “indivíduo” instaura um modo de produzir a existência que legitima a noção de “homem cognoscen-te”<sup>16</sup>, a partir do qual emerge o território fraturado da interioridade e da exterioridade. Deste território, Foucault destaca a invenção da alma, esse lugar oculto por onde se faria passar a experiência da interioridade, constituindo a forma sujeito em seu caráter individuado. Observando este movimento sobre a alma, não se deve pensar que ela é uma ilusão

ou um efeito ideológico, mas afirmar que ela existe, que tem uma realidade, que é produzida permanentemente em torno, na superfície, no interior do corpo pelo funcionamento de um poder que se exerce sobre os que são punidos – de uma maneira mais geral sobre os vigiados, treinados e corrigidos, sobre os loucos, as crianças, os escolares, os colonizados, sobre os que são fixados a um aparelho de produção e controlados durante toda a existência. Essa alma real e incorpórea não é absolutamente substância, é

---

<sup>16</sup> Dessa perspectiva, a modernidade começa quando o acesso do sujeito à verdade está determinado somente por exigências cognitivas (CASTRO, p. 302).

elemento onde circulam certo tipo de poder (...) Sobre essa realidade-referência, vários conceitos foram construídos e campos de análise foram demarcados: psique, subjetividade, personalidade, consciência, etc. Sobre ela, técnicas e discursos científicos foram edificados (...) mas não devemos nos enganar: a alma, ilusão dos teólogos, não foi substituída por um homem real, objeto de saber, de intervenção filosófica ou de intervenção técnica. O homem de que nos falam e que nos convidam a liberar já é em si mesmo o efeito de uma sujeição bem mais profunda que ele. Uma “alma” o habita e o leva à existência, que é ela mesma uma peça no domínio exercido pelo poder sobre o corpo. A Alma, efeito e instrumento de uma anatomia política; a alma, prisão do corpo (FOUCAULT, 2009, p.32).

Para além da figuração da alma na construção do sujeito moderno, a divisão entre exterioridade e interioridade, delimitada na modernidade, também delimita o campo da memória. A partir do constructo da psique, as lembranças passam a ser monitoradas como pistas que dariam acesso à revelação de um eu escamoteado. A noção da alma, esse espaço íntimo, cumpriria, então, com isso, entre outras, a função de guardar as lembranças e efetuar-las como um território de produção de verdade sobre a qual se deve trabalhar incessantemente, seja pelo exercício do juízo da consciência, seja pela sondagem e domínio do corpo.

No teatro, pode-se entender que a relação entre sujeito e verdade está na base do trabalho do ator. Com a emergência do cientificismo do século XX, as experiências atorais passaram a esquadriñar os espaços recônditos, no esforço por operar a verdade do corpo e da alma, para a qual a memória tornou-se instrumento de medição e sondagem do campo expressivo. Tem-se, deste modo,

a ciência do teatro tal como tinham esperado, sonhado e buscado os primeiros Mestres: a busca e a aquisição de instrumentos para trabalhar sobre o corpo humano, para convertê-lo numa ferramenta sólida, confiável e diferente. Essa ciência representava o desejo e a ilusão dos diretores do início do sec. XX de recomeçar a partir do mais efêmero e instável dos meios artísticos – o corpo humano – estudar seus mecanismos, tanto visíveis, quanto invisíveis, e então modificá-lo a partir do seu núcleo. E este é o esqueleto e a alma do ator (SCHINO, 2012, p.55).

O território da memória como um saber foi se desenhando nessa perspectiva, vinculado a áreas como a psicologia, a biologia e a antropologia. Arelada à experiência de individuação do sujeito fraturado, concomitante ao esforço por recuperar sua unidade, a experiência com a memória se instaurava como uma espécie de segundo corpo, cuja materialidade ganhou diversos contornos ao longo da história do teatro. Desde o sistema psíquico até a exploração de leis que regeriam uma certa “natureza humana”, o território da memória constituiu um campo experimental para a legitimação de saberes acerca do ofício do ator. O século XX, assim, produziu a articulação corpo-memória-verdade, com a qual se desenhou a formação de corporeidades do teatro moderno ao contemporâneo, bem como suas estratégias de implosão.

Na busca pelas emoções “reais” do ator, Stanislavski, (1863-1938) construiu um método<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Konstantin Stanislavski (1863-1938) formulou o sistema de preparação de atores mais influente do século XX. Variações de seu Sistema são ensinadas até hoje em diferentes partes do mundo e, muitas vezes, constituem o primeiro

que teve na memória seu principal dispositivo técnico. O diretor russo se aproximou das ideias de Freud para desenvolver suas práticas atorais a partir da “memória das emoções” aliadas ao conceito do inconsciente freudiano. Segundo ele,

essas leis naturais [da criação], perceptíveis pela consciência, são necessárias a todo artista, pois só por meio delas ele pode libertar seu dispositivo criador superconsciente, cuja essência permanecerá sempre secreta ao homem. Quanto mais talentoso é o artista, maior e mais misterioso é esse segredo e mais necessários são para ele os métodos técnicos da criação, perceptíveis à consciência para reagir diretamente sobre os esconderijos da superconsciência, a fonte da inspiração. [...] O ofício do ator ensina como entrar em cena e representar. Mas a verdadeira arte deve ensiná-lo a despertar conscientemente seu “eu” criativo subconsciente, para [acionar] a sua criatividade orgânica superconsciente (STANISLAVSKI apud MAHFUZ 2015, p. 158).

Junto ao cientificismo de sua época, o diretor russo buscou estabelecer a validação de seu método explorando as experiências com a memória a fim de consolidar uma substância interior pela qual o ator realizaria seus gestos e ações. Na mesma época, outros pensadores e fazedores do teatro trabalhavam a outra face dessa mesma moeda que constituía o indivíduo: investindo no corpo-forma como objeto do conhecimento. Stanislavski, contudo, foi o primeiro homem de teatro a estabelecer um “sistema” de saberes acerca do trabalho do ator. Seu legado constituiu a ordenação do corpo a partir do exame de seu funcionamento psíquico e orgânico, cujo modelo metodológico se multiplicou em grande parte do teatro ocidental. De acordo com Foucault, por outro lado, o exame “está no centro dos procedimentos que constituem o indivíduo, como efeito e objeto de poder, como efeito e objeto de saber.” (CASTRO, 2016, p.158).

A relação entre memória, teatro e corpo constitui, assim, um conjunto de saberes por dentro do projeto da modernidade, operado pelas cisões interior-exterior, individual e coletivo, privado e público. Estas são noções que contribuem para fazer do território da memória o espaço da intimidade, das coisas não reveladas, de um campo que desenharia a subjetividade do ator. Lopes, desta forma, refere-se à memória como “a raiz dos procedimentos criativos do performer” (2010, p.135), pois, a partir de seu território, se organizaria toda uma racionalidade sobre o corpo no teatro que envolveria as noções de verdade cênica e presença.

Foi nesse sentido que Grotowski (1933-1999) – que “via a si mesmo como um herdeiro e perpetuador das ideias de Stanislavski” (Schino, p.135) – aproximou-se tanto das vivências com a memória emotiva, quanto do método das ações físicas, além de ter, igualmente, se dedicado a compreender e sistematizar um conjunto de procedimentos para a arte do ator. Suas experiências vincularam-se a um teatro ritualístico, psíquico e antropológico, em que a função da memória se desloca entre sacrifício, resgate e restauração. O trabalho do diretor polonês moveu-se no sentido de “desartificializar” o corpo, opondo-se aos aprisionamentos cotidianos que mecanizariam o

---

aprendizado de um ator iniciante. Em seus livros, Stanislavski aborda os possíveis estados de consciência do ator em seu processo de criação artística; conceitos como consciente, inconsciente, subconsciente e superconsciente são encontrados com frequência em seus discursos e em descrições de exercícios. (MAHFUZ, 2015)

movimento e a fala. Com isso em mente, Grotowski dedicou-se a investigar o campo da interioridade e explorar os limites do corpo, num território que, através da prática do *laboratório* do ator, traçou uma racionalidade para a natureza da interpretação.

Este laboratório se destacou por seu caráter exploratório e analítico de elementos que balizariam a atividade atoral, delimitando um campo de conhecimento específico para o corpo cênico, que em Grotowski, aconteceu no nível experimental – sem necessariamente vincular-se a uma montagem teatral – permitindo produzir um saber a partir do corpo e da alma do ator. Uma das obras mais estudadas no teatro moderno, a obra “Príncipe Constante” que, devido à atuação de Ryszard Ciésłak e à direção de Grotowski, tornou-se referência para o trabalho do ator no ocidente e também exemplar para a metodologia do diretor polonês, é marcada por um processo no qual a memória do indivíduo com suas lembranças dolorosas serviam como ferramenta para a criação cênica. Sobre este processo, Włodzimierz Staniewski, tendo trabalhado com Grotowski entre 1971 e 1976, observa que os experimentos que foram conduzidos pelo diretor polonês

tinham um caráter laboratorial. Eram fechados, separados do contexto social, referindo-se principalmente à psicologia, experiências íntimas, à exploração da vida interior do indivíduo (...) penso que usar o psicologismo no teatro é um grande erro (...) (ele) pode levar a algo horrível e doloroso. (...) Não tento apelar para as experiências individuais, pessoais do ator, não penetro em sua alma. Eu não exploraria uma experiência importante, individual, pessoal do ator com a finalidade de criar uma estrutura cênica a partir dela. E foi isso que Grotowski fez com Ryszard Ciésłak em o “Príncipe Constante. Ele frequentemente repetia que eles extraíam material para o papel de uma experiência extática de Ryszard em sua juventude. (apud SCHINO, 2012, p.139)

De fato, a memória no teatro serviu como dispositivo para as mais diversas experiências do corpo pela qual se afirmava a estrutura de um aparelho psíquico operando o território das emoções, os vínculos traumáticos e as lembranças recalçadas. Em Grotowski, a exploração da memória articulou-se, também, às manifestações tradicionais e à noção de ancestralidade que buscava aglutinar as forças do “gênero humano” através da constituição de um território “sagrado” do ator para atingir um desnudamento espiritual e psíquico no qual o “processo de autopenetração deveria assumir o caráter de excesso, culminando em um ato excepcional, no limite, extático”, uma vez que há um “transe do ator que faz isso – quando realiza plenamente sua tarefa.” (GROTOWSKI e FLASZEN, 2007, p. 89).

A partir destas reflexões e considerando o legado de Grotowski e Stanislavski no que tange à organização de uma sistemática pedagógica, é significativo interrogar acerca da exploração da memória em nossas práticas contemporâneas, bem como questionar sobre como esses sistemas operaram na constituição de uma política de corpo, nas experiências que hoje deflagram a crise do sujeito moderno e nos modos de conceber e articular a pedagogia do ator. Com isso, interroga-se sobre como o território da memória se desloca a partir das transformações estéticas, históricas e sociais que se redesenham nos corpos performativos e nas ações híbridas nas quais a atividade do ator é implicada.

Neste contexto, os atores movem-se entre as tecnologias de poder que operam as estruturas instituídas dos modos de conhecer. Mais do que isso eles se movem, também, pela emergência das forças que se insurgem nesses processos estranhando, deslocando e ativando outras estratégias na constituição da existência. Com isso, há de se observar as pistas que são apontadas no trajeto, quase sempre invisíveis, pequenas e sutis; há de se investir com elas na invenção de outros modos de encontro que engendram, por sua vez, novos modos de pensar a arte e redimensionar a experiência teatral.

Para esta análise, é relevante verificar as pistas de Artaud, artista que legou a nós atores, sobretudo, um estranho horizonte de nós mesmos. Isto porque, embrenhando-se numa experiência mística com a memória, Artaud buscou, nas tradições indígenas e orientais, deslocar-se dos regimes de corpo que marcavam o teatro de sua época, misturando as instâncias da arte e da vida numa conflituosa experiência consigo e da qual seu próprio corpo padeceu.

## **A MEMÓRIA EM ARTAUD: CORPO E REBELDIA**

Entre 1936 e 1937, “anos de deriva”<sup>18</sup> de Antonin Artaud (1896-1948), o artista se pôs a investigar, no indigenismo mexicano, as experiências ritualísticas que transformariam em definitivo suas concepções teatrais, nas quais a memória aparece como o território de acesso ao “primitivo”. Em sua inquietação por liberar-se das formas miméticas e do jugo da palavra do teatro ocidental, Artaud passou a fornecer pistas de uma outra racionalidade e de uma outra compreensão do corpo no teatro. Desta maneira, junto aos surrealistas, enfrentou o tema da fratura entre sujeito e objeto que predominava em grande parte da produção artística, aliada ao cientificismo da formação moderna. Neste percurso, ele mergulhou em experiências que acabaram por deslocá-lo do centro da epistemologia científica.

Artaud destaca-se, portanto, pela radicalidade com que buscou diluir as separações entre teatro e vida, corpo e espírito, corpo e linguagem. Assim, mesmo não tendo elaborado uma metodologia de trabalho, a partir de suas ideias e experiências, é possível transver o território da memória como um campo de criação e diferenciação de si, pois o artista convoca-o, não para reordenar a unidade perdida do sujeito, mas para propor aberturas, desarticulações e dilaceramentos. O retorno às culturas arcaicas, com isso, teve o sentido de modificar as percepções espaço-temporais e, ainda que na perspectiva utópica de um primitivismo, situou o teatro na experiência existencial para além da delimitação do campo cultural.

Tendo isto em vista, observa-se que o teatro de Artaud não pode ser circunscrito a um obra, nem compreendido pelo prisma dos saberes estratificados e organizados hierarquicamente.

---

<sup>18</sup> Período em que Artaud empreendeu sua viagem ao México buscando nas culturas tradicionais uma experiência ritualística que permitisse a fusão integral entre corpo e espírito, através da qual depreendeu suas mais importantes concepções (MÈREDIEU, p. 530).

É, ao contrário, um teatro que vislumbra a propulsão dos impulsos e das intensidades e vincula-se a um território de instabilidade e rebeldia, pois

em Artaud, a investigação do drama da carne é proposta como uma espécie de tratamento de choque para uma época intoxicada por sistemas, teorias, discursos que se desconectaram de experiências primeiras. Não se trata de um empirismo ingênuo, mas de um aguçamento da percepção, que nos traria mais próximos do que a vida tem de irrepresentável. É nessa proximidade e nessa tensão que o teatro poderia começar a reaprender sua linguagem. É pelo contato com essa dimensão do real que o homem será conclamado a assumir uma nova atitude diante da existência. (QUILICI, 2004, p. 56)

Deste modo, mesmo tendo sido um homem de seu tempo, Artaud não deixou de ser um visionário, dado que se inquietou com a formação estruturada do sujeito moderno e se insurgiu contra os mecanismos de controle do corpo, obstinando-se a pensar um teatro capaz de problematizar a própria linguagem. A partir disso, este artista apontou proposições significativas que refletiriam o corpo e suas subjetivações.

Sobre o trabalho do ator, Artaud descreveu a prática de um *atletismo afetivo*<sup>19</sup> e da criação de um *corpo sem órgãos*<sup>20</sup> que vincularam a experiência teatral ao campo dos afetos e das forças não ordenadas, possibilitando a criação de uma operação de corpo que Quilici destaca como sendo a criação de um corpo sem órgãos, algo que

nasceria, justamente, de uma necessidade profunda de liberdade, implicando um duplo trabalho: dissolução do organismo e suas estratificações; criação de um novo corpo. Para Deleuze e Guattari, trata-se de pensar e criar práticas “experimentais” bem dosadas, que permitam desfazer automatismos e produzir um corpo povoado pela circulação de fluxos e intensidades. (...) a desarticulação do organismo, não se faria, portanto de uma hora para outra, exigindo o trânsito entre os territórios conhecidos e as desterritorializações. Tudo isso visando atingir a construção de um plano de consistência própria do desejo (...) que pode nos levar à experiência de um desejo não referido a qualquer objeto ou instância exterior. (2004, p.54)

Artaud, desta maneira, indica que a experiência do ator implica em liberar o corpo das capturas que o sujeitam, numa tentativa de construir novos modos de percepção em que tanto o estatuto da arte quanto do próprio corpo são deslocados de formatos já alinhados a uma racionalidade.

O sofrimento presente em toda a vida do artista, atravessado pelo ópio, pela dor e pela instabilidade psíquica, leva-o a experiências limítrofes de corpo e a uma investigação profunda de si na qual a memória se desenha não como um retorno ao passado localizável no tempo, nem

---

<sup>19</sup> É preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos. O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo, e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não aja no mesmo plano. O ator é como um atleta do coração. (ARTAUD, 2006, p.151)

<sup>20</sup> A noção de corpo sem órgãos foi extraída da peça radiofônica “para pôr fim ao juízo de Deus” de Antonin Artaud e desenvolvida por Gilles Deleuze como uma prática de desubjetivação em sua obra *Mil platôs* vol.2 (1980)

como lembrança recalcada de um eu delimitado, mas como uma força intensiva: a potência da infância e da juventude “como modo de percepção que existe latente no adulto e que pode ser acordada, reativada.” (QUILICI, 20014, p. 88) Com isso, tal olhar opera uma outra disposição entre interioridade e exterioridade, pois, para Artaud, o corpo exposto, delirante e angustiado foi também o mergulho nas forças vitais da existência.

Este mergulho requereu um investimento de auto-observação, por isso o artista descrevia suas experiências como quem olha pelo lado fora, como quem está simultaneamente dentro e fora de si. São, assim, descrições que testemunham estados, contorções, inconformidade e deslocamentos: forças que não organizam uma metodologia, mas que sugerem operações parciais através de indicações fragmentárias, cartas, ruídos, imagens, ou seja, de todo um caminho pouco ortodoxo que expressa a singularidade do trabalho sobre si.

A partir destas experiências, Artaud escreveu poucas sugestões específicas para o trabalho do ator, mas em seu conhecido texto “Atletismo afetivo” compara o exercício do ator ao de um atleta: enquanto este último investe na musculatura, o primeiro dedica-se ao exercício dos afetos. O ator, portanto, segundo Artaud, articula interioridade–exterioridade, organismo e emoção numa mesma experiência perceptiva. Assim, o campo dos afetos é, também, respiratório, físico e orgânico, pois, de acordo com o artista francês “não há dúvida de que a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração da afetividade humana corresponde uma respiração própria” (ARTAUD, 2006, p.152) Desse modo, Artaud propõe, através da respiração, ativar o território das paixões, a memória do coração, o espectro de si marcado por uma existência inconclusa que emerge no exercício dos afetos. Isto porque,

Para servir-se de sua afetividade como o lutador usa sua musculatura, é preciso ver o ser humano como um Duplo, como o Kha dos Embalsamados do Egito, como um espectro perpétuo em que se irradiam as forças da afetividade. Espectro plástico e nunca acabado. (...) É sobre esse duplo que o teatro influi, essa efígie espectral que ele modela, e como todos os espectros, esse duplo tem uma grande memória. A memória do coração é durável e, sem dúvida, o ator pensa com o coração, mas aqui o coração é preponderante. (ARTAUD, 2006 p.153)

O teatro contemporâneo é cúmplice das experiências artaudianas, ou seja, da *memória dos afetos* gerada de suas inquietações e angústias por liberar-se dos controles e estratificações que marcaram as instituições disciplinares na primeira metade do século XX. Considerando a sociedade em que seu teatro foi gestado e a luta que empreendeu desde a esquizofrenia contra as intervenções psiquiátricas em seu corpo, o juízo de Deus e o Estado de direito, é possível afirmar que seu legado expõe a ferida do sujeito moderno que posteriormente se tornou a própria crise do teatro contemporâneo. Artaud, desta forma, seria “o louco que FALA. E que diz à sociedade o que ela não quer ouvir de jeito nenhum” (MÈREDIEU, 2011, p. 948).

No entanto, embora sua trajetória tenha sido de rebeldia e busca pela vitalidade da existência, seu corpo não resistiu à violência a que foi submetido. Sua morte foi, ao mesmo tempo,

uma desesperança e uma luta: “(...) o jardineiro, ao trazer o café da manhã a Antonin Artaud, como fazia em todas as manhãs, o encontrou morto, sentado, ao pé de sua cama. Saberemos depois que ele segurava um sapato. E que o frasco de hidrato de cloral, cheio à véspera se encontrava vazio” (MEREDIEU, 2011, p. 971).

A imagem do homem com seu sapato na mão no leito de interno do hospital psiquiátrico de Rodez sintetiza a imagem de um tempo. Este foi o tempo de Artaud, das práticas coercitivas do corpo e da alma, da anatomia de poder que marca a modernidade, da perda da potência da vida e da insistência por não submetê-la. O teatro de Artaud não poderia ser aplicado a um sistema de signos, uma vez que é o teatro da instabilidade que interroga a obra e a representação, e, assim, que interroga o sujeito e sinaliza o esgotamento do corpo – tema posteriormente retomado por Becket.

Através da “aventura interior” que marca o teatro do século XX, bem como do investimento para controlar o corpo que emergiria de uma mesma anatomia de poder da sociedade disciplinar, desdobra-se na sociedade contemporânea uma microfísica do poder que, a partir de dispositivos cada vez mais sub-reptícios, aprofunda a individualização da existência. Neste percurso, as práticas teatrais enfrentam a crise do sujeito, a relação entre o corpo e seu esgotamento, entre a memória e a verdade de si.

O território da memória torna-se, deste modo, um campo político que enfrenta as determinantes psíquicas, as disputas identitárias e o investimento de poder na espetacularização dos corpos, bem como as tensões entre corpo e representação que marcam as práticas cênicas contemporâneas. É, portanto, na crise do sujeito e no desmonte das formas convencionais que se constitui a teatralidade e que a memória emerge como perspectiva política de abordagem do corpo e das experiências no campo da formação do ator.



MORTE DE ARTAUD, Por Elaine Alves.

## CORPO E ESPETACULARIDADE

A partir dos anos 60, observa-se o deslocamento dos padrões conservadores de comportamento e do lugar que o corpo ocupa nas artes e no campo da experiência estética. Vemos, com isso, a emergência do território da visibilidade do corpo que vai dos saberes médicos aos investimentos midiáticos de massa. O corpo ascende a um novo estatuto no imaginário social e se torna o símbolo da “ressurreição” do pós guerra e da luta pelas liberdades individuais e pelos direitos minoritários. Neste sentido, o corpo negro, o corpo da mulher, o corpo andrógino, o corpo transmutado e tantos outros corpos passam a reivindicar sua supremacia, sua liberdade e sua autonomia. O mundo ocidental proclamava o direito de apropriar-se do corpo, de atribuir-lhe poder e de explorar os sentidos:

“Nosso corpo nos pertence!” – Gritavam no começo dos anos 1970 as mulheres que protestavam contra a lei que proibia o aborto, pouco tempo antes que os movimentos homossexuais retomassem o mesmo slogan. O discurso e as estruturas estavam estreitamente ligados ao poder, ao passo que o corpo estava do lado das categorias oprimidas e marginalizadas: as minorias de raça, de classe ou de gênero pensavam ter apenas o próprio corpo para opor ao discurso do poder, à linguagem como instrumento para impor o silêncio aos corpos. (COURTINE, 2008, p. 9)

No teatro, experiências como as do Living Theatre<sup>21</sup>, do teatro oficina<sup>22</sup>, do Dzicroquetes<sup>23</sup> e de todo um movimento da contracultura exaltavam o corpo como sua principal bandeira, afirmando sua presença como um discurso de subversão. Nas artes presenciais, passou-se a investir na ênfase da fisicalidade, nos modos de manipular, marcar, transformar e expor a corporeidade. Foi neste processo que uma linguagem corporal emergiu, dando lugar ao corpo manifesto. Romano

<sup>21</sup> Companhia de teatro norte-americana fundada em 1947 em Nova York. É um dos mais antigos grupos de teatro experimental ainda existente nos Estados Unidos. É conhecido por seus fundadores, a atriz e diretora Judith Malina e o seu marido pintor/poeta, cenógrafo, diretor Julian Beck morto em 1985. Foi importante companhia do movimento contra participação norte-americana na Guerra do Vietnã, estimulando a desobediência civil, tendo sido considerada não grata pelo governo norte-americano na década 1960.

<sup>22</sup> Influyente e importante companhia ao longo dos anos 1960, transforma-se em grupo nos anos 1970, tendo como esteio a figura do encenador José Celso Martinez Corrêa. Ressurge reformulado nos anos 1980 e, sob a denominação de Oficina Usyna Uzona, atua até hoje. O Oficina soube abrir-se e incorporar, paulatinamente, as mais significativas transformações da cena ocidental, sempre em posição de vanguarda, vindo a alcançar um destaque absoluto com sua encenação de O Rei da Vela, em 1967, obra que catalisa o movimento tropicalista. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112413/teatrooficina>>. Acesso em: 09 de Jan. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

<sup>23</sup> Grupo carioca irreverente, alinhado à contracultura, à criação coletiva e ao teatro vivencial, que faz da homossexualidade e da travestilidade uma bandeira de afirmação de direitos. O conjunto cria, em 1972, o espetáculo *Gente Computada Igual a Você*, que se origina de um show de boate, posteriormente levado para São Paulo, na casa noturna TonTonNa equipe criadora do espetáculo constam os nomes do coreógrafo Lennie Dale (1934-1994), do autor Wagner Ribeiro de Souza, e dos bailarinos Cláudio Gaya, Cláudio Tovar (1944), Ciro Barcellos (1953), Reginaldo di Poly, Bayard Tonelli, Rogério di Poly (1952-2014), Paulo Bacellar, Benedictus Lacerda, Carlinhos Machado e Eloy Simões. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399377/dzi-croquettes>>. Acesso em: 09 de Jan. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ressalta este termo para designar o corpo do *teatro físico* que reivindicava uma poética própria e o fim da supremacia da mente sobre o corpo, criando um território artístico múltiplo entre o circo, o teatro, a dança e a performance. Assim, de acordo com a pesquisadora,

o lugar do teatro físico seria a fronteira entre a dança e o teatro, um local habitado pela ênfase na corporeidade, onde se questiona o papel da linguagem na criação das coisas e indivíduos, num processo social e ideológico, e afirma-se o corpo no espaço como condição *a priori* para o surgimento do corpo social. A respeito da fisicalidade (physical), o termo indicava a procura por um modo especial de utilização do corpo, explorando o uso de uma energia mais furiosa e agressiva (ROMANO, 2013, p.36).

É possível considerar, deste modo, que nas últimas décadas o corpo se afirmou como um território de teatralidade que, explorando a fisicalidade do real, os limites da força muscular, a ampliação da energia, a super-ativação dos impulsos e a obstinação pelo virtuosismo, ascende a um novo estatuto de poder, dando lugar à hiper-espetacularização das experiências que são cada vez mais pautadas pelo regime de imagens. O campo de visibilidade torna-se, assim, o principal mediador do sensível. O corpo manifesto, ao realçar a corporeidade como signo e investir na superação das formas verbais – a fim de dar lugar a outros modos de expressividade –, acabou por constituir-se sob o paradigma da visibilidade. Romano descreve esse paradigma apontando que

a ênfase na fisicalidade agrega ao corpo do intérprete a valorização do aspecto visual já inerente ao teatro; exagero que ecoa o mesmo valor que a visibilidade adquiriu na sociedade e na cultura ocidental contemporâneas. Também o teatro físico carrega a posição complexa da visibilidade: ao mesmo tempo em que valoriza o corpo na cena teatral, reflete a hipervalorização da imagem (ROMANO, 2013, p. 229).

Do lugar do corpo da cena emergiu, então, uma problemática que consiste na seguinte questão: em que medida o corpo manifesto se aproxima de um corpo espetacularizado ou mesmo coincide com ele? Pois, conforme nos lembra Ferál:

Hoje, valorizado, cultivado, motivado, transformado em objeto do olhar, o corpo sadio tornou-se objeto de um novo culto social, quase universal nas nossas sociedades ocidentalizadas. Os efeitos desse novo culto não são totalmente libertadores, porque nessa operação de revalorização do corpo, este último parece ter perdido toda forma de espiritualidade, transformado em matéria facilmente manipulável, realidade sem profundidade, exibindo-se inteiramente ao olhar, transformado em simples objeto (2015, p. 214).

Dito de outra forma, o corpo como objeto do olhar e elemento central do campo de visibilidade, tornou-se território de explorações do mundo espetacular. Mais do que isso, tornou-se, ele próprio, corpo-espetáculo. Neste sentido, qual seria o lugar do corpo como resistência frente ao paradigma da espetacularidade? Como compor um campo do sensível numa sociedade em que a subjetividade tornou-se imagem? De tantos investimentos sobre o corpo o que pode ainda ser evocado como potência? Da sociedade disciplinar à sociedade do desempenho, o capitalismo demanda corpos cada vez mais empreendedores e competentes. Com isso, das tensões que exploram os limites do próprio corpo, emergiram estratégias que deslocaram o paradigma da espetacularidade.

## A FISCALIDADE E O REAL, TRÂNSITOS PERFORMATIVOS

A transformação do corpo em monumento e sua exaltação através do paradigma do teatro físico evidenciam os limites do real na cena contemporânea. Elevado à esfera da espetacularização e explorado como objeto manipulável, o corpo, paradoxalmente, expõe a própria impossibilidade de permanecer no território da representação à medida que expõe seus próprios limites. O corpo no teatro é, sem dúvida, o corpo que não aguenta mais. Neste sentido, lançaremos um olhar sobre seu esgotamento que opera outras formas de constituir a teatralidade e cuja ênfase não está no poder do corpo, mas na perda de suas forças, a fronteira entre o esgotamento e a potência que contrapõe a mitificação de um sujeito idealizado.

Lapoujade explora o tema do corpo que já não pode, ou que já não aguenta, dizendo que

talvez, (...) não aguentar mais é o signo de que não resistiremos por muito mais tempo. Ao contrário, se como dissemos é desde sempre e para sempre que não aguentamos mais, se é desde sempre e para sempre que resistimos, então esta resistência é um profundo fortalecimento, a constante de um limite ou de um último nível (LAPOUJADE, 2002, p.82).

Este último nível resvala nas imagens beckettianas utilizadas pelo autor para tratar da própria condição do corpo, observando essas figuras que “já não se erguem”. O tratado de um *corpo que já não aguenta mais* afirmado por Lapoujade postula, deste modo, uma nova potência “liberada do ato”; uma espécie de potência nascida da impossibilidade de agir e operada por uma ausência do “poder” de ação – resultante da perda das forças. São corpos que sobram desse limite último e a alusão a Beckett confirma a “estranha potência” que emerge desses corpos mutilados e rastejantes; destes restos de corpos.

Neste contexto, é significativo pensar nessa espécie de paradigma das sobras, como abertura para a construção do problema do corpo cenopoético e sensível. À vista disso, a busca se faria por uma outra “*presença*”, já não focada na totalidade de um organismo que se conhece e se controla, mas seguindo pistas de corporeidades fragmentárias, de pedaços. A partir da ideia de sobras se convoca uma *presença* às avessas, um corpo constituído de *ausências*, de pontos de negatividade, possibilitando, assim, a partir da fraqueza, criar espaços de liberação. Mais do que um corpo que se manifesta este seria, sobretudo, um corpo que testemunha: é o próprio corpo mutilado, desaparecido ou encurralado que subsiste como memória. Nisto consiste o problema político da cena, em inventar um corpo-testemunho do que restou.

A Classe morta de Tadeuz Kantor



Fonte: <https://danielschenker.wordpress.com/2016/10/27/tempo-festival-investe-ematividadesformativas/>

Kantor em seu teatro da morte trata sobre o assunto ao convocar a ausência:

As personagens da CLASSE MORTA são indivíduos ambíguos. Como se fossem colados e costurados juntos, com diversos retalhos e pedaços que restam de sua infância, dos acasos apresentados em suas vidas anteriores (nem sempre respeitáveis) de seus sonhos e suas paixões, eles não cessam de se desintegrar e de se transformar nesse movimento e nesse elemento teatral, abrindo implacavelmente um caminho para a sua forma final, que se arrefece rápida e inelutavelmente e que deve conter toda sua felicidade e todo o seu sofrimento. TODA MEMÓRIA DA CLASSE MORTA. (2008, p. 211)

Na obra deste encenador polonês, as imagens tangenciam esse espaço entre memória e corpo que revelam o efêmero da realidade e testemunham as sombras e as sobras de um tempo; a presença de uma ausência, alguma coisa que se consubstancia no intervalo entre o que se foi (findou-se) e o que está por vir. Esse *ríctus* aparente nos corpos kantorianos já não permite qualquer efeito de ilusão, pois o lastro da teatralidade se compõe pelos corpos expostos que testemunham o “extremo das coisas últimas” (idem). Assim, a teatralidade em Kantor e Beckett exprime o paradoxo da arte do ator que já não pode sustentar-se sob corpos vigorosos no enfrentamento da realidade esfarelada que os circunda. Neste sentido, cabe-nos interrogar, como testemunhas desse atual estado de coisas, como construir um corpo-testemunho, capaz de emergir de um campo de ausências, de políticas do esquecimento e experiências invisibilizadas.

A partir dos anos 80, deste modo, a produção teatral expõe essa crise do sujeito explicitada nas experiências com o real, e aproxima-se da arte da performance como modo de deslocar-se da estrutura “representativa” que fomentou as práticas teatrais do sec. XX. Testemunhar deixa de configurar o distanciamento entre corpo e personagem, tal como concebido no teatro moderno, que pressupõe uma forma, um gesto apreendido, condenado a repetir-se e encarcerado na forma-sujeito. Testemunhar torna-se a tônica do teatro contemporâneo que enfrenta o paradoxo da ênfase do teatro do “Eu” e a abertura radical dos paradigmas da representação, desenhando um campo de ação política do qual emerge a noção de teatro performativo.

Féral é uma das pesquisadoras que delimita o território do teatro performativo a partir de uma série de práticas cênicas que se utilizam dos elementos da performance-art. De acordo com ela,

se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero: transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação, não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular, ou aos modos das percepções próprias da tecnologia(2015, p.114).

A performatividade no teatro contemporâneo acabou por expandir o território da cena, ora deslocando a centralidade do corpo, ora investindo-a. O teatro, neste contexto, adquire um caráter cada vez mais transitório empregado no real das coisas, na cotidianidade dos acontecimentos, no corpo em ato que não representa mais um outro, nem a si mesmo, mas subsiste na

fronteira entre personalidade e impessoalidade. É neste território fronteiriço que examinarei duas perspectivas do teatro performativo que articulam o trabalho com a memória e a implicam em distintas políticas de corpo.

Para isso, é significativo averiguar os estudos realizados por Josette Féral (2015) e Ileana Diéguez Caballero (2016a), pois eles apresentam um conjunto de elementos comuns característicos das produções contemporâneas performativas que compreendem uma gama diversificada de experiências – visto que é próprio do teatro performativo a ampliação de ações cênicas cada vez mais abertas, fragmentadas e fronteiriças – e apresentam perspectivas distintas sobre este fenômeno. Desse modo, examino os aspectos que emergem da delimitação do *Eu* denunciado, recalcado e exposto e a emergência de uma performatividade que como nos indica Caballero, emerge do aspecto da convivialidade. A memória é o principal elemento de articulação dessas produções que a partir do esgotamento do corpo e da crise do sujeito, empreendem novos modos de constituir a teatralidade.

Através da noção antropológica de liminaridade que Turner (apud Caballero, 2016a) considerou como “tempo e lugar de afastamento dos procedimentos normais da ação social”, Caballero delimita um campo de práticas poéticas que considera “o estranhamento do estado habitual da teatralidade tradicional, como um ficar perto da esfera cotidiana” (2016a, p. 58). Segundo a autora, essas práticas implicariam o envolvimento ético e político do artista, uma vez que o aproxima de estados reais de vivência. Com isso, para além do caráter de estranhamento das formas tradicionais e de uma poética que toca o real, o sentido da liminaridade também convoca as noções de *communitas* metafóricas e de estética relacional<sup>24</sup> que colocam a teatralidade contemporânea no âmbito da convivialidade, de uma experiência comunal, ampliando o olhar crítico sobre o teatro performativo e sugerindo um deslocamento da centralidade do performer para a própria ação. Neste sentido, a abordagem de Caballero se distingue da perspectiva de Féral, à medida em que incorpora a noção de teatralidade à de experiência relacional. Esta pesquisadora mexicana vai buscar em Dubatti (Caballero, 2016, p. 40) a especificidade de seu olhar, que ela mesma distingue dos estudos de Féral afirmando que

Para Josette Féral a teatralidade é definida pelas capacidades de transformação, de transgressão do cotidiano, de representação e semiotização do corpo e do sujeito para criar territórios de ficção. Jorge Dubatti se propõe a redefinir a teatralidade a partir da identificação, descrição e análise de suas estruturas conviviais. Mais do que concentrar-se estritamente num estudo da linguagem, a este investigador interessa o ato capaz de convocar a aparição do teatral: o encontro de presenças, reunião ou convívio, sem o qual não teria lugar o acontecimento teatral (2016a, p.40)

---

<sup>24</sup> “A *communitas* representa uma modalidade de interação social oposta à de estrutura, na sua temporalidade e transitoriedade, onde as relações entre iguais dão-se espontaneamente, sem legislação e sem subordinação a relações de parentesco, numa espécie de humilde irmandade geral, que estão fixadas através de ações litúrgicas ou práticas rituais” (Caballero, p.38). Ao gerar *communitas* a liminaridade é também uma esfera de convívio, de vivência como experiência direta (ANO, p.57). Já a noção de estética relacional refere-se à “arte que toma conta como horizonte a esfera das interações humanas e seu contexto social – mais do que a afirmação de um espaço simbólico” (Baurriaud apud Caballero, 2016a, p. 45).

Interessa-nos abordar o ponto de inflexão entre a perspectiva de Fèral e Caballero para compreender como a memória se desenha em cada um dos estudos ao delimitar um território político do corpo e em que medida atuam como práticas de liberdade do sujeito. Isto porque as práticas contemporâneas teatrais imprimem ao corpo um ethos, enfatizando a presença como ato ético. Assim, a memória se constitui como um disparo que movimenta essas práticas, ora como denúncia, ora como destituição de um passado: memória das coisas ausentes e do sujeito cindido, fragmentado, paradoxalmente “quase sem passado”; o sujeito do instante como monumento à efemeridade. O território da memória atravessa irremediavelmente as novas formas de constituir a cena, visto que a presença que caracteriza essas práticas e o trânsito com o real se fazem na interrogação do sujeito, na crise com o passado, sendo, portanto, sempre um ato de memória.

O ponto de inflexão sobre o qual nos deteremos, contudo, ressalta a convivialidade e a performatividade do *Eu* destacadas, respectivamente, por Caballero e Feral. Destas perspectivas, tem-se, de um lado, a memória que opera um território comum a partir do uso do simbólico e do ficcional desenhando uma espécie de memorial coletivo, e, de outro, a memória afirmando seu caráter documental que expõe a realidade vivida no sujeito exposto.

É importante ressaltar que estas abordagens não se opõem, mas se distinguem no enfrentamento da constituição do *Eu*. Assim, a investigação de Fèral interroga a partir de um corpo esgotado, de um sujeito fraturado, nomeados de “performances do eu”. Caballero, por outro lado, investiga ações que são eminentemente coletivas, nas quais o reconhecimento do ser, estaria articulado ao “ser-para-outro”. De acordo com este entendimento,

o ato ético é o resultado da interação entre dois sujeitos distintos, não como relação formal, mas sim no sentido de responsabilidade ontológica e concreta que condiciona o ser-para-outro: participo do ser de um modo único e irrepitível, ocupo no ser um lugar singular, irrepitível, insubstituível para o outro. Este reconhecimento da unicidade da participação no ser, de minha não restrição ao ser, é o fundamento real do ato: “a crise contemporânea é basicamente a crise do ato ético contemporâneo. Tem-se aberto um abismo entre o motivo de um ato e seu produto (CABALLERO, 2016a, p.51)

A teatralidade destacada pela pesquisadora examina um conjunto de ações artísticas no contexto latino-americano: intervenções em espaços públicos e manifestações da sociedade civil que atravessam o cotidiano transformando as feições do espaço ordenado em “eventos cidadãos de convívio” (idem). A partir de sua análise, as situações sociais extremas como o feminicídio mexicano, a guerra suja peruana e a ditadura Argentina movimentam as ações como “estratégia documental de um teatro político.” Com isso, o ato de memória em que se implica o corpo do ator-performer vincula-se a um corpo coletivo, a um território relacional, em que testemunhar um tempo constitui também um relato de si.

## CORPO COLETIVO

Em 1989, o grupo peruano *Yuyachkani* – palavra que significa “estou pensando”, “estou recordando” – realizou o espetáculo *Contra el viento*<sup>25</sup> que buscava responder à experiência traumática pela qual o país atravessava. Na época, o Peru enfrentava aquela que ficou conhecida como guerra suja: violento conflito entre as forças armadas e os movimentos do partido comunista do Peru – Sendero Luminoso (SL) e o Movimento Revolucionário Túpac Amaru (MRTA). Segundo a comissão da verdade e reconciliação a guerra resultou em cerca de 70 mil mortos, além de mais de dois mil lugares de sepultamento clandestino. Para iniciar o processo de criação que envolvia tanto o sentido da perda, quanto a perda de sentido frente ao horror da guerra, o grupo interrogou o próprio ato de representar, de simbolizar uma realidade fendida e impronunciável. Desse modo, eles escolheram realizar um ritual para pedir permissão aos mortos. Sobre este ritual, ficamos sabendo, através do depoimento de Miguel Rubio no documentário *Persistência de la memória – Yuyachkani* que uma das primeiras coisas simbólicas feitas

foi ir Explanadas e Justani<sup>26</sup> em Puno<sup>27</sup>. Fizemos um ritual das *Chullpas*<sup>28</sup> inventamos uma oferenda, que era como pedir permissão aos antepassados para poder falar de nossos mortos, frente de essas tumbas. Foi um momento mágico e eu lembro que estávamos alí, na beira do lago, improvisando tocando músicas, Ana acima das *Chullpas* com umas tochas de fogo dizendo orações... em quéchua, foi um momento impressionante, e aí começam uns raios e começa a ter chuva, então sentimos como uma resposta, era como que havia... havia uma permissão, lhe sentimos assim.(RUBIO,1996)

A ação ritualizada que os artistas peruanos escolheram marca, com isso, um modo próprio de acercamento ao tema do corpo no qual se estabelece um novo ponto de partida para a criação, uma mirada ética sobre o paradoxo da representação: um ritual que invoca/aciona/articula um corpo coletivo, através do qual o corpo individual ganha sentido: “tratávamos de dar resposta não somente aos espectadores, mas a nós mesmos. De como enfrentar esse momento de dura vida que tínhamos”, conta-nos Tereza Ralli, atriz do grupo *Yuyachkani*<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> CABALLERO, 2016a

<sup>26</sup> Explanadas e Justani são regiões dentro da província de Puno.

<sup>27</sup> Puno é uma província localizada no sudeste de Perú.

<sup>28</sup> *Chullpas* são antigas torres funerárias dos povos Aymara e Inca na região andina, nelas foram enterrados líderes étnicos, que tinham a função de proteger o corpo, mas também eram objetos de culto.

<sup>29</sup> Documentário de Andrés cotler, *Persistencia de la memória*, 1996.



Imagem IV. Contra el viento. fonte: hemispheric insititute

Esta perda de sentido que constitui a falência do sujeito foi explorada no território que Feral nos apresenta como “performatividades do eu.” A pesquisadora destaca ações performativas que expõem o esgotamento do corpo e a recusa de um sujeito global e abstrato. Segundo ela, “no âmago de todo esse discurso, se encontra a artista – Karen Finley, que se torna ela mesma heroína de seus relatos. É dela que tudo sobrevém. É dela que tudo parte. É ela que está em jogo e que se coloca em cena”(2015, p. 202). Desta maneira, observa-se que o ato de memória nos dois exemplos interpõem os discursos do corpo que culminam em atos éticos, distintos em suas interfaces.

No trânsito entre performance e teatro podemos observar uma tendência ao fetichismo do corpo que se aproxima do eu narcisista ao mesmo tempo que busca esvaziá-lo. Esta é uma problemática da arte da performance que se desdobra no teatro performativo é tratada por Feral como paradoxal, pois

nessa colocação em cena do corpo, de seu próprio corpo, a identidade da performer acaba por desaparecer. Ou mais exatamente, sua posição de sujeito se encontra ao mesmo tempo reafirmada e negada: reafirmada pela ação apresentada e negada pela extrema presença desse corpo matéria que acaba por tudo invadir sobre a cena. Encontramo-nos em um trabalho de desconstrução do sujeito enquanto sujeito constituído e de reconstrução do sujeito em torno do seu próprio corpo, um corpo tornado outro no final do ritual ao qual ele foi submetido. A performer aparece como trabalhada para o consumo, o fluxo pulsional que a arrasta e que se aproxima da pulsão de morte (2015, p.201).

Vemos, por consequência, as formas teatrais tradicionais deslocadas pela problematização do sujeito, especialmente nas produções a partir dos anos 80, uma vez que elas trazem novas interrogações acerca da formação do ator e da constituição do corpo no teatro. Tendo isto em vista, se a experiência com a memória no teatro emerge da cisão entre interioridade e exterioridade, frente às questões contemporâneas, tal experiência habita o espaço fronteiro, sempre envolta no discurso parcelar do artista. A memória, portanto, é o tecido que expõe a impossibilidade de compor o sujeito nas justaposições de causa e efeito e linearidade dos acontecimentos, permitindo uma relação singular com seu tempo. O corpo que testemunha está dentro e fora simultaneamente, mergulhando e retirando-se de si.

Neste sentido, os saberes que o teatro do século XX nos legou, a partir das metodologias que tornaram-se uma espécie de “ciência do ator”, enfrentam a emergência de um corpo-testemunho, precário, não idealizado que se desloca por seu ethos, por suas relações conviviais, experimentado em novos modos de compor-se em cena, desmontar-se e desterritorializar-se. Questiona-se, neste estudo, sobre como a pedagogia teatral apreende a experiência do testemunho, do ato de memória, das práticas que põem em cheque as competências e o tecnicismo do corpo, a monumentalidade do aparato físico de que se investiu a cena moderna.

Uma resposta possível para este questionamento considera que dessa crise de saberes emergem novas táticas de liberdade. É necessário, assim, um tempo criativo, uma zona inventiva que implica outros modos de abordar as corporeidades para a criação de um campo sensível de forças, tecendo a experiência poética como criação de si.

## CASA DE TOLERÂNCIA, MEMORIAL DA AUSÊNCIA

*“Há uma menina nas paredes dessa casa.*

*No quintal, no armário...*

*E essa é a casa do nosso teatro.*

*E o que faremos agora? Trocamos o piso, pintamos as paredes, passamos uma mão de cal sobre tudo e fingiremos depois uma vida lá fora?*

*E o que dizer a ela?*

*O que eu devo dizer a ela?*

*Serei eu aquela que canta sobre os ossos do caminho a poesia de tudo o que é morto?”* (Solange Dias, trecho da dramaturgia do espetáculo Casa de tolerância)

Foi a partir do processo de criação do espetáculo Casa de Tolerância, realizado em 2014 na Cia do Miolo, que as tensões entre corpo, treinamento e memória emergiriam como interrogação de nossas práticas. A partilha a seguir é um registro reflexivo das zonas de contato com a performatividade, a memória, a autobiografia e a problemática do corpo cênico que transita entre o paradigma da visibilidade e a ausência dos corpos. O trabalho produzido em um antigo prostíbulo doméstico foi o primeiro da Companhia a realizar-se em um espaço fechado e foi nele que se constituiu o caráter documental desta pesquisa.

As histórias reais que marcavam o lugar, no entanto, estiveram quase sempre inacessíveis. Elas figuravam apenas através de vestígios, a partir dos quais se interrogou sobre a monumentalidade do corpo que envolvia as práticas cênicas e o trânsito com outras perspectivas pedagógicas do ator.

Imagem V. – CENA LAVANDERIA, INVISIBILIDADES



Foto de Alexandre Krug, São Paulo, 2014

Como narrar a invisibilidade?

Se tem dito que o corpo corresponde a extensão e a exposição – como tem insistido Jean-Luc Nancy – e que para ser exposto necessita ser extenso, ocupar um espaço, um volume na verticalidade ou horizontalidade. Mas o corpo que se vai leva seu espaçamento. Como fazer corpo, espaço, imagem, representação da desapareição dos corpos, não da morte se não da desapareição, disso que poderia se chamar “o fantasma do espaço abolido”? É esta nossa maior aporia, a que também enfrenta a arte, inclusive aquela que avança como imagem figurante, como imagem em construção, como possibilidade no tempo. (CABALLERO, 2018)

## QUANDO OS ESPAÇOS INVADEM A VIDA

*Renata, primeiro de outubro de 2011.*

A casa da rua Ismael Dias, número 111, no bairro da Penha não tinha teto, apenas umas sobras de madeira velha, apodrecida onde os pombos faziam ninho. *Flap, flap, flap.* Voaram assim que entrei na casa. Casa? De casa mesmo não sobrara muita coisa, apenas umas ruínas que se misturavam aos restos de velas e cápsulas de cocaína. A faixa estava inteira, o piso também se conservara, mas para tornar-se habitável teria que passar por uma boa reforma. A rua era tranquila, exatamente o que se procurava. Um lugarzinho de vizinhança sossegada, próxima e amigável. Na busca por um lugar para sediar a companhia, desejava-se alguma coisa que se parecesse com um lar. A casa, depois de reformada, ficaria perfeita.

*Edi, dez de janeiro de 2012*

A casinha ficou linda! Mudaremos na próxima semana. Nos quartos faremos os trabalhos, arquivaremos coisas. Aqui na sala, receberemos as pessoas, os amigos e interessados. Nos intervalos, reuniremos as pessoas na cozinha enquanto cozinhamos ou fazemos um café. Viu como o quintal ficou? Super arejado! Podemos fazer uma limpa nas roupas, Nos desfazer de tudo o que não queremos mais, não serve ou não usamos. As outras roupas, vamos lavar todas, pois estão cheirando a mofo. Tem bastante espaço para estender tudo. Abriremos com uma festa.

*Jordana, dez de fevereiro de 2012*

Hoje iniciamos as atividades. Tudo está limpo e a casa, pintada. A vizinha, Dona Cida, veio se apresentar. Disse que precisamos fazer uma limpeza “espiritual” aqui. Mas por quê? Quem morava aqui antes? – Umas meninas alegres.

*Renata, dezoito de Fevereiro de 2012*

Mal começamos a trabalhar e já tem gente batendo na porta mesmo que ainda não tenhamos aberto a Casa para o público. O letreiro sequer foi terminado. Contudo, alguns vizinhos estão perguntando o que fazemos e, por isso, precisamos apressar a placa que ficará na porta. Por hora, temos nosso material informativo, os panfletos com as atividades. Hoje, quando fazia o café, notei um vazamento na cozinha, precisaremos chamar o encanador antes que a pintura estrague. Há coisas que nem toda a reforma do mundo consegue consertar. Ao trabalho. Mas, antes, vamos atender a porta. Pergunta daqui da janela do quarto mesmo o que querem. Um homem com um garoto num carro de luxo a essa hora da manhã? Que meninas? Diga que somos as novas moradoras.

*Edi, oito de março de 2012*

Enquanto tomamos café vou falando. Todos os dias, na hora do almoço, ou logo cedo, sempre tem alguém na porta perguntando por essas meninas. Outro dia o homem perguntou se agora éramos nós que atendíamos e se havia um novo preço. “Há meninas jovens e também mais experientes?” Ele perguntou. Além disso, notei que há um vazamento no quintal. Talvez seja preciso quebrar o piso, mas não sei ao certo de onde vem. Tomara que o letreiro chegue logo.

*Jordana, dez de março de 2012*

Alô. Sim, é Ismael Dias, 111. Que meninas? Não moram mais aqui. Se somos de família? Ah... Não cobramos nada, são atividades culturais. Em breve abriremos ao público. Por hora, só atividades internas. Quem tá batendo na porta? Um instante por favor! O senhor precisa de mais alguma informação? Há um vazamento aqui no quarto. Tem que quebrar. Não dá pra fingir que não tem nada aqui. Tá vazando aqui. Quem é? A polícia?

*Renata, dez de março de 2012*

Calma, pergunta o que eles querem. Pega o teu documento e mostra, se identifica. Mandato judicial? Por quê? Não se apavora Jordana, não temos nada a esconder. Deixa eles vasculharem tudo. Explique, explique que são figurinos. Vou procurar o telefone de algum advogado. Enquanto isso, demonstre tranquilidade. Vou ligar para alguém que poderá chegar aí rapidamente. Sim, eu entendi que teremos de ir à polícia. Assim que chegar vou direto para a delegacia. Fique calma, fique calma!

*Edi, dez de março de 2012*

Nunca entrei numa delegacia. Nem mesmo para fazer um simples BO. Cá estou eu. Mulher negra, com um contrato na mão, tentando provar que exerço um atividade “legal”. A delegacia tem corredores compridos e muito andares: perder-se fácil é por aqui. Espero meia hora e um homem que se apresenta como investigador Patrício é encarregado de me fazer as perguntas. Ele vai e volta aos mesmos pontos. Acho que tenta me confundir. Sim, somos em três meninas e não há homens por hora trabalhando com a gente. Somos todas emancipadas, maiores de 21 anos e vacinadas. Sim, atrizes. As roupas são figurinos. Todo mundo que trabalha com teatro tem um pequeno acervo delas. Não, não estou tentando despistá-lo. Não conhecemos as antigas moradoras. Eu já disse isso para o senhor. Nem sabemos quem morava antes. Não conheço esse homem da foto. Ah, fornece drogas? Nunca o vi. Não vi esse carro lá com o tal homem dentro. Sim, acredito que alguns clientes procuraram essas meninas, mas já disse que não conhecemos e não temos ideia sobre para onde foram. Ninguém disse nada. Reformamos a casa sim, mas ainda há vazamentos. Não encontramos nada. O contrato está no nome da empresa que nos representa. Sim, é uma cooperativa de artistas, de teatro. Está aqui. Posso ir agora?

*Jordana, Renata e Edi, 11 de março de 2012*

Tomar café e procurar os vazamentos, pois estão em todos os cômodos. As pessoas não param de bater na porta. Que batam. Há um homem parado num carro do outro lado da rua. Eu o vi na delegacia, deve ser assistente do tal Patrício. Já tirei o telefone do gancho, pois não para de tocar. O letreiro chega hoje, mas sem quebrar o que precisa ser quebrado a casa não andar. O que faremos hoje? Vamos falar com os vizinhos. Mas já perguntei várias vezes, eles dizem que não conheciam as moças daqui e nem sabiam o que faziam. O homem do bar da esquina me olha estranho. Tenho sempre a impressão de que tem algo a dizer. Todas as vezes que passamos nos olham: estamos sob suspeita. Mais um gole de café. O letreiro chegou!

*Renata, 20 de março de 2012.*

Aqui estou. Ouço vozes nessa casa nova. Na realidade uma velha casa, cheia de coisas por fazer, vazamentos, curtos-circuitos, ratos, restos de pombos. *Flap, flap, flap*. Deixaram há pouco o forro. Pombos são terríveis, insistentes. Difícil afastá-los de uma vez por todas. A polícia parece que desistiu de nós. Nós, as meninas da casa. Quem seriam as meninas da casa? Já não somente as outras moradoras, nem tão somente nós, Edi, Jordana e Renata, mas tantas outras suspeitas e cúmplices nessa teia cujo enredo é conhecido: exploração, submissão, coação e violência. E essa vizinhança? Ah, essa vizinhança que disfarça, que não fala, que não fala, que não faaaalaaaaaa. Aqui estou, ouvindo essas vozes silenciadas. De onde elas vêm?

*Edi, 25 de março de 2012*

Não podemos continuar na Casa. Há vazamentos por todos os lados. Eu não quero mais ficar aqui. Desde que viemos para essa casa que eu sonho com um mar de sapatos vermelhos. Aparecem sapatos vermelhos em todos os lugares. Sapatos que usei durante minha juventude. Até um que tive quando era criança. Vermelhinho. No sonho eu uso todos os sapatos. De muito modelos, um mar de sapatos vermelhos. Eu uso todos eles. Sou eu que uso. São meus. Os sapatos são meus!



Imagem V. Exposição da artista Elina Chouvet.  
Fonte: <https://lopezdoriga.com/nacional/aumenta-crueldad-en-feminicidios-en-mexico/>

Assim, iniciou-se a experiência do espetáculo *Casa de Tolerância*. A casa constituiu um território comum de memórias: memórias que acessamos como detetives ou adivinhas, seguindo pistas de coisas não ditas, de vestígios no espaço e olhares desconfiados. Com isso, começamos a nos perguntar: o que cada casa naquela rua tranquila poderia ocultar? O que também nós ouvíamos e calávamos? Percebemos que era sobre nossa própria casa que indagávamos, o lugar que abriga nossas subjetividades e histórias. A este respeito, podemos considerar, de acordo com a reflexão de Arfuch, que “o espaço biográfico bem poderia começar pela casa, o lar, a morada, no sentido forte de morar: estar no mundo, também de ter uma cobertura, um resguardo, um refúgio” (2013, p. 28). Neste sentido, adentrar as memórias daquela casa seria, também, revirar nossos cômodos fechados e transgredir o lugar do privado – onde a diferença de gênero é violentamente marcada – como modo de fazer emergir de dentro da cotidianidade a dimensão pública da condição feminina.

A casa das “meninas”, que vista pelo lado de fora não se distinguia das demais, guardava segredos que, pouco a pouco, surgiam na aparente superfície, feito coisa que se jogara para debaixo do tapete. Ali, elas trabalhavam, moravam e compunham, junto ao cotidiano daquela rua conformada uma memória comum, constituída nas microrrelações entre vizinhos. Ali, habitava a ausência-presença das mulheres “toleradas”: uma tolerância que expressava um tanto de incômodo e de indiferença na pequena comunidade do entorno.

Estar neste lugar e conviver com aquela estranha memória da casa perturbava-nos e impelia-nos a romper os silêncios. Deste modo, a partir desse flagrante incômodo, reunimo-nos entre mulheres – tanto da Cia do Miolo quanto artistas convidadas – com interesse em refletir sobre narrativas invisibilizadas. Tendo isto em vista, nos perguntamos com que materialidade artística seria possível tocar o território do invisível, de uma invisibilidade escamoteada que brota da violência e da coação. Uma vez que a visibilidade atuaria como uma prática de poder no qual “o manejo do visível se faz a partir de muitos lugares, em favor de um ou outro interesse” (CABALLERO, 2016b, p. 97), interrogamos a respeito de como abordar o território que invocava, ao mesmo tempo, o monumento ao corpo e a sua dissolução.

Desta maneira, durante a pesquisa, encontramos a matéria dessa ausência-presença que permaneceu nas paredes da casa, nos cômodos, na calçada, nos olhares que vigiavam a abertura das janelas e naquela espécie de acordo implícito observado entre os vizinhos: não falaríamos sobre esse assunto. A materialidade da ausência-presença se constituiria nas entrelinhas, num ambiente de coisas encobertas e que não poderiam ser reveladas publicamente. Neste contexto, a sombra insistente que brotava da história daquela casa poderia prenunciar outras tantas sombras que conectavam-se com as nossas.

Começamos por tentar remontar essas narrativas disformes, precárias e mal acabadas, que não possuíam fio de meada, apenas pedaços ou resíduos que se juntavam uns aos outros. São narrativas que estão nos gritos surdos da violência doméstica, nos corpos desaparecidos, nos cadáveres

mutilados, nas infâncias devastadas: fatos passados por dentro de estranhas convivências sociais que, omissos, nos permitiam conviver silenciosamente com essas ausências. No flagrante da violência de gênero, permeou-se a cumplicidade social que se esgueira e contribui para que ela permaneça invisibilizada. Desse modo, fazia-se necessário testemunhar e foi exatamente o testemunho que se tornou a tônica de nossa empreitada. Questionamos desta forma, como a arte da presença poderia engendrar corpos implicados no testemunho dos acontecimentos. Mais do que isso, se, segundo Caballero (2016b, p. 246), “o corpo desmontado e roto é sem dúvida o paradigma da representação que parece reger nossos tempos”, de que modo, então, pensar o corpo da cena frente a este paradigma?

## PROCESSO DE CRIAÇÃO: CONSTRUIR CORPO

Ao iniciar nossas práticas interrogamos sobre de que modo organizaríamos nossa “preparação corporal”; que metodologias lançaríamos mão para adensar o sentido de um corpo que testemunha; de quais práticas corporais nos acercaríamos para rearranjar um corpo que foi esfacelado em sua dimensão individual e coletiva. Pensamos estas questões considerando que quem testemunha fala de seu próprio tempo; narra a experiência das coisas que vê, ouve e vive; e atua como coparticipante nos acontecimentos que atravessam irremediavelmente.

Deste modo, ao mergulhar nas narrativas invisibilizadas a partir da casa, testemunhamos, ainda, o feminicídio que ecoava desde Ciudad Juárez<sup>30</sup>, os milhares de abusos sobre os corpos infanto-juvenis, o tráfico e escravidão sexual de mulheres, a violência doméstica e tantas outras terríveis e extremas formas investidas para dominar e excluir o feminino. A problemática social que envolve a violência de gênero acentuou o paradigma desse corpo “desmontado”. Os atos brutais que tomam o corpo da mulher como o lugar de uma força a ser combatida, desarticulada e violentada na sua potência nos levou a procurar outros modos de abordar o corpo, haja vista que

há outras perdas que nos afligem: a causa de enfermidades e de conflitos mundiais. Também o fato de que as mulheres e as minorias, incluindo as minorias sexuais, estão, como comunidade, sujeitas à violência, expostas por sua possibilidade ou por sua realização. Isto significa que, em parte, cada um de nós se constitui politicamente em virtude da vulnerabilidade social de nossos corpos – como lugar de desejo e de vulnerabilidade física, como lugar público de afirmação e de exposição – a perda e a vulnerabilidade parecem ser a consequência de nossos corpos socialmente constituídos, sujeitos a outros, ameaçados pela perda, expostos a outros e suscetíveis de violência. (BUTLER, 2006, p. 46)

---

<sup>30</sup> Desde 1993, uma onda de assassinatos brutais de mulheres, seguida da exposição de seus corpos pelas ruas de Ciudad Juárez – muitas vezes sem os seios e os olhos –, toma conta desta cidade no estado de Chihuahua, no norte do México, localizada na fronteira com os Estados Unidos. Em quase todos os casos, não se encontram os criminosos, e, por não saberem a quem atribuir os crimes, os jornais os noticiam como “as mortas de Juárez”. As mortes são tratadas apenas como homicídios simples. Em 1998, a antropóloga da Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM), Marcela Lagarde y de Los Ríos, usou pela primeira vez na América Latina o termo “femicídio” para descrever esses assassinatos em Ciudad Juárez (BBC por Laís Modelli).

Na experiência dessa vulnerabilidade, afirmada por Butler, engajamos nossas práticas corporais, apostando num espaço de criação em que o corpo da atriz pudesse se reconstruir a partir de um corpo coletivo, de um amálgama com a matéria precária da vida que é a própria condição desse corpo: uma condição de finitude articulada como política de corpo, à maneira dos corpos que se constituem à margem e que, daí, produzem a possibilidade de resistência.

Era sobre inventar resistências que o espaço da vulnerabilidade nos interrogava. Assim, acercando-nos do tema da violência contra as mulheres, fomos buscar nesses limites modos de convocar a própria vida na sua potência: aquilo que permaneceria insistente nos fragmentos e nas sombras por debaixo do terreno da casa. Questionamos, portanto, o que sobraria do corpo individual e do corpo coletivo ferido e ultrajado; o que o nosso teatro poderia fazer sobre esse corpo e sobre esses corpos; e o que faríamos com essa casa que falava a partir de seu piso, de suas paredes e de seu teto.

Estas questões nos seguiriam e impulsionariam a atitude de testemunhar. Deste modo, como coparticipantes da barbárie social, num dia qualquer de trabalho – um dia em que nos assomou o silêncio diante dos relatos que encontrávamos – chegamos ao ato de cuidar. A ação que nos vinha era artística e existencial. Com isso, fez-se necessário naquele momento, acolhermos-nos. E encontramos umas às outras através do cuidado, intuindo naquele início de processo que cuidar seria a abertura possível para enfrentar o paradigma do corpo desmontado.

A partir desta perspectiva, escolhemos uma série de ações em que pudéssemos nos abrigar: passamos a nos embalar, massagear, fazer cafuné, limpar, ungir, pentear, ninar e, através dessa experiência, uma outra noção de corpo cênico, autoimagem e presença ia, aos poucos, provocando novos arranjos. Desses procedimentos iniciais surgiu uma materialidade sensível composta com uma fina matéria de vida. Surgiu, assim, uma outra possibilidade de refletir sobre um campo de saberes que enfrenta a “espetacularização do corpo” pautada na produção da anatomia da virtuosidade: cuidar, para nós, se tornou a primeira pista para uma operação crítica que compreende o trabalho do ator e o próprio sentido da teatralidade. Tornou-se, também, a expansão do campo político da cena, que, com isso, passou a ser um campo híbrido entre arte e vida.

Esta foi a primeira pista na compreensão de um corpo que já não se moveria através do estatuto da visibilidade, mas pouco a pouco constituía um território relacional. O corpo que testemunha se distingue, desta forma, tanto do corpo extracotidiano quanto do corpo-manifesto, pois situa-se numa fronteira que, ao deslocar o corpo de seu protagonismo, abre espaço na experiência do convívio e da partilha. O corpo que testemunha reivindica esse lugar da partilha, justamente porque já não pode apoiar-se sozinho em sua própria força, mas solicita o ajuntamento de outros corpos. Sua força reside, assim, no “ajuntar-se”.



Imagem VII - CENA QUARTO DO CUIDADO Foto de Alexandre Krug, São Paulo, 2015

Esta perspectiva, no processo da *Casa de tolerância*, configurou-se como uma “zona fronteira” que Caballero descreve, a partir de Bakhtin, como o campo no qual

atos mais importantes que definem a autoconsciência do ser acontecem na fronteira da consciência própria e alheia, no umbral. O homem não dispõe de um território soberano interno, mas está, ele inteiro e sempre, sobre a fronteira: olhando no fundo de si mesmo, o homem encontra os olhos do outro ou vê com os olhos do outro. (BAKHTIN apud CABALLERO, 2016a, p. 50)

O corpo que testemunha se encontra, portanto, nesse umbral, nesse espaço em que só é possível ser frente à existência do outro. Isto se dá porque é justamente com o outro e a partir dessa relação que esse corpo se constitui, movendo e costurando suas partes faltantes; tratando de suas feridas e das perdas que são coletivas. Trabalhando sob esta perspectiva e tendo as ações de cuidado como foco, investigamos narrativas invisibilizadas que compunham nosso campo poético: tínhamos a própria condição feminina como experiência comum e a partir daí fomos compondo a materialidade do nosso teatro, junto com a materialidade do espaço que também era memória de nossas próprias histórias.

### A CASA EM DEMOLIÇÃO

*Para que minha casa funcione, exijo de mim como primeiro dever que eu seja sonsa, que eu não exerça a minha revolta e o meu amor, guardados. Se eu não for sonsa, minha casa estremece. Eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida. Enquanto isso dormimos e falsamente nos salvamos. (LISPECTOR, 1962, p. 252)*

Sob o piso de nossa Casa de teatro estava o terreno: essa possibilidade de remover escombros, mexer em coisas enterradas, a fim de que nada mais permanecesse como antes. Ao mesmo tempo, questionávamos se o teatro poderia ainda ser lugar de contestação e produção do sensível ou se apenas contribuiria para conformar a engrenagem que move o atual estado de coisas. Tínhamos de nos comprometer com essa demolição da casa até chegar ao terreno. Foi um movimento que dizia respeito aos nossos corpos, às formas de atuação e organização de nossas práticas, às relações internas e às relações com o público. Escavar o terreno era, com isso, uma questão ética.

Como testemunhas de um tempo atroz, tínhamos uma certa mudez advinda da perplexidade das coisas vistas e vividas, como se os modos de fazer teatro e pensar o teatro já não fossem suficientes para fazer falar. Era preciso encontrar o terreno para “exercer a revolta e o amor guardados”. Assim, devastamos a casa: foi necessário remover a tinta, quebrar o piso e esburacar as paredes antes de restaurar a casa que abrigava, como memória, a metáfora dos silenciamentos.

Ao remover as histórias enterradas e emparedadas através dos cômodos, tocávamos também em nossas lembranças pessoais, por onde se constituía um território autobiográfico que transpunha os recônditos guardados e emergiam como imagens no espaço: o quarto que abrigava os segredos, o quintal que fazia surgir a brincadeira, a sala que retratava as conversas antigas e a cozinha na qual familiarmente dançavam os cheiros e os sabores de um tempo que compunha o próprio contínuo da vida.

A memória da Casa guardava essas coisas misturadas ao apagamento da passagem das meninas. A pergunta que engendrara todo o processo – como dar lugar a tantas histórias subsumidas de mulheres – pouco a pouco se materializava na metáfora da casa, como se os gritos surdos, aqueles que foram ignorados por toda uma sociedade, estivessem ali, nas paredes e no piso. Nasceu, com isso, um mote ficcional que permeou a realidade de cada cômodo: haveria um corpo ou corpos ou pedaços de corpos naquela casa?

À vista disso, iniciamos uma pesquisa sobre a morte de mulheres emparedadas, de corpos desaparecidos, desmontados, nunca identificados, vidas brutalmente violentadas e ceifadas. Acabamos, assim, por entrar em contato com diversos crimes domésticos, nos quais os corpos haviam sido emparedados na própria casa ou enterrados nos quintais. Neste percurso, tecemos uma dramaturgia em que cada cômodo estava impregnado dessa possibilidade, pois seria preciso que a Casa estremecesse para que não mais dormíssemos sobre tantas vozes emudecidas. O mote ficcional constituiu-se, portanto, como desdobramento de nossa própria relação com o lugar que testemunhara a violência da polícia, dos clientes, cafetões, traficantes e tantos mais envolvidos nessa estranha rede que se alimenta da condição de vulnerabilidade da mulher: narramos, através das paredes, a ausência daqueles corpos.

Imagem VIII – Estudo de imagem cenografia



Fonte: azulejos de papel, intervenções PORO, São Paulo, 2007 -2011

Abriu-se diante de nós um campo de investigação que deslocava as estruturas cênicas convencionais. a ausência dos corpos invisibilizados como matéria para uma escritura corporal, dramaturgica e cênica nos apresentava dois problemas: como remontar as sobras dos corpos que muitas vezes se materializava apenas numa foto, numa carta, numa roupa, numa parte que se encontrara do cadáver e reconstituir suas narrativas para outra vez dar-lhes volume, verticalidade e extensão? E como dar lugar à potência de suas vidas para denunciar a violência que lhes foi imposta? Eram problemas de ordem ética e estética sobre os quais Caballero interroga:

Como escrever sobre os significados esburacados, esvaziados, não por um ato que desconstrói a linguagem, se não por uma destruição violenta da coisa mesmo? Como significar o referente que foi apagado por um ato de constituição fantasmática? O fantasma como referente do corpo de uma pessoa que de repente foi apagada, sem que sequer ficasse o cadáver como marca. (2016b, p. 273)

O fantasma, como referente, constituiu a presença incontestável das vidas violentadas que emergiram das perguntas: onde estão os corpos, o que foi feito deles? Estão aqui nas paredes da Casa, ou enterrados no quintal? Estão nos quartos, nos porões, nos fundos falsos dos armários, ou teriam sido atirado aos cães? E quantos havia ali, na nossa casa de teatro? Estas questões pouco a pouco foram engendrando uma poética de ausências. Interrogar era a possibilidade de estranhar essas mortes; de não admiti-las mais como um dado estatístico naturalizado; de enxergá-las de dentro de nossa própria morada. Desse modo, convocamos a presença desses corpos que era, também, a exposição da vulnerabilidade de nossa anatomia e limite da própria vida, da finitude e da fragilidade, como quem diz: “também eu”. Assim, exploramos cada cômodo e em cada um deles, ficcionalmente, buscamos encontrar as meninas da casa e os restos deixados que eram, de certo modo, um pedaços de nós.

Imagem 9 – Cena do quintal, o buraco.



Fonte: Alexandre Krug, São Paulo, 2015

## O COTIDIANO COMO TERRITÓRIO AUTOBIOGRÁFICO

Para tecer nossa dramaturgia, investimos no cruzamento entre autobiografia, relatos verídicos, memória da casa e memória coletiva. A escrita se deu a partir desses elementos que ora se misturavam, ora se diferenciavam, criando brechas na própria estrutura dramática por onde se faziam passar os eventos irremediáveis do real. Neste sentido, mergulhamos nas experiências cotidianas da casa.

Escolhemos ações corriqueiras para explorar: lavar, cozinhar, varrer, vestir, entre outras. Dalí, convocamos a importância das memórias mínimas, singulares e cotidianas, de forma que o olhar sobre o cotidiano nos permitiu compor um campo poético que emergia da intimidade e das experiências do espaço privado, pouco a pouco desvelado, como se abrissemos uma caixa com os segredos que ficaram guardados por dentro da rotina com a qual compomos a vida. Essas ações são relevantes pois

a vida cotidiana se constitui em um lugar estratégico para pensar a sociedade em sua complexa pluralidade de símbolos e de interações já que se trata do espaço onde se encontram as práticas e as estruturas, do cenário da reprodução e simultaneamente da inovação social (REGUILLO, 2000, p. 77).

Assim, ao olhar através da vida cotidiana pudemos perceber os microacontecimentos e as microrrelações que tecem nossas memórias e que ocorrem sobre um território relacional. Esse território ultrapassava as histórias pessoais, deixando ver narrativas avizinhas que se passavam por dentro de nossa autobiografia, mas que explicitava uma experiência coletiva de ser mulher e ser socialmente silenciada.

O que se reconhecia nos objetos, nas atividades e nos espaços da cotidianidade era o flagrante de uma violência que se tornara, tantas vezes, habitual e naturalizada e com a qual cada uma de nós, de algum modo, convivia. Desta maneira, explorar uma poética a partir do cotidiano acabou por revelar um corpo, cuja presença se fez pelo ato de testemunhar. Diversas narrativas emergiram através da lembrança de experiências cotidianas, desvelando coisas que antes estavam confinadas ao refúgio do lar, para estranhá-las.

## GUIANDO-SE PELA CASA

A encenação do espetáculo Casa de Tolerância, fez-se por meio de uma travessia por todos os cômodos da casa, um pequeno sobrado composto de sala, cozinha, quintal e banheiro, na parte inferior, e dois quartos, no andar superior. Apresento a seguir em linhas gerais as ações desenvolvidas em cada cômodo que representam o espaço autobiográfico de cada atriz, bem como espaços coletivos. A mim, coube a cozinha, a partir de onde exploro um território autobiográfico para compor uma teatralidade que transita entre o real e o ficcional. Assim, me deterei, neste estudo, sobre os elementos que compuseram o processo da cozinha para refletir sobre como a ar-

ticulação entre memória e corpo possibilitam o deslocamento de uma perspectiva pedagógica no trabalho da atriz que envolve o território relacional da memória e a noção de presença vinculada à experiência da narrativa em ato.

### **O QUINTAL: COMEÇAMOS POR LAVAR**

A atividade de lavar como ação coletiva nasceu da necessidade de começar a dar forma ao invisível. As roupas, como vestígios, remetiam ao corpo ausente e o que dele ficou como marca de uma personalidade. Poucas imagens podem ser mais íntimas do que um varal estendido com nossas roupas cotidianas e, além disso, é uma imagem que menciona a singularidade de quem se foi. Com isso, desenvolvemos uma ação memorial que nos interrogava sobre o que seria preciso lançar água, remover a sujeira e expor no varal.

Lavar, igualmente, nos remeteu à ação das mulheres que lavam e cantam: as lavadeiras que, fora das grandes cidades ou mesmo na periferia das grandes cidades, ainda hoje fazem do lavar um rito coletivo. Lavar roupa, cantar e conversar coisas “entre nós”, que escapam do privado para o público, foi também uma maneira de inventar um espaço comunal, por onde se passava a experiência da partilha, o trânsito dos relatos pessoais, dos gestos, das palavras e dos afetos cúmplices.

Imagem 10 - CENA LAVANDERIA



Fonte: Alexandre Krug, São Paulo, 2015

Com isso, lavar configurou-se como uma ação *liminar*, ou seja, algo que CABALLERO considera como

o estranhamento do estado habitual da teatralidade tradicional e como um ficar perto da esfera cotidiana. Ao propor um afastamento das formas convencionais de representação e uma proximidade aos estados de vivência, de implicações éticas, de movimentos de qualidade de vida, alguns processos artísticos começam a explorar caminhos que parecem deixá-los perto, uma vez mais, de experiências rituais (2016a, p. 57).

Este campo comum da ação plenamente reconhecível permite que a metáfora transgrida o campo da representação e se instaure como uma ação autônoma que, mesmo dentro de uma tessitura dramaturgical ficcional complexa, propõe uma experiência fronteira com o real: lavar para tirar a sujeira e dar a ver o que é necessário; lavar roupas que ficaram guardadas tanto tempo como um pequeno vestido da infância perdida, um véu desfeito de um casamento frustrado ou os retalhos que sobraram de antigas e longínquas casas de tolerâncias; blusas, saias, peças íntimas. Com tudo isso, tem-se pedaços de histórias, sobras do que ficou, vestígios no lugar do corpo. Lavar, portanto, é ação de um acordo comum que fomenta o espaço narrativo, compreendendo aqui o ato de narrar como um modo de inventar o mundo. Neste contexto, conforme destaca Arfuch “não há um sujeito ou uma vida que o relato venha representar – com a evanescência e o capricho da memória – se não ambos – o sujeito, a vida – como unidade inteligível, serão o *resultado* da narração” (2007, p. 76, grifo original tradução livre).

Seguimos, assim, narrando através das ações cotidianas e com elas tecendo uma poética que era tanto a possibilidade de lembrar de histórias pessoais quanto de reinventá-las. Desse modo, desdobramos as narrativas desenhando um campo relacional que deslocava a centralidade do sujeito que narra, seu protagonismo, para revelar novas camadas de história nas quais os outros que orbitavam (o pai, a mãe, a vizinha, a patroa etc.) tornavam-se igualmente centrais. A partir dessa perspectiva, entramos na cozinha, esse lugar acolhedor que é, por natureza, um território de partilha, seja do alimento e do seu preparo, seja pela herança simbólica que carrega.

\*\*\*\*\*

A seguir, apresentarei o processo de criação que constituiu o território da *cozinha* como ação cênica em que trabalhei com a narrativa, a memória relacional e o corpo-testemunho. Estes três elementos orientam a perspectiva pedagógica do trabalho prático que integra esta tese.

## MAPEANDO A COZINHA

A cozinha que se segue nasce na minha infância, nos domingos de sol em Fortaleza, quando costumava ir à praia. Depois, ela vai se compondo de outras imagens, como o altazinho da casa da minha vó, a canção “mãezinha do céu” que aprendi no jardim da infância e meu primeiro

emprego em São Paulo numa lavanderia. Na cozinha, há a presença constante de uma receita clássica na casa da minha mãe: frango ao molho pardo. Por ela também transita a primeira vez de Dercy Gonçalves narrada em um programa de auditório e a lembrança de uma amiguinha minha da infância que foi embora da vizinhança repentinamente. Somo a isto o relato de Brenda Myers-Powell, ex-prostituta que foi brutalmente violentada por vários cafetões e clientes até ser arrastada num carro por seis quarteirões e ter um lado do corpo e rosto desfigurados; bem como a performance de Tom Zé, com seu clamor de ô senhora, mãe senhora, nessa hora olha pra tua menina, senhora e, por fim, a imagem dos marinheiros que aportavam no cais de Fortaleza. O material a seguir é composto por referências que foram utilizadas na criação da cena. Bem-vindos!

Imagem XI - Maezinha do céu

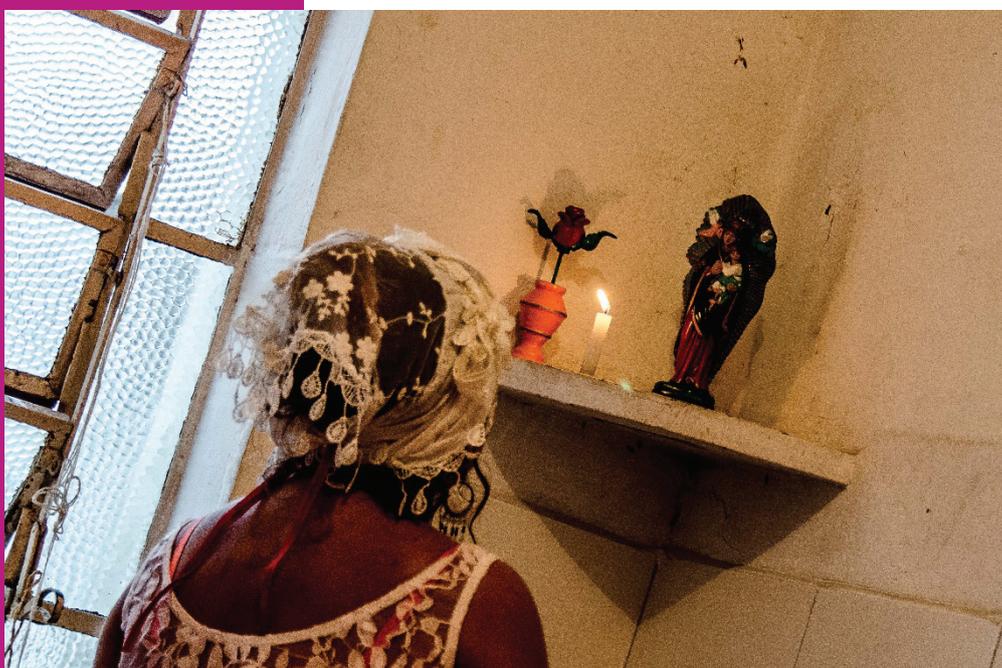


Foto de Aro Ribeiro, maio de 2018

## DOMINGOS IRACEMAIS

Quando era menina em Fortaleza, íamos à praia aos domingos. Era sempre um dia especial que eu esperava ansiosamente. Todos os momentos eram importantes: acordar, tomar café, pôr o biquíni, vestir a roupa e esperar a carona de um amigo de minha mãe que ia nos buscar. Entrávamos no carro e rumávamos para a praia de Iracema – o lugar que eu mais gostava no mundo porque dentro dela havia um outro mundo fantástico e arrebatador que as crianças ansiavam por explorar: o mar. Chegávamos às 10 horas da manhã e entrávamos no mar imediatamente, eu e minhas irmãs, e só saíamos quando já findava a tarde e o sol tocava levemente as águas quentes que cobriam nossos pequenos corpos. Todas as ondas eram amigas, iam e vinham avisando se estavam bravas ou calmas, e nós ouvíamos atentamente para não sermos tragadas por toda a vastidão que nos cercava. O mar era minha segunda casa, entendíamos-nos bem. Mas, ao fim do dia, quando a sombra invadia os coqueiros e a areia se punha escura, quando já nos despedíamos da água e íamos nos aconchegar nas toalhas com os dedinhos enrugados, uma outra imagem nos era lançada aos olhos. Era uma estranha imagem para minha meninice e da qual nunca me aparteí. Via meninas como eu, “peitinhos de pitomba”, sorrindo infantilmente, sentadas nos colos de homens já feitos; homens que na minha meninice perguntava-me se seriam seus pais, seus tios, seus avôs.

À noite, quando ia dormir, o mar de novo invadia a cama e a onda contornava os lençóis, então eu via o rosto destas meninas. Apareciam no mar, na onda que ia e vinha insistente levando e trazendo suas infâncias. Era um sonho estranho. Meu corpinho flutuava a noite toda e os homens tornavam-se como gigantes. Suas pernas, braços e bocas se despregavam do corpo para devorar as meninas e ali, na minha intuição desavisada quando o sonho virava em aflição, eu adivinhava que eles não eram pais, nem tios e nem avôs. Nunca me aparteí daqueles sonhos que me invadiam os domingos. Desde então, guardo comigo estas imagens: eu e o mar; eu e as meninas.

## JORNAL INGLÊS APONTA FORTALEZA COMO A “CAPITAL DA PROSTITUIÇÃO INFANTIL”

No impresso, Fortaleza foi apontada como a “capital da exploração sexual infantil” no Brasil e destaca a vinda da Copa do Mundo de 2014 como cenário favorável para a promoção da indústria ilegal do sexo

*Por Tribuna do Ceará em Fortaleza | 10 de dezembro de 2013 às 16:54*

No impresso, Fortaleza foi apontada como a “capital da exploração sexual infantil” no Brasil e destaca a vinda da Copa do Mundo de 2014 como cenário favorável para a promoção da indústria ilegal do sexo (FOTO: Flickr Creative Commons)



18 horas na Praia de Iracema, litoral de Fortaleza. Crianças e adolescentes passeiam pelo calçadão. Do outro lado, nos bares ou nas janelas límpidas dos grandes hotéis da região, homens loiros e altos observam a movimentação. A caça e o caçador separados por alguns dólares ou até mesmo um lanche qualquer. Essa realidade é observada facilmente na capital cearense. Marca triste, Fortaleza vem sendo apontada como principal destino quando o assunto é turismo sexual. Esta situação foi levantada nesta segunda-feira (9) por um dos maiores jornais britânicos, o **The Guardian**. No impresso, Fortaleza foi apontada como a “**capital da exploração sexual infantil**” no Brasil e destaca a vinda da **Copa do Mundo de 2014** como cenário favorável para a promoção da indústria ilegal do sexo. Segundo o Fórum Nacional de Prevenção ao Trabalho Infantil (organização não governamental), o número de crianças e adolescentes envolvidas com prostituição em 2012, compreendia cerca de 500 mil, o que representa um aumento de cinco vezes desde 2001 quando as estimativas da Unicef apontavam que 100 mil crianças trabalhavam no comércio do sexo. Um dos pontos turísticos do sexo indicados na matéria, é a Avenida Juscelino Kubitschek, no Bairro Castelão, que dá acesso à Arena Castelão, estádio que vai receber pelo menos seis jogos, incluindo as seleções do Brasil, Alemanha e Uruguai. Com a chegada da Copa do Mundo de 2014, a preocupação é ainda maior, pois este trecho será um dos mais movimentados da cidade. Teme-se ainda, segundo o jornal, que profissionais do sexo migrem para as cidades sede e junto a isso, os cafetões “recrutem” mais jovens para atender à demanda dos turistas que procuram por esse tipo de turismo.

Para discutir a citação do The Guardian, o Tribuna do Ceará procurou a Delegacia de Combate à Criança e Adolescente (Dececa) e a Secretaria de Direitos Humanos de Fortaleza (SDH), mas até a publicação desta matéria, somente a segunda respondeu.

### TOM ZÉ

“Naquelas praias, da Bahia para cima, aqueles verdadeiros edens, aquelas coisas lindas. Naquelas praias o povo é tão pobre que muitas vezes é a própria mãe quem induz a filha de dez, doze anos para a prostituição infantil. As vezes a mãe vira e diz assim: minha filha, seu pai tá aí com essa perna perdida. Seu pai não tem um INPS, um seguridade social. Pois a rua tá cheia de americano, você já está com essas formas arredondadas, vá arranjar um dinheiro pra dar um prato de feijão pra seu pai. Tanto americano, tanto francês aí na rua. Vá arranjar um prato de comer, vá. Não seja ingrata, você está me saindo uma grande de uma ingrata, vá!”

Catorze, catorze anos  
Doze anos, doze anos

Imagine um gringo daquele tamanho  
Em cima da criança pobre nordestina  
Sufocada, magricela, seca, pequenina,

Ah, nossa senhora minha

O pib da pib que pimba no seco  
Pimba no molhado  
Pimba no seco saco seco  
Peixe badesco na filha dos outros é refresco

Ô senhora, mãe senhora,  
Nessa hora olha pra tua menina, senhora

A prostituição infantil barata  
É a criança coitadinha do nordeste  
Colaborando com o produto interno bruto  
E esse produto enterra bruto

A grana da Europa que bate na porta  
Doutor pouco se importa se ela seja porca  
Vêm o godô, o visigodo, o germano, o bretão

Eita, globalbarbarização

Refrão: que dor, que dor  
Que suja a bandeira  
O essa quebradeira  
Oisquindô - lalá

**(Tom Zé, O PIB da PIB)**

<https://www.youtube.com/watch?v=F25VHdtTbR8>

## A PRIMEIRA VEZ DE DERCY GONÇALVES

Eu nunca tinha feito nada, mas já era considerada Madalena. (...) Aí ele veio, ele veio. Abre pra lá, eu abri. Fecha pra cá, eu fechei. Eu não sabia até onde ele ia. Quando eu senti uma coisa estranha que eu pensei que era um facão eu dei um pontapé nele e sai correndo. Fomos parar na delegacia, eu toda machucada, ensanguentada. Foi meu primeiro amor, minha filha. Então eu sempre fui traumatizada com homem. Eu sempre tive homem fazendo negócio. Amar eu nunca tive oportunidade de amar não.” (PROGRAMA Hebe Camargo. A primeira vez de Dercy.23/06/1987) Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=6HI0WGVN88o> Acesso em 20/05/2015)

Brenda Myers-Powell era apenas uma criança quando se tornou uma prostituta, no começo dos anos 70. Aqui, ela descreve como foi atraída para as ruas e como, três décadas depois, ela dedica sua vida a garantir que outras meninas não caiam na mesma armadilha. *(O depoimento de Brenda pode chocar algumas pessoas.)*

“Desde o começo, a vida foi me dando limões e eu fui tentando fazer a melhor limonada que eu podia.

Eu cresci nos anos 60 em Chicago. Minha mãe morreu quando eu tinha seis meses. Ela tinha apenas 16 anos e eu nunca soube de que ela morreu – minha avó, que bebia mais que todos, não me disse. A explicação oficial era a de que tinha sido por ‘causas naturais’.

Mas eu não acredito. Quem morre aos 16 anos de causas naturais? Gosto de acreditar que Deus estava pronto para ela. Já me disseram que ela era linda e tinha um ótimo senso de humor. Sei que isso é verdade porque eu também tenho. Foi a minha avó que me criou. E ela não era uma pessoa má. Na verdade, ela tinha um lado incrível. Ela lia para mim, me fazia bolos e preparava as melhores batatas doces. Ela apenas tinha um problema com a bebida.

E ela trazia seus parceiros de bebedeira do bar para casa e, depois que estava bêbada e desmaiada, esses homens faziam coisas comigo.

Isso começou quando eu tinha uns 4 ou 5 anos e depois se tornou algo corrente. Eu tenho certeza de que minha avó nunca soube de nada disso.

Ela trabalhava como empregada doméstica nos subúrbios. Ela levava duas horas para ir ao trabalho e duas para voltar. Eu usava uma chave no pescoço e, no fim da tarde, ia sozinha do jardim de infância para casa. E os molestadores sabiam disso – e se aproveitavam.

Eu via mulheres com o cabelo glamouroso e com vestidos brilhantes nas ruas. Não tinha ideia do que elas estava fazendo. Eu só achava que elas brilhavam. E, como uma garotinha, tudo o que eu queria era usar roupas brilhantes também.

Um dia, eu perguntei para minha avó o que aquelas mulheres estava fazendo. ‘Elas tiram a calcinha e os homens lhe dão dinheiro’. E lembro de dizer para mim mesma: ‘Eu provavelmente vou fazer isso, porque os homens já estão tirando minha calcinha’.

Quando completei 14 anos, eu já tinha duas filhas, duas bebês. Minha avó então começou a dizer que eu precisava trazer algum dinheiro para casa para sustentar as crianças, porque não havia comida – não tínhamos nada.

Então uma noite, na verdade era Sexta-Feira Santa, eu fui para as ruas. Coloquei um conjunto de saia e blusa de US\$ 3,99, um sapato de plástico barato e um batom laranja que eu achava que me fazia parecer mais velha.

Eu tinha 14 anos e chorei o tempo todo. Mas eu aguentei. Eu não gostei. Mas os cinco homens com quem eu saí aquela noite me mostraram o que fazer. Eles sabiam que eu era nova e pareciam ficar excitados com isso.

Eu consegui US\$ 400 e dei a maior parte para minha avó – ela não perguntou onde eu tinha conseguido aquele dinheiro.

No fim de semana seguinte, fiz a mesma coisa, e minha avó parecia contente por eu estar trazendo dinheiro para casa.

## **CAFETÃO**

Mas na terceira vez, dois caras armados me colocaram no porta-malas de um carro. Eles me pegaram porque eu não tinha um 'representante' nas ruas.

Primeiro eles me levaram para o meio do nada e me estupraram. Depois eles me levaram para um quarto de hotel e me trancaram em um armário.



Direito de imagem BBCIMAGE CAPTION *"EU VOLTAVA SOZINHA DA ESCOLA E FICAVA SOZINHA EM CASA. E OS MOLESTADORES SABIAM DISSO"*

Esse é o tipo de coisa que um cafetão faz para quebrar o espírito de uma menina. Eles me mantiveram lá por um bom tempo. Estava com fome, então implorei para eles me deixarem sair. Eles toparam, desde que eu trabalhasse para eles.

Então eles foram meus cafetões por uns seis meses, eu não podia voltar para casa. Tentava fugir, mas quando me pegavam, apanhava muito. Depois, fui traficada para outro homem. O abuso físico era terrível, mas o abuso mental era pior – as coisas que eles diziam não dá para esquecer.

Cafetões são ótimos torturadores, são ótimos manipuladores. Alguns te acordam no meio da noite com uma arma na cabeça. Outros fingem que você tem algum valor para eles e então você pensa: 'Eu sou a Cinderela e ele, meu príncipe encantado'. Eles te dizem que você precisa fazer apenas mais uma coisa e depois será recompensada.

E você pensa: 'Minha vida já está tão difícil, por que não fazer um pouquinho mais'. Mas é claro que a parte boa nunca chega.

Quando as pessoas descrevem prostituição como algo cheio de glamour, meio como no filme *Uma Linda Mulher*, bem, não tem nada a ver com isso. Uma prostituta às vezes dorme com cinco estranhos por dia. No fim do ano, são 1.800 homens com quem ela teve relações sexuais. Não são relacionamentos, ninguém te traz flores, acredite em mim. Eles usavam meu corpo como um banheiro.

## ROTEIRO-TEXTO DA AÇÃO CÊNICA: A COZINHA

Bem-vindos à minha cozinha! É aqui que eu trabalho. Sentem-se, fiquem à vontade. Desculpem a demora, tinha uma fila enorme no mercado. Mas eu cozinho rápido, não vou matar ninguém de fome. Hoje vamos comer uma galinhada, receita da minha mãe, Dona Socorro. Eu sou lá do Ceará. Conhece? De Fortaleza, cidade linda, cheia de praias... pois eu sou de lá. Mas eu já moro aqui há muito tempo. Estou com 45, vim pra cá com 13. Lá se vão 22 anos. Pois então, essa receita eu trouxe de lá, da cozinha de dona Socorro. Minha mãe era a oitava filha de dezenove filhos. Minha avó teve meninos demais. Naquele tempo, o povo tinha muito filho, mas morriam todos. A minha avó mesmo teve dezenove, mas só restaram nove, os outros dez morreram. Quando minha mãe nasceu, nasceu bem fraquinha, tão doente. Aí minha avó fez uma promessa para Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, que se minha mãe vingasse se chamaria Socorro. E minha mãe vingou!

(Nesse momento acendo uma vela num pequeno altar)

Canção:

Mãezinha do céu, eu não sei rezar

Eu só sei dizer, eu quero te amar

Azul é seu manto, branco é seu véu

Mãezinha, eu quero te ver lá no céu.

A minha mãe dizia que tinha de pegar a bicha assim, segurar firme pelo joelho para ela não escapar. Então você pega uma faca de sete polegadas e faz um corte só. Daí você sangra a bicha até a última gota... Enquanto não cair a última gota ela não morre. Então o sangue você reserva. Bate um pouco com um garfo, para não ter perigo de coalhar. E só coloca na panela quando já estiver tudo cozido, pois se ferver, danou-se! É que nem creme de leite, não pode ferver. Eu me lembro que nessa época meu pai ficou muito doente, um problema que o fez retirar o sistema digestivo... digestivo não, digestório, que hoje em dia fala é assim. Daí ele precisou usar aquelas bolsas sabe... como é mesmo o nome? De colostomia... isso... ele usava aquilo. A coisa não era fácil, porque naquela época o governo não dava. Parece que hoje já dão... Então tinha que comprar as bolsas... e não era assim barato, quer dizer, a gente era pobre, não tinha como comprar, e a bolsa de colostomia tinha de ser trocada a cada três dias... imagina! lembro que uma vez chegou a ficar quase um mês... olha aqui, esses miúdos a gente faz a farofa, só que para limpar os miúdos também tem de ter as manhas. Minha mãe dizia isso sempre. Você corta aqui... e sabe essa parte da moela e do fígado? Pois é, dentro tem o fel... sabe o fel? É aquele líquido verde que fica dentro do fígado. Nossa, se furar, não tiver cuidado, ele deixa tudo amargo. Não pode cair nenhuma gota... limpar com esse cuidado. Tem o lugar certo de passar a faca. Depois os miúdos a gente refoga, para farofa. Gosta de farofa de miúdo? Hum, bem temperadinha é uma delícia! Na receita da Dona Socorro não faltava. Eu lembro que quando eu vim pra cá, eu ainda era bem meninota, os peitinhos nascendo, pitica assim, 13 anos. Com treze anos eu já tinha esse tamanho aqui... era só mais magrinha. Os pelinhos ainda saindo. E minha mãe arran-

jou pra eu vim trabalhar aqui. A gente tinha uma vizinha, a Dona Maria, que tinha uma filha da mesma idade que eu. Não, a Meirinha tinha 12 e eu treze. A meirinha era minha colega de brincadeiras. Eu lembro que a gente brincava de esconde-esconde, mas ela não sabia brincar. Eu dizia pra ela: “olha, eu vou contar e você se esconde, só sai de lá quando eu te achar”. Eu ia contar: 1, 2, 3,... 31... tô indo! E quando eu estava indo procurar, ela aparecia desesperada: “ai mulé eu tenho medo, tenho medo de desaparecer de verdade. Um dia, a Meirinha veio embora pra São Paulo. Dona Maria, sua mãe, arranjou com uns marinheiros e todo mês ela mandava aquele dinheirinho.

#### Canção

O navio apitou  
as água estremeceu  
brincando com as tartaruga ai meu deus,  
Maria Amália sou eu  
brincando com as tartaruga ai meu Deus  
Maria do céu sou eu.

Daí a minha mãe falou com a Dona Maria e eu vim pra cá. Eu tinha treze anos e já tinha esse mesmo corpo que tenho agora. Pequeninha. Só era mais magrinha, mas não cresci nada. Eu me lembro, os peitinhos nascendo, os pelinhos saindo, menina de tudo. Eu trabalhava na cozinha da lavanderia. Um dia, a dona da lavanderia disse que eu ia atender os marinheiros. Eles vinham de noite. Daí ela me arrumou toda, colocou perfume, e disse pra eu esperar aqui em cima no quarto e que quando um deles chegasse, eu tinha de fazer tudo o que ele quisesse. Eu nem sabia o que era. Aí o marinheiro chegou, deitou em cima de mim. Pesado! Abre para cá, eu abri. Abre pra lá. Eu abri. Aí uma hora ele veio com tudo sabe, e eu senti uma coisa estranha que eu pensei que era um facão, e como eu não sabia muito das coisas eu comecei a gritar. Nossa o marinheiro ficou puto. Começou a me dar um monte de porrada e me trancou no armário. Eu passei a noite toda lá, sangrando e chorando. Só de manhã que a dona da lavanderia foi lá me tirar. Ela me trouxe aqui para o banheiro, me limpou e disse para eu ficar quietinha, que a noite o marinheiro ia voltar e eu tinha de fazer tudo o que ele quisesse: sem escândalos! “Ou você quer passar a noite toda trancada no armário de novo?” E foi assim. Esse foi meu segundo trabalho em São Paulo, atender os marinheiros, porque o primeiro foi cozinhar na lavanderia as receitas da minha mãe.

\*\*\*\*\*

## TESTEMUNHAR

Testemunhar sobre as meninas exploradas em Fortaleza foi um modo de compor meu corpo. Não apenas um corpo poético, mas um corpo social e coletivo. Elas eram parte de mim, de minhas memórias, do território e dos acontecimentos que me constituíam: eram parte da tessitura da história. Desta forma, quis comprometer-me com elas. Sentia-me irmanada com as meninas, mas também engasgada por esse silenciamento generalizado que passa por dentro das paisagens litorâneas cearenses. São tantas meninas desprotegidas. Era preciso testemunhar que essas coisas se dão como se fossem naturais, mas elas não são.

O ato de testemunhar só se efetiva quando o que vemos, ouvimos e vivemos nos indigna e nos transtorna até o ponto de gerar estranhamentos. Por isso o corpo que testemunha é ao mesmo tempo aquele que reconhece e estranha, mantendo no horizonte essa dupla mirada que permite estar no acontecimento sem se conformar a ele. O corpo que testemunha vive a perplexidade, não pelo lado de fora, mas por dentro dos fatos e, com isso, assume esse território fronteiro que acaba por compor uma teatralidade igualmente fronteira, num trânsito entre o real e o ficcional.

Tendo isto em vista, no espetáculo *Casa de Tolerância* não criamos personagens, uma vez que carregamos essas imagens e histórias no corpo e podemos, deste modo, investir na reconstrução do que seria um corpo coletivo. As histórias que narramos, por se misturarem com nossas memórias, forjavam esse ponto de intersecção em que convergiam relatos documentais de outras mulheres e os nossos. Por isso, Dercy Gonçalves, Myers-Powell, as meninas da praia de Iracema, Meirinha e eu nos amalgamamos. Mais do que isso, além destas mulheres, o espetáculo apresenta, ainda uma outra história:

**Vocês me encontraram, eu a menina. Eu estava presa nessa parede. Estou morta. Escapei do escuro esquecimento, deste fundo oco, onde minhas vísceras cheias de cal e cimento se revolveram e expandiram as fronteiras da vida. Agora estou viva... na lembrança. Há uma menina nas paredes da casa. E o que dizer a ela? Como te abandonar, menina?! (Trecho do espetáculo)**

Este texto descreve uma menina encontrada na parede da casa e explicita a fronteira entre a narradora e a narrada. De quem é a voz que salta do escuro esquecimento? Neste contexto, o discurso dramaturgico cruza as vozes para fazer consistir um duplo apelo: o da menina, porque está presa, e o da atriz, porque precisa libertá-la, visto que se não o fizer, nunca juntará seus próprios pedaços.

A fusão das histórias, dos corpos e do espaço da casa desenha uma teatralidade que não distingue claramente a realidade da ficção. Tudo se passa como se estivéssemos compondo o teatro do real: “*esta é nossa casa de teatro, venham conhecer, hoje serviremos uma galinhada, a Renata que vai fazer. Ela está atrasada, mas deve chegar logo*”. Este ambiente ambíguo vai se construindo entre atrizes e

espectadores. É como se os espectadores se perguntassem: afinal que horas começa o teatro? Mas o teatro não começa, ele já está. O espetáculo, portanto, se passa nessa fronteira: sem personagens, sem uma história ficcional para seguir, sem espaços seguros para transitar. Uma casa de teatro que é prostíbulo e, ao mesmo tempo, o lugar de denúncia e o lugar do rito.

Depois de lavar e cozinhar subimos para o **quarto vermelho**. O quarto que entre nós, criadoras, dizíamos ser o quarto da realidade. Ali não havia nenhum dado ficcional, tudo era real. Com isso, alertávamos: isto não é uma cena! Era o quarto em que nomeávamos as muitas mortas pela violência de gênero: Eliza Samudio, Eliane de Grammond, Sandra Gomide, Laura Vermond, Ana Katarina, bem como as mulheres de Ciudad Juarez – Esperanza Gomez Saldanha, Penelope Mendez Becerra, Arellano Balandran.

Desta maneira, no Quarto Vermelho, denunciávamos como algumas daquelas mulheres haviam sido executadas, considerando, ainda, que o modo como se mata explicita uma mensagem. Seios extirpados, vaginas laceradas, ânus empalados: são discursos de poder que articulam uma simbologia que Blair nomeará de “teatralidades do excesso: pelo excesso de mortes violentas e pela maneira como essas mortes se produzem, pela excessiva carga simbólica nos modos de executar” (BLAIR apud CABALLERO 2016b, p. 139). Eliane de Grammond, por exemplo, foi assassinada pelo cantor Lindomar Castilho na década de 80. Ele conta que estava descontrolado de ciúme da ex-mulher e “perdeu a cabeça”: escolheu balas dum dum<sup>31</sup> para matá-la. Adriano da Silva Pereira, da mesma forma, por se vestir de mulher e foi assassinado com facadas na cabeça e no coração, depois atirado num rio. É possível notar, deste modo, que estas mortes assinalam sobre o corpo o ódio, a submissão e a ameaça. São corpos mortos e marcados. Neste sentido, ao denunciar essas mortes, o quarto vermelho se convertia num espaço documental.

---

<sup>31</sup> Inventado no final dos anos 1890 por um oficial do exército britânico, Neville Bertie-Clayno, no arsenal de Dum Dum, cidade próxima de Calcutá, este tipo de projétil foi condenado pela Convenção de Haia de 1899, por motivos humanitários: a bala dundum se estilhaça dentro do corpo do indivíduo atingido, provocando dores lancinantes – o que normalmente não acontece com uma bala comum.

## DESAPARECIDA



CASTANEDA HERRERA YESSICA 12 años

Dónde está?

Volver, pequeña!

Volver, baby!

Familia en La desesperación

Nossa casa de tolerância estava assim disposta: a sala para receber as pessoas, a cozinha na qual preparávamos a galinha que seria servida, o quintal para a lavagem das roupas, o quarto vermelho que documentava a violência e o quinto e último cômodo da casa: O quarto do cuidado.

Neste cômodo tentávamos responder a uma das primeiras indagações que fizemos no processo: como ultrapassar a denúncia e trazer à luz a potência de vida de tantos corpos violentados? O que fazer diante de tantas perdas sem sentido? Como a arte poderia operar novas forças, devires e sensibilidades no atual estado de guerras diárias não declaradas? “Como se tem chocado ou contaminado uma prática como a cênica que durante séculos tem feito tributo e monumento ao corpo (...) com esta ruptura e dissolução corporal?” (CABALLERO, 2016b, p. 247).

Apesar de não termos respostas definitivas para estas questões, tínhamos a urgência de construir uma nova presença que estivesse conectada à força das ausências e à potência desses corpos destituídos de suas corporeidades. Era como juntá-los: “eu dou água a estes corpos, não porque tenha água, mas porque também eu sei o que é sede” (Lispector, 1964, p. 252). O nosso quarto do cuidado e as ações que logo no início do processo nos apontaram uma nova perspectiva de abordar o corpo convertia-se num rito comunal. Era preciso sanar simbolicamente a fratura do corpo coletivo e, para isso, apostamos no cuidado.



Imagem XII, Cuidar.

Limpar, ungir, tocar, massagear, despertar, levantar, carregar, ninar, brincar, cantar, iluminar, dançar. Todas estas ações são modos de abordar o corpo e de simbolizar, ao mesmo tempo, o luto e a resistência. Era significativo lamentar todas aquelas mortes, mas também exaltar a força de vida que nos chegava a partir das ausências: um modo de chorar, mas também de tornar visível a memória de tantos corpos esquecidos. Assim, do quarto do cuidado emergia uma experiência de partilha que deslocava a relação ator e espectador para uma terceira via: um corpo coletivo unido pela mesma e inquietante condição de finitude e continuidade, de morte e de vida.

Essa dimensão de um corpo coletivo era marcada tanto por uma relação íntima que o espaço da casa e a dramaturgia propunham quanto pela construção desse corpo-testemunho que envolvia a exposição da própria vulnerabilidade das atrizes. Nesta perspectiva, todo o trabalho estava permeado por essas construções precárias de corpo, de narrativas, de espaço e de convenções desmontadas.

A Casa de Tolerância, portanto, foi um processo que se mostrou, para nós, como um novo olhar sobre o corpo na cena, a partir da perspectiva do corpo invisibilizado, desaparecido e fragmentado, sobretudo, porque problematizava o paradigma do monumento ao corpo, predominante em nossas práticas teatrais.

“O poder investe a vida, não a morte – daí o desinvestimento da morte que passa a ser anônima, insignificante” diz-nos Pelbárt (in GRAINER, 2007, p. 24). Considera-se, com isso, que já não há mais espaços para a fragilidade, para a dor, para a perda ou o fracasso; que a produção de nossos corpos/subjetividades está, assim, submetida a uma gestão que nos convoca o tempo inteiro a operar resultados, a fazer funcionar, a construir habilidades, a fazer da própria existência uma máquina de produzir saldos positivos.

No entanto, a vida emerge de seu caráter finito. O corpo que testemunha é, igualmente, aquele que por sua condição mortal e vulnerável cria modos de fazer consistir a vida. Neste sentido, a arte da presença, ao implicar-se na experiência de reconhecer e mergulhar nessa condição, traz outras dimensões da corporeidade e das relações que são tecidas num território poético.

Deste processo, uma nova perspectiva de abordagem corporal se insurge, interrogando sobre o lugar de nossas precariedades como política de corpo. Desta maneira, seguimos a pista da memória, território precário e relacional por excelência, que move nosso ato de testemunhar o próprio tempo, algo que, ao mesmo tempo, intentamos reinventar.

## MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA, UMA ABORDAGEM PEDAGÓGICA

A partir do ato de testemunhar que emerge do território da memória, refletiremos sobre um deslocamento de perspectiva do *paradigma do monumento* ao corpo pelo qual as práticas do teatro moderno constituíram-se. Tal deslocamento ocorre conforme se expõe a crise do sujeito e da representação nas teatralidades do real e fronteiras da performatividade, pelas quais se indaga sobre a experiência do corpo no teatro ou, mais especificamente, a experiência do corpo como prática pedagógica.

Considerando nossa questão inicial, que questiona aqui os modos de operar o conhecimento em nossas práticas corporais: caso estes coincidam com a gestão biopolítica ou possam escapar e criar zonas de diferenciação, devemos tomar o sentido da *experiência* como um modo de operação cognoscível e sensível. Desse modo, trago como referência a visada de Foucault sobre a experiência, que remete primeiramente a “qualquer coisa de que se sai transformado”<sup>32</sup>.

Mizoguchi, articulado à problematização da forma sujeito, reflete sobre o conceito de *experiência* a partir de três momentos distintos das pesquisas de Foucault: no primeiro momento, em 1950, a *experiência* estava vinculada ao sujeito portador de uma essência carregada de um sentido originário. Aqui, o filósofo francês “dirige-se aos problemas existenciais — problemas de origem, de identidade, problemas de um sujeito que por variados motivos, era arrancado de uma essência primeva ao qual deveria sempre retornar.” (Mizoguchi 2016). No segundo momento, Foucault trata do conceito de *experiência* a partir de Nietzsche, Bataille e Blanchot, para quem a *experiência* “é tentar chegar a um certo ponto da vida que seja o mais perto possível do não passível de ser vivido. O que requer o máximo de intensidade e, ao mesmo tempo de impossibilidade.” (CASTRO, 2016, p.161) Neste momento, Foucault apostava na *experiência* que tinha como função “arrancar o sujeito de si próprio, de fazer com que não seja mais ele próprio ou que seja levado a seu aniquilamento ou à sua dissolução. É uma empreitada de dessubjetivação.” (FOUCAULT, 2013, p 291) Desde a essência até a dissolução da forma sujeito, Foucault acaba por empreender uma terceira via para pensar o conceito de *experiência* que aproxima-se da elaboração de uma ética e de uma prática de si. Neste momento Foucault propõe a experiência na perspectiva de sua historicidade:

“Positivamente, a tarefa era trazer à luz o domínio em que a formação, o desenvolvimento, a transformação das formas de experiência podem ter lugar; ou seja, uma história do pensamento. Por pensamento entendo o que instaura, em suas diferentes formas possíveis, o jogo do verdadeiro e do falso e que, em consequência, constitui o ser humano como sujeito social e jurídico; o que instaura a relação consigo mesmo e com os outros e constitui o ser humano como sujeito ético.” (apud CASTRO, 2016, p.162)

---

<sup>32</sup> “Não penso jamais a mesma coisa pela razão de que meus livros são, para mim, experiências, em um sentido que gostaria o mais pleno possível. Uma experiência é qualquer coisa de que se sai transformado. (...) sou um experimenter e não um teórico;” (FOUCAULT, 2013, p. 289)

Ao problematizar e questionar as formas de produzir a experiência a partir daquilo que constitui a relação consigo mesmo e com os outros, Foucault propõe uma visada sobre as práticas de ascese gregas<sup>33</sup> para a criação e o governo de si, articulando o sentido da experiência a uma proposição ética e autoral: “uma experiência é sempre uma ficção; algo que se fabrica para si mesmo, que não existe antes e que existirá depois.” (FOUCAULT apud CASTRO, 162).

Desse modo, interessa-nos pensar como as práticas pedagógicas do corpo no teatro poderiam fomentar as condições para a *experiência*, agindo como forças que, por dentro das instituições, interrogam os saberes estabelecidos, assim como os resultados e metas que operam o estatuto da corporeidade. Assim se desloca a razão que separa arte e vida, e o corpo da vida do corpo da cena, já que se trata de pensar a criação artística como prática de invenção da existência. Interessa-nos pensar a elaboração ética — com a qual Foucault vislumbrou o sentido da *experiência* — frente ao *paradigma do monumento* ao corpo.

Ao invés de tentar propor uma metodologia às práticas corporais, o território da memória presente neste estudo compreende uma abordagem ética e política que intenta muito mais engendrar um campo de diferenciação, um deslocamento de perspectiva, do que fazer consistir em método. Tal abordagem expressa a dimensão de um ser não abstrato, não universal, finito e histórico manifesto na construção do mundo e de si. Sua historicidade não se relaciona a uma pessoalidade que fixa uma identidade, mas expressa a multiplicidade de contextos e acontecimentos por dentro dos quais nos compomos cotidianamente nas relações afetivas, sociais e históricas.

Se a noção de *experiência* em Foucault destaca a proposição ativa do sujeito, onde o *ethos* se implica numa “prática de liberdade de maneira refletida.” (CASTRO, 2016, p.154), o mergulho no território da memória possibilita entrever as relações que constituem a forma sujeito. Tal mergulho investe o corpo como uma testemunha, cujo ato de testemunhar faz da poética uma prática de si.

De fato, testemunhar é a ação pela qual o corpo do artista tece o seu próprio tempo que, para que seja testemunhado, deve ser duplamente abordado, de dentro e fora, do passado e do presente ao mesmo tempo. Agamben argumenta que o “poeta, que deveria pagar a sua contemporaneidade com a vida, é aquele que deve manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo.”, e que “o poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra.” (2009, p. 61)

---

<sup>33</sup> “A história do cuidado e das técnicas de si seria, então, uma maneira de fazer a história da subjetividade; mas já não através das separações entre loucos e não loucos, enfermos e não enfermos, delinquentes e não delinquentes, mas, através das formações e transformações em nossa cultura, das relações consigo mesmo, com seu arcabouço técnico e seus efeitos de saber. (...) Entre as técnicas de cuidado de si encontramos: os ritos de purificação, as técnicas de concentração da alma, as técnicas de retiro, os exercícios de resistência.” (CASTRO, 93)

O ato poético como ato memorial engendra um corpo que testemunha, que se torna a própria fratura do tempo enquanto o tece. É, sobretudo, uma relação temporal cindida, que propõe ao artista um deslocamento e o interroga sobre o lugar do “poeta” no tempo e no mundo.

Além disso, o ato de testemunhar interroga sobre a matéria prima da linguagem: com que corpos materializaremos a ausência? Como simbolizar ou representar o indizível de nosso tempo? O que narraremos quando o tempo nos convoca ao testemunho? Segundo Caballero, (2016b, p.107) há sempre uma lacuna no ato de testemunhar, porque haveria sempre uma lacuna entre o vivido e o narrado. Neste sentido, seria a partir da própria “impossibilidade do dizer”, das sobras de história que aquele que testemunha engendra o ato poético.

Sobre o ato de testemunhar, Gagnebin convoca a plateia silenciosa e indiferente do sonho de Primo Levi<sup>34</sup> para refletir a relação entre aquele que viveu na própria pele o trauma, “herdeiros diretos do massacre” e a figura do “terceiro — isto é, aquele que não faz parte do círculo do torturador e torturado.” A este último, a autora propõe uma presença ética, comprometida em garantir a lembrança e o não apagamento dos genocídios e das tiranias, e em restabelecer o espaço simbólico que:

“No sonho de Primo Levi, deveria ser a função dos ouvintes, que, em vez disso e para desespero do sonhador, vão embora, não querem saber, não querem permitir que essa história ofegante e sempre ameaçada por sua própria impossibilidade, os alcance, ameace também *sua* linguagem ainda tranquila; mas somente assim pode a história ser retomada e transmitida em palavras diferentes. Neste sentido, uma ampliação do conceito de *testemunha* se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha seria também aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida, apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.” (GAGNEBIN, 2006, p. 57. Grifo do autor)

É como criação do presente que o ato de testemunhar se articula ao ato poético, uma experiência de corpo que, ao investigar suas próprias reminiscências, escuta essa “narração insuportável” que advém de outras vozes invisibilizadas e esquecidas. Essa espécie de “revezamento” que Gagnebin nos apresenta enfatiza também as condições comuns da vulnerabilidade e da morte, às quais todo corpo está condicionado. Ouvir e passar adiante o indizível do outro corpo que sofre é também enfrentar a dor passível a todos. A morte é a condição primeira da experiência de quem testemunha, de um corpo que em algum momento também será aniquilado e esquecido. Neste sentido, lembrar e testemunhar são habitar esse território onde as coisas, sobretudo o próprio corpo, são absolutamente finitas. Foucault lembra-nos que a experiência como prática de si só é possível porque antevemos a finitude da vida (2004, p.273)

---

<sup>34</sup> Primo Levi no campo de Auschwitz, sonha com a volta para casa, com a felicidade intensa de contar aos próximos o horror já passado e ainda vivo e, de repente, percebe com desespero que ninguém o escuta, que os ouvintes se levantam e vão embora, indiferentes. (GAGNEBIN, 2006, p.55)

A relação entre lembrança, testemunho e morte estaria, assim, impregnada de uma urgência do presente, elaborada como ação refletida de memória que articula um passado não para reproduzi-lo e permanecer nele, mas para compreender, criar e dar sentido ao agora. Ao abordar o passado é o presente que miramos.

Na prática da memória como poética, ou de uma poética como memória, não nos aproximaremos da perspectiva terapêutica de que trata, por exemplo o psicodrama<sup>35</sup>. Interessa-nos sempre uma abordagem no ponto de inflexão entre o pessoal e o impessoal, as relações que anunciam os ecos que seriam de outros e interrogam as delimitações do “eu”. Neste sentido, o mergulho no território da memória investe o caráter relacional, os aspectos comunais da lembrança, deslocando a centralidade do indivíduo e, no entanto, constituindo a singularidade de quem lembra.

Os acontecimentos passados que aparecem como vestígios operam na tensão entre ficção (no sentido dramaturgico) e realidade. Não se trata mais de representar o sujeito, o outro ou a si mesmo, mas de assumir um território híbrido entre ser o *terceiro*, que testemunha, e aquele que protagoniza a história pela qual se tece o ato poético memorial. O ato memorial é, assim, um ato de deslocamento que enfrenta a cisão indivíduo/coletivo, público/privado e pessoal/impessoal.

\*\*\*\*\*

Do corpo-monumento ao corpo-testemunho desenha-se uma perspectiva pedagógica que aposta no olhar sobre o si com o intuito de escavar em derredor e percebê-lo de outros modos, nas relações, como forças motrizes de criação de si. Neste sentido, o ato poético nos implica na invenção da existência. A partir dessa visada, me pus a tecer um ato poético memorial que integra este estudo e que se configura como um rito de passagem entre territórios geográficos e tempos intensivos.

---

<sup>35</sup> Opera em um palco ou cenário (o lugar da ação dramática) com um protagonista, (indivíduo ou grupo), que catalisa o foco da ação. O coordenador dos trabalhos e diretor da ação dramática pode ser auxiliado por outros profissionais, chamados egos auxiliares, que têm por principais funções: encarnar pessoas ausentes importantes na estruturação dos conflitos, assumir o lugar do cliente, explicitar sentimentos ocultos, criar novas ressonâncias e contrapontos às experiências causadoras de sofrimento. Tal método de ação encena histórias, encarna personagens internos ou míticos, desenvolve enredos, cria realidades suplementares. No aqui e agora são representadas cenas que podem retratar lembranças do passado, situações vividas de maneira incompleta, conflitos, sonhos, e até, formas de lidar adequadamente com acontecimentos futuros. [http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicodrama/sobre\\_o\\_psicodrama.htm](http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicodrama/sobre_o_psicodrama.htm)

## ATO POÉTICO, UM MEMORIAL DO PORVIR

“Nesta superfície problemática, reinventar-se era de tudo um pouco: o estranho ato de discordar de si mesmo, a demarcação oficializada do inacabamento de ideias quaisquer, o prenúncio do encontro com questões que desestabilizam e convidam novas linhas a existirem, a certeza de mais uma vez saltar no não saber quase nada sobre isso que tanto se quer saber.” (MIZOGUCHI, 2016, p.20)

O ato poético que venho tecendo neste estudo não almeja produzir um resultado cênico. Por seu caráter processual, cada elemento de que ele se compõe — dos registros às pistas que emergiram na pesquisa com a memória — ao contrário de propor um fechamento, indicariam traçados para outros movimentos, visto que, como já enfatizamos aqui, não intenta estruturar um método. Por outro lado estes traçados nem sempre produzem um sentido imediato: aparecem às vezes como fragmentos, pontos desconexos que podem ser abandonados ou investidos no próprio acontecimento, por isso “ato”: o ato é visto, aqui, como uma jornada do presente.

No percurso da escrita partilho de algumas estratégias pedagógicas que foram contagiando a experiência do estudo poético e compondo um território de memória e corporeidades. Estas estratégias envolvem a relação do corpo com a lembrança, a memória dos objetos, a transgressão do passado como jogo, a memória relacional ou expandida.

### O REGISTRO:

O registro de um processo artístico é quase sempre um material precário que não corresponde ao processo em si. No presente estudo, este material indica uma terceira via que integra a criação e permite uma leitura parcial sobre a processualidade da poética; o registro não intenta transmitir quaisquer procedimentos, mas é as matérias brutas de uma prática de si, onde cada elemento (a palavra, a escuta, a contemplação, a pausa, a lembrança e a ação) dispõe de autonomia própria e opera modos de abordar o corpo. Neste sentido, o registro se compõe de imagens, escritas e vestígios que indicam as impressões de um campo perceptivo, que se desenha como lugar de passagem. É um registro que intenta flagrar uma ou outra inflexão de um movimento poético que não existia antes e não existirá depois: um registro do efêmero.

Assim, arrisquei-me a registrar as práticas como mapas para viagens desconhecidas. Lancei o olhar sobre os territórios de deslocamentos que não pertenciam apenas à geografia física (embora também se desenhe com ela), mas mapas afetivos que somente poderiam ser traçados no próprio ato de percorrer. Esses mapas partem de quatro cidades (Fortaleza, São Paulo, Paraty e Cidade do México), mas por dentro delas passeiam também outras: vividas, esquecidas ou sonhadas que se tornam, trilhas, para um território inventivo.

Neste sentido, os mapas seriam operadores dos pontos de partida e de chegada, servindo como sinalizadores contínuos de uma zona fronteira e instável que também tem a função de acolher o tempo que foi e ainda está. Um plano temporal e espacial que, como o anel de moebius, segue por uma face e, afinal, depara-se com a outra.

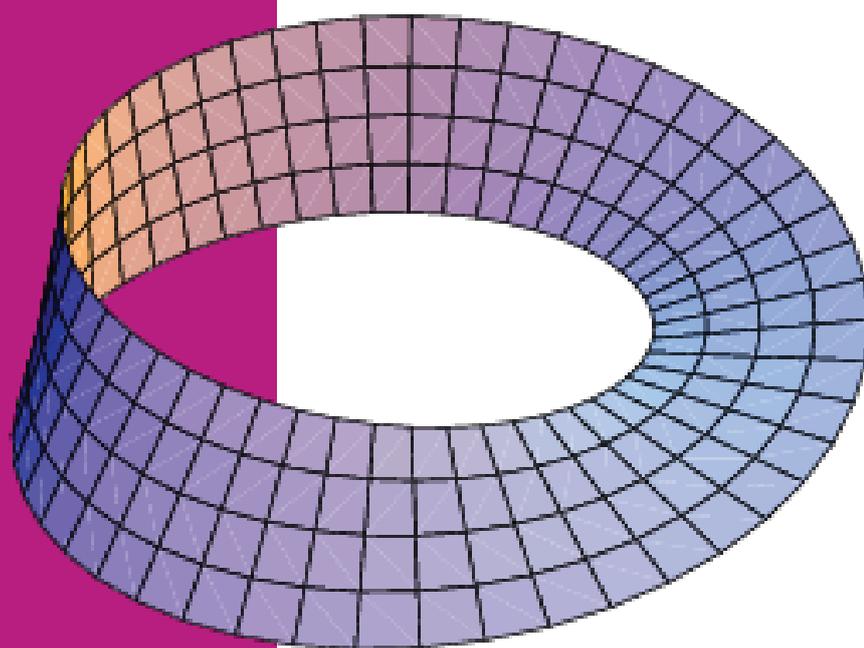


Imagem XIII, o anel de moebius

## O HORIZONTE E A FRONTEIRA

“Ah se eu corresse assim, tantos céus assim, muita história eu tinha pra contar” (Ednardo)<sup>36</sup>

Nomeei *mapas intensivos* os registros processuais que surgem inspirados em minhas primeiras impressões sobre o mundo. Quando era menina, os mapas sempre me intrigaram: perguntava-me se o mundo explicitado naqueles desenhos de fato existia, se o que estava demarcado nas linhas das aulas de geografia representava de fato uma realidade. Aos oito anos descobri que poderia saltar do Alasca para Vladivostok e que um dos maiores desafios do jogador seria conquistar Ásia, África e Oceania: os territórios coloridos que conheci através do jogo de estratégia WAR povoaram meu horizonte. Tantos lugares existiam! Continentes, países, fronteiras, territórios, mares, geleiras, povos, línguas... Tanta extensão a percorrer! Se os mapas indicavam algum dado real, eu pouco assimilava. Minha leitura a partir deles era de puro fascínio, por isso nunca compreendi bem porque na aula de geografia tínhamos de aprender a desenhar mapas. Aliás, reproduzi-los através da folha transparente do caderno de desenho, e pintá-los exaustivamente até não haver mais cores. Mas, entre o tabuleiro do jogo mapeando continente a continente e os territórios minúsculos por onde passavam os trópicos e as linhas imaginárias dos meridianos, se insurgia uma descoberta intrigante: como se faz o mundo? Como se estabelecem as linhas e formas que contornam a terra, as porções de terra? Elas seriam fixas? Quem estabeleceria suas linhas? De modo que os mapas foram me seguindo assim, em termos de horizonte; de traçados que, mesmo com a função de indicar uma existência dada, acabariam por fomentar o desejo de exploração. Imaginava que os mapas iam sendo criados à medida que alguém percorria o território. Por isso reproduzi-los fazia pouco sentido: o que me interessava era recriá-los; eu me interessava pelas pistas que deixavam atrás de si os tracejados que poderiam ganhar novas formas.

Mizoguchi, ao tecer uma “epistemologia da estrangeiridade”<sup>37</sup> (2016, p.51), aposta num mapa que vá “desfazendo os lugares e abrindo os espaços em movimentos que jamais se irão concluir em lugares.” Seriam estes, portanto, mapas de desfazimentos e aberturas, que não intentam delimitar os lugares ou conformar os espaços, mas criá-los à medida da experiência.

Também os mapas como modo de registro e operação do ato poético surgem da experiência de habitar a fronteira entre duas cidades — São Paulo e Fortaleza —, um habitar simultâneo que põe em jogo as demarcações históricas e geográficas. As fronteiras são, sobretudo, espaços de jogo, de negociação e deslocamentos; compreendem o ser de passagem, o trânsito, o conflito e

---

<sup>36</sup> Canção Pavão Misterioso, gravada em 1974.

<sup>37</sup> “Diferentemente da lisergia e do turismo, apresentar a viagem como proposta metodológica pretende sugerir uma poética da geografia — ou, no fim das contas, uma epistemologia da estrangeiridade: aquele ato de, justamente no movimento e no encontro, criar o procedimento de estranhar a si mesmo e ao mundo, em uma estética materialista e dinâmica a qual permita dar conta de interrogar as forças e os movimentos que criam o que há e o que pode haver. (MIZOGUCHI, 2016, p.36)

os territórios do porvir, visto que estão nesse entre-lugar, o interstício da territorialidade, onde se expõem as tensões e que, ao mesmo tempo, possibilitam a terceira via. Danis Tanovic, cineasta Bósnio retratou no filme “Terra de Ninguém” (2001) a trincheira central da guerra entre Sérvia e Bósnia. O roteiro nos traz um grupo de resgate bósnio que, após se perder em meio a névoa da madrugada, acaba sendo surpreendido pelo ataque inimigo. Do conflito, resta no território fronteiriço um soldado bósnio, um sérvio e um terceiro soldado também Bósnio, que tem sob si uma mina ativada, que explodirá ao seu menor movimento. Toda a narrativa do filme se passa em torno da condição da guerra, das negociações de conflito, das intervenções das forças “neutras” para articular um cessar fogo e salvar os soldados que habitam essa “terra de ninguém”, minada. Há duas imagens na obra que evocam o caráter da fronteira e que merecem aqui um destaque: a primeira delas, retratada no cartaz do filme, mostra os dois soldados inimigos tentando chamar a atenção dos batalhões locais. Para não serem atingidos por nenhum dos lados, tiram as roupas e, de cuecas, acenam pedindo ajuda. É uma imagem estranha para um front de guerra: são apenas homens comuns e iguais. Estão desarmados, feridos, sem uniformes e habitam o lugar da fronteira. Tanto faz se são sérvios ou bósnios. A imagem acaba por esvaziar o sentido da guerra e, em seu lugar, emerge a potência da fronteira que expõe a vida nua que restava em cada um daqueles homens, ora desterritorializados.

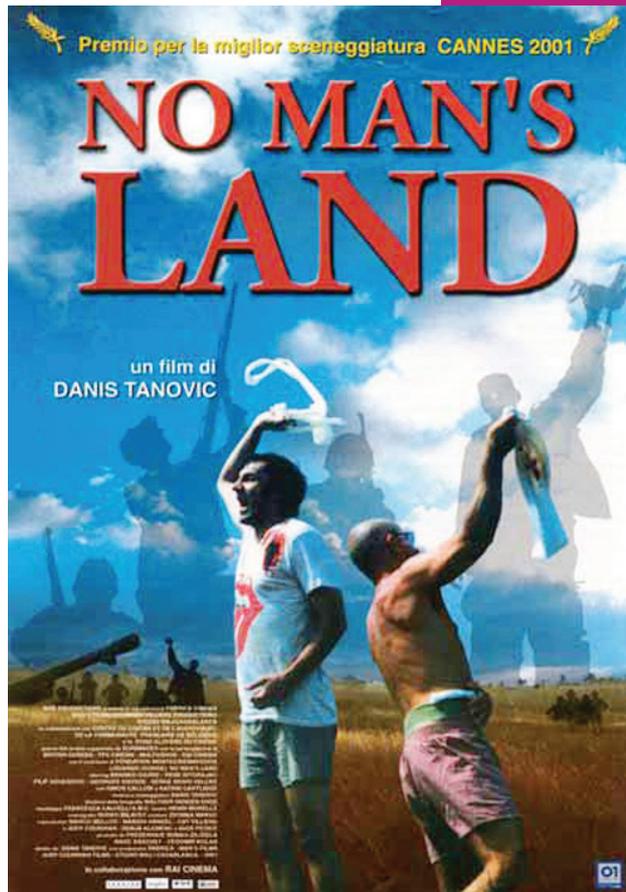


Imagem: XIV, Fronteira

A segunda imagem marca o momento final do filme: um homem sobre uma mina ativada, habitando a solidão da fronteira, o que expõe no enredo a solidão da própria morte. Diante da vida deixada ali, pousada sobre a morte, não há mais lados. Ninguém mais intervirá: a mina explodirá seu corpo em milhares de pedaços ao menor movimento, atingindo também seu entorno. Nesse momento todos estariam longe, ficando apenas o mencionado entre-lugar, que não é de ninguém.



Imagem XV. soldado Bósnio sobre a mina

Esses dois aspectos da fronteira — lugar de todos e lugar de ninguém ou lugar do convívio e do abandono — evocados no filme expressam a ambivalência da experiência fronteiriça que, neste processo, emerge a partir do território da memória. As distâncias, as paisagens, as semelhanças, as adaptações, as ausências, os laços afetivos que se fazem, desfazem e refazem por dentro do fluxo de quem se desloca, tecem os pontilhados dos mapas que, além de operarem como registros, indicam os percursos narrativos no ato poético.

### **LEMBRAR E NARRAR, UMA POLÍTICA DE CORPO:**

Do mergulho no território da memória emerge, junto aos mapas, a prática narrativa, articulando os acontecimentos passados como força criativa do presente, pois, à medida que tentamos organizar nossa experiência como linguagem, compondo-a no âmbito do dizível, deixam-se entrever as lacunas, os trajetos descontínuos, a ilusão da unidade da forma sujeito — dando ao ato de narrar um caráter criativo, que não corresponderia a representar a vida mesma, mas sobretudo, criá-la. “A narrativa é o próprio acontecimento, e não relato de um acontecimento.” (MIZOGUCHI, 2016, p. 61) A partir desta perspectiva, pus-me a compor narrativas, traçando assim um ato poético.

Gagnebin destaca que a função do narrador contemporâneo se desloca na relação com o passado que, diferentemente de transmitir os grandes acontecimentos, empenha-se em dar lugar às histórias anônimas.

Na análise do texto “O Narrador”, de Benjamin, a autora ressalta que, além de expor a falência da narrativa tradicional evocada no silêncio do soldado — fruto do empobrecimento da experiência de guerra — o filósofo deixa avistar um sentido “que se esboça na ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas.” (GAGNEBIN, 2006, p.53). Este sentido que sobra de uma tradição narrativa que tinha, em primeiro plano, a função de transmitir os acontecimentos passados e conhecimentos que emergiam da experiência, destacar-se, segundo Gagnebin, na figura benjaminiana do narrador trapeiro<sup>38</sup>:

“Este narrador sucateiro não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. O que são estes elementos de sobra do discurso histórico? A resposta de Benjamin é dupla. Em primeiro lugar o sofrimento, o sofrimento indizível que a segunda guerra mundial levaria ao auge, na crueldade dos campos de concentração (que Benjamin não conheceu graças ao seu suicídio.) Em segundo lugar aquilo que não tem

---

<sup>38</sup> “Podemos reter da figura do narrador um aspecto muito mais humilde, bem menos triunfante. Ele é, diz Benjamin, a figura secularizada do Justo, essa figura da mística judaica cuja característica mais marcante é o anonimato; o mundo repousa sobre os sete Justos, mas não sabemos quem são eles, talvez eles mesmos ignorem.” (GAGNEBIN, 2006, p.53)

nome, o anônimo, aquele que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste — aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra seus nomes.” (p.54)

A narrativa teria assim o sentido de articular fragmentos disformes e anônimos para então tecer as histórias que não teriam sido contadas, que sequer tomariam alguma forma que não a do próprio esquecimento. O *narrador trapeiro*, então, recolhe os pedaços para dar lugar a alguma palavra possível, alguma experiência audível, algum corpo que testemunhe, pois a narrativa do trapeiro move-se pelo “desejo de não deixar nada se perder.” (idem)

A prática narrativa de onde emerge um corpo-testemunho recolhe as histórias anônimas e as tece numa relação com seu interlocutor. Narrar e testemunhar propõem esta interessante interface da escuta. Nunca se está só: há sempre um outro com quem ou para quem a tessitura da história se articula; a narrativa se desenha como ato convivial. As memórias dariam, assim, lugar à palavra, ao ato de contar, à partilha que se faz na oralidade e que neste estudo se fez inicialmente através de áudio-narrativas. Elas emergem a partir de lembranças e recolocam a fala no curso da teatralidade, como presença corpórea que retém o gesto e a imagem e se constitui no próprio tempo narrativo, como experiência da palavra pronunciada. As áudio-narrativas são, neste sentido, estratégias pedagógicas que se dispõem autonomamente na construção do percurso poético, estabelecendo uma escritura própria. Ao longo deste estudo as áudio-narrativas intersectam o real e o ficcional, emergem de uma memória qualquer: uma canção, uma imagem, um acontecimento, um objeto, e tornam-se palavra desobediente, espaço imaginativo e inventivo que deixa escapar qualquer compromisso, como diria Blanchot, com “o excesso de sinceridade consigo mesmo.” (1984, p, 193)

A partir das experiências teatrais performativas que assinalamos anteriormente e que resvalam na crise do sujeito e da representação, o mergulho no território da memória acaba por constituir também o território de um discurso autobiográfico. Desde o final dos anos 70, produções teatrais a partir de relatos autobiográficos e documentais ganham força e vão explicitando a emergência de um domínio real/autoral sobre as obras. Segundo Lejeune o autobiográfico se define “pelo relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida individual, e em particular na história de sua personalidade.” (LEJEUNE apud LEITE 2014,p.20)

Já Arfuch propõe pensar o espaço autobiográfico a partir da narrativa que:

“Invoca em primeira instância a temporalidade, esse arco existencial que se desdobra — e também se dobra — desde algum ponto imaginário de começo e percorre, de modo contingente, as estações obrigatórias da vida, num vaivém entre diferença e repetição, entre o que faz a experiência comum e o que distingue cada trajetória.” (ARFUCH, 2013, p.27, Trad. livre)

A narrativa trapeira de Benjamin e o relato autobiográfico trazido por Lejeune claramente expõem operações subjetivas distintas. Arfuch, no entanto, partindo desse “arco existencial” propõe pensarmos uma narrativa que tangencie a experiência comum e a singularidade de cada

trajetória. Já Mizoguchi (2016), propõe a narrativa como “artefato político de pesquisa” e nos lembra de que a “busca por uma origem é infecunda e asfixiante” apostando numa busca de si que seria sobretudo, criação:

A política narrativa agenciada à experiência, ao contrário, vincula-se — ou intenta se vincular — à impessoalidade inominável e criativa impossível de ser trancada em um eu. A distinção é de cunho ético ou, por outra, de percepção e de ação. Diferença de entonação, enfim, a qual se dá porque a narrativa trata daquilo que jamais pode ser verificado, calculado e alocado em gráficos estatísticos — que é tanto impossível de ser objeto de uma constatação quanto emanar de um eu que se respeita e se declara demais. (MIZOGUCHI, 2016, p. 60)

Entre Lejeune, Benjamin, Arfuch e Mizoguchi, a memória transita do autobiográfico ao narrativo, expondo a crise da representação que questiona a si e ao mundo. Este trânsito, que opera as teatralidades do real<sup>39</sup> onde tem lugar uma poética que se abre à alteridade, às histórias anônimas, à presença do testemunho, se constitui na supracitada “diferença de entonação”.

Neste sentido, esta investigação poética, ao abordar o território da memória, não intenta refazer um percurso pessoal, mas empreender a lembrança como experiência, um salto sobre o impessoal, uma abertura para a construção de si. Tal empreendimento se dá a partir dos territórios relacionais onde figura o narrador trapeiro, atento aos vestígios das histórias invisíveis, da proximidade com o outro, da escuta do mundo e de si.

\*\*\*\*\*

No conto *Mineirinho*, Clarice Lispector provoca-nos a refletir sobre o paradoxo desse território relacional: quando diante da morte de um “facínora”, o Mineirinho (assassinado com 13 tiros), imbuída de uma “violenta compaixão da revolta”, ela assume a posição inaudita da borda dos fatos: de um lado como parte da violência que o matou, e de outro misturando-se ao corpo do homem morto: um *si* que se desloca para criar um campo de reciprocidade, cumplicidade e responsabilidade.

“Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina — porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro.” *Ibidem*

Frente à violência que mata mineirinho (“fuzilado na sua força desorientada”) Lispector pouco a pouco, a cada tiro, deixa de ser uma testemunha passiva e tomada pelo espanto, abandona

<sup>39</sup> “O termo “teatros do real” criado por Maryvone Saison nos anos 1990 vem sendo hoje empregado como uma forma abrangente de tratar obras muito distintas entre si, mas que apontam para uma tentativa comum de colocar o real em cena, não somente como tema, mas também como experiência.” (LEITE, 2014, p.48)

o lugar acordado ou previsto (sentir um alívio por sua segurança), para irmanar-se ao corpo inerte, até por fim *ser* o próprio corpo (o décimo terceiro tiro *me* assassina). O sentimento de perplexidade que invade a narradora se intensifica a cada puxada de gatilho. Ela escuta cada tiro, ouve os estilhaços, e o efeito sobre o corpo do outro aterroriza até matá-la — não porque carregue uma espécie de culpa ou compaixão que a faz lastimar (porque talvez possua algo de que o homem assassinado não é possuidor), mas, pelo contrário, a autora toma parte — torna-se parte do evento — exatamente porque possui algo que o homem também possui:

“Essa coisa, que em Mineirinho se tornou punhal, é a mesma que em mim faz com que eu dê água a outro homem, não porque eu tenha água, mas porque, também eu, sei o que é sede; e também eu, que não me perdi, experimentei a perdição.”

É assim que irrompe em Lispector a “violenta compaixão da revolta”: a partir “dessa coisa” que a conecta irremediavelmente ao outro, quer seja sede ou perdição. Baptista e Tavares nos lembram de que “o choque está principalmente no gesto de atenção e de escuta ao ato de matar (...)” (2013, p.67). Clarice *escuta*, se deixa *escutar*, decide sobre esta *escuta*, não a abandona ao primeiro ou quinto tiro, decide estar com o outro até o último: o décimo terceiro. É pela ação de escutar que o corpo acompanha/adentra a morte de Mineirinho, que afinal chega até o “eu” que narra, mas que não é mais um si mesmo, vertido sobre sua própria interioridade e sim o corpo de um “nós”. A escritura de Clarice radicaliza uma perplexidade que nos pergunta acerca deste “nós”, é uma pergunta ética: “*Como não amá-lo, se ele viveu até o décimo-terceiro tiro o que eu dormia?*”. O amor, a violência, a morte e o sono vinculam a narradora ao homem que protagoniza a história. Ambos se intersectam: são duas pontas de um mesmo nó. Interessa aqui uma poética que considere o vínculo explicitado no conto, onde o que se passa com o outro implica-me irremediavelmente. A narrativa afirma a dimensão ética de um mundo por fazer, indagando acerca das delimitações e pactos que constituem nossa existência e propõe uma experiência de deslocamento que “seria a respeito de um querer viver de determinadas maneiras e não de outras, com outrem; onde a radicalidade da alteridade contestaria o sufocante universo das essências, assim como das universalidades apartadas da conflitualidade da história.” (BAPTISTA E TAVARES, 2013, p. 65).

## MICROUNIVERSOS: COMPOSIÇÕES DE PEQUENAS COISAS.

Entrei em contato com a feitura de microuniversos no primeiro ano da pesquisa de doutorado. O conceito de “microuniverso” foi proposto pela artista visual e professora colombiana Elizabeth Garavito que realizou uma oficina de práticas narrativas entre mulheres na sede da Companhia do Miolo. Os microuniversos nascem inicialmente da elaboração de pequenos jardins que Garavito descreve:

As oficinas de plantio e cuidado estiveram sempre acompanhadas por momentos de conversa. (...) Com o passar do tempo foram-se desvelando nossas histórias, nossos lugares de origem foram tomando corpo através daquelas pequenas plantas. Foi assim

que decidimos ir incorporando algumas pequenas imagens dentro do jardim, as quais traziam mais elementos às nossas memórias, íamos sabendo de nós através das pistas que emergiam destas pequenas cenas. Levamos pequenos brinquedos e diversidade de objetos que as pessoas foram selecionando de acordo aos seus interesses, tomavam objetos significativos e os dispunham em qualquer parte do jardim que considerassem ideal para a narrativa, nesse ponto configuravam uma história e posteriormente a relatavam para todo o grupo. Estas pequenas histórias que foram aparecendo e itinerando pelo jardim foram crescendo, inicialmente eram pequenas lembranças que floresciaam ao ritmo das plantas, logo configuraram-se como caminhos que abriram passo as histórias, muitas vezes esquecidas. Neste ponto surge a necessidade de ampliar o cenário do bate-papo, de deter-se construir a filigrana do que se converteria mais adiante em Microuniverso. (2018, p.77)

Na oficina de práticas narrativas com a Companhia do Miolo, enfocamos na relação entre o cuidado e a quebra do cuidado como disparo para um relato autobiográfico. A partir daí nascem as pequenas estruturas em miniatura que passam a operar como pistas para uma abordagem entre corpo e memória:

Estes pequenos mundos foram cenários da fala e da memória. Foram territórios de reconfiguração de si mesmo, lugares de debate consigo, com a história que nos fez, com a memória ainda presente. Nossas narrativas, através dos Microuniversos, juntaram palavras com objetos, fizeram crescer histórias ao ritmo do crescimento das plantas, recorreram à forma das coisas e viajaram pela memória ao ritmo do nosso tato. Elas transcenderam nossas histórias para além dos discursos que tínhamos construído, cada qual com seu passado, nos levando a procurar o caminho para re-relatar nossa existência (GARAVITO, 2018, p. 85)

Os microuniversos, que surgiam instaurando uma abertura no tempo, propunham um olhar sobre as coisas pequenas, a pausa, o estado contemplativo, a escuta dos objetos e de si, a mirada panorâmica do mundo e o zoom sobre narrativas que emergiam silenciosamente.



Microuniverso com pequenos jardins.  
“Menina de saia no barco”, por Elizabeth Garavito

A processualidade do ato poético memorial deste estudo está impregnada pela construção de microuniversos que desdobram-se de diversos modos nas práticas tecedoras desta experiência. Operam, assim, o deslocamento de perspectiva da monumentalidade do corpo, abrindo os espaços entre o corpo e as coisas. A delicada tarefa de compor microuniversos se dá cotidianamente, já que é uma experiência de cultivo em que microuniversos afinal emergem dos jardins, do ato de plantar, selecionar as sementes, preparar a terra e praticar uma espera. Tecer memórias como prática de si é também inventar o tempo como acontecimento. Escutar, esperar e mirar as pequenas coisas das quais se compõe a vida são pistas para uma abordagem de corpo que delineou a experiência deste estudo.

Na construção de microuniversos lançamos uma mirada sobre nós mesmos a partir do lado de fora. Esta prática possibilita apreender a potência dos objetos que narram e expõem uma relação afetiva e memorial como pequenos monumentos que se erguem para lembrar as passagens, as possibilidades de mudar o curso e re-inventar a existência. Assim, os microuniversos surgem como indicativo dos relatos autobiográficos que posteriormente dão sentido ao ato memorial. Ao elaborar narrativas miniaturizadas há apenas dois tipos de elementos — o corpo e os objetos — entre os quais uma memória é simbolicamente tecida e um pequeno é fabricado sem mediações estruturadas ou refletidas, apenas com fragmentos de imagens e pedaços de histórias.



MICROUNIVERSO 1, A QUEBRA DO CUIDADO



MICROUNIVERSO 2: REFAZENDO O CUIDADO

\*\*\*\*\*

## PARATY, CORPO E TEMPO DE COMPOSIÇÃO:

No segundo ano do presente estudo mudei-me para cidade de Paraty. A mudança foi fruto de um desejo de sair de São Paulo e de poder estar mais perto de uma grande amiga que naquele momento sofrera uma tragédia. Era uma mudança provisória, já que durante o ciclo da pesquisa, considerando os prazos para retornar a Fortaleza e o período de estudos no México, minha passagem por Paraty não poderia se alongar. Desde o início, viver aqui, de onde escrevi a maior parte desta tese, implicaria em mudanças de hábitos para quem se muda de uma grande para uma pequena cidade, incluindo deslocamento, custo, relações, paisagens e, sobretudo, o tempo das coisas, o tempo da vida mesma.

Assim, emergia desta migração um projeto de reconciliação com o tempo:

“Quem se entedia no andar e não tolera estar entediado, ficará andando a esmo inquieto, irá se debater ou se afundará, nesta ou naquela atividade. Mas quem é tolerante com o tédio, depois de um tempo, irá reconhecer que possivelmente é o próprio andar que o entedia. Assim ele será impulsionado a procurar um movimento totalmente novo.”  
(HAN, 2015, p.35)

A cidade de Paraty anunciava o silêncio, a presença do mar, o fazer solitário e um tempo dilatado para todas as coisas: tudo se passava demoradamente — o sinal da internet, o atendimento no mercado, também o amanhecer e o cair da tarde. Cá estava eu, buscando apaziguar-me com o tédio, arrastando-me como um corpo cansado que “não aguenta mais.”

Podemos depreender do cansaço o reconhecimento de nossa vulnerabilidade e a percepção de uma presença precária. Para Han, este lugar “habilita o homem para uma serenidade e abandono especial e desperta uma visibilidade específica” (2015, p.73). A este cansaço abre-se a experiência de abandonar-se, de “afrouxar as presilhas da identidade.” Ele permite, além disso, o andar vacilante, a perda das convicções e os desvios, pois que caminhar desconhecendo os caminhos é próprio de quem foi consumido pelo percurso das mesmas rotas.

A partir disso, lancei-me na elaboração de pequenas composições com objetos, plantas e mapas. Nunca estive muito habituada aos trabalhos manuais — desenhos, pinturas, costuras, bonecos de barro ou quaisquer atividades em que se devam manusear pequenos elementos — este me era um território completamente estranho. Mas, entregue à largueza do tempo e liberada das metas e dos resultados imediatos e conhecidos, me pus a realizar tais atividades, deixando que outras matérias atravessassem meu corpo. Os objetos e as plantas propunham-me uma experiência nova com o tempo e com a ação, que se articulava a uma espécie de “passividade”, o que, por sua vez, agia como força de criação.

Na experiência do ato de contemplar que advinha destas práticas, Paraty se oferecia com suas exuberantes paisagens tão conhecidas pelos cartões postais, mas, seria por fora delas que o tempo acolhia o corpo: no silêncio fora de estação propícia e nos lugares mais remotos, sem visitantes, onde uma paisagem singular se desenhava sob os olhos que se demoram.

Manoel de Barros, o poeta da grandeza das pequenas coisas dizia que “nossa visão é um ato poético do olhar.” (2015, p.69). Esteve Manoel sempre ocupando-se com “coisas inúteis”, que viravam outras brotando das palavras do poeta. O autor Instigava-nos a “perder o tempo” com as pedras, os passarinhos e as rãs e minha estada em Paraty é marcada por essa aventura entre o olhar e o tempo: uma descoberta de devires plantas, mar, pedrinhas, grãos de areia: coisas de que o corpo citadino desacostumou-se. É uma escuta densa na elaboração de outras corporeidades.

Da prática de composições se manifestavam memórias fronteiriças, como o pequeno porto de Paraty cabendo no porto do Mucuripe de minha infância: ambos carregando os marinheiros e as meninas levadas pelas mãos dos estrangeiros — déjà vu das cidades litorâneas, memórias andarilhas, dos viajantes que passam consumindo as paisagens, e outros que esquecem de voltar — dizem que alguns destes enlouqueceram nas trilhas errantes do lugar. Há também a memória dos casarios, as ilhas fantásticas e desprotegidas, às quais só há acesso pelos voos rasantes de jatinhos particulares; há até a memória de um estranho império, na figura de um príncipe que por aqui anda sem coroa a quem os pescadores chamam de Dom Joãozinho. Paraty é uma cidade conjugada de memórias, territórios desfeitos na barbárie do vil metal: indígenas famintos nas ruas vendendo seus cocares e pescadores caiçaras expulsos de suas faixas litorâneas a habitar a periferia da cidade. Entre condomínios de luxo, praias paradisíacas, tráfico, cachoeiras, cachaça e literatura, a cidade segue compondo o corpo, abandonando corpos, brotando planta, fazendo rio, fazendo mar, traçando em mim rotas inusitadas afetivas ou poéticas que constituem a experiência deste trabalho.

## BREVIÁRIO

“Quem sabe mãe traz soldadinhos de chumbo. Vou fazer a guerra mais justa de todos os tempos.” (Borges, 2009, p.31)

Era lembrar de nossas infâncias. Era um re-criar das meninices. Era a aposta num insistente desassossego, desobediente e vital das crianças onde ancoramos a experiência de lembrar. A proposta do Breviário foi criada pelo dramaturgo Rudinei Borges<sup>40</sup>, como um espaço pedagógico pré-textual, e foi realizada em 2016, numa pesquisa cênica da Cia do Miolo, dentro do projeto “Ocupações Teatrais, Esgotamento e Utopia”, que tinha como disparo poético as infâncias e as árvores.

O Breviário desenvolveu-se a partir dos seguintes procedimentos: a cada compartimento da casa correspondia uma memória: o quarto rememorava o parto; a cozinha, a lembrança de nossos avós; o quintal, as brincadeiras; o porão guardava a memoriazinha escondida; e a sala, o lugar da festa. Os brevíários eram construídos considerando um espaço ritual composto por uma dança, uma canção, uma vestimenta e uma fábula. Todos os dias apresentávamos um brevíário, de modo que em duas semanas, eu e a atriz Edilaine Cardoso reconstruímos um palimpsesto de lembranças reais e imaginadas.

Da experiência de compor memórias da infância emergem novos estados de corpo, implicados não somente no ato de lembrar, mas através dele dão lugar àquilo que se imagina sobre os acontecimentos. A criança tem um modo próprio de dimensionar as coisas; Gandhy Piorski retrata, em sua pesquisa sobre brinquedos de chão<sup>41</sup>, a história de uma menina do sertão que havia perdido a maior parte de sua família, castigada pela seca e pela fome. Ela brincava de construir com gravetos pequenos cemitérios, onde pássaros, cruzeiros, flores e uma chuva de grãos de areia vinha povoar sua pequena diversão. Esta abordagem de corpo memorial advinda do estado “vital” da meninice pelo qual emerge o sentido da imaginação desloca a memória organizada e linear que sugere que estamos destinados a viver de uma gênese grosseira que vai nos formando desde a “origem” e limitando o espaço inventivo da vida.

Márcia Camargos em sua obra “Micróbios na cruz”, constrói uma narrativa a partir da visão distorcida de formiguinha, uma menina de cinco anos, que imprime uma lógica própria em seu modo de organizar o mundo real:

---

<sup>40</sup> Dramaturgo que vem trabalhando com a memória oral em seus processos criativos. Esta prática fez parte da pesquisa que deu origem ao espetáculo LUZEIROS da Cia do Miolo, texto de autoria de Rudinei Borges.

<sup>41</sup> O pesquisador e artista plástico Gandhy Piorski realizou uma ampla pesquisa sobre brincadeiras de crianças a partir dos quatro elementos: terra, água, fogo e ar. Na primeira fase, investigou no estado do Ceará uma série de brincadeiras com a terra dando origem a sua obra “Brinquedos do Chão”. Ele apresentou uma palestra sobre a temática no projeto “Esgotamento e Utopia” da Cia do Miolo.

“Engraçado... Apesar de ser marido da Mãe Principal, que também é minha madrinha, ele não é meu pai e sim meu tio. Os irmãos das minhas outras mães não são meus tios nem meus pais, só primos, e, assim como eu, minhas outras mães são filhas da Mãe Principal, mas não são minhas irmãs” (2005, p.9)

Esta espécie de “desordem criativa” com que a criança vai fabricando o mundo, tornou-se uma pista metodológica nas práticas com a memória. Neste sentido, o passado figura como um território de transgressão e jogo, importando aquilo que nos é vital e que permanece de modo a singularizar a lembrança, a inventar um presente “desobediente”, a descomprometer-se com aquilo que “fui”. A experiência com os brevíários dispara, então, uma indagação buliçosa entre passado e presente que propõe desconfiar dos segredos enterrados num baú. De repente, abrimos o baú e nele não há nada.

“Estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não saber como viver, vivi uma outra? A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi - na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro. Se eu me confirmar e me considerar verdadeira, estarei perdida porque não saberei onde engastar meu novo modo de ser — se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele.” (Lispector, Paixão segundo G.H)

O território da memória como local da experiência associa-se ao desejo da personagem de Lispector de “não querer se confirmar no que viveu.”, investindo nas “visões fragmentárias” que as crianças operam em suas “lógicas” desajeitadas. As memórias da infância, assim, agenciam uma política de corpo que assume a aventura da existência, ousando escapar das coerções que nos asseguram os resultados qualificados.

O ato poético memorial presente neste estudo se contagia com o sentido imaginativo da criança que acolhi a partir da experiência com os brevíários. Desde então, adentrar o território da memória tem sido tecer a liberdade dos dias, intentando escapar — como habilmente fazem as crianças — ao controle dos corpos, à captura dos fluxos e à sujeição das forças da vida.



BREVIÁRIO DO PORÃO, MEMÓRIAS DA ATRIZ EDILAINE CARDOSO



BREVIÁRIO QUINTAL:BRINCADEIRAS

\*\*\*\*\*

Os mapas de onde avistamos horizontes e fronteiras vão sendo tecidos com as pistas de microuniversos, brevíários, áudio-narrativas e outras materialidades que atravessam a experiência poética deste estudo e que se compõem de arquivos escritos, auditivos e cênicos.

A constituição de um território artístico-pedagógico que vislumbra a construção do corpo se articula à noção de experiência que é sempre parcial, processual e inconclusa. As práticas performativas já apontadas propõem o exame sobre outras formas de presença, em que se expõem a crise do sujeito e a instabilidade dos sistemas de representação, onde emergem poéticas da ação, espaços conviviais, corpos ausentes e hiperpresenças. Sob a precariedade das formas e a emergência de um corpo fronteiro, compõe-se o ato poético deste estudo intitulado *Ato Poético Memorial Atrapados, um Rito de Passagem*.

*Registro e audionarrativas em arquivo anexo*

## E AINDA AGORA

Como está o mundo, tinha perguntado o velho da venda preta, e a mulher do médico respondeu, Não há diferença entre o fora e o dentro, entre o cá e o lá, entre os poucos e os muitos, entre o que vivemos e o que teremos de viver, E as pessoas, como vão, perguntou a rapariga de óculos escuros, Vão como fantasmas, ser fantasma deve ser isto, ter a certeza de que a vida existe, porque quatro sentidos o dizem, e não a poder ver.” (SARAMAGO, 1995, 233)

Durante o processo eleitoral de 2018 enquanto tentava atinar sobre o colapso que tomava nossos dias, revisitei Saramago em seu *Ensaio Sobre a Cegueira*.

A saga dos cegos que um a um perdem a visão, exceto uma única testemunha que vê, assinala um resto de mundo onde a cegueira generalizada, engastando as coisas que ocupavam os dias, esgota a comida, os remédios, as casas... De repente, a um primeiro cego que diz: “estou cego”, somam-se incontáveis cegueiras brancas sem que se saiba de onde, nem como, tamanho absurdo invadira os olhos. Seria por contágio? Se sim, por que não cegara a única mulher-testemunha que acompanha o primeiro bando à quarentena dos banidos?

A narrativa de Saramago conta também que, dentre os cegos confinados, de repente, surge um que carrega consigo uma pistola e, assim, passa a controlar a comida e a extorquir qualquer bem de qualquer cego — inclusive dos mais miseráveis.

“Que situação a nossa senhor doutor, disse o primeiro cego, já não nos bastava estarmos cegos, viemos cair nas garras de uns cegos ladrões, até parece sina minha, primeiro foi o do carro, agora estes que roubam a comida, e ainda por cima de pistola. A diferença é essa, a arma, Mas os cartuchos não duram sempre, nada dura sempre, contudo, neste caso, talvez fosse de desejar que sim, Porque se os cartuchos vierem a acabar, será porque alguém os disparou e nós já temos mortos de sobra.” (idem, p.144)

De repente estavam a devorar-se, a matar-se e a acreditar que é “assim mesmo” que funciona um mundo onde já não se podem enxergar os corpos que se acumulam ao redor.

No pleito eleitoral brasileiro de 2018, emergiu uma cegueira generalizada exposta na impossibilidade de comunicação, no estreitamento da palavra, no paradoxo da presença nas redes e nas ruas, configurando-se numa distopia social inominável — cuja compreensão estamos longe de alcançar e quiçá os historiadores no futuro nos possam esclarecer. De repente, naqueles dias de noites tão mal dormidas, uma fusão temporal se formava entre um sono e outro: “por isso cuidado meu bem, há perigo na esquina”<sup>42</sup>, dizia a canção de décadas passadas — *looping* histórico que expõe o inacabamento da montanha-russa.

---

<sup>42</sup>BELCHIOR, 1976.

Empreender uma pesquisa aos modos da *experiência* é enfrentar o inacabamento de si e das coisas — um desses enfrentamentos que Foucault chamaria de “coragem da verdade”<sup>43</sup>, no empreendimento de uma “vida não dissimulada”<sup>44</sup>. Esta “verdade” não seria alguma coisa oculta que necessitasse ser descortinada, mas uma *prática da verdade*, que articula um conhecimento de si a uma conduta no mundo, uma ética. Como prática, a verdade interroga as forças de composição do presente, os modos pelos quais inventaremos a “continuidade” da montanha-russa.

Da cegueira generalizada que se explicitou em nossa última eleição, cujo conflito se assoma por dentro da vida, Saramago alerta “Não existem cegos, mas cegueiras.”<sup>45</sup> Subjaz nesta sentença a tarefa de abrir o olhar por dentro do estado de cegueira, apostando que cegos, afinal, não somos e que cegos, afinal, não permaneceremos: trata-se de estranhar a própria cegueira.

No período de pesquisa enfrentei dois terremotos que deslocaram minhas metas, afetos e direções. Deste modo, o presente estudo foi se desenhando também com a perplexidade dos dias, onde é possível transver a vida reclamando sua força, interrogando os fins e exigindo invenções permanentes, olhares atentos para enxergar em si e no mundo outras criações para a existência. E ainda agora, ela insiste.

Um dia, no traçado de um percurso pelas ruas da cidade de São Paulo, um dramaturgo soprou-me nos ouvidos as seguintes palavras:

Sinto que hoje, este minuto que passa em rapidez, hoje é só o princípio de tudo. Os homens nunca que pararão as manhãs, nunca que pararão a cantiga que vem daqueles que seguem pelos mares. Nunca que o coro de metralhadoras será maior do que a reza das travessias. Nunca que os tanques, as bombas, as coivaras e as emboscadas calarão o choro de quem nasceu hoje, de quem nasce a toda hora. É assim que insisto, atravessada pelos dias, nascendo a todo o momento, atizada, em prontidão. Não perderia de dizer isto; não perderia de acordar mais uma vez; não perderia de levantar velas em direção aos mares; não perderia de amar; não perderia de atrever-me; não perderia de arrebenatar nos rochedos dos mares feito onda embraveada; não perderia um só instante de ter-me contigo, aqui. Sinto ter voltado ao útero, voltado mais uma e tantas vezes disposta a nascer sempre-sempre. (Rudinei Borges, 2016, trecho do espetáculo Luzeiros da Cia do Miolo)

---

<sup>43</sup> Foucault dedicou-se à pesquisa sobre as práticas e o governo de si trazendo dos greco-latinos a noção de *parresía* como ato de verdade: “o *parresiasta* não ajuda os homens a vencer, de certo modo, o que os separa do seu futuro, em função da estrutura ontológica do ser humano e do tempo. Ele os ajuda em sua cegueira, mas em sua cegueira sobre o que são, sobre si mesmos, e não em consequência de uma estrutura ontológica, mas de algum erro, distração ou dissipação moral, consequência de uma desatenção, de uma complacência, de uma covardia.” (Foucault, 2011, p. 16)

<sup>44</sup> Foucault esclarece acerca dos cínicos para quem “a verdadeira vida era a vida não dissimulada, a vida que não esconde nenhuma parte de si mesma, e isso porque não comete nenhuma ação vergonhosa, nenhuma ação desonesta, repreensível que pudesse suscitar a censura dos outros e fazer corar aquele que a comete. (Foucault, 2011, p.222)

<sup>45</sup> 1995, p.308.

## BIBLIOGRAFIA:

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Onesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ARFUCH, Leonor. *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*. Buenos Ayres: Fondo de cultura económica, 2013.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Monica Sthael; Teixeira Coelho. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- ASLAN, Odette. *O ator no séc. XX: evolução da técnica, problema da ética*. Trad. Raquel Araujo de Batista Fuser; Fausto Fuser. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2007.
- AZEVEDO, Sonia Machado. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BAPTISTA, Luis Antonio; FERREIRA, Mariana Tavares. *Mineirinho e a paixão da revolta*. Rio de Janeiro: Intratextos, 5(1): 64-74, 2013. ISSN 2176-6789.
- BARROS, Manoel. *Menino do Mato*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Trad. Patrícia Alves. São Paulo, Hucitec, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro do porvir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa, Relógio D'água, 1984.
- BONFITTO, Mateo. *O ator compositor: as ações físicas como eixo de Stanislavski a Barba*. 3Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BORGES, Rudinei. *Chão de terra batida*. São Paulo, Allprint, 2009.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: el poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermin Rodriguez. Buenos Ayres, Paidós, 2006.
- CABALLERO, Ileana Dieguez. *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política*. Uberlândia: EDUFU, 2016a.
- \_\_\_\_\_. *Cuerpos sin duelo: iconograías y teatralidades del dolor*. Nuevo Leon: Publicaciones UANL, 2016b.
- \_\_\_\_\_. *El acto de pensar es uma forma de accion*. In cartografías críticas volumen II. Karpa journal. México, 2018.
- CAMARGOS, Márcia. *Micróbios na cruz*. São Paulo, Companhia das letras, 2005.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão. 4 ed. São Paulo: Edusp, 2006.
- CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Trad. Ingrid Muller Xavier. 2ed, Belo Horizonte: Autentica, 2016.
- CAVALIERE, Arlete Orlando. *Meyerhold e a biomecânica, uma poética do corpo*. Revista Literatura e sociedade. N.2 1997. ISSN: 2237-1184. <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13885/15703>
- COSTA, Jurandir Freire. *O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- COURTINE, Jean-Jacques (Org.) *História do corpo: as mutações do olhar. O século XX*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. São Paulo, Ed. 34.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERRACINI, Renato. *Lume: 20 anos em busca da organicidade*. In sala preta <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57271/60253>.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir, nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 37ed. Petrópolis, Ed. Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da biopolítica*. Trad. Pedro Eloí Duarte. Lisboa, Edições 70, 2010.

\_\_\_\_\_. *A hermenêutica do sujeito*. Trad. Márcio Alves da Fonez e Salma Tannus Muchail. 3ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad, Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 edições, 2013.

\_\_\_\_\_. *Segurança, território, população*. Trad. Eduardo Brandão. Martins Fontes, São Paulo: 2008.

\_\_\_\_\_. *A história da sexualidade: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque; J.A Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *Em defesa da sociedade*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Ditos e escritos V: ética, sexualidade, política*. Organização: Manoel Barros da Mota. Trad. Elisa Monteiro, Inês Autran dourado. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. *A coragem da verdade*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. *Ditos e escritos VI: repensar a política*. Organização e seleção de textos Manoel de Barros Costa. Trad. Ana Lúcia Paranhos Pessoa. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

GADELHA, Sylvio. *Biopolítica: governamentalidade e educação, introdução e conexões a partir de Michel Foucault*. Belo Horizonte: Autentica, 2013.

GARAVITO, Elizabeth. *Ecología em práticas cotidianas*. Tese (doutora em Artes), programa de pós-graduação Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, 2018.

GERGEN, Kenneth J. *El ser relacional: más allá del yo y de la comunidad*. Trad. Mônica Castel. Bilbao: Desclèe de Brouwer, 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: 34, 2006.

GUINSBURG, J; FERNANDES, S (orgs). *O Pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vania Z. (ORGS). *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7letras, 2012.

GRAINER, Cristine; AMORIM, Claudia (ORGS). *Leituras da morte*. São Paulo: Annablume, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugenio. FLASZEN, Ludwik; POLASTRELLI Carla (Curadoria). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959 -1969*. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

HAN, Byung-chul. *Sociedade do cansaço*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da morte*. Org. Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- KASTRUP, Virginia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana de. (Org.) *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre, Meridional, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Cognição inventiva, arte e corpo*. in Abrace arte, corpo e pesquisa na cena: experiência expandida. Ana Maria Rodriguez Costas [et al], [organização ]Belo Horizonte, Abrace, 2015.
- KOUDELA, Ingrid; SANTANA, Arão Paranaguá. *Abordagens metodológicas do teatro na educação*. Ciências humanas em revista. Periódico eletrônico.V.3 n 2. Dez. 2005.
- LARROSA, Jorge *Tremores: escritos sobre experiência*. Trad. Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- LAPOUJADE, David. *O corpo que não aguenta mais*. In. LINS, Daniel (Org.) Nietzsche e Deleuze, o que pode o corpo. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2002.
- LECOQ, Jacques. *Corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Senac, 2010.
- LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. As teorias do autobiográfico para a reflexão sobre a cena contemporânea. Dissertação (mestre em artes cênicas), Programa de pós graduação em artes cênicas, escola de comunicação e arte, USP, São Paulo, 2014.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura política no texto teatral*. Trad. Werner Rothschild; Priscila Nascimento São Paulo, Perspectiva. 2009.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Correa Barbosa; 10ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2008.
- LOPES, Cássia. *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MAFHUZ, Vicente. Stanislavski e o super consciente criativo: consciência expandida do yoga para o ator. In. Revista Moringa Vol. 6. p. 157-171. Santa Catarina. UDESC.
- MÈREDIEU, Florense. *Eis Antonin Artaud*. Trad. Isa Kolpeman. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MIGNOLO, Walter. *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad*. Barcelona: Belaterra, 2015.
- MIZOGUCHI, Danichi Hausen. *Amizades contemporâneas: inconclusas modulações de nós*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016.
- MODELI, Laís. <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-38183545>
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Maria Lucia Pereira. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2008.
- PIORSKI, Gandhi. *Brinquedos de chão: a natureza, o imaginário e o brincar*. São Paulo, Peiropolis, 2016.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: Teatro ritual*. São Paulo, Annablume, Fapesp, 2004.
- RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas : Editora da Unicamp, 2007.
- REGUILLO, Rossana. *Taggers , punks y ravers: las impugnaciones subalternas*. In Jorge Alonso y Juan Manuel Ramírez Saínz (coords.). La democracia de los de abajo en México, La Jornada Ediciones / Consejo Electoral del Estado de Jalisco / Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Humanidades I UNAM.
- RODRIGUES, Ana Cabral. *Subjetividades e espaços: narrativas incompletas*. 2006, 87f. Dissertação (Mestre em Psicologia) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói: 2006

- ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, 1995.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo, Companhia das letras, 1995.
- SCHINO, Mirella. *Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa*. Trad. Anita K. Guimarães e Maria Clara Cescato, São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SOARES, Carmen Lúcia. *Imagem da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. 2. ed. Campinas: Editores associados, 2002.
- THAIS, Maria. *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V.E. Meyerhold: 1911-1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- VALENCIA, Mário. *Ojo de Jíbaro: conocimiento desde el tercer espacio visual practicas estéticas contemporâneas em el Eje cafetero colombiano*. Cauca: Editorial Univesidad del Cauca, 2015.
- VAZ, Alezandre Fernadez. *Treinar o corpo, dominar a natureza: notas para uma análise do esporte com base no treinamento corporal*. In. Cadernos Cedes, ano XIX, n. 48. Unicamp, Campinas, 1999.
- VEIGA-NETO, Alfredo. *Foucault e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- WHITE, Michael; EPSTON, David. *Medios Narrativos para fines terapéuticos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1993

#### **FILMOGRAFIA:**

- KOTLER, Andrés. *La persistência de la memoria*. Peru, 1996.
- KUBRICK, Stanley. *Nascido para matar*. Lançamento no Brasil, 1997.
- TANOVIC, Denis. *Terra de ninguém*. Lançamento no Brasil, 2002.

