

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

GIOVANNA GALISI PAIVA

**SENSIBILIDADES DO FLAGELO:
estudos fabulatórios da performatividade e da
teatralidade medieval**

São Paulo

2024

GIOVANNA GALISI PAIVA

**SENSIBILIDADES DO FLAGELO:
estudos fabulatórios da performatividade e da teatralidade
medieval**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes, com área de concentração em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Vinicius Torres Machado

São Paulo

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

P149s Paiva, Giovanna Galisi, 1996-

Sensibilidades do flagelo: estudos fabulatórios da performatividade e da
teatralidade medieval / Giovanna Galisi Paiva. -- São Paulo, 2024.
130 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Vinicius Torres Machado
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio
de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Teatro medieval História e crítica. 2. Performance (Arte). 3. Violência.
4. Representação teatral. I. Machado, Vinicius Torres. II. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.028

Bibliotecária responsável: Mariana Borges Gasparino – CRB/8 7762

GIOVANNA GALISI PAIVA

**SENSIBILIDADES DO FLAGELO:
estudos fabulatórios da performatividade e da teatralidade
medieval**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes, com área de concentração em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Dissertação aprovada em: 24 / 09 / 2024

Banca Examinadora

Prof. Dr. Vinicius Torres Machado
Orientador – Instituto de Artes da Unesp

Prof. Dra. Fernanda Raquel
Instituto de Artes da Unesp

Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilci
Instituto de Artes da Unicamp

AGRADECIMENTOS

Não há nada de novo em dizer que uma dissertação se escreve a muitas mãos. Não seria diferente nesse caso. Esse trabalho é cheio de gritos, ecos, um ressoar de múltiplas vozes, uma festa, um banquete, uma orquestra. Um processo de pesquisa só é solitário se abafamos suas vozes. Por isso os agradecimentos são imprescindíveis.

A todos os fantasmas que parasitaram minhas entranhas, sugaram do meu sangue, adoeceram-me para me curar. Às autoras e autores citados aqui, que me fizeram chorar tantas vezes durante as leituras, desacreditada que ideias tão bonitas pudessem ser pensadas. Às amigas extraordinárias, que me espantam, que me abrem janelas, que afagam meu coração nas horas tão duras. Às nossas conversas. A amizade é a verdadeira filosofia.

Ao meu querido orientador e amigo, Vinicius Torres Machado, que me deu coragem e abriu junto de mim as maiores feridas do conhecimento. E como se não bastasse, ainda me ajudou a estancá-las quando necessário. Obrigada por lutar pela permanência da beleza. Ao Grupo de Estudos da Matéria Cênica, colegas extraordinários, que me acompanham na tessitura das ideias.

À Fernanda Raquel e Cassiano Quilici, que compuseram minha banca de qualificação e defesa, que me leram com sagacidade e respeito, um privilégio ter pessoas tão admiráveis compartilhando suas mãos nesse trabalho.

Aos meus pais e minha irmã, que foram a maior rede de apoio durante todo o processo de pesquisa. Obrigada por acreditarem em mim acima de tudo e por resignificarem todos os dias a palavra lar. Escrever é um ato perigoso, por isso a sorte de se ter um porto seguro.

Ao meu amigo Tazio Veiga, parceiro de longas e múltiplas caminhadas, que acompanhou de perto toda a gestação dessa pesquisa e esteve ao meu lado nas vezes que nasci e morri.

À Juvie Chagas, que me trouxe nos últimos instantes dessa pesquisa o doce amargo do amor, que se aproximou com o acalanto e crueldade necessários para me dar força de parir.

E indispensavelmente a você, que me lê. Um texto só se faz quando há um outro.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Tudo
será difícil de dizer:
a palavra real
nunca é suave.

Tudo será duro:
luz impiedosa
excessiva vivência
consciência demais do ser.

Tudo será
capaz de ferir. Será.
agressivamente real.
Tão real que nos despedaça.

Não há piedade nos signos
e nem no amor: o ser
é excessivamente lúcido
e a palavra é densa e nos fere.

(Toda palavra é crueldade)

Orides Fontela

RESUMO

Com esta dissertação propõe-se uma aproximação sensível com a teatralidade e a performatividade da violência na Baixa Idade Média Ocidental por meio da realização de dois estudos de caso. Compreendendo que o passado não existe como uma categoria autônoma, mas sua existência se estabelece sempre em relação com o olhar do presente, utiliza-se como chave de leitura os conceitos de genealogia e fabulação na realização desse deslocamento histórico. Em vez de se preocupar com a veracidade que envolve as cenas históricas elencadas, busca-se, a partir delas, realizar um exercício de imaginação como forma de trazer uma outra luz para a produção poética contemporânea. A pesquisa se dedica a discorrer sobre a sensação de dor que é gerada por um ato de violência em dois casos diferentes. Em um primeiro momento, no estudo das cenas de tortura real dos mistérios da paixão medieval, é exposto um caso de uma ficção em que a fabulação escapa ao enquadramento e vai em direção ao real como meio de produzir uma relação imediata com a sensação de dor. E, em um segundo momento, no estudo da epidemia da dança, é apresentada uma situação da realidade que necessita de um enquadramento de teatralidade para aliviar a dor e dar contorno à violência por meio da fabulação.

Palavras-chave: performatividade; teatralidade; violência; sensibilidade; Idade Média.

ABSTRACT

This dissertation proposes a sensitive approach to the theatricality and performativity of violence in the Late Middle Ages in Western Europe through two case studies. Understanding that the past does not exist as an autonomous category, but that its existence is always established in relation to the present perspective, the concepts of genealogy and fabulation are employed as interpretative tools for this historical shift. Rather than focusing on the accuracy of the selected historical scenes, the work seeks to use them as a basis for an imaginative exercise, aiming to shed new light on contemporary poetic production. The research is dedicated to discussing the sensation of pain generated by acts of violence in two different cases. First, the study of real torture scenes in medieval Passion plays, a case of fiction is presented in which fabulation escapes its framing and moves towards the real, producing an immediate relationship with the sensation of pain. Second, the study of the dancing plague, a real situation is presented that requires a theatrical framing to relieve pain and give shape to violence through fabulation.

Keywords: performativity; theatricality; violence; sensibility; Middle Ages.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. COMO CONVERSAR COM FANTASMAS?	20
2.1 À procura de uma língua	20
2.2 Fabulação	25
2.3 Genealogia.....	37
3. A SENSIBILIDADE DO FLAGELO NAS CENAS DOS MISTÉRIOS.....	50
3.1 Primeiro passo	50
3.2 Desenquadrar o teatro: da Igreja às ruas da cidade	53
3.3 O real que escapa à fabulação: as cenas de tortura nos mistérios medievais.....	72
4. A SENSIBILIDADE DO FLAGELO NA EPIDEMIA DA DANÇA.....	91
4.1 Primeira imaginação	91
4.2 Enquadrar a vida: a construção de um teatro	97
4.3 Fabular o real: a necessidade de um contorno	110
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124
REFERÊNCIAS	127

1. INTRODUÇÃO

Imagine que o ano é 1350. Lenta mas seguramente, os senhorios feudais deram lugar à crescente urbanização; as Cruzadas acabaram, mas seu legado continua vivo; uma mudança no poder político japonês move os shoguns para Kyoto; Os turcos otomanos têm expandido seu território; a praga devasta a Europa enquanto a França e a Inglaterra lutam na Guerra dos Cem Anos; o romance é mais popular do que o épico, mesmo quando tempos difíceis inspiram peças milagrosas louvando a Virgem Maria; há sinais de humanismo nas cidades estado italianas; Ibn Battuta tem viajado pela Ásia e África desde que deixou sua terra natal, Tânger, em 1325; e, em algum lugar do mundo medieval, uma pessoa finge ser outra para o prazer e edificação de uma audiência. Quem é o intérprete? O que ele ou ela diz ou faz (ou deixa de dizer ou fazer)? Que tipo de conhecimento e experiência cultural precede o que é dito e feito? Como é esse desempenho? Onde acontece e para quem? Como soa (se é que soa como alguma coisa)? É um gesto? Um canto? Uma canção? Uma oração? Um ato? Um evento? E é teatro? Em caso afirmativo, alguma de suas palavras ou ações foi preservada em um relato escrito confiável? E como poderíamos recuperar algo tão efêmero hoje? (...) Montar o quebra-cabeça do teatro medieval requer um ato de imaginação que é também um ato de história. (Enders, 2017, p.1, tradução nossa, grifo nosso).¹

Esse trabalho se ocupa do exercício de imaginação. Mais do que a busca por um comprometimento histórico de compreender e relatar como eram as performances medievais, abre-se aqui o caminho para a fabulação: como nossa subjetividade contemporânea olha para esse passado? E o que desse passado dialoga com os modos de vida contemporâneo? O processo dessa pesquisa se caracterizou por esse movimento pendular: estudei e refleti sobre o passado medieval sem perder de vista como os elementos discutidos naquela conjuntura se tensionam com o presente.

Esse exercício de imaginação se dedica a fabular os flagelos de corpos passados que irrompem nessa pesquisa como fantasmas. Penetro a história, a

¹ No original: Imagine that the year is 1350. Slowly but surely, feudal lordships have given way to burgeoning urbanization; the Crusades are over but their legacy lives on; a shift in Japanese political power moves the shoguns to Kyoto; Ottoman Turks have been expanding their territory; the plague ravages Europe as France and England fight the Hundred Years' War; romance is more popular than epic even as troubled times inspire miracle plays praising the Virgin Mary; there are signs of humanism in the Italian city states; Ibn Battuta has been traveling throughout Asia and Africa since leaving his birthplace of Tangier in 1325; and, somewhere in the medieval world, a person pretends to be someone else for the pleasure and edification of an audience. Who is the performer? What does he or she say or do (or fail to say or do)? What kind of cultural knowledge and experience precedes what is said and done? What does this performance look like? Where does it take place and for whom? What does it sound like (if it sounds like anything at all)? Is it a gesture? A chant? A song? A prayer? An act? An event? And is it theatre? If so, have any of its words or actions been preserved in a written account that can be trusted? And how on earth might we recover something so ephemeral today? [...] piecing together the puzzle of medieval theatre requires an act of imagination that is also an act of history.

cronologia e os fatos na tentativa de encontrar na performance medieval do corpo violentado novas possibilidades para a performance do corpo contemporâneo. Detenho-me a imaginar a história desses corpos do passado, como se relacionavam com o mundo, como se movimentavam pelo espaço, como gesticulavam, dormiam, sonhavam, a maneira pela qual se emocionavam... Tendo em vista que esse trabalho estuda casos que não se encerram no teatro, mas que também são acontecimentos do domínio da vida, será necessário ao longo desse estudo apresentar a história desses corpos, que estão inseridos em um contexto que difere da nossa realidade.

Nos salões antigos das catedrais medievais, os painéis se erguiam como um grande teatro. Nele, seus atores eram testemunhas silenciosas de um mundo onde o sagrado e o profano se entrelaçavam em uma dança macabra. Cada pincelada na madeira refletia um universo onde a teatralidade da vida e da morte se manifestavam intensamente. O cenário era muitas vezes marcado por imagens de dor, onde santos martirizados e pecadores condenados se contorciam em tamanha expressão de sofrimento que sua força chega a romper a bidimensionalidade da parede da catedral e das linhas do tempo e atingir o meu olhar. Essas figuras, imortalizadas no tormento, tornam-se personagens de um drama em que a dor é a protagonista. Mas nenhum sofrimento representado é maior que o de Cristo na cruz; retratado com sua coroa de espinhos, os cravos nas mãos e pés e o corpo dilacerado pela flagelação.

A aflição dessas imagens medievais soa familiar para o nosso imaginário contemporâneo, que tende a relacionar a Idade Média com a violência, a dor e o sofrimento. Se realizarmos o exercício de se imaginar uma iconografia do sofrimento, o imaginário ocidental rapidamente redireciona para a representação de Cristo na cruz. A visão humanista do período renascentista que tende a associar esse período com o termo “Idade das Trevas” parece ainda contemplar o imaginário contemporâneo, principalmente ao observar suas representações na cultura *pop*.² Também podemos observar como o cenário artístico atual carrega uma familiaridade com essa visão Idade Média ao introduzir na cena a presença da dor por meio da

² O termo “Idade das Trevas” é considerado atualmente inadequado por ocultar o avanço técnico e científico que ocorreu durante o período medieval. Entre eles destaca-se a invenção do moinho, que é considerado como a primeira máquina do Ocidente, o desenvolvimento do ofício do tecelão e o surgimento das guildas, essenciais para a ascensão da Primeira Revolução Industrial, como diversas técnicas que foram imprescindíveis para a prosperidade da agricultura moderna. Os diversos embates filosóficos e teológicos também foram um ponto essencial para o desdobramento dos principais pensamentos modernos, como também o desenvolvimento cultural, que foi imprescindível para o processo de urbanização e o florescimento das cidades e que contribuiu em grande parte para o renascimento do teatro.

automutilação e o seu interesse por temas religiosos que tensionam imagens eróticas e sacrificiais.³

Embora eu não defenda que as dramatizações violentas medievais da Paixão de Cristo sejam idênticas às performances ou rituais modernos em que atores, artistas e participantes encenam a sua própria automutilação, estes eventos teatrais não estão assim tão "longe da espectacularidade violenta do que Erich Auerbach outrora chamou "o grande drama do cristianismo". (Enders, 1999, p.14).

Entretando, a expressão da violência não é apenas uma visão contemporânea do passado medieval, mas era também um elemento que estava irradiado no imaginário dessa cultura. Para uma sociedade que atravessou doenças como a lepra no século XIII e a peste bubônica no século XIV, imagens cadavéricas e sangrentas faziam parte do cotidiano. Uma possível interpretação da familiaridade que temos com essas imagens é que a expressão da violência se apresenta como um elemento significativo na arte contemporânea. Como aponta Hal Foster (2017), há uma fascinação com o trauma e o abjeto, em ocupar-se da "radicalidade niilista do cadáver" (Foster, 2017, p. 185). Essa característica que marca o atual cenário artístico ocidental pode ser vista na exposição do corpo do performer a situações de risco e limite, trazendo para cena imagens de corpos flagelados, sofridos, sujos, maltratados, torturados.

As obras que fazem parte desse cenário referem-se às expressões que estabelecem uma relação direta com a materialidade dos corpos. A violência sempre apareceu no teatro em diversos momentos históricos, porém do século XX aos dias de hoje essa violência não aparece apenas enquanto temática de um espetáculo ou como elemento estético, mas sim como força performativa que irrompe o enquadramento da ficção e coloca o espectador em contato direto com um acontecimento real.

Para compreender melhor os usos da violência e suas mudanças da segunda metade do século XX aos dias de hoje, acredito ser necessário um olhar para a história dos enquadramentos. Pesquisar o teatro refere-se também a pesquisar uma história dos enquadramentos. A ida ao lugar teatro convoca o olhar a um espaço cênico, um espaço que se estabelece à medida que os atores, performers ou dançarinos o ocupam. Esse enquadramento é material, constituído por uma criação humana e a

³ Alguns exemplos de artistas que trabalham com essas temáticas em seus trabalhos são a performer Maria Abramovic, os artistas do Acionismo Vienense, o diretor Romeo Castellucci e a diretora espanhola Angélica Liddell.

partir dele os mortos são evocados, sejam eles personagens fictícios de uma dramaturgia, pessoas reais às quais nós guardamos a memória ou a reminiscência da vida que habitava nas salas de ensaio antes do espetáculo começar.

A questão dos enquadramentos delimita materialmente o que está dentro e o que está fora. Na História do Teatro Ocidental, costumamos reconhecer o espaço de dentro como o espaço da ficção e o espaço de fora como o da realidade. Porém, no decorrer do século XX, esses limites começam a ser desafiados a partir de diversas manifestações artísticas que tinham como uma de suas principais características borrar as fronteiras desses enquadramentos, revelando novas relações entre a matéria cênica e a vida. A suspensão desses limites impõe na obra um risco à seguridade dos corpos reais dos atores que eram anteriormente preservados pelo molde da ficção. Ao mesmo tempo que se expõe os corpos reais à brutalidade do real, essa ação também aparece como uma alternativa ao ato violento de enquadrar. Impor um limite, traçar uma linha para determinar o que pode estar dentro e o que deve estar fora, configura-se como um ato violento na medida que impreterivelmente exclui algo ao dar à luz a um outro. Dessa forma, a dissolução desses enquadramentos também é uma forma de propor um contato mais direto com a realidade social e uma nova relação com o corpo e o espaço.

Essa foi uma tendência que começou a despertar no decorrer do século XX como um elemento transgressor à tradição teatral da época, principalmente àquelas que buscavam a manutenção de um jogo de ilusão. Segundo Josette Féral (2016), essa emergência do real que surge com a suspensão desses enquadramentos, ganha um novo propósito a partir do século XXI. Para além da afirmação de um real sobre o enquadramento da ficção, essa presença passou a “instalar uma nova forma de solicitar o espectador, uma forma que perturba o pudor, rejeita a censura e dá um murro na cara do público.” (Féral, 2016, p.17, tradução nossa).⁴ Dessa forma, a autora observa como o choque se constituiu como um elemento comum à recepção das obras atualmente.

Historicamente, a presença do choque na recepção das obras de arte pode ser associada como um legado do movimento das vanguardas artísticas do século XX, que têm como uma das principais características a ruptura com as formas tradicionais e que trouxeram para a história da arte a noção de “estéticas do choque” (Quilici,

⁴ No original: parecen querer instalar un nuevo modo de solicitud al espectador, un modo que perturba el decoro, rechaza las censuras y agrede a puñetazos al público.

2014). Esse contexto tornou propício para se fortalecer uma concepção de que a boa arte é aquela que choca, que transgride com o que é considerado “tradicional”, desencadeando no que a Susan Sontag vai denominar como um “hábito crônico da Arte Moderna de desagradar, provocar ou frustrar o seu público” (Sontag, 2015, p.14). Nesse caso, o choque se dá por não estar mediado pela segurança da ficção, mas por expor corpos reais a uma situação de risco no encontro imediato com o público.

Não apenas na arte, o choque aparece como um afeto comum da experiência sensível moderna e contemporânea. Walter Benjamin (2012), assinala como uma das estruturas fundantes da modernidade a decadência da experiência, a partir do silêncio no retorno dos soldados da Primeira Guerra Mundial, “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos.” (Benjamin, 2012, p.124). Essa incapacidade de assimilação simbólica refere-se ao choque das tecnologias de guerra com o corpo, gerando, assim, uma experiência traumática.

Sobre essa perspectiva, entendendo que o choque se dá pela incapacidade de assimilar simbolicamente os estímulos e situações que nos acontecem, podemos pensar que a velocidade do avanço tecnológico faz com que vivamos um estado de choque constante. A violência, que aparece como uma marca da arte performativa atual, também está disseminada no nosso cotidiano na sucessão de imagens veiculadas pelos diversos meios de comunicação, como os veículos jornalísticos que projetam imagens de guerra e corpos feridos, os *reality-shows* que se engajam a partir do sofrimento do outro, as propagandas que vendem um determinado padrão de corpo como modelo de saúde, desejo e bem-estar; e entre outras imagens que nos são familiares.⁵ Nós sabemos, pois vivemos e sentimos: o choque é um afeto que está radicado na experiência sensível contemporânea.

A presença cotidiana do choque faz com que seja mais difícil estabelecer um contorno simbólico para essas violências. Quando somos expostos a uma imagem de violência em meio a várias outras imagens reconfortantes ou estimulantes, como frequentemente ocorre em nossa experiência nas redes sociais, o impacto dessa violência tende a diminuir. Assim sendo, diante da alarmante disseminação dessas imagens “o choque pode tornar-se familiar. O choque pode enfraquecer” (Sontag, 2003, p.70). Atualmente, sentimos uma apatia diante da brutalidade do real. Desse modo, como pode a arte na sua urgência pelo real e na sua dedicação em dar forma

⁵ Em relação à espetacularização do sofrimento do outro nos programas de *reality-shows* ver “Rituais de Sofrimento”, da autora Sílvia Viana (2012).

à violência da vida, não gerar em sua recepção a mesma apatia a que estamos condicionados cotidianamente? Que outras formas de sensibilidades ela pode fazer emergir para além do choque?

De que outro modo se pode obter atenção para uma obra de arte? De que outro modo deixar uma marca mais funda quando existe uma incessante exposição a imagens e uma excessiva exposição a um punhado de imagens vistas e revistas muitas vezes? A imagem como choque e a imagem como clichê são dois aspectos da mesma presença. (Sontag, 2003, p.24).

Na dificuldade de lidar com essas questões do presente, optei por deslocar o meu olhar para um outro contexto, em que a violência aparecia como um elemento recorrente tanto do cotidiano, como da produção poética. A Idade Média apareceu como um cenário propício de estudo, tanto por conta de que um dos maiores emblemas da época era a flagelação de Cristo, como pelo fato de ser um contexto pré-moderno. A constituição de um enquadramento que denota o espaço da ficção e da arte e o espaço da realidade e da vida, é uma invenção moderna. Essa autonomia que a arte conquistou ao longo do tempo era um elemento que não era presente em culturas de outros períodos históricos. Por esse fato, podemos observar que a lógica dos enquadramentos na Idade Média possuía uma outra organização da lógica moderna, que, como apresentarei ao longo do trabalho, possui algumas afinidades com a cena contemporânea. Tendo isso em vista, esse contexto me pareceu um ambiente interessante para estudar a relação entre a cena e a violência na busca de novas fagulhas para a criação poética contemporânea.

A pesquisa está dividida em três partes. No primeiro capítulo me dedico a apresentar as principais ferramentas teóricas que tenho como base para a conversa com o objeto de pesquisa, que envolve um deslocamento histórico: são essas que é o conceito de genealogia de Foucault, em específico a partir de seu ensaio “Nietzsche, genealogia e história” (2008), e o conceito de fabulação, a partir das autoras Christine Greiner e Saidya Hartman e do autor Tavia Nyong’o. Esses conceitos me auxiliaram na medida em que meu objetivo é me aproximar de um objeto extemporâneo, não para codificá-lo historicamente, mas para tensioná-lo com o presente. A proposta de uma aproximação sensível com o objeto de pesquisa suscita uma relação com o passado histórico que inclui o corpo e seus afetos, tendo em vista que são performances em que os corpos estão diretamente implicados nos acontecimentos.

A segunda parte é refere-se ao estudo da sensibilidade do flagelo nos mistérios da paixão medieval. Este estudo está circunscrito no domínio do teatro medieval, em específico nas cenas de tortura dos mistérios das paixões medievais, em que eu apresento a dissolução das fronteiras entre do teatro e da vida, tanto como do sagrado e do profano no determinado contexto. Em um primeiro momento realizo um breve panorama histórico do teatro medieval, apresentando como que as encenações passaram das igrejas às ruas da cidade e do drama litúrgico aos mistérios, que ocorriam em grandes festivais urbanos. No contexto dos mistérios, exponho alguns casos de uso de tortura física em cena, a fim de analisar que tipo de sensibilidade era criada com essa performatividade e que tipo de experiência promoviam. Discorro sobre as dificuldades de delinear as diferenças entre realidade e ficção nesses determinados casos, expondo o impasse diante dos enquadramentos. Dos materiais traduzidos para o português, a principal fonte bibliográfica acerca das manifestações culturais populares medievais é a obra de Mikhail Bakhtin “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais” (1993), porém, no caso da pesquisa proposta aqui, decidi não optar pelo uso aprofundado dessa obra, visto que meu interesse não está tanto do lado do riso e da comédia, mas ao aspecto mais trágico dessas teatralidades. Tendo isso em vista, usei principalmente a teórica estadunidense Jody Enders que tem sua pesquisa baseada no uso da violência no teatro medieval, sobretudo o francês do período tardio.

A terceira parte refere-se ao estudo da sensibilidade do flagelo na epidemia da dança. Nesse capítulo eu me dedico ao estudo das danças da morte, em específico a epidemia da dança que ocorreu em 1518 em Estrasburgo, na França. Apresento o contexto em que se deu a epidemia partindo do estudo do historiador John Waller no livro “The Dancing Plague: The Strange, True Story of an Extraordinary Illness” (2008), uma das principais bibliografias que analisam o determinado fenômeno. Embora existam relatos de diversas epidemias que aconteceram tanto antes como depois do período medieval, eu parto dessa em específico que é a que possui mais registros e documentação histórica. Isso se dá pelo fato do médico Paracelso ter ido à Estrasburgo alguns anos após a epidemia para registrar e estudar o caso. Por mais que esse determinado evento não esteja no domínio do teatro, é possível observar elementos de teatralidade e performatividade na composição desse fenômeno, em que existe um processo de execução e espectação de uma ação. Assim sendo, não busco analisar o caso do ponto de vista clínico, mas sim como acontecimento estético.

O que me chamou a atenção no caso é que uma das medidas de segurança para conter a epidemia foi a construção de um teatro em volta dos dançarinos e uma banda de músicos para eles dançarem, o que revela um campo de pesquisa interessante para a discussão sobre os enquadramentos.

A escolha por esses estudos de caso também se configurou pelo fato de apresentarem inversões no que consiste à demarcação dos enquadramentos. No caso do teatro medieval, inicialmente há um enquadramento bem delimitado, que é determinado como o espaço de culto. Com o tempo, com a fruição das cenas do drama litúrgico, o teatro começa a se desafiar em novos espaços de criação, ocupando outras partes da Igreja, até excedê-la e tomar as ruas da cidade. Nesse contexto, o teatro vai se configurar como uma categoria muito próxima da vida, ao ponto que as divisões do dentro e do fora, da ficção e da realidade, começam a se tornar mais incertas. Nessas encenações, o uso da violência era muito comum, ao ponto de não ficar evidente, ao entrar em contato com a bibliografia, o que era uma violência real e o que era ficcional.

Já no segundo caso, há uma situação que seria o máximo do performativo: sem um território definido de execução, ela excede e contagia. Não há uma divisão estabelecida de pessoas que executam a dança e pessoas que a assistem: alguém que observa aos dançarinos doentes pode facilmente ser acometidos por seus gestos de êxtase. O que está em jogo nessa performance é a violência bruta, onde não há um espaço de contorno para dar sentido à experiência. Porém, a construção do teatro como medida de segurança inclui um novo elemento: o enquadramento. Isso cria uma estetização do acontecimento, afasta-o da vida e implica cargos: os dançarinos doentes, os músicos que tocam e o conselho formado por médicos e seguranças que assistem ao acontecimento.

Essa pesquisa não visa responder às crises contemporâneas que envolvem a experiência sensível com o choque, o objetivo é mergulhar no cenário medieval, aproximar-me sensivelmente dele, habitá-lo, criar com suas imagens e suas histórias. Desse estudo, tanto eu, como você que lê, pode encontrar uma alternativa possível para sua criação, mas aqui essa alternativa nunca aparecerá como uma verdade a ser seguida. Detenho-me mais às perguntas do que às respostas. Eu não posso dizer, com certeza, como era a sensibilidade medieval, o que se sentia ao contemplar uma imagem de flagelo ou o qual era a sensação de se produzir essa imagem com seu

próprio corpo. Mas posso imaginar. Por meio das perguntas, crio minhas imagens. Espero que você leitor as possa criar também.

2. COMO CONVERSAR COM FANTASMAS?

2.1 À procura de uma língua

Ao recordar minhas aulas de História da época do colégio, lembro de fatos fascinantes. Lembro como me emocionava ao descobrir o desenrolar dos acontecimentos, que não perdiam o brilho de seu clímax independente de já se saber o desfecho. De certa maneira, a experiência de estudar História se aproximava para mim da experiência de se ler um bom livro. Porém, havia ali uma diferença significativa: a inquietação que me causava tal fascínio sempre era acompanhada do fato de que por um simples acidente, a História poderia ser outra. Gostava de pensar que a história anda em uma estrada cheia de meandros, e que, dependendo de onde se pisa, uma nova história se construiria. Criava as cenas na minha cabeça ao dar vida àqueles personagens históricos e imaginava: o que aconteceria se os reis e ministros fossem tomados por cólicas e enxaquecas pouco antes de assinar decretos importantes? E se, Henri Sanson, o homem que decapitou Maria Antonieta em apenas 15 segundos, tivesse tido uma crise de espirros e deslocasse para si a atenção do público que esperava com ansiedade o grito em prol da República? Não estou defendendo que isso mudaria, de alguma forma, o curso histórico. Era apenas uma forma de criar, de me divertir com esses incidentes em segredo, como uma brincadeira, que tirava o peso dessa condição inerte e imutável da “História da Humanidade”. Esse jogo era também uma maneira de dar a essa história um caráter mais humano: isto é, dar-lhe corpos. Corpos com sentimentos, hesitações, dúvidas...

Depois de anos, voltei a estudar História com essa pesquisa. Porém, com um objetivo bem diferente do ensino escolar ou até mesmo científico da disciplina, pois minhas principais ferramentas de análise não são predominantemente historiográficas, como também não me dedico a um levantamento profundo de materiais de análise de documentos que atribuíam um tratamento rigorosamente histórico à pesquisa. Esse estudo não procura conceder ao teatro medieval uma identidade, mas expor a particularidade de algumas cenas que estão à margem da historiografia do teatro ocidental para encontrar fricções com a produção cênica atual. Para isso, utilizo-me de conceitos desenvolvidos por teorias contemporâneas a fim de imaginar essas determinadas cenas medievais, criando a partir dessa imaginação analogias com os atuais pensamentos da filosofia e da arte. Portanto, essa não é uma

pesquisa que se move pela linha do tempo, mas sim por seus buracos: ao imaginar em uma encenação da paixão o corpo flagelado de Cristo exposto ao tão esperado sol das duas da tarde em uma tarde de outono de Frankfurt⁶, retorno ao dia de hoje e penso: “Isso poderia ser uma performance”.

Ao penetrar a História, percebi que estava tentando falar com fantasmas sem antes saber sua linguagem. Como conversar com fantasmas? Para propor uma relação com esse objeto de estudo, precisava escolher uma linguagem possível para mediar essa conversa. Inicialmente, organizei alguns passos importantes de orientação para essa comunicação. Primeiro passo: assumir o fracasso da tentativa de se relacionar com o objeto histórico afastada da minha experiência contemporânea. Segundo passo: aproximar-me do objeto de estudo sem buscar identificação, mas estranhamentos, tensões, isto é, tensionar os afetos e as sensações em que o corpo medieval estava imerso com a minha sensibilidade contemporânea. Terceiro passo: usar o estudo da história para colocar os personagens, os objetos e o cenário no espaço. E com isso, permitir a criação: animar as cenas mortas, eletrizar os fantasmas, relacionar-me poeticamente com esse material.

Para dar corpo a esses personagens históricos, começo com uma cidade do tamanho de um bairro de São Paulo (considerando que uma cidade medieval poderia ter em média dezenas a centenas de hectares, dependendo da importância política, da localização e do crescimento demográfico), porém com ruas mais íngremes e curvas, em que o espaço se organizava de forma mais circular do que retilínea; cidade que, nesse dia em específico, não funcionava como usualmente, pois estava em festa. Algumas pessoas já embriagadas andavam e praguejavam pelas ruas, comiam mais pão do que era de costume. Imagino um cidadão que podia ser um artesão ou um trabalhador têxtil, que nesse dia assumiria o corpo de Jesus durante a encenação da Paixão de Cristo. Ele entrega seu corpo desnudo na mão de homens que poderiam ser seus companheiros de trabalho, mas que naquele momento representavam a imagem do carrasco. Eles poderiam estar posicionados no estrato mais central e elevado do palco, visto que este era o momento clímax da encenação. A multidão se aglomerava em volta deles, alguns erguiam a voz para manifestar sua opinião sobre o acontecimento injusto da flagelação de Cristo, outros pediam silêncio em respeito ao ritual que iria se suceder. Qual será a sensação desse trabalhador que estava

⁶ Em Frankfurt as encenações da Paixão costumavam acontecer entre o outono e a primavera, ao meio-dia.

agora encarnado na imagem de Cristo e que viveria naquele momento, em sua pele, a maior injustiça da História? Os carrascos esticam seus braços, torturam-no, cospem, puxam seus cabelos e pregam-no na cruz. Será que era estressante para esses homens realizarem essa ação na figura adorada de Cristo? E como era essa ação? Havia algum efeito especial na execução dessa cenotecnia? E o que sentia essa multidão ao contemplar a presença do corpo flagelado de Cristo?

Imagino agora uma outra história: ela começa com uma mulher andando pelas ruas da cidade medieval de Estrasburgo, em um dia de verão, quando, abruptamente, ela começa a dançar. As pessoas estranham, param para olhar, algumas decidem acompanhá-la, outras apenas observam e fazem comentários que vão de risadas a difamações; e ela continua a dançar, sem motivo aparente. Depois de horas dançando, já acompanhada por outros dançarinos, ela desmaia de exaustão, e quando acorda retorna para a dança, incansável. Essa dança continua com cada vez mais adeptos e segue por três meses. E, devido a essa extensão de tempo, sinto que minha imaginação não dá mais conta de corporificar essa cena. Como era essa dança? Que tipo de gesto faziam? Cada um dançava de acordo com o seu ritmo ou dançavam em conjunto? Formava-se alguma coreografia? Quais partes do corpo se movimentavam mais? Será que eu conseguiria dançar essa dança? Imagino os pés sangrando, alguns dançarinos de sapato, outros talvez descalços; os corpos magros, raquíticos. Os hematomas de cor púrpura, chegam a uma tonalidade esverdeada em algumas regiões, contrastam com a pele branca. O que será que acontece com o corpo humano se ele não parar de dançar? O sangue que escorria dos pés dos dançarinos vaza pelas ruas e tinge a pedra no chão de paralelepípedo. Qual é a sensação de quem é envolvido no frenesi da dança? E daqueles que conseguem apenas observar esse espetáculo de horror, o que sentem?

Agora, proponho o exercício de imaginar essas situações fora do contexto em que estão inseridas, visualizando isoladamente as ações desenvolvidas em cada caso, isto é, sem atribuir os personagens, os cenários, o lugar e o tempo. Um homem tem seu corpo esticado, cuspidado, maltratado e ancorado em uma cruz; uma multidão de dançarinos se aglomera em um espaço público e dançam sem motivo aparente até o esgotamento. Com facilidade, consigo imaginar essas ações em um contexto das artes performativas contemporâneas, pois o vocabulário da mutilação e da disposição de levar o corpo até o seu limite está incorporado na atual teoria e prática cênica, que envolvem desde o teatro, a dança e a performance. E ao contextualizar essas ações

no seu período histórico, com seus respectivos personagens, cenários, lugar e tempo, inevitavelmente atribuo uma performatividade e uma teatralidade para esses eventos, pelo simples fato de haver um grupo de pessoas executando uma ação real enquanto outras observam, podendo ou não se relacionarem com o acontecimento. Por estar distanciada, consigo olhar para esse fenômeno do passado e atribuir um valor estético a ele. Esse distanciamento é fundamental na medida em que não posso me desfazer do lugar e do tempo em que imagino essas imagens, a maneira pela qual eu olho para o passado, e quais fantasmas eu decido despertar diz respeito às condições do presente.

Se este distanciamento nos ajuda ao exercício de pensamento, acarreta também o desafio de estudar esses eventos medievais respeitando a veracidade dessas histórias. De certo, esse é um obstáculo ao qual se defronta a maioria dos medievalistas interessados nas manifestações culturais populares da Idade Média Ocidental, pelo fato de ser uma cultura fundamentalmente de tradição oral e com um imaginário que, para nós, é considerado fantasioso. Devido ao fato da cultura medieval possuir um constante entusiasmo pelo desconhecido e pelo que está para além da vida material, os relatos da época acabam contendo um grau de fantasia que desafia o nosso entendimento de ficção e realidade. Estamos diante de um documento com legitimidade histórica ou de uma lenda urbana? Além disso, a efemeridade característica dos acontecimentos gera uma escassez de documentação. Na análise do contexto medieval, os documentos jurídicos da época são uma importante fonte de pesquisa, pois trazem uma certa veracidade e conferem materialidade para esses eventos, mas isso não quer dizer que os relatos que se conservaram, sendo lendas urbanas ou acontecimentos reais, não tivessem um efeito significativo na vida da população.

Embora as lendas urbanas devam até certo ponto ser consideradas falsas, 'a falta de verificação em nada diminui o apelo que as lendas urbanas têm para nós. Nós gostamos delas meramente como histórias, e tendemos pelo menos a acreditar parcialmente nelas como relatos possivelmente precisos' (VH, 2). Da mesma forma, Francis Greig observa que, quer os eventos tenham ocorrido ou não, eles 'permanecem relevantes para nós: têm sobre eles algo como um medo básico ou atração particular que encontra uma resposta universal.' [...] Nesse ponto, o que seria importante é que alguém acreditou em uma história [...] ou que outra pessoa acreditou (ou precisou acreditar)

que um primeiro alguém acreditou nisso. (Enders, 2002, XXV, tradução nossa).⁷

A preservação dos relatos, sejam eles verídicos ou não, são indicativos de uma cultura em que a sustentação do seu imaginário narrativo se dava pela comunicação oral. Esse é um ponto fundamental para contextualizar essa pesquisa, visto que ela não se desdobra em elementos da tradição escrita. A disciplina da História do Teatro costuma a recorrer principalmente a uma perspectiva dramatúrgica ou literária e com um foco principal no teatro ocidental. Atualmente, como resultado das experiências teatrais do século XX, a prática teatral não pode mais ser abstraída à centralidade do texto, pois seu foco se direcionou para outros aspectos da cena, como as materialidades e o corpo do ator. Isso desencadeou uma série de debates sobre como registrar a fins historiográficos um acontecimento cênico.

Segundo Jorge Dubatti (2016) o teatro é um “acontecimento territorial (na geografia e no corpo)” (Dubatti, 2016, p. 45) como também uma “experiência de perda” (Dubatti, 2016, p.15) e a dificuldade de suas bases epistemológicas consistem em lidar com a efemeridade do que acontece neste enquadramento. Diferente de outras linguagens como a literatura, o cinema e as artes visuais, o teatro para ser transmitido e rememorado necessita de um artifício que não condiz com sua base ontológica, recorrendo assim aos registros escritos, fotográficos, pinturas ou gravações. Essa é uma das principais características de sua poética: não poder “como acontecimento, ser capturado em estruturas in vitro.” (Dubatti, 2016, p.143). O fracasso de sua reprodução também ocorre por ser um encontro de corpos, que estão submetidos às leis da natureza, às intempéries do tempo e do ambiente, que envelhecem, adoecem, ganham e perdem massa, entram em contato com novas toxinas, novos amores. O personagem e a história podem ser os mesmos, o espetáculo pode começar de novo, mas o corpo em si é incapaz de ser reencenado. Mesmo diante de todo o desenvolvimento tecnológico, ainda assim há algo que escapa, que é o presente incapturável da experiência.

⁷ No original: although urban legends must to some degree be considered false, ‘the lack of verification in no way diminishes the appeal urban legends have for us. We enjoy them merely as stories, and we tend at least to half-believe them as possibly accurate reports’ (VH, 2). Similarly, Francis Greig notes that whether or not the events occurred, they ‘remain relevant to us: have about them something of a basic fear or a particular attraction that finds a universal response.’ [...] That point, what would matter is that somebody believed a story [...] or that somebody else believed (or needed to believe) that a first somebody believed it.

Ao se aprofundar nesse desafio da transmissão presente nos estudos histórico-teatrais, percebe-se que esse impasse vai além do teatro, mas está na matriz dos dilemas da disciplina da historiografia: como contar o passado? Qual a melhor maneira de se conservar uma experiência vivida? A tradição ocidental que rege os patrimônios acadêmicos e culturais (que, por mais que atualmente estejam sendo disputados por outras perspectivas culturais, ainda possuem um papel dominante), retém a base primordial da transmissão histórica na tradição escrita, que compreende o passado como uma acumulação de eventos que desencadeiam no presente. Essa compreensão acumulativa do passado “reforça uma concepção da cultura como posse” (Gagnebin, 2014, p.205), como conjunto de bens materiais que são armazenados em um espaço que garantem a legitimidade do passado. A noção de patrimônio cultural como peças de museu que atestam sua verdade no revestimento em formol é inversa à experiência teatral. O espaço de armazenamento dos museus, bibliotecas, galerias etc., são um enquadramento que mascara uma neutralidade ao separar esses objetos da sociedade, criando uma ficção de que eles conservam o passado sem serem infectados pelo presente.

As questões aqui levantadas atravessam o presente trabalho, pois seu alicerce está na crise dos enquadramentos, na crise do que condiz à realidade e à ficção. O que está em constante tensão na pesquisa é essa maneira de se relacionar com aquilo que já aconteceu, nessa passagem da experiência vivida para sua abstração.

Ao olhar para o objeto de estudo descentralizado da tradição dramatúrgica e literária, e tendo como base materiais que vão desde documentos jurídicos a relatos conservados com histórias supostamente inverossímeis, apresenta-se a todo momento o desafio de buscar outras formas de contar o passado que não estão na estrutura da tradição historiográfica ocidental. Para isso, uma boa parte dessa pesquisa foi buscar ferramentas que pudessem auxiliar esse movimento; foi nessa busca que encontrei as duas principais ferramentas de trabalho: a fabulação e a genealogia.

2.2 Fabulação

O teatro cria uma nova visão - uma re-visão do real: uma recriação que é recreação. Nunca podemos recuperar o que não resistiu; mas o teatro medieval perdura. Apesar das armadilhas da historiografia, o futuro do passado teatral exige a restauração daquele arquivo vivo e respiratório de evidências existentes que tantas vezes se perdem na tradução. Dessa forma,

a rica cultura do palco medieval, uma das mídias mais sociais de sua época, pode ressurgir dos mortos. (Enders, 2017, p. 16, tradução nossa).⁸

O início da minha conversa com o passado medieval foi, primeiramente, pela imaginação. Antes de recorrer às palavras ou às imagens, comecei a imaginar como histórias desse passado chegaram até nós. Uma época que, além de longínqua, foi vista com maus olhos pela Modernidade, considerada como a Idade das Trevas. Ao recordar do meu primeiro contato com a Idade Média na sexta série do Ensino Fundamental II, conecto-me com o resquício de uma sensação de mau cheiro e medo, um certo obscurantismo que leva minha imaginação a encenar seus personagens em preto e branco. De certo, hoje, depois das jornadas em torno desse objeto, posso afirmar que essa visão não corresponde a esse período. Porém, o que foi lembrado e registrado da Idade Média para que uma garota de 12 anos tivesse essa sensação ao estudar essa época?

Tento imaginar como esses documentos foram preservados, onde e por quanto tempo eles circularam até chegar aonde estão hoje? Como sobreviveram a tantas guerras, possíveis incêndios, enchentes, desastres naturais ou simplesmente comidos por ratos e cupins? E o que não sobreviveu? O que fazer com essa memória que não nos alcança? O que nos resta fazer diante da perda? Diante das lacunas, só nos é permitido imaginar as ruínas. Imagino como resgatar a memória viva desse teatro. O que sobra de seus palcos não são apenas textos escritos, mas também desenhos, quadros, relatos, objetos de cena e miniaturas. Em uma época que ainda não tinha se instaurado a ideia de teatro como edifício arquitetônico, como podemos dar conta de imaginar a configuração desse teatro, a organização espacial dos seus participantes, a divisão palco e plateia, a extensão e os limites de seu acontecimento? Essas perguntas servem para ampliar minha sensibilidade ao imaginar esse passado, não apenas pelo que chega até nós como documento, mas também pelos seus vazios, pelas opacidades. São perguntas que nos direcionam à prática da fabulação.

O conceito de fabulação tem aparecido com cada vez mais frequência no vocabulário dos estudos da performance e estudos transdisciplinares que atravessam áreas como Filosofia, Artes e Antropologia. Quando comecei a utilizar esse termo no

⁸ No original: Theatre creates a new vision – a re- vision of the real: a re-creation that is recreation. We can never recover what has not endured; but medieval theatre endures. Pitfalls of historiography notwithstanding, the future of the theatrical past demands the restoration of that living, breathing archive of extant evidence that is so often lost in translation. In that way, the rich culture of the medieval stage, one of the most social media of its day, may itself rise anew from the dead.

meu processo de escrita, não me referia a ele como um conceito a ser elaborado, mas como a atividade concreta que estava realizando: um exercício de imaginação. O conceito já estava lá, operando nas dinâmicas do pensamento, não como algo a ser alcançado durante o processo de pesquisa, pois, por mais que eu não o dominasse, sua força já se impunha ao me pressionar no encontro com o objeto. Entrar em contato com o universo medieval significa estar diante de uma multiplicidade de perguntas que, para minha angústia, não poderiam ser respondidas ao fim da dissertação, pois nelas há espaço para uma pluralidade de pesquisas possíveis, que não caberiam a mim realizar. Porém, em vez de me desfazer das perguntas, resolvi abraçá-las e transformá-las em ambientação. As dúvidas criaram um cenário na minha cabeça, que não tinha o objetivo de ser o cenário real daquele momento, mas uma ficção. E ao aceitar a ficção apostando no potencial da imaginação, outras possibilidades de mundo se criaram. Porém, fazer uso da ficção não significa que o trabalho não tenha rigorosidade. Nesse sentido, o conceito de fabulação justifica esse movimento de pesquisa, pois sua operação utiliza a ficção como forma de construção de conhecimento.

O primeiro contato que eu tive com esse conceito foi pelo trabalho da Christine Greiner, no seu livro *Corpos Crip* (2023), que, apesar de ter sido lançado já no estágio final do mestrado, tem um diálogo profundo com o que eu estava tentando desenvolver na minha pesquisa. Por mais que tenha sido apenas nessa última obra que a autora delineia uma definição de fabulação, o termo já circundava o seu trabalho, como no livro *Fabulações do Corpo Japonês e seus Microativismos* (2017), em que o conceito é utilizado como meio de acessar a alteridade, reivindicando uma postura crítica diante da dicotomia sujeito-objeto. A questão da alteridade aparece na pesquisa de Greiner como um ponto nevrálgico da experiência de criação. A autora propõe com a fabulação uma outra possibilidade de relação com o outro que não o fixa em uma identidade estabelecida, mas que a partir da alteridade cria movimentos.

Concluí que, nestes casos, a alteridade havia se transformado em estado de criação, acionando uma pluralidade de fabulações. Sem obedecer aos padrões sectários tradicionais, é como se a descoberta do outro assegurasse a invenção de si em fluxo contínuo, para sempre inacabado, tendo como ponto de partida empatia e não mais a dicotomia eu e outro. (Greiner, 2017, p.12).

A desconstrução da dicotomia eu e outro que propõe a fabulação também aparece na relação sujeito e objeto. Em um pensamento fabulatório, o que guia a relação sujeito e objeto não é a atribuição de uma identidade do daquele para este, mas uma relação de alteridade. Nesse sentido, para a fabulação não interessa tanto pensar a ideia de “objeto” se esse significar uma categoria que só tem sua existência válida por um sujeito; mas, pelo contrário, pensar que o que existe são apenas sujeitos que se relacionam e se modificam mutuamente. Dessa forma, podemos compreender a fabulação como um pensamento de perspectiva. A maneira pela qual olhamos determinado acontecimento cria uma perspectiva sobre ele e a partir dessa perspectiva se cria uma narrativa possível. O que é tangível não é o acontecimento em si, mas a relação estabelecida com ele. Ao mudar o ponto de vista, uma nova realidade se cria e é nesse sentido que a fabulação opera.

Apesar do conceito de fabulação estar sendo articulado aqui sob à referência de diferentes áreas do conhecimento, tradicionalmente o termo “refere-se à literatura como uma possibilidade singular de lidar com a ficção” (Greiner, 2023, p.69). Para a teoria literária a fabulação é associada ao falso, a partir da construção de situações imaginárias que representam experiências humanas, como é o caso da fábula, uma forma de narrativa breve em que personagens não humanos personificam valores morais a fim de transmitir uma determinada lição. Mas sua associação ao falso pode estar relacionada ao descrédito que se dá à tradição oral, visto que o significado de fabulação no latim se referia à história, ao que era contado e transmitido de maneira falada e conversada, o que denota sua familiaridade com a oralidade.

Isso é interessante, pois ao adentrar no imaginário medieval, é preciso contextualizar que uma parte significativa dos relatos conservados desse período era transmitida oralmente nessa época. Isso implica uma outra relação com a História e os acontecimentos. Gosto de pensar que em uma cultura de tradição oral, Eros é o compositor do processo de transmissão histórica, pois uma história contada com a boca opera uma sensualidade, que decorre da aproximação entre o enunciador e o remetente. A oralidade é “fundada na proximidade da palavra, indescutível de seu lugar e do corpo do qual ela emana” (Zumthor, 2009, p.35), as narrativas dessa forma possuem um movimento, que, por mais que mantenham uma inclinação originária ao preservar a história transmitida, não materializam a sua origem em um texto e em um autor. A transmissão oral permite que a história se renove, não necessariamente em suas palavras ou em seu sentido, mas também em seus gestos,

circunscritos no determinado espaço-tempo em que ela é transmitida. Dessa forma, a fabulação pode ser uma maneira poética de lidar com o passado, que não nega o modelo histórico científico, mas que enfatiza o papel da sensibilidade no olhar para o passado. No caso do estudo da Idade Média, a fabulação opera tanto na maneira com que nós imaginamos esse passado, como também na própria complexidade da sua estrutura cultural, como pode ser observado nos modelos de narração característicos de sua época.

Walter Benjamin (2012) aponta para duas figuras típicas de narradores nas tradições orais: o ancião e o marujo. O primeiro está associado ao camponês, aquele que conhece profundamente as histórias e tradições de sua terra, já o segundo pode ser exemplificado na figura do viajante, sendo ele marinheiro ou comerciante, como aquele que traz o conhecimento de terras longínquas. Benjamin defende como a narração e o artesanato possuíam uma íntima relação, pois estavam conectados no mesmo tempo: o tempo de narrar se adaptava ao tempo do trabalho artesanal, onde se unificava a mão e a voz, o gesto e a palavra. Essa conexão também pode ser observada na origem da palavra *texto* provinda do latim *texere*, que significa tecer, evidenciando dessa forma a fusão originária entre palavra e corpo. No sistema corporativo medieval essas duas figuras, do camponês/ancião e do comerciante/marujo, ao trabalharem juntos na mesma oficina e compartilharem o mesmo trabalho, fundiam suas histórias:

Se os camponeses e os marujos foram os decanos da arte de narrar, foram os artifícios a sua escola mais avançada. No sistema corporativo associava-se o conhecimento de terras distantes, trazido para casa pelo homem viajado, ao conhecimento do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (Benjamin, 2012, p.215).

Ao observar a interpenetração dessas histórias, a imagem comum da Idade Média como um período histórico estático e monolítico torna-se profundamente artificial. (Hauser, 1998, p.123). A associação do feudalismo a um tempo estável e fixo reduz o amplo imaginário possível das diversas transações culturais que se desenvolveram ao longo dos séculos, e que, a partir das trocas desses narradores, configuraram um período que só pode ser compreendido na sua “longa perspectiva temporal como heterogêneo e ambíguo” (Zumthor, 2009, p.35).

A circulação e troca de histórias característica dessa cultura aparecem não somente nas narrativas transmitidas pelos narradores, mas também nos objetos

culturais. Comumente, os objetos históricos do período medieval são divididos entre cristão ocidental, bizantino e islâmico; separação estabelecida durante o Período Moderno, que, com a necessidade de instauração dos estados nacionais, buscou dividir os objetos culturais nos seus específicos enquadramentos para atribuir a eles uma origem, a fim de estabelecer as identidades nacionais. Porém, ao considerarmos as trocas de histórias entre comerciantes e camponeses, o que garante que também não havia uma circulação de ideias, objetos, técnicas e materiais? Na IV Cruzada, ao desviar o intuito da conquista da Terra Santa para saquear Constantinopla, os cruzados entraram em contato com uma vasta produção de objetos feitos a partir de diferentes técnicas que não conheciam. É impossível imaginar que não houve em nenhum momento uma troca de aprendizados que influenciaram a cultura desses diferentes locais. Atentar a esses objetos é importante, visto que o teatro medieval era profundamente visual e havia toda uma produção de materiais feita pelos artesãos da cidade para sua execução.

Pensar a cultura medieval da perspectiva da sua circulação cria um outro imaginário desse contexto que não é tão acessado na imagem comum que se criou da Idade Média, frequentemente associada a um purismo cristão que é característico da cultura europeia ocidental. A separação e o enquadramento dos objetos culturais em respectivos Estados-Nação implicaram uma dicotomia Ocidente e Oriente como regiões de culturas diferentes e sem interpenetração, como também definiu uma divisão entre artes maiores e artes menores. As artes maiores referiam-se às artes como pintura, escultura e arquitetura, que exaltavam a autoria e o gênio do artista, em contraposição às artes menores, que são tidas como “artefatos” ou “artes decorativas”, entre elas tecidos e tapeçarias, cerâmicas, vitrais. O fato de estarem associadas ao trabalho manual atribuía a elas um valor inferior às artes tidas como maiores. Porém, essa categorização de arte não se aplicava para a cultura medieval, a noção de arte estava configurada no domínio do fazer. A arte não era a “expressão, mas construção, operação tendo em vista um resultado” (Eco, 2018, p.203), dessa forma um ferreiro que ferra com maestria uma espada realizava a arte de ferrar, um oleiro que melhor dominava o barro era apto na arte de moldar a argila.

O foco não estava no gênio do artista, mas na prática estabelecida, na técnica que era transmitida e circulada à medida que os objetos se deslocavam pelas feiras e percorriam diferentes povos. Portanto, um imaginário desse contexto reduzido a uma simbologia cristã não condiz com a pluralidade de imagens que circulavam na região

mediterrânea, que engloba uma amálgama cultural entre partes da Europa, Norte da África, Bizâncio e o Levante⁹ em que símbolos com “cenos de caça, animais inseridos em medalhões circulares, folhas de videira, bestas fantásticas, combate entre animais e arabescos” (Tatsch, 2020, p.14) eram amplamente difundidos. Essa difusão de símbolos e culturas também se aplica às diversas representações de monstros, dragões de corpos retorcidos e criaturas fantásticas, como é o caso do Simurgue, criatura alada com a cabeça de um cão, as garras de um leão e que em algumas iconografias também aparece com rosto humano. Esses símbolos apareciam em muitos ornamentos têxteis de origem bizantina ou iraniana e “foram inseridos em relicários como o de São Germano, da Igreja de Santo-Eusébio de Auxerre, (...) e no túmulo de Carlos Magno” (Tatsch, 2020, p.15). Não apenas nos símbolos, a difusão cultural também aparece nos materiais, como é o caso do marfim, matéria-prima dos olifantes, artefato muito popular na Europa medieval e que foi importado de regiões da África e da Índia. Da importação desse material se presume que houve conjuntamente a importação de uma técnica para operar esse marfim.

A noção de circulação característica da cultura medieval favorece aqui a compreensão do conceito de fabulação, na medida em que convoca um olhar para cultura que não a estabiliza em uma categoria, mas cria movimentos, conexões e redes. Porém, essa visão sobre a História e seus objetos não interessava para a ascensão do Período Moderno que buscava a instauração de fronteiras nos territórios, nas disciplinas e nas artes. Dessa forma, o olhar para esses objetos concedeu a eles um determinado enquadramento que atribuía uma unidade para sua identidade, nivelando o entrelaçamento cultural característico do mundo medieval. A fabulação difere desse pensamento na medida em que opera o conhecimento não pela separação, mas pela mistura. Catalogar um objeto, atribuindo suas principais características a fim de lhe dar uma definição, estabelece um ponto de origem para esse objeto, que, como vimos no caso dos objetos medievais, pode ser incerto. A escolha por uma historiografia que divide o passado medieval em categorias monolíticas contribui para um pensamento dicotômico que favorece visões de bem e mal, bonito e feio, nativo e exótico. Esse discurso sobre os documentos históricos são escolhas políticas que desencadeiam na criação de subjetividades e comportamentos sociais. Portanto, a fabulação também pode ser uma forma de resposta política a essa

⁹ Região que historicamente compreende desde o Oriente Médio até o sul dos Montes Tauro, sendo limitada, a oeste, pelo Mediterrâneo; a leste, pelo Deserto da Arábia setentrional e pela Mesopotâmia.

leitura da História, a partir de uma nova postura diante dos arquivos que desestabiliza essa suposta naturalização da identidade fixa dos registros históricos.

Atualmente, um dos campos de desdobramento da fabulação tem sido o do ativismo, na reivindicação de se dar visibilidade às narrativas que foram ocultadas da suposta História universal. Um exemplo disso é o trabalho da autora Saidiya Hartman, que utiliza a fabulação como método de escrita, como é o caso do seu livro de destaque “Perder a mãe: Uma jornada pela rota atlântica da escravidão” (2021). Escrito durante sua viagem para Gana, primeira vez que a autora esteve no continente africano, o livro é um relato autobiográfico que justapõe sua trajetória acadêmica de estudo dos arquivos do tráfico negreiro com sua experiência pessoal ao entrar em contato com os ganenses e rememorar seus antepassados. O trabalho desenvolvido por Hartman reivindica uma produção de conhecimento que não está apartada da vida pessoal ao revelar que a história da escravidão é também a sua própria história.

Diante do desafio de lidar com a ausência dos arquivos e a violência contida nos registros que ocultam histórias que jamais poderão ser recuperadas, a autora propõe como método de escrita o conceito de “fabulação crítica”. Em vez da aniquilação dos registros ser uma continuidade do silenciamento dessa história, por meio da fabulação crítica Hartman investe em possibilidades imaginativas de escrever a história de seus antepassados. A partir de um rearranjo dos elementos históricos, a autora desloca os fatos legitimados pela historiografia e imagina outros possíveis acontecimentos para o desencadeamento dessa história. A fabulação crítica é para a autora uma forma de questionar a hierarquia do discurso narrativo, criando um choque entre sujeito que narra a história e o objeto do arquivo. Esse método de escrita resulta em “uma ‘narrativa recombinante’, que ‘enlaça os fios’ de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro” (Hartman, 2020, p.18) ao unir sua própria história de vida, o tempo da escravidão e o nosso presente. Nesse sentido, ao tentar recuperar a história silenciada dos povos escravizados da rota do Atlântico, cria-se um território imaginado, outras possibilidades para um passado que não aconteceu:

Percebi muito tarde que o fosso do Atlântico não poderia ser remediado por um nome e que as rotas percorridas por estrangeiros eram o mais próximo à terra-mãe que eu poderia chegar. Imagens de parentes pisoteados e perdidos ao longo do caminho, habitações abandonadas reapropriadas pela terra, cidades varridas da vista e banidas da memória eram tudo que eu poderia esperar reivindicar. E parti pela rota de escravos, que era tanto um território existente com coordenadas objetivas quanto um reino figurativo de um passado imaginado. (Hartman, 2021, p.30).

Evidentemente, a carência de registros das performances medievais não pode ser equiparada à violação dos arquivos de povos escravizados e da aniquilação de sua memória. Porém, o conceito de fabulação crítica desenvolvido por Hartman contribui para a articulação da pesquisa, visto que é uma ferramenta poderosa para leitura de contextos históricos encobertos pela historiografia tradicional, como é o caso das formas de teatralidade aqui estudadas que não foram acolhidas na tradição teatral da modernidade.

Mesmo que se suponha a riqueza da teatralidade no mundo medieval, “suas múltiplas performances podem nunca terem sido gravadas ou, se foram, sobreviveram em textos que não reconhecemos mais como peças de teatro” (Enders, 2017, p.4, tradução nossa)¹⁰, pois a organização dessas documentações advém de concepções de arte que não correspondem ao nosso entendimento contemporâneo. Há também o fato de que parte da sobrevivência desses arquivos estava submetida às práticas eclesiásticas de preservação, que elencaram qual tradição teatral teria ou não valor em ser transmitida. Essa clivagem é uma escolha política que se evidencia no fato de que “a maioria das peças que chegaram até nós foram escrita por homens da Europa Ocidental [...] que tinham poder social e privilégio suficientes para terem sido instruídos a ler e escrever” (Enders, 2017, p.4, tradução nossa).¹¹

Converso com fantasmas medievais para ouvir uma história que não me foi contada. A busca por outras leituras do passado medieval aparece no trabalho da autora Silvia Federici em seu livro “Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva” (2017), em que a autora realiza uma análise onde circunscreve a caça às bruxas nas raízes do surgimento do capitalismo. Essa obra dá voz a uma Europa Medieval sediada de lutas antifeudais, movimentos heréticos e milenaristas¹²; um

¹⁰ No original: their manifold performances might never have been recorded at all or, when they were, they have survived in texts that we no longer recognize as plays.

¹¹ No original: Most of the plays that have come down to us were authored by Western European men [...] who were of sufficient social power and privilege to have been instructed to read and write.

¹² A palavra "milenarismo" deriva do latim "millenarius", que significa "de mil anos". Historicamente, essa crença tem sido observada em diversas culturas e contextos religiosos ao longo da história. No cristianismo, por exemplo, o milenarismo está ligado à ideia do Milênio, um período de mil anos de paz e justiça que é antecipado para acontecer antes ou após o retorno de Cristo. Essa crença está fundamentada em interpretações de passagens bíblicas, especialmente do livro do Apocalipse.”). Os vestígios da breve aparição dos milenaristas na cena histórica são escassos e nos contam uma história de revoltas passageiras e de um campesinato brutalizado pela pobreza e pela pregação inflamada do clero, que acompanharam o lançamento das cruzadas. A importância de sua rebelião, todavia, está no fato de ter inaugurado um novo tipo de luta, que já se projetava para além dos confins do feudo e que foi impulsionada por aspirações de mudança total. Não é por acaso que o surgimento

mundo com outras formas de existência, outra divisão sexual do trabalho, outras formas de medicinas e com tentativas comunitárias de autogoverno que irromperam ao longo dos séculos. Outros modos de existir “que o capitalismo precisou destruir” (Federici, 2017, p.24) para que pudesse estabelecer sua hegemonia. Sua obra corrobora para uma visão não estagnada da Idade Média, revelando um período que pode nos servir como um grande laboratório em que formas de subjetividade e de organizações sociais e econômicas diferentes das que foram instituídas na modernidade, poderiam ter emergido.

Esse passado que resguarda chamadas de alternativas para o presente corresponde a uma das formas pela qual o escritor Tavia Nyong’o (2019) utiliza o conceito de fabulação. Na mesma linha de Hartman, Nyong’o vai operar com a fabulação no seu aspecto político, como uma maneira de dar visibilidade às narrativas silenciadas dos povos escravizados à margem de uma cultura colonial e racista. O autor utiliza o termo afrofabulação para analisar a performance artística contemporânea negra e queer como tentativas de sobrevivência de uma cultura em um contexto de racismo colonial remanescente. A afrofabulação se refere a um mundo que “nunca foi destinado a aparecer” (Nyong’o, 2019, p.7, tradução nossa)¹³ e dessa forma se encontra abaixo dos sistemas de representação. O autor propõe “através de um arquivamento crítico e fabulativo” (Nyong’o, 2019, p.7, tradução nossa)¹⁴ buscar sentido para essas formas de existência forçosamente encobertas pelas documentações.

No caso da Idade Média, para além da escolha política de quais histórias são mais dignas de preservação, soma-se o fato de que parte das documentações podem ter se perdido pela dificuldade de um bom armazenamento e conservação, desaparecendo com enchentes, incêndios ou guerras. Por isso, é possível encontrar relatos em que há citações de peças que não possuem nenhum outro vestígio de sua existência, como também textos que chegam preservados até os dias de hoje, porém sem indícios de sua importância ou até mesmo de sua execução na época. As Crônicas de Philippe de Vigneulles¹⁵ são um exemplo de uma documentação em que

do milenarismo foi acompanhado pela difusão de profecias e de visões apocalípticas que anunciavam o fim do mundo e a iminência do Juízo Final.” (Federici, 2017, p.66).

¹³ No original: never meant to appear.

¹⁴ No original: through a critical and fabulative archiving.

¹⁵ Philippe de Vigneulles, nascido na aldeia de Vigneulles perto de Metz, foi um escritor interessado na história da França, e, particularmente, na história de Metz. Quando jovem realizou uma grande viagem para a Itália, que, combinada com o seu conhecimento como leitor, contribuiu para a escrita de sua

há histórias fragmentadas do teatro medieval, onde há citações de episódios que aconteceram durante espetáculos teatrais que não estão registrados em nenhum outro lugar, o que faz com que não se saiba se esses acontecimentos de fato existiram ou se foram inventados pelo autor. Porém, se considerarmos o fato de que ele era um grande entusiasta da história da França e da cidade de Metz, podemos pensar que sua literatura possuía necessariamente uma inclinação para a realidade, visto que ele buscava uma relação com a memória dessas localidades.

A memória, segundo os estudos recentes das ciências cognitivas, contém sempre um traço imaginativo. Segundo o neurocientista Antônio Damásio, o cérebro não opera na lógica de um armazenamento crível das lembranças, “a memória perfeitamente fiel é um mito, [...] a ideia de que o cérebro retém alguma coisa parecida com uma ‘memória do objeto’ isolada parece insustentável.” (Damásio, 2009, p.135). Nesse sentido, toda memória é de certa forma fabulatória, visto que narrar o passado envolve necessariamente uma recriação. Ao considerar que a memória coletiva é fundamental para a constituição de um patrimônio cultural, parece necessário considerar o papel da imaginação na transmissão dessa cultura. Assim sendo, a separação de realidade e ficção não é tão precisa para lidar com a memória do passado, os documentos históricos como objetos de museu que atestam sua verdade e origem no revestimento em formol também estão imbuídos de ficção, visto que são criados por um discurso de uma memória que envolve a imaginação.

Entretanto, por mais que o conceito de fabulação opere fazendo uso da ficção, não se pode considerar por isso que está associado à mentira, sua articulação propõe uma outra relação entre verdade e mentira que não se encerra em categorias morais e ideológicas. Segundo Nyong’o, “a fabulação não é, como Henri Bergson temia, uma forma de alucinação coletiva. É o reencantamento criativo do presente visto pela iluminação que o futuro iminente [...] pode lançar sobre o passado” (Nyong’o, 2019, p.141, tradução nossa)¹⁶. O pensamento do filósofo Henri Bergson é bastante referenciado por Nyong’o para o desenvolvimento do conceito de afrofabulação, principalmente no que diz respeito aos fluxos do tempo e o papel da imaginação na

crônica que narra desde a fundação do mundo até o ano de 1525. Essa crônica foi perdida em um incêndio em 1944 na Biblioteca Municipal de Metz, mas alguns fragmentos e registros em diários foram reunidos e preservados. O autor também escreveu um livro de contos chamado "Cent nouvelles Nouvelles" que está armazenado na Biblioteca Municipal de Metz desde 1973.

¹⁶ No original: Fabulation is not, as Henri Bergson feared, a form of collective hallucination. It is the creative reenchantment of the present as seen by the illumination that the imminent future [...] can throw upon the past.

rememoração do passado, e, para a presente pesquisa, contribui na tentativa de uma leitura fabulatória relativa ao passado medieval. O teatro medieval versava sobre a História da Humanidade de um ponto de vista teológico, sua execução estava aliada a conservação e transmissão de uma memória coletiva. A prática teatral na Idade Média era o meio pelo qual “as criaturas imitativas [...] representam suas relações com a história” (Enders, 2017, p.4, tradução nossa)¹⁷, o que faz com que o palco medieval seja um cerne de discussões que evoca os paradigmas entre verdade e verossimilhança, fato histórico e ficção, autêntico e inautêntico.

Narrar no palco a história de um passado envolve uma sobreposição das linhas do tempo no aqui e agora. Para Nyong’o, essa sobreposição é o que corresponde ao pensamento fabulatório, visto que “a fabulação propõe uma relação de desconstrução entre a história e o roteiro” (Nyong’o, 2019, p.7, tradução nossa)¹⁸. Essa desconstrução se apresenta na medida em que toda documentação de um acontecimento é uma roteirização do próprio, o que envolve, como visto anteriormente, um ponto de vista sobre o acontecimento. A justaposição do passado, presente e futuro acontece na medida que essa roteirização é sempre flexível, pois um novo roteiro se cria toda vez que é revisitada. Essa outra relação com o tempo que a fabulação abrange, relaciona-se para Nyong’o ao conceito bergsoniano de “duração”, que estaria relacionado a um “tempo fugitivo que permite o acesso a algo mais além e para o surgimento de um virtual que não é apenas o tempo comum, cotidiano.” (Nyong’o, 2019, p. 12, tradução nossa).¹⁹ A instauração desse tempo ocorre segundo Nyong’o, por exemplo, em re-performances ou pelo uso da citação de uma obra ou acontecimento artístico passado em outra atual. Essa citação não é compreendida como uma causalidade histórica, ou seja, a partir de uma abordagem linear que compreende os eventos históricos como uma identificação das relações de causa e efeito; mas como uma forma de fabulação. Nesse sentido, ambos os eventos partilham uma certa atualidade no instante em que criam um tempo virtual, que é ao mesmo tempo fugaz e efêmero.²⁰

¹⁷ No original: the imitative creatures [...] play out their relationships with history.

¹⁸ No original: Fabulation points to the deconstructive relation between story and plot.

¹⁹ No original: fugitive time that allows for access to something beyond and for the emergence of the virtual is not just ordinary, everyday time.

²⁰ O conceito de citação será mais bem formulado no subcapítulo seguinte na mobilização do conceito de genealogia foucaultiana.

Fabular o passado é uma maneira de se estabelecer tanto uma outra relação com a história como também com o nosso presente. À medida que fabulamos, podemos encontrar outras leituras para dar sentido àquilo que somos. Por mais que a fabulação seja uma ferramenta usada principalmente para dar visibilidade às narrativas marginalizadas que não correspondem à História Ocidental, como proposto por Nyong'o e Hartman, acredito que esse conceito também pode nos servir na elaboração teórica de contextos que estão inseridos na cultura ocidental, como é o caso das performances medievais. Essa seria uma forma de imaginar um olhar decolonial para a própria cultura hegemônica, estabelecendo um outro ponto de vista para a História do Teatro Ocidental. Dessa forma, por meio da fabulação, elementos que eram tidos como fora da teatralidade podem ser ressignificados e elaborados pela teoria teatral. Ao aproximar conceitos contemporâneos de teatralidade e performatividade ao contexto medieval, cria-se entre ambos os períodos uma atualidade que desperta novas chaves de leitura que vão além dos registros escritos e do que se decidiu conservar da história deste teatro. Esse tempo virtual que se cria ao fabular o passado medieval é um caminho para estabelecer uma relação mais viva com a história, dando corpo e sensação aos seus personagens. Não poderia iniciar uma conversa com os fantasmas sem recorrer ao corpo e à sensibilidade.

2.3 Genealogia

A história do corpo no ocidente está marcada por uma visão negativa. Essa visão vai desde as releituras do debate platônico que priorizava a alma e o mundo inteligível em detrimento do mundo sensível ao modelo dualista cartesiano, desenvolvido por René Descartes.²¹ Esse último parte de um encontro da filosofia platônica e cristã com as recém-descobertas científicas para afirmar a separação do corpo e da mente, sendo o primeiro visto como um autômato submetido às leis universais e a segunda como uma substância imaterial e inexprimível que só poderia

²¹ Quando me refiro a esse determinado projeto, não estou tratando diretamente do que foi desenvolvido na filosofia de Descartes, mas sim de seus impactos e apropriações para estruturação política do sistema econômico capitalista, do mercantilismo ao neoliberalismo. Não seria correto designar toda essa responsabilidade ao filósofo, principalmente por esse trabalho não se dedicar a uma análise de sua filosofia. Há também o fato dele mesmo, no fim de sua vida, já acometido por uma forte pneumonia, ter se questionado se de fato o ser humano é uno e não separado entre dois domínios, o do corpo e da mente.

ser assimilada no campo do divino. Devido a essa depreciação do corpo, a epistemologia ocidental se desenvolveu apartando a sua importância para a construção do conhecimento e do discurso histórico. O corpo “constitui uma das grandes lacunas da história, um grande esquecimento do historiador” (Le Goff; Truong, 2006, p.9) e mesmo que o interesse dessa disciplina tivesse voltado para as ações dos seres humanos, estes eram, na maioria das vezes, desencarnados. O que interessa a essa historiografia é o estudo do Homem (e aqui se faz contundente o uso da palavra homem e não ser humano, pois essa “História Universal” se deteve na maioria das vezes à história do homem branco e ocidental) no que diz respeito ao seu papel civilizador, àquilo que representava no tecido social. Mesmo quando se tratava da historiografia da vida privada, dedicada principalmente em revelar as dinâmicas sociais da vida na corte, a principal preocupação ainda se dirigia para o corpo enquanto caráter social.

Por muito tempo na historiografia prevaleceu uma separação da natureza e da cultura, assumindo como eixo de estudo “somente a história da construção social do corpo, não a história do corpo em si.” (Chakrabarty, 2009, p.6-7), o qual é reduzido à categoria de corpo orgânico ou biológico. Logo, o corpo em suas capacidades psíquicas e fisiológicas, como por exemplo, “o modo de se vestir, de morrer, de se alimentar, de trabalhar, de morar, de habitar sua carne, de desejar, de sonhar, de rir ou chorar” (Le Goff; Truong, 2006, p.16), não é legitimado como um campo de pesquisa relevante para o conhecimento histórico. Porém, mesmo com a negação por parte da historiografia tradicional, o corpo não está separado da História, pois ele muda de acordo com as dinâmicas sociais de cada época, moldando-se às condições que aquele contexto demanda.

Marcel Mauss (2015) indica como nosso corpo mudou na modernidade, apontando o simples fato de que “nós não sabemos mais nos agachar” (Mauss, 2015, p.409). O “nós” ao qual o autor se refere diz respeito a uma determinada parcela da população ocidental, àquela principalmente em que as atividades do trabalho e do descanso são realizadas, quase que integralmente, sentadas em cadeiras ou poltronas. O corpo, ao perder o contato com o chão e restringir-se na maior parte do tempo ao eixo vertical, adquire um encurtamento muscular do iliopsoas, que é o músculo flexor da articulação do quadril. É sua força e estabilidade que garantem o agachamento como uma posição de descanso (como o foi milenarmente para nossos ancestrais), sendo uma maneira confortável de se alimentar ou reunir-se em volta da

fogueira. Essa constatação revela como as diferentes disposições corporais não são um fator inato, destinado apenas às transformações evolutivas, mas são também produtos históricos.

A ideia de que o corpo é fruto de um processo histórico inserido em um campo político de forças, que o fabricam e o condicionam, é desenvolvida amplamente nas mais diversas obras de Michel Foucault, autor cujas ideias estão no âmago do pensamento contemporâneo e que atravessam diferentes áreas do conhecimento. A relação corpo-poder está na base para a formação do conceito de biopolítica, que é uma das grandes marcas do seu desenvolvimento teórico, como também para seu amplo estudo historiográfico voltado ao levantamento rigoroso de arquivos e documentos históricos.²²

A visão de História para Foucault está ligada ao conceito de genealogia, que o autor desenvolve a partir do pensamento nietzschiano. Para compreender esse conceito, é necessário um outro imaginário para a História que não esteja reduzido à tradicional imagem da linha do tempo, que dispõe os fatos históricos em uma sucessão de acontecimentos progressivos, criando a compreensão de que “passado, presente e futuro estão ligados por uma certa continuidade da experiência humana” (Chakrabarty, 2009, p.1). Essa visão estabelece uma noção do passado histórico como algo estático e imutável, como se nele houvesse uma verdade originária que não se altera com o olhar do presente. Se essa fosse a concepção de história utilizada neste trabalho, não seria apropriado recorrer a conceitos como o de performance tal qual o entendemos na teoria das artes cênicas contemporânea para olhar para fenômenos medievais, pois esse é um conceito que não faz parte daquele contexto.

A genealogia, diferente da historiografia tradicional, não se detém à continuidade dos fatos, mas, pelo contrário, preocupa-se em “demarcar os acidentes, os ínfimos desvios - ou o contrário às inversões completas - os erros, as falhas na apreciação” (Foucault, 2008, p.21), propondo um olhar para o passado que provoca uma descontinuidade na linha do tempo. Ao invés de buscar no passado uma identidade que o estabilize, busca-se criar uma relação de alteridade que flexibiliza a categorização dos fatos, permitindo que o discurso da História se transforme a partir

²² Foucault, embora não seja considerado historiador, realizou uma série de pesquisas históricas que culminaram em obras como História da Loucura, História da Sexualidade, Vigiar e Punir - em que realizou um extenso estudo sobre a história dos presídios - e Hermenêutica do Sujeito - que constitui seus estudos históricos acerca das tecnologias de si.

da perspectiva do lugar a partir do qual se olha. A genealogia não esquece do chão em que pisa, não está interessada em revelar o que “de fato aconteceu”, mas sim a nossa relação com aquilo que aconteceu. Essa é uma ferramenta que permite criar um diagnóstico do presente que não está ligado a uma verdade originária, mas sim a uma busca por entender quem somos hoje e os significados daquilo que acreditamos ser a partir das faíscas do passado. Se o interesse da genealogia não é necessariamente estabelecer uma verdade originária do passado, mas criar um diagnóstico do presente, o próprio sentido da palavra diagnóstico pode nos ajudar a compreender essa ideia.

A origem grega da palavra *diagnose* refere-se à junção do prefixo *dia*, através, e *gnose*, conhecer, o que nos revela uma imagem de travessia, uma bússola que nos guia ao atravessar o conhecimento. Essa imagem parece oferecer uma qualidade tridimensional que perfura e abala as epistemologias, que desestrutura a noção bidimensional da linha do tempo. Já no campo da medicina, a palavra diagnóstico é compreendida como um processo analítico de busca pela natureza de uma afecção. Nesse sentido, proponho uma leitura do diagnóstico do presente como um processo de análise dos acontecimentos passados que reverberam no corpo presente na forma de perturbações que desestruturam a bidimensionalidade do tempo. O estudo genealógico busca diagnosticar, dar sentido a esses incidentes adormecidos do passado que irrompem, de alguma forma, no tecido do presente. Visto assim, a genealogia vai ao encontro daquele movimento pendular o qual falava anteriormente: inclinar-se para o passado, mas sem se fixar nele, pois o peso o retorna, a todo momento, para o presente.

O estudo da genealogia deve, portanto, dirigir-se não ao que corresponde às estruturas, aos tipos sociais que atravessam a história em torno de um progresso almejado, mas àquilo que lhe é singular, que é considerado como desprovido de história: “os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos” (Foucault, 2008, p. 15). Esse procedimento de pesquisa se faz de maneira lacunar, é atento aos buracos, aos acidentes; não apreende a história sob uma perspectiva linear e idealista, vinculada à tradição histórica racionalista e teleológica, mas a observa pelo seu viés esburacado e descontínuo.

O eixo do pensamento genealógico é o olhar para o corpo como um agente histórico. As diversas releituras e traduções da obra platônica que associam o corpo como a prisão da alma serão refutadas por Foucault ao referir-se à alma como

“instrumento de uma anatomia política; a alma, prisão do corpo” (Foucault, 2004, p.48). A sua pesquisa de dar História a fenômenos que anteriormente eram considerados como desprovidos de historicidade, como a loucura, a sexualidade e a prisão, é também um estudo de historicização dos corpos, pois são fenômenos que estão diretamente ligados a disposições corporais, que, segundo Foucault, são adestradas e disciplinadas por dispositivos de poder que condicionam suas determinadas condutas. O pensamento genealógico busca reintroduzir o corpo para a pesquisa histórica, pois é nele que se dá a inscrição dos acontecimentos:

A genealogia, como análise da proveniência, está, portanto, no ponto de articulação do corpo com a história²³. Ela deve mostrar o corpo inteiramente arruinado de história e a história arruinando o corpo.” (Foucault, 2008, p.22).

Tendo em vista que os fatos históricos que estudamos são frutos de experiências vividas em carne e osso, entendemos assim que a ação histórica é também uma ação muscular, derivada de estímulos nervosos, que geram dor, raiva e excitação. Quando aprendemos sobre a Revolução Francesa - escolho recorrer novamente a esse exemplo por ele ser um dos grandes temas históricos para a inauguração da modernidade e, com ela, da noção de historiografia que estamos combatendo aqui -, nos é contado como a crescente fome na França governada por Luís XVI foi um grande propulsor da revolução. Mas o que é a fome senão uma experiência radicalmente carnal? Dessa maneira, torna-se inviável conceber uma História sem corpo, como também um corpo sem História.

Tendo em vista que o trabalho tem como escolha olhar para o teatro medieval a partir de sua performatividade, na busca de arquivo vivo de gestos, sensações e ações reais que se desdobram em cena, a perspectiva genealógica parece dar conta dos movimentos propostos pela pesquisa. Há também o intento de que o estudo dessa performatividade desperte outras possibilidades de olhar para a cena contemporânea, o que nesse sentido já se configura como uma metodologia genealógica, na medida que o olhar para o passado não visa à atribuição de uma identidade histórica do teatro medieval, mas intenta dar sentido ao presente, a partir da alteridade, da diferença, das lacunas.

²³ A proveniência para Foucault não é entendida como um estudo evolutivo que denomina uma identidade ou tipo social, mas sim um estudo que busca fragmentar aquilo que parece rígido e contínuo na pesquisa histórica.

Acredito que para refletir sobre as performances medievais, é necessário atribuir um olhar atento para a história desses corpos em ação, visto que a performance “versa sobre a prevalência do corpo” (Féral, 2015, p.144). Quando observamos o corpo em performance, estamos diante de uma matéria viva em movimento que não se equivale à inércia dos registros escritos. Portanto, “recuperar o teatro medieval de indivíduos e coletivos requer [...] que literalmente coloquemos o corpo em ação.” (Enders, 2017, p.4, tradução nossa)²⁴, requer traçar um mapa de sua história para nos aproximarmos de suas sensações e gestos, pois a experiência corporal na Idade Média é profundamente diferente da experiência contemporânea.

Como vimos anteriormente, a cultura medieval era predominantemente oral, e, tendo em vista essa fusão da palavra e do corpo, há de se imaginar que a transmissão das histórias narradas pela população acompanhava uma expressiva gestualidade, pois não estavam separadas do corpo que a veiculava. A oralidade instaura uma experiência com o tempo e o espaço que não pode ser associada do ponto de vista contínuo e linear, ela convoca a “uma duração temporal intermitente, de um tempo esburacado, no qual o periodicamente se reforma o sentido, jamais idêntico a ele próprio.” (Zumthor, 2009, p.35). Dessa forma, para analisar uma cultura de predominância oral, a ferramenta genealógica me parece ser a mais adequada, tendo em vista a importância do corpo para a oralidade.

Ao considerar que as peças do mistério medieval tratavam da recordação de uma memória coletiva e que o Evangelho é uma literatura permeada de gestos, pergunto-me como se dava a recuperação desses gestos no palco. Podemos imaginar que esses gestos já faziam parte de uma iconografia que permeia o imaginário da população medieval, mas qual teria sido o “modelo vivo” dessas representações? “Que tipo de gestos, movimentos e performances corporais foram imitados?” (Enders, 2017, p.62, tradução nossa)²⁵ O que mudava na fruição do público ao se atribuir às imagens estáticas movimento, carne, fluídos que se espalham pelo corpo? A propagação das Escrituras, que antes eram apenas de domínio dos intérpretes, ao serem veiculadas nas peças dos mistérios pelo povo, não ganharam dessa forma um outro caráter gestual? Ou será que haveria uma tentativa de imitar os gestos dos clérigos?

²⁴ No original: Recovering the medieval theatre of individuals and collectives requires [...] that we literally get the body into the act.

²⁵ No original: What kind of gestures, movements and bodily performance were imitated?

Um conceito que vem sendo desdobrado nos estudos da dança, que segue na linha epistemológica da genealogia, por estudiosos como Marko Franko (1990), André Lepecki (2015), Maaïke Blaker (2017), Isabelle Launay (2019), entre outros, é o conceito de *reenactment*. O desdobramento desse termo é uma tentativa de ativação de uma memória corporal do passado no presente, uma maneira de reativar um gesto anterior em um outro contexto irrompendo em uma restauração, que é também uma ressignificação da memória. Não se trata da reconstrução de um gesto passado como peça de um museu, mas a partir da própria revelação do processo de sua reconstituição, é revelada uma tensão entre o passado e o presente.

O *reenactment* reivindica, ao contrário, uma historicidade que atua no presente, dissolve a pretensão à reprodução, trata o passado como existente no presente e como pertencente à própria atividade criadora. Em suma o *reenactment* perturba o sentido que aconteceu no passado ponto repensamos o que foi pensado enquanto re-dançamos o que foi dançado e esse retorno pode constituir um evento presente. (Launay, 2019, p. 26).

Launay (2019) propõe a partir desse conceito a discussão genealógica acerca do uso da citação na dança, referente a artistas que utilizam referências de obras do passado em suas produções. Em vez de pensar na reprodução de gestos e movimentos, Launay sugere que esses sejam citados, ou seja, recortados e extraídos de seu contexto para serem reativados em uma nova configuração, atribuindo a esse gesto uma nova potência que não se equivale à anterior. Nesse sentido, as obras funcionam como um *patchwork*²⁶ de linhas do tempo, que ativam, misturam, citam e excitam gestos passados e presentes. Porém, citar um movimento não se trata de dar um sentido anacrônico a um gesto passado, mas de revelar as tensões entre os tempos e a relação que temos com essa memória. “Citar uma dança é [...] tirá-la de seus próprios limites, [...], do seu lugar na história da dança, para que ela se torne o material a serviço de uma nova necessidade.” (Launay, 2019, p.28). O recurso da citação pode ser associado tanto nas peças medievais em suas retransmissões dos gestos históricos do Evangelho, no aqui e agora da encenação, como também no interesse desta pesquisa em resgatar a vivacidade da história desse corpo medieval.

As peças dos mistérios revelam as “dualidades de corpo e alma” (Enders, 2017, p.15, tradução nossa)²⁷ à medida que seus personagens dão corpo ao mistério do

²⁶ O *patchwork* é uma técnica que consiste na reunião de vários fragmentos de tecidos para formar um tecido maior.

²⁷ No original: the dualities of body and soul.

“espírito sagrado, indivisível dos segredos do corpo carnal” (Enders, 2017, p.15, tradução nossa)²⁸. Seria difícil pensar em um estudo desse período sem colocar o corpo no eixo da pesquisa, pois ele estava no centro de uma disputa política marcante da época, que é revelada constantemente nas encenações dos mistérios. Durante todo o período medieval houve uma constante crise em relação ao corpo, tanto nas suas funções fisiológicas quanto nas suas representações. A Idade Média “provocou quase que uma revolução nas práticas corporais” (Le Goff; Truong, 2006, p.29), contextualizada desde o triunfo do cristianismo às concepções modernas do corpo, ambas formadoras de grande parte da identidade social do Ocidente. Evidentemente, não se pode deixar de lado que estamos falando de um extenso período, que vai desde o século V até o XV. Por mais que sejam mais de 1000 anos, e considerando que seria impossível que não ocorressem mudanças radicais, ainda assim, durante todo esse tempo, houve um debate incisivo sobre o corpo e seus atributos.

Tendo em vista a importância de historicizar os corpos para o pensamento genealógico, para nos aproximarmos do imaginário sensível dessa cultura, precisamos entender e situar brevemente, o lugar do corpo na sociedade medieval ocidental. Para isso, é necessário compreender como o processo social nesse contexto é resultante de tensões: deus e humano, campo e cidade, violência e paz, corpo e alma (Le Goff; Truong, 2006). Entre os grandes embates dicotômicos, revela-se a presença de um corpo em crise. De um lado o corpo era desprezado e humilhado, aterrorizado pelo pecado original de Adão e Eva, necessitando passar pelas mais graves torturas para se redimir. Mas, por outro lado, também era enaltecido, como o corpo glorificado de Cristo, que através do gesto salvador de Deus, ganhou carne. Um corpo aberto, ferido, em conflito com a dor e o prazer: de um lado o corpo estéril da moral ascética e de outro o corpo lascivo da feiticeira, que se unia integralmente à natureza, como sinaliza Jules Michelet, em sua obra *A feiticeira* (2019).

Há um constante embate entre glorificação e condenação do corpo, cria-se o corpo martirizado de santos e heróis ao mesmo tempo em que se persegue e tortura corpos que desviam da norma estabelecida pela Igreja. Os pecados em sua maioria também estão diretamente ligados ao corpo, como por exemplo a gula e a luxúria. Essa ligação se demonstra de maneira evidente na transformação que ocorreu durante a Idade Média do pecado original de Adão e Eva: o que antes era assumido

²⁸ No original: sacred spirit indivisible from the corporeal secrets of the carnal body.

como um pecado de busca pelo conhecimento passa a ser concebido como um pecado sexual. Foi esse movimento que condenou o corpo, o associando aos prazeres da carne. Por esse pecado, Adão e Eva são condenados às dores físicas do trabalho manual e do trabalho do parto. A aflição medieval com o que há para além da vida que assola todo o imaginário da época é também marcada por estados corporais: no Inferno os corpos passam por torturas físicas e no Paraíso encontram um corpo glorioso onde os sentidos estão em harmonia: “a visão na plenitude da vista de Deus e da luz celeste, o olfato no perfume das flores, a audição na música dos coros angelicais, o paladar no sabor dos alimentos celestes e o tato no contato com o ar precioso do céu.” (Le Goff; Truong, 2006, p.12).

Porém, a dicotomia que separa o corpo da alma, glorificando a segunda em detrimento da primeira, não é um pensamento amplamente difundido no período medieval como se costuma situar. É, na verdade, a razão clássica que irá ancorar esse juízo de forma mais radical. Por mais que o ideal ascético exaltasse a alma e temesse o corpo como fonte de ameaça, pregando, dessa forma, sua domaçaõ, há ainda assim uma cultura corporal intensa, o próprio exercício ascético é em si um exercício corporal. Essa cultura se exemplifica nos períodos de jejum, continência, abstinência, nos estigmas, na mortificação do corpo pelos monges, no uso do cilício (cintos com pontas afiadas usadas para automutilação) e nas diversas humilhações às quais o corpo era submetido como forma de devoção. São Francisco de Assis, que expôs seu corpo a numerosas flagelações em prol da piedade, afirma que seu corpo permaneceu até o fim de sua vida como um irmão, pois foi por meio do seu corpo que ele recebeu os estigmas, marcas que representam o sofrimento de Cristo.

Mas há também uma outra história do corpo na Idade Média, representada, por exemplo, na figura da feiticeira. Essa é uma figura emblemática para expor a concepção de corpo que conflitava com ascetismo cristão, visto que essas mulheres, que Jules Michelet simboliza na imagem da feiticeira tiveram um papel fundamental em reabilitar o corpo do lugar de vergonha ao qual ele foi submetido, concedendo a ele um cuidado e medicina própria. Ou seja, se de um lado no universo clerical a matéria era repudiada, degradada em vista do imaterial e do intangível da alma, para as feiticeiras era ela própria dotada de forças superiores. A matéria não era expulsa e mortificada, mas vista como um organismo vivo e integrado às forças do universo, fonte de saberes ocultos.

A grande revolução que as feiticeiras fizeram, o maior passo às avessas contra o espírito da Idade Média, é o que podemos chamar de reabilitação do ventre e das funções digestivas. Elas afirmaram com ousadia: 'não há nada de impuro e nada de imundo'. O estudo da matéria foi, desde então, ilimitado" (Michelet, 2019, p.78, tradução nossa)²⁹.

O contraste dessas duas concepções de corpo também se exprime na valorização de determinados membros do corpo em detrimento de outros, sendo alguns considerados mais nobres e outros mais ordinários. Para a cultura clerical, a cabeça era a mais valorizada, a Igreja era "um corpo do qual Cristo era a cabeça" (Le Goff; Truong. 2006, p.162). Essa também é tida como mais elevada pela própria disposição hierárquica do corpo em sua posição vertical. Já o ventre, que inclui o aparelho digestivo, o fígado e os órgãos sexuais, era julgado como a parte mais inferior e indigna. Não por coincidência, era a parte do corpo que as feiticeiras mais dedicavam atenção. Por não atribuírem uma separação hierárquica da natureza com o ser humano, consideravam a diversidade de recursos naturais como fontes de poder de alto valor curativo, desenvolvendo uma gama de remédios naturais. Assim sendo, o valor do sistema digestivo tem uma forte importância nesse conhecimento:

O melhor que sabemos da medicina das feiticeiras é que empregavam muito, para os mais diversos usos – para acalmar, para estimular -, uma grande família de plantas equívocas, muito perigosas, que prestaram grandes serviços. (Michelet, 2019, p.74, tradução nossa)³⁰

Entre a cabeça e o ventre há a mão, que representa diante dessas duas concepções de corpo, um membro contraditório: por um lado é a mão de Deus que guia a humanidade e por outro é a mão que se associa ao trabalho manual, à excessiva gesticulação e até mesmo à masturbação. Essa contradição aparece pelo fato de o gesto ter uma centralidade na vida medieval. Um exemplo disso é que, para todo ser humano medieval cristão, o grande acontecimento histórico é a reencarnação de Jesus Cristo, que foi um ato concedido pelo gesto de Deus. A importância do gesto também decorre do fato de ser uma cultura baseada, em sua maioria, pela tradição oral (sendo a escrita uma atividade restrita aos mosteiros). Por ser uma cultura oral,

²⁹ No original: Pero la gran revolución de las brujas, el gran paso al revés contra el espíritu de la Edad Media es lo que podríamos llamar la rehabilitación del vientre y de las funciones digestivas. Ellas afirmaron audazmente: 'No hay nada impuro y nada inmundo'. El estudio de la materia fue, desde entonces, ilimitado, libre.

³⁰ No original: Lo que mejor sabemos de la medicina de las brujas es que empleaban mucho, para los usos más diversos, calmar o estimular, una gran familia de plantas equívocas, muy peligrosas, que rendían grandes servicios.

pressupõe-se que os movimentos do corpo estejam no âmago das relações sociais, tanto nas camadas populares como nas mais privilegiadas.

Para compreender a contradição que envolve o gesto na vida medieval, é importante contextualizar seu significado na esfera social, que separava o gesto da gesticulação. O primeiro referia-se aos movimentos interiores da alma, associados ao seu caráter simbólico, dando-lhe uma aura sagrada e nobre. Esses seriam os gestos alegóricos do ritual vassalar e de investidura, os gestos cavaleirescos e dos santos, que têm como principal símbolo de conduta o gesto salvador de Deus. O gesto aparece nas diversas histórias de santos e reis: o gesto de São Marcelo golpeando seu cajado na garganta do dragão que simbolizava a aparição do Diabo, como também o gesto do vassalo que coloca suas mãos juntas entre as de seu suserano, seguido do seu beijo que "assinala e significa que o seu senhor o adotou em sua família" (Le Goff; Truong, 2006, p.145). Entre as camadas sociais superiores, um dos gêneros literários de maior popularidade era a *canção de gesta*, um conjunto de poemas épicos em língua francesa, que eram cantados para divertir a aristocracia. Na maioria das vezes eram poemas que contavam anedotas das relações e conflitos de interesses entre suseranos e vassalos. Eram cantados tanto na corte, como em feiras, torneios e acampamentos militares em forma de jogral, principalmente entre os séculos XI e XIII. Chamam-se *canções de gesta*, pois o gesto era fundamental no enriquecimento das narrativas, os movimentos e expressões corporais acompanhavam o enredo, dando vida às batalhas e confrontos descritos.

Em contraposição ao gesto, tem a gesticulação, que diferente do gesto não é considerada como um movimento interior da alma, movido pela vontade de estar mais próximo de Deus, mas sim como uma expressão exterior guiada por forças diabólicas: "por um lado, o gesto exprime a interioridade, a fidelidade e a fé. Por outro, a gesticulação é o sinal da malignidade, da possessão e do pecado" (Le Goff; Truong, 2006, p.146). A gesticulação em excesso era tida como pecaminosa, associada à degradação e à monstruosidade. O riso e o gozo, por exemplo, eram considerados imagens de gesticulação que eram reprimidas por criarem deformidades com o corpo, sendo assim conjuradas à figura do Diabo pela falta de simetria. Em termos políticos, o gesto, que está ligado às classes altas, é responsável por criar ordem; enquanto a gesticulação cria desordem, pois está ligada à parcela da população mais marginalizada e às culturas "baixas", tidas como bárbaras e pagãs. Portanto, nesse contexto em que o gesto direciona as dinâmicas sociais e as diferentes culturas de

corpo, fez-se necessário o uso de uma outra palavra (gesticulação) para criar uma hierarquização que diferenciava um gesto de outro.

A figura da feiticeira foi associada pela Igreja à gesticulação justamente pela concepção de corpo por ela encarnada. Tendo em vista que as feiticeiras possuíam uma visão animista do corpo, no sentido em que compreendiam que toda a matéria, a terra e seus diversos recursos são dotados de alma, os seus gestos eram permeados por forças sobrenaturais. Essas forças sobrenaturais que animavam o mundo não correspondiam à simetria dos movimentos interiores da alma e eram tidas como forças diabólicas. Ainda que a Igreja combatesse essa visão de corpo, ela “seguiu predominante em escala popular durante a Idade Média” (Federici, 2017, p.257). A adesão a essa cultura corporal decorre do fato de ser uma época em que o corpo estava submetido a diversos perigos, como a guerra, a fome e as epidemias, o que levava grande parte da população a procurar os gestos dessas mulheres para ser curada. Seus poderes eram de fato reconhecidos, não apenas por aqueles que o flagelo fora acometido pela guerra ou pela peste, mas também àqueles que foram atingidos pela flecha de Eros: o sujeito apaixonado “pagaria qualquer preço pela beberagem ardente capaz de perturbar o coração de uma grande dama” (Michelet, 2019, p.81, tradução nossa).³¹

É apenas no fim da Idade Média, período comumente denominado como Baixa Idade Média, que se estatiza uma perseguição ao corpo pagão, que enaltece as forças sagradas da carne como um ente vivo povoado de poderes mágicos.

O campo de saber desenvolvido em oposição à concepção animista a qual se refere o corpo pagão, foi o modelo cartesiano e a filosofia mecanicista, que tinham a máquina como referência para criação desse corpo. Nessa visão, o corpo era “concebido como matéria bruta, divorciada de qualquer qualidade racional: não sabe, não deseja, não sente” (Federici, 2017, p.251). O modelo dualista cartesiano teve um grande impacto na cultura corporal moderna e contemporânea, que desencadeou em uma concepção de ser humano que o separava em duas partes: o corpo e a mente. De um lado o corpo é compreendido como autômato, uma matéria inanimada que está submetida às leis universais e poderia ser deduzida através do método científico; e de outro a mente humana, que comporta a alma e que só era assimilada no domínio

³¹ No original: compraría a cualquier precio el brebaje ardiente capaz de turbar el corazón de una alta dama.

sagrado. Para se tornar compatível com a lógica industrial que emergia na época, o corpo necessitava ser decifrado e mecanizado.

Com esse processo começa a se dar a construção de um novo corpo, tanto individual como social, que consiste em um projeto mecanizado da vida e que tem como principal símbolo a máquina. É a partir dele que se inicia a produção de todo o ideal de corpo moderno, que chega ao seu apogeu com as revoluções industriais. Começa aí um novo capítulo da história do corpo, que se estruturou durante a modernidade e chega até nós. Como veremos, foi no contexto de encenação dos mistérios que a crise dessas duas concepções de corpo tornou-se cada vez mais expressiva, sendo abafada com a sua proibição e a instauração de um novo modelo corporal.

3. A SENSIBILIDADE DO FLAGELO NAS CENAS DOS MISTÉRIOS

3.1 Primeiro passo

O meu primeiro contato com as cenas dos mistérios medievais foi a partir da minha pesquisa de conclusão de curso, em que eu estudava as experiências com o real na cena, tendo como base o trabalho da artista Angélica Liddell.³² Fez parte da minha bibliografia o dossiê “Teatros do Real: memórias, autobiografias e documentos em cena” publicado em 2013 pela Revista Sala Preta do PPGAC da Universidade de São Paulo. Nele, há um artigo escrito em 2006 pela teórica Erika Fischer-Lichte, que foi traduzido por Marcus Boja para a edição em questão, em que a autora apresenta o paradigma da tensão entre a realidade e a ficção no teatro contemporâneo e argumenta que essa tensão não se restringe a um sintoma do nosso tempo, mas é um elemento que está na matriz do próprio teatro. Fischer-Lichte sugere que, independentemente do grau de ficção, o teatro acontece “sempre em espaços reais e num tempo real [...] e são sempre corpos reais que se deslocam nestes espaços reais” (Fischer-Lichte, 2013, p.14). Portanto, pelo fato de o real estar sempre presente independentemente da representação simbólica, em qualquer espetáculo teatral os domínios da realidade e da ficção estão em estado de tensão. Para dar suporte a essa ideia, Fischer-Lichte aponta para o interesse por elementos reais na composição da encenação em outros contextos históricos. Entre os exemplos, a autora cita as cenas de tortura dos mistérios da paixão medieval, em que “aquele que representava Cristo era realmente torturado a ponto de não poder mais continuar a representação; em um desses casos, consta que a tortura levou a morte.” (Fischer-Lichte, 2013, p.15).

Em seu artigo, Fischer-Lichte não cita nenhuma bibliografia específica sobre o caso de uma morte documentada em uma cena de tortura, apenas de outro episódio de violência real, presente nas Crônicas de Philippe de Vigneulles organizada por Charles Bruneau, em que é relatado que no ano de 1485 um ator vestido com o figurino de demônio, após uma peça na cidade de Bar-le-Duc, na França, chegou em casa e estuprou sua mulher. Depois de meses, o autor conta que a mulher “deu à luz uma criança cuja metade inferior do corpo tinha forma humana e a metade superior, a forma um demônio” (Fischer-Lichte, 2013, p.15). Nenhum padre se dispôs a batizar a criança até que ela chegasse em Roma para que o Papa decidisse o que era mais

³² Angélica Liddell é encenadora, atriz, escritora e dramaturga espanhola, criadora da companhia Atra Bilis Teatro, juntamente com Gumersindo Puche.

conveniente de se fazer. Infelizmente, não consegui ter acesso a essa obra, mas essa curiosidade me impulsionou a ir atrás de bibliografias que contivessem documentações de casos similares, principalmente vinculados ao uso de tortura nas cenas das paixões medievais, como descrito por Erika Fischer-Lichte. Posteriormente, quando a pesquisa já estava parcialmente avançada e a bibliografia estabelecida, deparei-me novamente com o caso de Bar-le-Duc, em uma citação de outro estudo, intitulado *Murder by accident: Medieval Theater, Modern Media, Critical Intentions* (2009) da pesquisadora Jody Enders, autora responsável por grande parte das referências do presente trabalho. Enders apresenta o mesmo acontecimento relatado por Philippe de Vigneulles, mas indica que não achou nenhum registro histórico de intervenção papal do caso em questão e que, embora esse monstro em particular provavelmente nunca tenha existido, [...] ele tinha antecedentes na literatura médica e no folclore.” (Enders, 2009, p.71, tradução nossa)³³. Isso nos indica que, por mais que o acontecimento relatado por Vigneulles seja fantasioso, ainda assim fazia parte de um imaginário latente da cultura medieval, sendo dessa forma uma sensibilidade contundente para nosso exercício de fabulação.

Esse caso é emblemático para a discussão que será desenvolvida, pois evidencia uma das principais dificuldades da pesquisa, relativa ao estabelecimento da veracidade dos fatos e do rigor atribuído às documentações. Esse impasse despertou diversas questões, tanto metodológicas (que me levaram a recorrer a bibliografia que eu apresento no primeiro capítulo), como também acerca da própria natureza do trabalho. O que eu estava realizando era uma pesquisa histórica, em que era necessário separar os fatos legítimos e os falsos? Meu desejo era documentar algo que eu acreditasse ser relevante para a história do teatro? O que estava me movendo ao entrar em contato com esse objeto?

No decorrer dos estudos da bibliografia, fui percebendo que o que me impulsionava a estudar esse caso era o fato de eu não conseguir visualizá-lo, não conseguir atribuir um sentido a uma situação que me chocava ao ponto de colocá-la em dúvida. O que é curioso, pois a cena contemporânea está saturada de imagens de autoflagelação que levam a consequências reais no corpo do artista, porém, quando há um deslocamento histórico essas imagens causam profundo

³³ No original: although this particular monster probably never existed, [...] it had antecedents from medical literature and lore.

estranhamento. Mas na realidade a sensibilidade do flagelo está permeada no meu cotidiano; eu consumo, todos os dias, imagens de corpos reais flagelados. Não necessariamente por escolher ir atrás delas, mas porque elas irrompem nas telas que estou em grande parte do dia conectada. Então por que, ao observar essa sensibilidade em outro contexto histórico, isso me parece mais duvidoso e chocante?

O grande diferencial parece ser o fato de que a nossa visão contemporânea assume uma concepção de que cada ser humano tem direito sobre o próprio corpo, e apenas ele pode decidir a que situações vai submetê-lo. Os trabalhos performativos que envolvem um risco real são propostas artísticas na maioria das vezes autorais, em que o performer decide colocar o seu próprio corpo em perigo. Em um contexto de uma encenação que tinha uma vasta dimensão coletiva, como os mistérios, e sem a ideia de autoria, o estado de risco com o corpo me parece absurdo. Seriam as consequências reais nos corpos um teatro mal executado ou uma escolha poética? E como aquilo era recebido pelo público na época? Como essas cenas de tortura eram realizadas? Havia uma preocupação de se estabelecer limites em relação à integridade dos corpos?

À medida que fui entrando em contato com a bibliografia, percebi que o que me interessava com o estudo desses casos não era responder essas perguntas, mas realizar uma aproximação sensível com esse objeto, a fim de aproximar da qualidade da sensação desse flagelo criado em um espaço de ficção. Meu interesse é me aproximar da sensibilidade que se criava nas cenas medievais que escapavam a fabulação e rompiam os limites do enquadramento em direção ao real, provocando dessa forma uma sensação de dor imediata. Para realizar essa aproximação sensível com essas cenas, proponho algumas derivas pelo objeto que vão navegar pelos deslocamentos dos enquadramentos da cena. Começo contextualizando brevemente o teatro religioso medieval, analisando como decorreu a sua passagem do espaço da Igreja para as ruas das cidades, a fim de compreender como se manifestava a intersecção entre o teatro, a vida e o cotidiano urbano da população. Em um segundo momento, discuto a presença do real nas cenas dos mistérios e as tensões entre realidade e ficção nesse contexto.

Começemos a primeira deriva.

3.2 Desenquadrar o teatro: da Igreja às ruas da cidade

Enfim, falamos de festas! Vai-se à cidade também em razão de suas festas. O teatro havia começado a renascer timidamente nas igrejas e nos mosteiros, onde não apenas eram encenadas peças litúrgicas, mas algumas vezes até mesmo comédias latinas no século XII o *Jeu de l'Antéchrist*, as comédias de Terêncio, em latim, eram encenadas nos mosteiros. No século 13, isto se finda. O que vai sustentar o grande impulso do teatro, em particular com as famosas paixões, que são encenadas diante das catedrais, é a grande praça das cidades, lugar do renascimento do teatro, de fato um verdadeiro nascimento. (Le Goff, 1998, p.57-58).

Inicialmente circunscrito no interior das igrejas como suporte do rito sacramental, o teatro medieval passou do drama litúrgico aos grandes festivais urbanos, com ampla participação de toda a comunidade local. Embora as trupes itinerantes nunca tenham deixado de existir, foi apenas no fim da Idade Média que o teatro ganhou uma importância cultural mais extensa, tornando-se um evento de dimensão social. As encenações da Paixão de Cristo estavam entre as encenações mais populares, “normalmente levavam vários dias para serem realizadas e mobilizavam as comunidades durante semanas a fio” (Enders, 2009, p.73, tradução nossa)³⁴, podendo chegar até há um mês de duração, como ocorria na França do século XV e XVI.³⁵ Pelas ruas, sucediam-se uma pluralidade de jogos teatrais em que o corpo tinha um papel fundamental, expressando-se no riso das farsas, nos jogos de diabos, no martírio dos estigmas de Cristo, na vingança física da traição de Judas.

Mais do que narrar os acontecimentos bíblicos, “os mistérios apresentavam a história santa em espetáculos corporais” (Le Goff; Truong, 2006, p. 30). Essa multiplicidade de formas é tão eminente que é difícil estruturar uma identidade do que seria o teatro medieval, que chega a ser identificado pelas teorias contemporâneas de diversas maneiras: como “performance, esporte, ritual, jogo de batalha, desfile, procissão, dança, canto, e até alegoria ou diálogo.” (Enders, 2009, p. XVI, tradução nossa)³⁶.

A presente análise propõe um outro olhar para o teatro medieval que não se assenta na tradição dramatúrgica. Comumente, essa tradição tende a compreender o

³⁴ No original: Passion plays normally took several days to perform and they mobilized communities for weeks on end.

³⁵ “As peças da Paixão, que duravam vários dias (e na França dos séculos XV e XVI, até um mês)” No original: Passion Plays, which lasted several days (and in fifteenth- and sixteenth-century France, up to a month)” (Fischer-Lichte, 2002, p.35).

³⁶ No original: performance, sport, ritual, battle-play, pageant, parade, procession, dance, song, and even allegory or dialogue.

teatro da época à luz dos diferentes gêneros, divididos entre teatro religioso e teatro profano. O primeiro abrange o drama litúrgico³⁷, os mistérios (também referidos como paixões)³⁸ e os milagres³⁹; já o segundo inclui moralidade⁴⁰, sotia (*sotie*)⁴¹ e as farsas⁴². Porém, essa sistematização será mais veementemente consolidada a partir do Neoclassicismo, com a influência dos textos da Antiguidade Greco-romana que despertaram um interesse maior na compreensão e catalogação das diferentes formas de arte. Para se criar um imaginário que vai além da interpretação dos textos da época, é importante ter em vista que a própria divisão entre o sagrado e o profano

³⁷ O drama litúrgico refere-se à “dramatização do texto da Bíblia lido durante o ofício divino. Este era redigido sob a forma de diálogo, método extremamente eficaz para tornar a história sacra familiar ao povo. (...) A princípio, gostava-se sobretudo de representar duas cenas, que são as duas cenas principais da história sacra: o nascimento de Cristo, no Natal, e sua paixão, seguida de sua ressurreição, na Páscoa” (Auerbach, 1970, p.122-123).

³⁸ Os mistérios “alcançaram seu apogeu no século XV, quando uma associação de artesãos parisienses, os Confrades da Paixão, tinha o monopólio dessas representações em Paris e cercanias. Duas particularidades importantes são de assinalar-se no que respeita a tal gênero dramático: êle não conhece unidades, nem de lugar, nem de tempo, nem de ação; e não separa o que é sublime e trágico do realismo cotidiano. Quanto às unidades, que foram a primeira e a mais importante regra do teatro clássico posterior, e que haviam sido a base do antigo teatro grego e romano, o teatro cristão da Idade Média não as observava; combinava êle, numa mesma peça, acontecimentos que se desenrolavam em tempos e lugares os mais diversos, sem se preocupar com a verossimilhança; ao espectador era mostrado não um único conflito ou uma única crise, mas, num mesmo palco, os episódios de tôda a História tal como o cristão fiel a concebia, da Criação ao Juízo Final; como, para êsse fiel, tôda a História se concentrava num só conflito — a queda do Homem pelo pecado original, resgatado pelo sacrifício de Cristo —, não carecia êle de uma unidade exterior para vincular todos êsses acontecimentos a um único ponto central.” (Auerbach, 1970, 123-124).

³⁹ Os milagres “dramatizam histórias dos Santos e da Virgem; em geral, trata-se, como o nome indica, de intervenções miraculosas em favor de um homem em perigo. Possuímos alguns Milagres do século XIII e um grande número dêles do século XIV; êles também estão salpicados de cenas realistas.” (Auerbach, 1970, p. 124-125).

⁴⁰ “A moralidade é uma peça alegórica; aquelas épocas tinham o gosto da alegoria, de que iremos falar mais demoradamente dentro em pouco, a propósito do Roman de la Rose; as moralidades são peças cujos personagens são qualidades moiais e abstrações de tôda sorte: Razão, Castidade, Paciência, Loucura, mas também Jantar, Ceia, Paralisia — há mesmo personagens que se chamam “Desespêro do Perdão” ou “Vergonha de confessar seus pecados”; mais tarde, introduziram-se por vêzes alegorias políticas, mas em geral o gênero tinha uma finalidade moral e edificante.” (Auerbach, 1970, p. 125-126).

⁴¹ “A sotia é uma peça representada por loucos; é provávelmente originária de um culto antigo; existia uma festa dos loucos em que pessoas vestidas com um traje amarelo e verde, cobertas com um chapéu de longas orelhas, diziam, sob a máscara da loucura, verdades desagradáveis e grotescas às autoridades e aos seus contemporâneos em geral; em Paris e em outras grandes cidades, os escreventes (clercs) do palácio (vale dizer, os empregados das secretarias de administração e justiça), os estudantes e outros grupos de jovens (por exemplo, os “Meninos sem cuidados”, Enjants sans souci) se assenhoreiam de um gênero que servia sobretudo para a sátira contemporânea e política” (Auerbach, 1970, p.126).

⁴² “A farsa é uma forma puramente realista e cotidiana do teatro cômico; corresponde, como forma dramática, aos *fabliaux* (trovas ou contos em verso) de que iremos falar em seguida. A realidade que ela põe em cena é rasteira e algo burlesca; os assuntos preferidos são os ardis e as peças que as mulheres e seus amantes pregam aos maridos. Mas existem também outros assuntos; a farsa mais célebre, a de Maître Patelin, nos apresenta um advogado ardiloso que se torna, ao fim e ao cabo, vítima de seus próprios ardis.” (Auerbach, 1970, p.126).

não é tão precisa para classificar a poesia medieval. Essa fusão aparece tanto nos gêneros poéticos, como por exemplo o intercâmbio “entre os *exempla*⁴³ e formas de divertimento narrativo como os *fabliaux*⁴⁴, apoiados [...] num antigo folclore.” (Zumthor, 1993, p.78), como também na forma de enunciação. Há de se recordar que no período medieval a transmissão das narrativas era predominantemente oral, ou seja, não há como se pensar a veiculação da narração descolada da voz e do gesto. O que comunica não é apenas o texto, mas o conjunto da ação em suas qualidades corporais e sonoras. Nesse caso, o que se transmite acontece no “bojo de uma situação transitória e única [...], jamais exatamente reproduzível” (Zumthor, 1993, p.219).

É em vista disso que Zumthor vai defender que toda “a linguagem poética medieval comporta sempre um aspecto performativo” (Zumthor, 1993, p.219). Por mais que no campo de pesquisa das artes cênicas a ideia de performativo evoque diferentes sentidos, para Zumthor, o termo corresponde ao sentido austiniano discutido na obra *How to Do Things with Words* (2018), que defende que “os enunciados linguísticos não servem apenas para descrever um estado de coisas ou afirmar algo sobre um fato, mas com eles também se realizam ações” (Fischer-Lichte, 2011, p.48, tradução nossa).⁴⁵ Ou seja, para compreender a linguagem poética na Idade Média não podemos nos ater apenas à emissão da palavra e seu sentido representativo, mas também se atentar a toda carga performativa que comporta a palavra e a ação, que para acontecer, depende exclusivamente da participação do ouvinte. Se para o texto ser comunicado é necessária a presença de um público que o ouça, podemos imaginar como a retórica corporal era fundamental nesse processo, e que um bom enunciador saberia recorrer aos recursos mais precisos para atrair seu público. É dessa maneira que em homiléticas⁴⁶ poderia haver elementos profanos, expressos por uma gestualidade que fosse mais sedutora àqueles com quem se desejava comunicar. Assim como poetas populares, comerciantes que anunciavam

⁴³ "Exempla" (plural de "exemplum") refere-se a histórias curtas usadas principalmente por pregadores em sermões para ilustrar e reforçar um ponto moral ou religioso. Esses contos eram destinados a ensinar lições éticas e espirituais, demonstrando as consequências de comportamentos virtuosos ou pecaminosos.

⁴⁴ "Fabliaux" era um gênero de narrativa em verso popular na literatura medieval francesa, particularmente entre os séculos XII e XIV. Estes contos curtos eram conhecidos por seu humor, sátira e temas muitas vezes escandalosos ou irreverentes.

⁴⁵ No original: que los enunciados linguísticos no sólo sirven para describir un estado de cosas o para afirmar algo sobre un hecho, sino que con ellos también se realizan acciones.

⁴⁶ A homilética refere-se à arte de pregar, aplicando os princípios da retórica com o objetivo específico de discorrer sobre o conteúdo da Bíblia Sagrada cristã.

seus produtos na feira, recorriam ao modelo do sermão religioso em seus atos de fala, por meio de princípios retóricos comuns da pregação.

Além dessa fusão entre o sagrado e o profano que a divisão dos gêneros deixa escapar, uma outra dificuldade em olhar para o teatro medieval apenas do ponto de vista da tradição dramatúrgica é que não necessariamente as dramaturgias nos colocam em contato direto com a execução das encenações. Isso decorre do fato de que não há um vínculo explícito entre os manuscritos preservados na forma de dramaturgia e suas respectivas representações, como observa a autora Laura Weigert (2015). Segundo a autora, não se pode afirmar com tanta certeza de que todos os manuscritos que chegaram até nós foram de fato encenados, como também que todas as encenações tenham sido documentadas na forma de dramaturgia. Grande parte desses textos decorre de uma produção de livros que teve início apenas no fim da Idade Média e que tinha como principal objetivo formar um público leitor que “ia desde comerciantes ricos e membros da burguesia até a nobreza, para quem Vêrard⁴⁷ produzia cópias de apresentação de luxo” (Weigert, 2015, p.11, tradução nossa).⁴⁸ Ou seja, o foco desses textos não era a encenação, os livros não eram necessariamente escritos para serem encenados, e foi nesse sentido que “a experiência de ler uma peça se separou – e acabou por substituir – daquela que tinha sido comunicada pela sua representação real.” (Weigert, 2015, p.11, tradução nossa).⁴⁹ Por mais que a leitura desses textos possa contribuir para a construção do imaginário, ela deixa escapar a carga corporal dessas encenações, que estão atadas ao aspecto performativo da poética medieval.

Para nos aproximar da performatividade do teatro medieval no que intenta à recuperação do arquivo vivo dessa experiência e da sensibilidade por ela gerada, proponho pensá-lo à luz do conceito de performance. Segundo Féral (2015), na teoria contemporânea, há duas visões predominantes do conceito, a de Andreas Huyssen, “que trata da performance no seu sentido puramente artístico [...], e outra herdada de uma visão antropológica e intercultural” (Féral, 2015, p.117), representada por Richard Schechner. Essa última vai expandir a noção de performance para além da *performance art*, atribuindo o termo para diversas esferas da vida.

⁴⁷ Editor e livreiro francês, viveu entre o final do século XV e o início do XVI.

⁴⁸ No original: ranged from wealthy merchants and members of the bourgeoisie to the nobility, for whom Vêrard produced luxury presentation copies.

⁴⁹ No original: experience of reading a play was split from – and ultimately came to replace – one that had been informed by its actual performance.

Considerando que as encenações medievais não estavam separadas do jogo social e que não havia a ideia de uma autonomia do objeto estético como se constituiu na modernidade, acredito que a maneira mais propícia de se aproximar dessas teatralidades é pela visão antropológica da performance como um fenômeno cultural. Por mais que seja durante o período medieval que o teatro começa a ter seus primeiros indícios de autonomia à medida que a cena se afasta do espaço da Igreja para às ruas da cidade, ainda assim, essas encenações estavam mais circunscritas na dinâmica cultural da população do que como obra de arte autônoma, pois suas inclinações eram mais ritualísticas do que propriamente estéticas. Tendo isso em vista, parece ser mais propício compreender a performatividade de seus fenômenos em um campo mais amplo da cultura e “não apenas nas performances proporcionadas pelas diferentes artes, mas também [...] nas performances associadas a rituais, festivais, comícios políticos, competições esportivas” (Fischer-Lichte, 2009, p.1, tradução nossa).⁵⁰

Para compreender o conceito de performance como cultura, parto da análise da teórica Erika Fischer-Lichte, que propõe quatro principais pilares de argumentação. O primeiro diz respeito à co-presença física dos atores e espectadores. Uma performance necessariamente acontece pelo encontro e interação de pessoas que realizam uma ação e um grupo que a testemunha, mesmo que esses papéis sejam alternados ao longo de sua execução. O segundo diz respeito ao caráter “transitório e efêmero” (Fischer-Lichte, 2009, p.1, tradução nossa)⁵¹ da performance, ela acontece na intensidade do aqui e agora e não pode ser rigidamente reproduzida. Sua espacialidade não é estável, toda a materialidade envolvida no seu decurso, seja física ou sonora, altera e propõe com o espaço físico em que a performance acontece. Dessa forma, a espacialidade da performance não corresponde ao espaço físico e geométrico, mas é algo que se cria ao decorrer da experiência. O terceiro argumento é que a performance “não transmite significados predeterminados.” (Fischer-Lichte, 2009, p.8, tradução nossa)⁵², os significados são atribuídos durante a sua execução, a partir daquilo que se pode abstrair da intensidade da experiência. A performance descentraliza a autoridade do texto dramático que intenciona um significado pré-

⁵⁰ No original: not only in performances of the different arts but also, and foremost in performances of rituals, festivals, political rallies, sport competitions.

⁵¹ No original: transitory and ephemeral.

⁵² No original: not transmit pre-given meanings.

estabelecido, assumindo que todos os entes que compõem o acontecimento possuem uma auto referencialidade que é percebida pelo espectador a partir da sua fisicalidade e não de um significado anterior à experiência. O quarto pilar é que uma performance se caracteriza como acontecimento e o “modo específico de experiência que permite é uma forma particular de experiência liminar.” (Fischer-Lichte, 2009, p.10, tradução nossa).⁵³ Quando chega ao fim, o que dela decorreu não pode ser visto como um resultado de uma obra, ela existe apenas no instante de seu processo e o seu fim envolve necessariamente uma perda. A liminaridade da experiência se dá por uma desorientação das regras e condutas sociais por um afastamento da rotina cotidiana. A partir disso, a performance propõe reorientações que provocam mudanças nos sujeitos nela engajados, por meio de “mudanças dos estados fisiológicos, afetivos, energéticos e motores do corpo” (Fischer-Lichte, 2009, p.12, tradução nossa).⁵⁴ Será por essa compreensão de performance que olharemos para as próximas cenas.

Imagino uma manhã de um domingo de Páscoa, entre os séculos XII e XIII, em que os cidadãos de uma pequena cidade medieval acordam ao som da campana da Igreja. De certo, não era um dia comum. O sinal marcava o fim de um longo período de quarenta dias de jejum e continência da Quaresma. Pela minha experiência, sei que depois de longas horas de jejum a fome passa e a mágica do corpo humano acontece: para se manter vivo, o corpo recorre aos últimos estoques de energia. A minha sensação é que essa energia é de uma qualidade diferente daquela promovida pelo alimento. Talvez ao sentir essa energia em um contexto de jejum ritualizado, imagino que ela possa parecer uma forma de milagre.

O calor do sol já era mais iminente, a vegetação vibrava com mais força, era um dia de primavera. O interior da igreja era adornado com flores, imagino lírios e ramos verdes; o cheiro de incenso predominava no ar. A missa inicia com um canto solene do padre que ressoava nas abóbadas celestes. Como será que era a sensação sonora desse canto? Quando fecho os olhos e tento imaginar, sinto uma palpitação estranha no ouvido, um som que vibra no meu crânio de uma maneira diferente que os sons produzidos por equipamentos eletrônicos. Eram quarenta dias guiados pela imagem do flagelo, a sensibilidade era inteira voltada à imagem do corpo torturado de Cristo na cruz. As confissões eram mais abundantes como uma forma de se conectar

⁵³ No original: specific mode of experience they allow for is a particular form of liminal experience.

⁵⁴ No original: changes of the body's physiological, affective, energetic and motor states.

à dor de Cristo, flagelantes realizavam procissões como forma extrema de penitência, embora nunca vista com bons olhos pela Igreja. Era comum a meditação da *Via Crucis*, em que os fiéis caminhavam simbolicamente o trajeto de Jesus até o Calvário, detendo-se a todas as estações de sua Paixão. E nessa manhã de domingo, os cidadãos cristãos iriam atravessar o período do flagelo, para celebrar a renovação da vida. No momento da liturgia, em que é anunciada a Ressurreição de Cristo, um pano que havia sido pendurado no início da Quaresma se ergue e é revelada a ausência de seu corpo no sepulcro, diante das palavras: “e o sol escureceu e o véu do templo rasgou-se em dois”. Qual era o efeito dessa elevação sobre os fiéis? E a cena que decorre das Três Marias, representadas por clérigos, chegando ao túmulo vazio, qual era a verossimilhança dessa cena para aqueles que a assistiam? Ao fim da missa, a comemoração se estendia para a praça à frente da Igreja onde as comidas eram distribuídas. A vida acontecia.

Abro os caminhos com o imaginário da missa de Páscoa, pois os primeiros indícios das peças medievais advêm do culto cristão, apoiado na liturgia da missa da Páscoa. A origem do teatro é comumente associada pelos estudiosos à “chegada das Três Marias ao túmulo vazio de Cristo ressuscitado” (Weigert, 2017, p.80, tradução nossa).⁵⁵ Por acontecer no interior da igreja, durante a cerimônia religiosa, o jogo cênico tinha apenas a função de dar suporte ao sermão, sendo realizado pelos próprios clérigos. Foram três modelos principais de celebração da Páscoa: o *Adoratio crucis*, a *Depositio crucis* e a *Elevatio crucis*. O primeiro acontecia na Sexta-feira Santa e seu objetivo era a rememoração da crucificação; na *Depositio crucis* os diáconos rezam para a cruz, envolvem-na em um pano e levam-na para o altar, ato que figurava o enterro do corpo de Jesus. E, por fim, na *Elevatio*, celebra-se a ressurreição, que é contemplada pela Missa de Páscoa. O recurso cênico mais utilizado era a elevação de um pano que ao subir revelava o sepulcro de Cristo vazio. A ação que manifestava a ausência de Jesus em seu túmulo tinha como objetivo tornar “participantes da performance testemunhas da Ressurreição.” (Weigert, 2017, p.81, tradução nossa).⁵⁶ Esses panos eram pendurados no início da Quaresma, na Quarta-feira de Cinzas, como um símbolo que marcava o início desse período.

Até meados do século XVI essas três formas de celebração eram elementos fixos da liturgia pascal, desaparecendo somente na época da Reforma e

⁵⁵ No original: arrival of the three Marys at the empty tomb of the risen Christ.

⁵⁶ No original: participants in the performance witnesses to the Resurrection.

Contrarreforma, simultaneamente à proibição das grandes peças vernáculas dos mistérios, que aconteciam nas cidades. Não há um consenso de como as peças religiosas se desenvolveram para as línguas vernáculas e deslocaram-se para as ruas da cidade, como aponta Erika Fischer Lichte (Fischer-Lichte, 2002), mas por muito tempo se assumiu que sua difusão decorreu da cena da compra da pomada. A "Compra da Pomada" geralmente está associada ao ato das mulheres piedosas que, após a crucificação de Jesus, foram ao seu sepulcro com especiarias e perfumes para ungir seu corpo. Esse evento é mencionado nos Evangelhos (Marcos 16:1-2, Lucas 23:55-56, 24:1), onde Maria Madalena, Maria mãe de Tiago, e Salomé compram especiarias para ungir o corpo de Jesus. Essa cena tomou uma extensão que a dimensão espacial da igreja já não dava mais conta, estendendo-se para os pátios e ruas das cidades.

Uma outra análise possível referente à passagem do teatro da Igreja para às ruas da cidade é em relação ao uso do pano na cena da Ressurreição. O pano era posicionado no início da Quaresma diante do biombo, na entrada do coro ou capela lateral de modo a privar a congregação da vista do altar. A elevação do pano era seguida das “palavras do Evangelho de Lucas, ‘e o sol escureceu e o véu do templo rasgou-se em dois’” (Weigert, 2017, p.82, tradução nossa).⁵⁷ A ação de remover o pano para revelar o sepulcro de Cristo vazio era um recurso cênico que criava um silêncio na narrativa do Evangelho que convidava o público a testemunhar em tempo real a história veiculada, aproximando o evento passado com o acontecimento presente. Esse silêncio descentralizava a poética das palavras para a materialidade do pano e do túmulo, criando uma conexão entre o presente e o passado bíblico. A partir disso, a “distância geográfica e temporal entre os eventos bíblicos e o momento de sua atuação em uma determinada igreja diminuiu; os observadores da performance tornaram-se participantes da ação.” (Weigert, 2017, p.84, tradução nossa).⁵⁸

Podemos imaginar que esse recurso abriu caminho para se pensar outras maneiras de se contar o Evangelho, a partir de técnicas que pudessem aproximar ainda mais o instante do ritual religioso com a história de Cristo. Ao considerar que o pano ficava pendurado durante os quarenta dias da Quaresma, sendo retirado

⁵⁷ No original: the words from the Gospel of Luke, ‘and the sun darkened over and the veil of the temple was torn in two’.

⁵⁸ No original: the geographic and temporal distance between biblical events and the moment of their performance in a particular church diminished; observers of the performance became participants in the action.

somente na cena de sua elevação na missa de Páscoa, é possível compreender como esse recurso aproximava o teatro do cotidiano da população, em que um elemento utilizado na cena perdurava para além de sua temporalidade. A eficácia da recepção dessa cena nos permite pensar que tenha inspirado a idealização de outras ferramentas cênicas que aproximassem ainda mais a narrativa do Evangelho com o aqui e agora da sua transmissão, como por exemplo, como vai acontecer ao incorporar a própria cidade como palco dessa história.

É a partir do século XIII que as peças religiosas começaram a ser encenadas não apenas nas igrejas como também nas ruas, dando-se início ao grande sucesso das peças dos mistérios (que também podem ser chamados de Paixão) que são consideradas o gênero mais extenso do teatro medieval. Essas encenações tinham como objetivo narrar tudo o que se passou no Céu e na Terra, apresentando para o povo toda a história sagrada. Eram realizadas em grandes festivais pelas ruas das cidades e podiam variar de “30.000 a 50.000 versos, que se representavam durante vários dias consecutivos” (Auerbach, 1970, p.123).

Embora haja indícios de representação a partir do século XIII, sua popularidade chega ao auge apenas nos séculos XV e XVI. As peças da Paixão são posteriores ao Auto da Páscoa e diferem em algumas características. Ao contrário dos Autos de Páscoa, as Paixões não necessariamente tinham uma data específica de execução. Podiam acontecer em períodos que não estavam rigidamente vinculados ao calendário cristão, variando por exemplo de acordo com o clima, como era o caso das Paixões de Frankfurt, que ocorriam entre o outono e a primavera. Devido ao fato de serem peças muito longas e com uma grande produção visual de cenotecnia sofisticada, era necessário que a escolha da data fosse rigorosa, pois era preciso pelo menos um mês de preparação. As guildas da cidade se organizavam em suas diferentes áreas de atuação para produzirem as materialidades da cena, por exemplo, uma guilda especializada em barcos seria responsável por construir o barco que levava os mortos para o inferno, outra especializada em vestuário se dedicaria a compor a caracterização.

Foi nesse contexto que se instauraram os primeiros pontos de fusão entre a cultura clerical e a cultura vernacular. Ainda que fosse uma peça religiosa, em que o clero assumia a produção e a execução, à medida que as encenações foram crescendo a comunidade local foi ganhando mais espaço no seu desenvolvimento. Com a grande popularidade que os mistérios atingiram durante a Baixa Idade Média,

as peças ganharam autonomia de financiamento e produção, fazendo com que os papéis de santos fossem interpretados por cidadãos comuns e não apenas por clérigos. Na medida em que as “representações se fazem muito frequentes; associações de artesãos (confrarias) tornaram-se seus organizadores e atores” (Auerbach, 1970, p.123). Com a independência da produção e com a emersão da língua vernácula, delineou-se um afastamento da liturgia, o que tornou possível que a população desenvolvesse uma autonomia na condução do acontecimento cênico e na interpretação das narrativas bíblicas. Essa passagem foi facilitada pelo crescimento urbano e pelo florescimento de um pensamento burguês, nos quais começaram a se configurar lampejos de uma preocupação estética. Dessa forma, as encenações se afastaram da cultura clerical e tornaram-se expressão de uma cultura popular, festiva e urbana.

Na época das festividades, todas as atividades da cidade paravam e a população se voltava para o desejo de contar toda a vida de Jesus. Os espetáculos podiam começar de manhã, às seis horas, como no caso de Asfeld, ou ao meio-dia, como em Frankfurt. Iniciavam com orações e cânticos comunitários e geralmente eram encerradas com um hino de despedida chamado “Cristo ressuscitou”, acompanhado de uma música festiva como comemoração pelos fiéis. As encenações podiam ter durações variadas, tendo em vista o recorde narrativo que cada cidade elencava. Podiam representar desde a Criação do mundo ao Juízo Final, ou apenas do nascimento de Cristo à ressurreição. Os eventos de quatro dias de duração normalmente eram divididos na seguinte ordem:

Dia 1: Da Criação do mundo (ou do nascimento de Cristo) até à Última Ceia.
 Dia 2: A Última Ceia, a prisão de Cristo, Jesus perante Anás, Caifás e Pilatos.
 Dia 3: A Paixão propriamente dita até ao depósito do cadáver no túmulo. Dia
 4: A Ressurreição, a descida aos Infernos (Jogo da Páscoa) até à ascensão
 ao Céu ou à efusão do Espírito Santo. (Fishcer-Lichte, 2002, p.42, tradução
 nossa)⁵⁹

Dependendo da cidade em que se realizava o mistério, a encenação poderia durar ainda mais dias, como era o caso de Metz e Frankfurt. Nesse caso, as partes que se estendiam eram as que despertavam maior interesse na população, como as

⁵⁹ No original: Day 1: From the Creation of the world (or the birth of Christ) to the Last Supper. Day 2: The Last Supper, taking Christ prisoner, Jesus before Annas, Caiphas and Pilate. Day 3: The actual Passion up to depositing the corpse in the tomb. Day 4: The Resurrection, descent into Hell (Easter Play) up to the ascension to Heaven or the pouring out of the Holy Spirit.

cenar em que Jesus realizava milagres com o povo a partir da cura de doenças e a cena de sua crucificação.

Por mais que as cenas se baseassem em histórias bíblicas, é importante notar que os modelos textuais das paixões não derivam apenas da Bíblia, mas também de textos esotéricos, que ressaltam “a compaixão e a empatia pessoal pelo homem Jesus.” (Fischer-Lichte, 2002, p.41, tradução nossa).⁶⁰ Ainda assim, as bibliografias do esoterismo continham um potencial simbologia religiosa que tinha como base, principalmente, a doutrina da Satisfação.⁶¹ Há diferentes correntes da doutrina da Satisfação, mas a que possui mais influência cristã afirmava que o pecado original havia desarmonizado o Universo e desmoralizado Deus. Como resultado, a humanidade foi condenada à separação espiritual de seu Criador, sendo assim, o sacrifício vivo de Jesus foi a forma encontrada de reconciliação capaz de satisfazer a justiça divina. Tanto nas influências esotéricas como na narrativa bíblica, todo o pensamento teológico concentra-se no crucifixo. Isso nos leva a pensar que a cruz era uma materialidade cênica eminente dessas encenações, passando também por um processo de profanação, em que sai do ambiente sagrado e invade o espaço público para tornar-se objeto de manipulação do povo.

Tendo em vista essa profanação, não é tão propício dizer que essas encenações tinham como único fim uma função didática de orientar a população aos ensinamentos cristãos como é de costume associá-las. Por mais que as paixões estivessem vinculadas ao teatro religioso, no sentido de que eram sustentadas pela história sagrada, as narrativas que compunham o acontecimento não se restringiam somente à interpretação da cultura clerical. Por estarem fora do espaço de culto, criou-se a possibilidade de emergirem outros discursos, gerando uma pluralidade de falas que se chocavam e que eram características dos diferentes pensamentos que coexistiam na época. Essa pluralidade de pontos de vista se dá tanto na maneira como o espaço da cidade era organizado na encenação, o que será abordado no próximo capítulo, como também na execução das ações durante a performance.

A separação entre o teatro religioso e o teatro profano não nos ajuda a criar um imaginário dessas cenas de violência. A leitura que Mikhail Bakhtin realiza em sua obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François*

⁶⁰ No original: compassion and personal empathy for Jesus the man.

⁶¹ Um exemplo é a Paixão de Arras escrita por Arnoul Gréban. Ver p.41 History of Drama Theater.

Rabelais (1993) que vincula riso ao popular e o trágico ao erudito. Essa leitura acaba mascarando o aspecto performativo dos mistérios que, como o carnaval, também possuíam uma intensa afirmação da cultura popular, que se expressava na amálgama de crenças religiosas admitidas pela Igreja e nos saberes populares característicos da cultura pagã. Essa mistura aparece com mais veemência na cena mais prestigiada: a crucifixão de Cristo.

Ao dar corpo para Cristo, sua figura ganha um aspecto ambivalente. A apreensão de suas curas milagrosas sai do campo inteligível da fé e ganha uma qualidade sensível, desempenhando dessa forma um papel similar à figura popular do curandeiro. De carne e osso, aquele que interpreta Jesus atua como uma espécie de xamã que entrega seu corpo como um veículo para o flagelo de Cristo, àquele que no imaginário medieval suportou a mais injusta punição. Performar a crucifixão permitia ao público, na intensidade do aqui e agora, “reviver, em prazer, dor ou dor pré-mensurável, o que os cristãos acreditavam ser o crime real de todos os tempos e com a maior catarse de todos os tempos.” (Enders, 2008, p.126).⁶² Essa cena tinha a força de dar materialidade e espacialidade para uma sensação que na cultura clerical era somente vivida no campo da fé. Dessa forma, podemos nos aproximar de uma dimensão da sensibilidade do flagelo que não se encerra em um aspecto erudito e cristão, mas que a profaniza atribuindo ao flagelo uma qualidade estética.

À medida que a fisicalidade do corpo passa a ser um elemento central na apreensão dessas cenas, o seu caráter performativo se acentua tendo em vista que “o corpo do ator e do espectador é a base existencial de todo o tipo de performance” (Fischer-Lichte, 2009, p.6, tradução nossa).⁶³ Com o ato de flagelação, o corpo físico é experienciado na intensidade de sua presença, fazendo com que os espectadores pudessem se aproximar da dor de Cristo não apenas pelo teor discursivo da história narrada, mas também pela sensibilidade, a partir da presentificação do corpo flagelado. Tendo em vista que todo o pensamento clerical é organizado pela fé, que consiste em “acreditar na ausência da evidência física habitual, acreditar em coisas que parecem impossíveis e literalmente "incríveis" (Enders, 2008, p.125, tradução

⁶² No original: A passion play invited audiences to relive, in pleasure, pain, or pleasurable pain, what christians believed to be the greatest true crime of all time-and with the greatest catharsis of all time.

⁶³ No original: body of actor and spectator is the existential ground of every kind of performance.

nossa)⁶⁴, ao dar materialidade para uma realidade abstrata, essas performances, mesmo circunscritas a um tema religioso, ganham uma força transgressora.

A fé exige a ausência do que faz a presença do espectador; pois o teatro é a forma de arte que está no negócio do mobiliário visual, de fazer as coisas se materializarem, de criar realidades alternativas, de se rebelar contra a noção religiosa de que 'nenhum olho mortal viu, nenhum ouvido mortal viu ouviram coisas tão maravilhosas.' (Enders, 2008, p. 125, tradução nossa).⁶⁵

Essa forma de dar contorno a algo que poderia ser somente experienciado no domínio da fé, aproximava essas cenas das práticas mágicas características da cultura corporal pagã, que se expressa segundo Jules Michelet (2017) na figura da feiticeira. Retomando a ideia de performance segundo Paul Zumthor (1993), a performatividade é uma característica fundamental da magia, a palavra da feiticeira é um enunciado performativo, pois ela é capaz de fazer as coisas acontecerem. A influência da cultura pagã nos mistérios medievais aproximou a magia do jogo religioso, o que fez com que essas performances se tornassem muito mais populares., Por mais que a magia fosse abominada pela Igreja, ela era uma prática comum e predominante entre as classes populares, sendo erradicada apenas com a instauração do projeto do capitalismo mercantil, dado que seu fim “era uma condição necessária para a racionalização capitalista do trabalho” (Federici, 2017, p.258). Ainda que essas encenações tivessem fortes traços pagãos, ainda assim a Igreja valorizou e admitiu-as por um longo período, pois reconhecia a força de sua popularidade. Considerando a amplitude de seu acontecimento, que abrangia diversos pontos de vista, a Igreja utilizou esse espaço como uma maneira de perpetuar seu posicionamento contra judeus e bruxas, ao aproximá-los das forças demoníacas que atormentavam e torturavam Jesus.

O contraste entre o corpo estéril e a moral ascética, entre corpo lascivo da feiticeira e o corpo brincante carnavalesco, era presentificado concomitantemente nos mistérios. Podemos imaginar que, durante as peças da paixão, a separação entre o gesto, relativo ao clero e à nobreza e a gesticulação, que era associada às classes

⁶⁴ No original: to believe in spite of the absence of the usual physical evidence, to believe in things that appear impossible and literally "incredible.

⁶⁵ No original: Faith requires the absence of what makes for the presence of theater; for theater is the art form that is in the business of furnishing visual evidence, of making things material, of creating alternate realities, of rebelling against the religious notion that "no mortal eye hath seen, no mortal ear hath heard such wondrous things".

populares, eram disposições corporais que compartilhavam o mesmo espaço de cena. Em cena, Jesus, representado na sua verticalidade, com a cabeça vestida de uma coroa de espinhos em meio à cruz; dividia cena com o diabo, que mesmo quando interpretado por um clérigo, realizava movimentos que eram relacionados com a gesticulação, em que a força do baixo ventre guiava sua dança. Além do mais, em uma época em que se bebe e se come excessivamente, a presença do ventre se torna mais preponderante. Como também podemos imaginar, quanto maior era a quantidade de bebida, comida e sexo, maior era a produção de excrementos.

Porém, por mais que haja essa confluência, à medida que essas encenações se afastaram do espaço da Igreja para as ruas da cidade, elas tendem a se afastar também de uma cultura erudita, ganhando uma forte inclinação popular, festiva e urbana, em que a presença da língua vernácula é mais preponderante que o latim. Mas se afastar da erudição não significa distanciar-se da cultura religiosa. Tendo em vista que na Idade Média, “o domínio do corpo é acompanhado do domínio do tempo” (Le Goff; Truong, 2006. p. 58), as práticas corporais estavam diretamente associadas ao calendário alimentar cristão, em que se reivindicava “a abstinência de carne três vezes por semana, jejuns na Quaresma, no Advento⁶⁶, nas Têmporas⁶⁷, na vigília das festas e às sextas-feiras.” (Le Goff; Truong, 2006, p. 38). A abstinência sexual e a proibição da embriaguez também acompanhavam os períodos de jejum, pois, na cultura monástica, os “pecados da carne e pecados da boca caminham de mãos dadas” (Le Goff; Truong, 2006, p.58) e os efeitos do álcool estimulavam a tentação de atos pecaminosos.

Porém, depois dos quarenta dias de penitência da Quaresma que antecedem a comemoração da Páscoa, começavam as festividades, que, em contrapartida, exaltavam a gula, a embriaguez e as relações sexuais. Os momentos das festividades populares, tanto os mistérios em que a cidade parava por um longo período para celebração, como também o Carnaval, despertavam a possibilidade de os corpos medievais viverem uma libertinagem após um grande período de pregação de jejuns

⁶⁶ O advento é um período do calendário litúrgico cristão que precede o Natal. A palavra "advento" vem do latim "adventus," que significa "chegada" ou "vinda." Este período é caracterizado pela preparação e expectativa para a celebração do nascimento de Jesus Cristo.

⁶⁷ As Temporas são períodos específicos do calendário litúrgico da Igreja Católica dedicados ao jejum, à oração e à penitência. Esses períodos ocorrem quatro vezes ao ano, marcando o início de cada estação (primavera, verão, outono e inverno) e são conhecidos como "Quatro-Têmporas" ou "Quatuor Tempora" em latim. As Têmporas têm origens antigas, remontando aos primeiros séculos do cristianismo.

e abstinências. Esse contraste é imprescindível para compreender a disposição dos corpos durante os períodos das encenações das paixões, que revelam uma cultura marcada por extremos: de um lado o corpo moderado dos monastérios que atravessa períodos de longas restrições alimentares e de outro os corpos carnavalescos que se liberam dessas amarras nas festas urbanas.

Nas representações sociais, a Terça-Feira Gorda é o dia de Carnaval pois precede a Quarta-Feira de Cinzas, que inaugura o período de jejum. O Carnaval chega a ser personificado e se torna um personagem popular, assim como seu contrário, a "velha Quaresma" e seu cortejo de penitentes. (Le Goff; Truong, 2006. p. 58)

Ainda que o Carnaval seja emblemático para a exaltação de um corpo que contrasta com o corpo estéril da moral ascética, a popularidade dos mistérios também provinha da possibilidade de experimentar com o corpo o potencial mágico dessas encenações, onde “as pessoas se voltavam para curas milagrosas” (Carlson, 2010, p.6).⁶⁸ Devido a essa popularidade, só é possível entender o mistério na sua vasta dimensão coletiva e não como um evento reduzido e isolado. No periódico *Journal d'un bourgeois de Paris (1405-1449)* acessado por Enders (2002), alegava que uma procissão parisiense em 1444, voltada para a representação do *Mystère de la Sainte Hostie* colocou em cena de nove a dez mil pessoas, sem contar o clero. Essa quantidade de pessoas reunidas para a encenação só pode ser justificada com um evento que mobilize a cidade por vários dias, o que nos permite acreditar no testemunho de que em 1539, o Mistério dos Actos dos Apóstolos em Doué-la-Fontaine⁶⁹ ‘durou trinta dias’” (Enders, 2002, p.7, tradução nossa).⁷⁰

Segundo a autora Erika Fischer-Lichte (2002), a melhor forma de compreender a dimensão das peças dos mistérios é pelo contexto dos movimentos de massa que estavam em auge na Baixa Idade Média Ocidental. O panorama histórico era marcado por uma tremenda devastação: os rastros da peste, as guerras (em particular a Guerra dos Cem Anos), as perseguições religiosas, a fome, como também o êxodo rural decorrente do crescimento urbano que gerou uma situação de miséria e insalubridade mais alarmante do que era a vida no campo. Diferente do que se compreende da Idade Média como “um mundo estático no qual cada estamento aceitava o lugar que

⁶⁸ No original: “people turned to them for miraculous cures. (Carlson, 2010, p.6).

⁶⁹ Ex comuna francesa.

⁷⁰ No original: in 1539, the Mystery of the Acts of the Apostles at Doué-la-Fontaine “lasted for thirty days.”

lhe era designado na ordem social”, a sociedade medieval foi na verdade palco de “luta de classes incansável” (Federici, 2017, p.54).

Silvia Federici (2017) desenvolve essa visão partindo da análise que a suposta “transição” do feudalismo para o capitalismo não se deu de maneira progressiva, como defende a historiografia positivista, pelo contrário, a instauração do capitalismo foi uma contrarrevolução às lutas antifeudais que ocorreram ao longo de todo o período medieval. Apesar da alarmante subordinação do camponês ao senhor feudal e da carga de trabalho abusiva que lhe era atribuída, uma das concessões da relação servil era o direito a uma parcela de terra em troca de trabalho, o que garantia ao servo um “acesso direto aos meios de sua reprodução.” (Federici, 2017, p.48). Esse contrato também garantia a herança dessa terra aos seus filhos, o que assegurava uma certa autonomia e condição de vida para os servos. Esse acesso à terra acarretou muitas das revoltas antifeudais, pois ao ocupar a terra o camponês passa a identificar aquele espaço como próprio, reagindo a qualquer medida de restrição da aristocracia.

‘A terra é de quem a trabalha’ — a mesma demanda que ressoou ao longo do século xx, das revoluções mexicana e russa até as lutas de nossos dias contra a privatização da terra — é um grito de batalha com o qual os servos medievais certamente se identificariam. No entanto, a força dos “servos” provinha do fato de que o acesso à terra era para eles uma realidade. (Federici, 2017, p.49-50)

As lutas antifeudais não se restringiam às zonas rurais especificamente, mas, principalmente no final da Idade Média, difundiam-se pelos centros urbanos. Tanto camponeses quanto trabalhadores das cidades encontravam interesses em comum nas suas lutas. Essa aproximação ocorre não somente por estarem sob comando dos mesmos governantes, mas também pela “relação estreita entre a cidade e o campo” (Federici, 2017, p.89). Muitos dos trabalhadores urbanos eram servos foragidos, que migraram para a cidade em busca de uma vida melhor, mas que ainda continuavam tendo uma relação com a terra, “particularmente em épocas de colheita. Seus pensamentos e desejos ainda estavam profundamente configurados pela vida na aldeia e por sua permanente relação com a terra.” (Federici, 2017, p.89). Ambas as lutas, nos diferentes espaços, estavam orientadas por um desejo de melhorar as condições de trabalho e combater a eminente desigualdade social a qual estavam subjugados.

As encenações dos mistérios, por serem um evento produzido pelas guildas com uma participação fervorosa dos trabalhadores no contexto das grandes festividades, evidentemente tiveram um impacto significativo nas lutas urbanas. Para Bakhtin (1993), “as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de crise” (Bakhtin, 1993, p.8) e o clima que se estabelecia para cada festividade deriva do caráter dessa crise. Portanto, a atmosfera que predominava nesses eventos não se reduzia ao contexto de devastação marcado pela guerra, fome e peste; mas também abrangia a exaltação dos movimentos populares que se irradiavam ao longo dos anos. Os corpos performativos traziam como marca os rastros dessas devastações, e no contexto de liberdade de expressão dessas festas também encontravam espaço para dar vazão a essa fúria e um contorno para essa dor, como pode ser evidenciado em documentos elencados pelo historiador britânico Norman Cohn:

Os protestos dos pobres eram altos e frequentes. Eles são preservados em documentos de vários tipos - nos provérbios que os próprios pobres compuseram, como nos mistérios, que talvez fossem o principal meio de auto expressão popular: ‘Cada homem deveria ter tanta propriedade quanto qualquer outro, e nós não temos nada que possamos chamar de nosso. Os grandes senhores têm toda a propriedade e os pobres não têm nada além de sofrimento e adversidade.’ (Cohen, 1970, p.99, tradução nossa).⁷¹

Como resultado, no final do século XVI, as peças da Paixão foram severamente proibidas. E, embora algumas peças tenham sobrevivido durante os séculos XVII e XVIII em zonas rurais isoladas, elas praticamente desapareceram. Porém, se elas eram tão populares, como poderíamos compreender a sua extinção? Erika Fischer-Lichte (2002) aponta que, durante o século XVI, houve pontuais proibições de apresentações em diferentes cidades da Europa. Em 1548 o Parlamento de Paris vetou qualquer encenação da Paixão de Cristo realizada pelas guildas, porém, em anos posteriores elas foram autorizadas a se apresentarem novamente, como também aconteceu em 1515 em Frankfurt. Já em 1540 as peças religiosas já tinham desaparecido de Florença, continuando sua veiculação apenas em livros, o que atesta o argumento de Weigert (2015) sobre a gradual substituição da experiência da

⁷¹ No original: The protests of the poor were loud and frequent. They are preserved in documents of various kinds - in the proverbs which the poor themselves composed: each in the miracle plays which were perhaps the principal means of popular self-expression: “each man ought to have as much property as every other, and we have nothing we can call our own. The great lords have all the property and poor folk have nothing but suffering and adversity.”

representação das peças para a experiência de sua leitura. Em 1578 elas foram proibidas pelo Arcebispo de Bolonha e em 1583 o Conselho de Reims vetou qualquer encenação da Paixão de Cristo durante o período de festividade.

A progressiva proibição dessas encenações evidencia que sua extinção não foi devida à falta de interesse dos espectadores ou por uma mudança no objetivo estético daqueles que a produziam. O desconforto que elas provocavam nas autoridades pode ser observado em um depoimento de 1534 do Bispo da cidade de Évora em Portugal, em que ele afirma que as peças religiosas deveriam ser proibidas, pois “por mais que representem a Paixão de nosso Senhor Jesus Cristo” (Fischer-Lichte, 2002, p.48, tradução nossa)⁷² elas representavam comportamentos impróprios e inconvenientes, estimulando a desordem e os excessos. Também em 1601 há um depoimento parecido no decreto contra as peças religiosas, dizendo que “continham “muitas coisas inúteis, desonrosas e intoleráveis, servindo apenas para depravar e corromper a moral... Especialmente a das pessoas simples e boas, com as quais as pessoas comuns ficam chocadas ou corrompidas” (Fischer-Lichte, 2002, p.48, tradução nossa).⁷³

Parece contraditório pensar que a própria Igreja condenaria as peças religiosas, visto que inicialmente era ela própria que as financiava, e, por um bom tempo disputou suas representações, pois também reconhecia a importância do trabalho piedoso investido por essas peças, sendo um meio no qual “atores e espectadores frequentemente recebiam indulgências.” (Fischer-Lichte, 2002, p.47, tradução nossa)⁷⁴. Porém, com a passagem das encenações para as ruas da cidade, as cenas de flagelação foram proibidas durante as missas e eram toleradas somente no contexto das encenações durante as festas urbanas. Fischer-Lichte (2002) associa a essas proibições a instauração da Reforma, pelo fato de que a maioria dos registros de condenação das paixões eram feitas por reformistas contra alguns cânones da Igreja Católica. Essa associação pode ser exemplificada pelas principais críticas de Martinho Lutero às estruturas e práticas da Igreja Católica em relação à venda de indulgências, afirmando que a salvação só poderia ser alcançada pela graça de Deus mediante a fé e não pela obra humana, conquistada por boas ações, rituais religiosos

⁷² No original: “even if they represent the Passion of our Lord Jesus Christ”

⁷³ No original: contained “many useless things, dishonourable and intolerable, serving for nothing but to deprave and corrupt morals ... Especially those of simple and good people whereby the common people are shocked or led astray”

⁷⁴ No original: actors and spectators were often granted indulgences.

ou mérito pessoal. Nesse sentido, as encenações da paixão desafiavam essa crença, pois, além de ser um espaço em que a população recebia indulgências, elas também flexibilizavam o sentido da fé, ao darem um corpo em movimento, ou seja, darem vida a algo que não está no domínio do sensível.

Outro fundamento da Reforma Protestante que pode ter interferido na postura desfavorável acerca dessas peças foi a crença na soberania das Escrituras. Os reformistas acreditavam que a verdadeira palavra de Deus estava revelada no texto bíblico, consentindo toda a autoridade do cristianismo à palavra escrita. Ao considerar que a fé protestante estava profundamente ligada à leitura, ao estudo e à aplicação das Escrituras, a encenação da Paixão de Cristo aos moldes das grandes festas urbanas torna-se questionável, visto que sua execução estava enraizada em uma tradição oral que não assumia o texto bíblico como principal condutor de seu acontecimento. Portanto, não poderia se aceitar que essas peças valorizassem visualidades e ações em detrimento da palavra escrita.

Durante o período das reformas, as perseguições religiosas se intensificaram e a cultura pagã passou a ser cada vez mais repreendida. Por consequência, a crença na magia contida nas peças religiosas passou a ser cada vez menos tolerada. Uma maneira de percebermos esse aumento de perseguições se dá pelo crescimento significativo de documentações de mutilações corporais como forma de punição a partir de 1500. Torturas como “amputação de orelhas e mãos, perfuração da língua, arrancamento os olhos, raspar ou queimar o cabelo, marcar com um ferro em brasa ou chicotear os estoques” (Fischer-Lichte, 2002, p.49, tradução nossa)⁷⁵ passam a ser práticas mais recorrentes se comparadas aos séculos XIV e XV. Esse aumento também coincide com o avanço da Santa Inquisição, que com o contexto das reformas religiosas e da centralização do poder estatal no século XVI, ganhou ainda mais sustentação para sua disseminação. É possível observar como a caça às bruxas e hereges intensificaram-se cada vez mais ao longo do século XVI:

na Inglaterra entre 1400 e 1500 houve apenas 38 julgamentos contra bruxas e feiticeiros, na França 95 e na Alemanha 80, para o período entre 1570 e 1630 somente no sudoeste do Império Alemão, existem registros de pelo

⁷⁵ No original: amputation of the ears and hands, piercing of the tongue, gouging out the eyes, shaving or burning hair, branding with a white-hot iron, or whipping at the stocks.

menos 363 julgamentos e 2.471 sentenças de morte. (Fischer-Lichte, 2002, p.49, tradução nossa).⁷⁶

Com o julgamento e a tentativa de aniquilação avassaladora da magia, o ritual da Peça da Paixão começa a ser cada vez mais temido. Pelo fato de estar ancorada em princípios mágicos a partir da purgação das dores da audiência por meio da performance de flagelação do corpo de Cristo, as paixões foram acusadas cada vez mais de “supersticiosas” e, devido a isso, eram contra os valores morais. A permissão para que o espectador pudesse experienciar em seu corpo os efeitos que essa performance enfatizava na veracidade da magia. A questão se volta, nesse caso, principalmente ao corpo, pois ele é “totalmente dependente do funcionamento da magia” e esse ritual de violência permitia que o espectador usasse seu corpo com “relativa liberdade” (Fischer-Lichte, 2002, p.49, tradução nossa).⁷⁷ A falta de enquadramento dessas festividades, que as aproximaram radicalmente da vida, teve de ser aniquilada para que o corpo pudesse ser inserido dentro de um espaço disciplinado, onde não poderia se misturar e recriar-se com a magia. Instalou-se a guerra contra o corpo.

3.3 O real que escapa à fabulação: as cenas de tortura nos mistérios medievais

Quando no curso de um sonho eu tenho medo de ladrões, os ladrões são imaginários, mas o medo, ele é bem real. (Freud apud Guattari, 1987, p.2).

Em nenhum lugar o teatro era mais realista ou a vida mais teatral do que no palco medieval tardio. (Enders, 2002, p. XXVI, tradução nossa).⁷⁸

No ano de 1260, em Perugia, um grupo de leigos carrega uma cruz em um ritual de autoflagelação, andam por extensas quilometragens com os “pés descalços, corpo seminudo, em meio a aclamações e cantos sagrados” (Le Goff, Truong, 2006, p. 56). A imagem é tão sublime que por onde passam seduzem parte de fiéis que escolhem deixar de apenas contemplá-la para acompanhar os atos de mutilação. Em pouco tempo essa manifestação se espalhou pela Itália e conseqüentemente por outras

⁷⁶ No original: in England between 1400 and 1500 there were only 38 trials against witches and magicians, in France 95 and in Germany 80, for the period between 1570 and 1630 in the south-west of the German Empire alone, there exist records of at least 363 trials and 2471 death sentences.

⁷⁷ No original: totally dependent upon the workings of magic” / “relative freedom.

⁷⁸ No original: nowhere was theater more lifelike or life more theaterlike than on the late medieval stage.

regiões da Europa. Execuções públicas na cidade de Arras entre 1412 e 1413, de mulheres acusadas de bruxaria, aglomeram a população que pragueja, reza e teme sobre as imagens de violência. Em 1417, durante a encenação de uma Paixão, um sacerdote encarna a figura de Judas, diante da árvore do suicídio. Ele amarra o seu pescoço na frente do público e se pendura, chegando à beira da asfixia. Quanto tempo deve ter demorado para perceberem que o sacerdote corria risco de morte? Como será que foi a reação dos espectadores diante desse acontecimento? Deu-se continuidade a encenação ou a euforia da vingança diante da morte do traidor de Cristo era tamanha que o perigo real não foi ao menos notado? Em uma encenação de um mistério medieval em 1549, na cidade de Tournai, na Bélgica, um herege que foi condenado à morte é deslocado para o palco para cumprir sua pena sob o papel de Holofernes, decapitado por Judith durante o sono (Enders, 2002). Nas cenas de crucificação de Cristo nas peças da paixão, o povo, ao contemplar os espetáculos de dor de Cristo na cruz, purga a cólera das injustiças a que seu mártir foi submetido. Ao mesmo tempo em que se desenrolam essas ações em pleno espaço público, pessoas passam, olham, interagem, bebem, comem. Demônios caracterizados pulam do palco e avançam na plateia para assustá-la; alguns dançam, outros declamam. A vida acontece.

Ao fabular esses eventos, imaginamo-nos como espetáculos: pessoas se reúnem, há um grupo que executa ações enquanto outros observam, mesmo que os papéis possam ser alternados e que os espectadores não sejam passivos ao manifestar sua opinião no decorrer do acontecimento. Naquele contexto, não é colocado em questão se é ou não uma encenação ou quais são os potenciais estéticos estabelecidos, ao contrário, as pessoas apenas viviam... Quando nós, contemporâneos, imaginamos os respectivos eventos e meditamos sobre essas imagens, criamos esse espetáculo. Criamos tanto pelo uso da imaginação, que distanciada consegue dar valor estético para o que era experiência vivida, como pelo fato de termos ferramentas conceituais capazes de clivar o objeto de uma nova forma.

Uma hipótese para essa facilidade que temos, em atribuir uma poética para uma situação que não está no domínio da arte, decorre da tendência das propostas artísticas do último século que aproximam a arte da vida, seja da vida íntima, da realidade social ou do cotidiano. Essa tendência é frequentemente associada ao movimento das vanguardas, que objetivavam uma ruptura com as formas tradicionais de arte e do seu confinamento aos territórios da produção cultural (Qulicili, 2015), na

busca de uma intervenção mais direta na realidade. Esse movimento se desdobrou ao longo do tempo, influenciando o teatro de diferentes maneiras. Uma delas foi com o desenvolvimento de poéticas que tinham como proposta irromper camadas reais no cosmos ficcional, fazendo com que “o espectador fosse colocado em confronto direto com as questões tratadas em cena, na reivindicação de acesso imediato ao real” (Fernandes, 2013, p.2). Em um contexto que a criação cênica tendia majoritariamente à preservação de uma ficção, o real emergia como um elemento estranho e transgressor, desencadeando um verdadeiro abalo na teoria teatral que atualmente se manifesta no vasto vocabulário acerca dos conceitos de performatividade e teatralidade.

No teatro contemporâneo, a emergência do real já se configura na paisagem teatral de forma mais expressiva, manifestando-se em obras com estéticas e processos de criação distintos que não se resumem a um único formato: podem aparecer na expressão do depoimento, no uso de *site specific*, por meio de documentos como é o caso do teatro documentário, como forma de acontecimento, entre outras. O que parece unir essas obras é uma necessidade de conferir um estatuto de legitimidade que garanta que o que está sendo apresentado tem uma relação profunda com o que é considerado real (Martin, 2013), mas é devido à maior familiaridade que temos com essas poéticas nos dias de hoje que se torna possível um olhar estético para esses acontecimentos medievais.

O que me instiga ao olhar para essas performances medievais diz respeito à veracidade do uso violência, como no caso da tortura na cena de crucifixo de Cristo ou da decapitação de um criminoso condenado durante uma encenação da paixão. Acredito que meu interesse em relação à legitimidade da realidade dessas cenas é pelo fato de atualmente haver uma dissolução das fronteiras entre o real e o ficcional. Como observa Óscar Cornago (2009), a câmera constitui um novo modelo do “eu” e uma nova verdade de enunciação, que desestrutura as categorias anteriormente estabelecidas do que estava no domínio da ficção e o que estava no da realidade. A câmera frontal radicalizou ainda mais esse conflito, pois, ao permitir que o sujeito filme a si mesmo a todo momento e em qualquer lugar, criou a condição de que as relações estivessem mediadas pela autorrepresentação que o sujeito cria de si. Nesse caso, há um conflito do que está no domínio da representação e o que está no domínio da vida. Esse processo de levar o corpo real para o enquadramento da representação contribuiu para alavancar o sucesso das mídias sociais baseadas no mecanismo da

autorrepresentação, contribuindo para o lucro exorbitante de suas empresas, o que chamou a atenção do mercado em investir em um *marketing* que se utiliza de pessoas ou histórias reais:

O Facebook inaugurou um projeto apresentado como ‘o Santo Graal da publicidade’, capaz de converter cada usuário da rede em um eficaz instrumento de marketing para dezenas de companhias que vendem produtos e serviços na internet. (...) Em alguns casos, os próprios autores de blogs se convertem em protagonistas ativos de campanhas publicitárias, como aconteceu com a linha de sandálias Melissa, comercializada por uma marca brasileira. (Sibilia, 2008, p. 21-22).

Tanto nas artes como nos meios de comunicação, é possível observar atualmente corpos reais que expõem narrativas pessoais, ocupando espaços de representação. Essa condição pode desencadear alguns conflitos na recepção dessas imagens. O que está dentro desse enquadramento se trata da realidade ou é uma ficção? Se o corpo e a história que vejo dentro desse enquadramento é real, é ele um espaço da realidade ou um espaço de representação? Quando se trata do domínio da arte, o trabalho criativo permite lidar com esses conflitos de maneira mais fluida, visto que a cultura ocidental não atribui à preservação da memória coletiva à arte. Porém, quando o real aparece como potência poética, inevitavelmente se coloca em debate sobre como socialmente se dá o processo de significação da experiência vivida, sua forma de transmissão e conservação, questões que estão no cerne da discussão da realidade e da ficção.

Ao considerar que está na matriz do teatro uma constante tensão entre realidade e ficção (Fischer-Lichte, 2013), pensar na história do teatro evoca um pensamento sobre a história dos enquadramentos. Comumente, considera-se o espaço de dentro do quadro como o espaço da ficção e o de fora como o da realidade. Por muito tempo essa tensão tendeu para a ficção, em que o corpo real do ator se afasta de si para se adequar ao gesto do personagem. Nas últimas décadas, com a influência da performance, essa divisão de enquadramentos no teatro está cada vez mais desalinhada. No teatro, a ação performativa ocorre “pela suspensão brutal do enquadramento que define (e protege) o ator, e pela súbita imersão deste último numa ação fora de qualquer representação.” (Féral, 2016, p.21, tradução nossa).⁷⁹ Dessa

⁷⁹ No original: por la suspensión brutal del encuadre escénico (framing) que define (y protege) al actor, y por la repentina inmersión de este último en una acción fuera de toda representación.

forma, o desejo de um diálogo direto com o real que não serve a um jogo de ilusão e aos signos da cena está cada vez mais disseminado no imaginário contemporâneo.

Essa suspensão do enquadramento é em muitos casos acompanhada de um gesto de violência, visto que expõe o artista e o público a uma relação direta com o real que não está segurada e mediada pela ficção. Não ao acaso, o cenário artístico contemporâneo é marcado pela exposição dos corpos dos artistas a situações reais de risco, criando uma expressão de corpos violentados, vitimizados, sôfregos, sujos, doentes ou que estejam fora dos cânones das noções de beleza, saúde e bem-estar. Essas obras podem ser consideradas um legado da arte performativa de 1970, que estão compreendidas em um cenário artístico "batizado por Paul Ardenne com o nome de arte do extremo" (Féral, 2016, p.20, tradução nossa).⁸⁰

As imagens dos corpos medievais que são criadas nas performances da Paixão também podem ser consideradas imagens extremas que provocam o choque. Não no exato sentido que é atribuído por Paul Ardenne, pois seu conceito está vinculado a um panorama artístico de um determinado contexto histórico. Porém, é notório como a poética medieval tem como um de seus principais emblemas a violência: "seja qual for a situação corporal do evento originário a ser lembrado, o catalisador é muitas vezes a violência." (Enders, 1997, p. 142, tradução nossa).⁸¹ Isso decorre devido à vasta influência que a Paixão de Cristo tinha sobre a imaginação medieval, que pode ser descrita como "uma cena horrenda, habitualmente encenada em todos os seus detalhes sangrentos." (Enders, 1999, p.65, tradução nossa).⁸² Essa sensibilidade parece ser um elemento fundamental para a construção das cenas de flagelação dos mistérios, que não se limitam apenas às cenas de crucificação, mas que configuram todo um vocabulário poético que tem a tortura como "uma parte constitutiva de qualquer mistério medieval" (Enders, 1999, p.12, tradução nossa).⁸³

Embora a temática da violência seja recorrente tanto nas falas quanto nas imagens das encenações medievais, proponho analisá-la como força performativa. Alguns dos meios utilizados para ativar um imaginário das cenas de violência da Idade Média sem recorrer ao texto dramático podem ser relatos de cidadãos da época ou documentos jurídicos. Em ambos os casos, é possível encontrar diversos indícios

⁸⁰ No original: bautizado por Paul Ardenne con el nombre de arte de lo extremo.

⁸¹ No original: Whatever the corporeal situation of the originary event to be remembered, the catalyst is often violence.

⁸² No original: a gruesome scene, habitually staged in all its gory detail.

⁸³ No original: torture a constitutive part of any medieval mystery play.

de ações reais na execução dessas cenas. Por mais que os registros jurídicos pareçam propiciar mais legitimidade e veracidade para esses fenômenos, considero que para essa pesquisa os relatos são uma fonte de documentação tão legítima quanto, pois auxiliam na criação de uma ambientação fundamental para o exercício fabulatório. Mesmo que não haja outros indícios de documentos de um acontecimento que foi apenas narrado, fazendo com que não seja possível afirmar que aquilo de fato aconteceu, ainda assim podemos considerar o seu impacto na imaginação. É por meio desses relatos que nós contemporâneos podemos acessar a sensibilidade daquela cultura.

Segundo a autora Jody Enders em seu livro “Death by Drama and Other Medieval Urban Legends” (2002) há uma ampla variedade de relatos acerca das consequências reais ocasionadas pelo teatro medieval. Há lendas narrando que no ano de 1547 na cidade de Meux, na França, um ator que representava Satanás havia sido enforcado e outro que representava o Desespero havia se envenenado. Um relato de Filipe II, rei da Espanha, na sua visita Tournai (Bélgica) em 1549, testemunhou um *snuff drama*⁸⁴, em que um herege condenado foi colocado no “papel de Holofernes, de modo a poder ser executado em palco por um segundo criminoso condenado que interpretaria a Judite vingadora” (Enders, 2002, p. XX, tradução nossa).⁸⁵ Também há relatos de atores que enlouqueceram ao representar a loucura ou que morreram ao rezar pela morte. Espectadores que morreram com tiros de canhões de fogo, usados para representar dragões. Não apenas histórias de morte, como histórias de amor também existiam, como é o caso da peça de Santa Catarina de Siena, na cidade de Metz em 1468, em que um cidadão chamado Henry de la Tour se apaixonou por Catarina a ponto de desejar se casar com a mulher que a representou.⁸⁶ Também em Metz, no ano de 1485, Santa Bárbara foi representada por um homem que era tido como tão belo que se parecia mais com uma bela jovem. Sua atuação emocionou de tal forma a plateia que uma viúva quis adotá-lo como herdeiro e o estudante de letras, Mestre Jean Chardelly, louco de amor pelo jovem rapaz, decidiu levá-lo à Paris para

⁸⁴ O termo *snuff* refere-se a um gênero audiovisual que contém cenas de violência e mortes reais, sem o auxílio de efeitos especiais. Nesse caso, é usado pela autora Jody Enders (2002, p.2) o termo *snuff drama*, por se tratar de cenas de violência real que aconteceram durante a encenação.

⁸⁵ No original: the role of Holofernes, so that he might be executed on stage by a second convicted criminal playing the avenging Judith.

⁸⁶ Esse caso chama a atenção tendo em vista que não era comum o casamento por paixão, o casamento tinha uma função de manutenção de acordos sociais.

uma educação eclesiástica.⁸⁷ Um outro caso interessante aconteceu em Arles, na França, em que cidadãos contrataram um carrasco profissional de Avignon para “dar imediatismo às cenas de tortura de uma peça da Paixão que estavam encenando.” (Enders, 1999, p.189, tradução nossa).⁸⁸ Há também o relato emblemático, ao qual me referi no início desse subcapítulo, referente aos atores sacerdotes que quase morreram ao representar Judas e Jesus em uma encenação da Paixão de Cristo na cidade de Metz. O ator que representava “‘Cristo’ foi suspenso por muito tempo na cruz, enquanto o ‘Judas’ se pendurou de forma perigosa durante sua cena de suicídio, ambos à beira de asfixia. (Enders, 2008, p.129, tradução nossa).⁸⁹

Percebe-se nesses relatos um expressivo deslocamento dos enquadramentos, em que dentro do espaço de representação camadas do real irrompem, perturbando a ordem e a segurança da ficção. Ao deslocar esses fenômenos para os dias atuais são notáveis as suas estreitas relações com a cena artística contemporânea, desde a produção prática como teórica. Contratar um carrasco profissional para realizar uma cena de tortura pode ser associado, por exemplo, ao conceito de *ready-made* fundado pelo artista plástico contemporâneo Marcel Duchamp. O termo corresponde a operação de deslocamento de uma situação cotidiana, pertencente ao domínio da realidade, para um contexto artístico. Essa prática pode ser vista tanto nas artes visuais, com a transferência de objetos de uso comum para as galerias, como também no teatro, como é o caso do uso de não-atores em cena.

Além do *ready-made*, outro conceito contemporâneo que podemos associar às respectivas performances é o de *site specific*, que corresponde a trabalhos artísticos que são planejados para serem realizados em um local específico e sua criação decorre da relação com o seu *habitat*. Os mistérios medievais tinham como característica uma grande utilização do espaço público, de forma que a própria arquitetura da cidade era pensada como espaço de cena. Em manuscritos que contém esboços da estrutura da encenação da Paixão em diferentes cidades, é possível observar como a peça incorporava “tanto a localização dos eventos bíblicos quanto

⁸⁷ A autora não apresenta essa informação, mas considerando o contexto histórico da época, podemos imaginar que o Mestre levou o jovem para Paris para realizar uma educação eclesiástica, pois nesses ambientes era mais comum a relação entre dois homens. Considerando, por exemplo, que no estudo de letras eles entravam em contato com escritos gregos, em que a relação sexual entre homens era comum.

⁸⁸ No original: to lend immediacy to the torture scenes of a Passion play they were staging.

⁸⁹ No original: “Christ” was suspended too long on the cross, while the “Judas” dangled dangerously during his suicide scene, both on the verge of asphyxiation

as estruturas situadas dentro e ao redor do mercado da cidade” (Weigert, 2017, p.96, tradução nossa).⁹⁰ . A partir dos relatos percebemos como a relação com a realidade fazia parte não apenas do processo de criação, mas também das consequências reais que o teatro desencadeava na vida pessoal, levando, por exemplo, à loucura ou à paixão. Essa potência do teatro estava ligada à alarmante amplitude desse evento, que não se encerrava no fim de cada apresentação. Era uma experiência em processo que ao decorrer do seu acontecimento gerava grande impacto nas dinâmicas sociais da população:

Em uma peça de teatro da Paixão de oito dias em Reims em 1490, na qual se diz que 16.000 espectadores se reuniram da cidade e das aldeias vizinhas (uma cidade medieval tinha entre 10.000 e 20.000 habitantes!), vinho e pão foram servidos à comunidade festiva como um presente da cidade. Tais eventos quase inevitavelmente incluíam alguns tumultos, variando de bebedeiras a brigas e assassinatos. Em Auxerre, as Peças da Paixão eram tradicionalmente representadas no cemitério. Em 1551, em uma apresentação que durou mais de vinte e oito dias, chegou a tal uma escalada de violência e tumultos que uma cerimônia expiatória foi realizada no cemitério e o terreno foi novamente santificado. (Fischer-Lichte, 2002, p.35, tradução nossa).⁹¹

Uma primeira forma de nos aproximarmos desse conflito entre a realidade e a ficção na encenação dos mistérios é assimilar que a história de Cristo era tida pela população medieval cristã como um documento histórico: “a verdade da Paixão [...] não era realmente questionável para os cristãos medievais. Não se pensava que fosse uma ilusão.” (Enders, 1999, p.59, tradução nossa).⁹² Ela era conhecida e assumida não apenas por aqueles que a encenavam, mas por todas as grandes audiências que aguardavam ansiosamente pelo momento do ano que haveria sua representação. Portanto, podemos pensar que essa presença do real já aparece pelo fato de ser culturalmente entendido que o que está sendo encenado não se trata de uma ficção. Nesse sentido, caberia imaginar que aquelas representações estariam mais próximas

⁹⁰ No original: both the location of biblical events and the structures situated within and around the marketplace in the city.

⁹¹ No original: At an eight-day Passion Play in Reims in 1490, at which it is said 16,000 spectators gathered from the city and surrounding villages (a medieval city had between 10,000 and 20,000 inhabitants!), wine and bread was served to the festive community as a gift from the city. Such events almost inevitably included some rioting, ranging from drinking bouts to fights and murders. In Auxerre, the Passion Plays were traditionally performed in the cemetery. In 1551, at a performance which stretched more than twenty-eight days, it came to such an escalation of violence and rioting that an expiatory ceremony was carried out at the cemetery and the ground was re-sanctified. (Tradução minha)

⁹² No original: the truth of the Passion [...] was not really open to question by medieval Christians. It was not thought to be an illusion.

talvez do que entendemos por teatro documentário, tendo em vista que um dos principais pontos para entender essa linguagem “está na relação que os envolvidos⁹³ têm com os dados de não-ficção” (Soler, 2009, p.3). Essa associação é possível ao considerar a comparação que Enders (2019) realiza com o impacto dessas encenações na época com a relação que atualmente nós estabelecemos com os meios de comunicação.

O público do teatro medieval exibia a sua dependência espiritual do *mystère de la Passion* para orientação na navegação através do espaço do mundo no seu caminho para “casa”, mais ou menos pragmaticamente, para as recompensas do céu. [...] Da mesma forma [...] que o telespectador norte-americano [...] provavelmente professaria que o conteúdo de uma infinidade de programas de notícias e revistas é verdadeiro. (Enders, 2009, p XIX, tradução nossa).⁹⁴

O desempenho corporal é um ponto fundamental para compreender o uso do real nessas performances. Os agentes envolvidos na execução dessas cenas não buscavam “apenas representar a verdade do Evangelho, mas encarná-la”. (Enders, 2008, p. 124, tradução nossa).⁹⁵ Há de se considerar que os mistérios não tinham somente efeitos didáticos, estéticos ou de entretenimento, mas, principalmente, efeitos mágicos, que estão sublinhados na ideia de encarnação. Esse sentido pode ser associado ao conceito de *embodiment* utilizado por Erika Fischer-Lichte, formulado pela autora a partir da teoria de corpo de Merleau Ponty e de performatividade de Judith Butler.

Fischer-Lichte (2009) desenvolve como na tradição teatral do Ocidente há uma distinção entre o corpo semiótico e o corpo fenomenal do ator, sendo o primeiro relativo a um sistema de signos e símbolos aplicado para a representação de uma ideia e o segundo ao corpo físico e real do artista, que é a superfície onde se dá o acontecimento e matéria pela qual ele fabrica o corpo semiótico. Por um bom tempo, na tradição teatral do ocidente, o corpo fenomenal do ator tendeu a ficar escondido, sendo a revelação uma falha na técnica que garante o jogo de ilusão. Foi apenas no

⁹³ Entenda-se diretor, atores, técnicos etc. e espectadores.

⁹⁴ No original: Medieval theater audiences exhibited their spiritual dependency on the *mystère de la Passion* for guidance in navigating themselves through the space of the world on their way “home,” more or less pragmatically, to the rewards of heaven. [...] Likewise, american television viewer [...] would be likely to profess that the content of a plethora of news shows and news magazines is true.

⁹⁵ No original: not only to represent Gospel truth but to receive it.

século XX que o corpo fenomenal foi posto no centro da encenação, em virtude de diretores como Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, entre outros.

O conceito de *embodiment* propõe uma nova visão sobre essa dualidade, em que tanto o corpo semiótico como o fenomenal são indissolivelmente conectados, o que permite ao ator produzir “seu corpo fenomenal de um modo muito específico, que por vezes é experienciado como ‘presença’ ao mesmo tempo que produz uma figura dramática” (Fischer-Lichte, 2009, p.7, tradução nossa).⁹⁶ A discussão contemporânea acerca da referencialidade não parece ser suficiente quando estamos diante de uma história que não está sendo somente representada ou contada, mas sim encarnada.

Uma dificuldade da crítica contemporânea em analisar a questão da realidade e da ficção nas peças dos mistérios, garantindo uma distinção entre o que seria uma imitação de um ato de violência e o que seria uma violência real, associa-se à relação entre o dramaturgo religioso medieval e o retórico forense. A performatividade presente nos atos de fala do retórico e os discursos proferidos por aqueles que torturavam Cristo eram muito similares. Havia toda uma cadência de gestos e entonação que era utilizada pelos retóricos forenses dentro do enquadramento do sistema jurídico que era transposto para o teatro, o que se justifica no fato de que grande parte dos dramaturgos medievais haviam “passado por um extenso treinamento universitário em retórica” (Enders, 1997, p.145, tradução nossa).⁹⁷

O desarranjo dos enquadramentos que separam o que está no domínio do sistema jurídico (e que tem efeitos reais sobre a vida e a sociedade) com o que está no domínio do teatro fica evidente em um caso como o de Tournai, em que na cena bíblica de decapitação de Holofernes por Judith um herege condenado assumiu o seu papel para que “pudesse ser executado no palco por um segundo criminoso condenado interpretando a vingativa Judith” (Enders, 2002, p. XX, tradução nossa).⁹⁸ Podemos citar também o caso da Paixão de Aries, que cidadãos “importaram um carrasco profissional de Avignon para dar imediatismo às cenas de tortura” (Enders, 1999, p.189, tradução nossa)⁹⁹ Dessa forma, as representações tornaram-se “tão eficazes, tão violentas e tão dramáticas que o público moderno tem dificuldade

⁹⁶ No original: his phenomenal body in a very specific way, which sometimes is experienced as PRESENCE, and, at the same time, he produces a dramatic figure.

⁹⁷ No original: undergone an extensive university training in rhetoric

⁹⁸ No original: might be executed on stage by a second convicted criminal playing the avenging Judith.

⁹⁹ No original: imported a professional executioner from Avignon to lend immediacy to the torture scenes.

em fazer distinções que a própria teoria retórica não conseguiu fazer: entre ‘real’ e ‘realista’, [...] drama e lei.” (Enders, 2009, p.167, tradução nossa).¹⁰⁰

Tendo em vista os relatos narrados e o paradigma entre realidade e ficção nessas cenas medievais, é possível notar consideráveis aproximações desse panorama cultural com algumas intenções da arte contemporânea. A autoflagelação, a intersecção entre elementos do cotidiano e o teatro, a “utilização de espaços de atuação não tradicionais, a apresentação de corpos aberrantes e doentes em palco ou a imposição de violência no corpo” (Fischer-Lichte, 2008, p.49, tradução nossa)¹⁰¹ e a quebra do jogo de ilusão que garante a segurança dos corpos atuantes ao expô-los aos efeitos reais daquela ação, são elementos que podem ser notados em ambos os contextos.

Além disso, na cena contemporânea há também um aspecto dedicado à fruição do espectador, fazendo com que ele seja confrontado com uma realidade não mascarada pela revelação de seus traços violentos que são encobertos pelos meios de comunicação e pela transmissão histórica. Essa presença, como observa Josette Féral (2016), tem o propósito de “instalar uma nova forma de solicitar o espectador, uma forma que perturba o pudor, rejeita a censura e dá um murro na cara do público.” (Féral, 2016, p.17, tradução nossa).¹⁰² Ou seja, a emersão do real aparece como um meio de criar uma experiência direta com a violência, que não se reduz ao significado que o artista deseja transmitir, mas tem como foco o afeto gerado com a sensação de choque.

Resgatando o conceito de performance elaborado por Erika Fischer-Lichte (2009) que foi apresentado no subcapítulo anterior, compreende-se que a performance intenta uma nova relação com o espectador, propondo que a recepção da obra decorra do fluxo de afetos gerados pela experiência e do engajamento do público como sujeito ativo em detrimento da transmissão de um significado pré-determinado. Tendo isso em vista, é possível concluir que a emersão do real aparece nessas cenas medievais de violência pela sua performatividade. Dessa forma, para analisar o real nas performances de violência medieval, proponho a análise da

¹⁰⁰ No original: so effective, so violent, and so dramatic that modern audiences find it difficult to make distinctions that rhetorical theory itself failed to make: between “real” and “realistic,” [...] drama and law.

¹⁰¹ No original: use of non-traditional performance spaces; its presentation of aberrant and sick bodies on stage, or its infliction of violence onto the performer’s body.

¹⁰² No original: parecen querer instalar un nuevo modo de solicitud al espectador, un modo que perturba el decoro, rechaza las censuras y agrede a puñetazos al público.

performatividade de uma das cenas mais violentas e populares dessas encenações: a crucifixão de Cristo.

As cenas de tortura de Cristo eram compostas pelo julgamento e pela crucificação e seguiam um ritual em que Jesus era amaldiçoado, cuspido e espancado. Nesse ritual a sua cabeça era coberta e ele era “convidado” a adivinhar quem estava o espancando, quem puxava seu cabelo e sua barba. Essas ações eram acompanhadas de frases latinas e cada movimento era realizado três vezes enquanto o performer-vítima resistia em silêncio. Depois o processo de flagelação seguia com o espancamento de chicotes e varas até o momento de crucificação, onde se martelavam os pregos nas mãos e esticavam o corpo: “Milhas Tercius: traga-me um prego cego: Vou martelar a mão dele!” (Fischer-Lichte, 2002, p.45, tradução nossa).¹⁰³ Após uma extensa cena em que o corpo de Jesus é esticado e pregado, a cruz é erguida e Jesus amaldiçoado. O momento da paixão se dava no choro e no lamento de Maria por seu filho. As lágrimas, o sangue, a cruz eram elementos que compunham a materialidade da cena.

Nesse trecho, Fischer-Lichte não enfatiza se de fato se martelavam as mãos do performer na cruz. Não se pode afirmar ao certo que a violência era sempre realizada diretamente no corpo do performer, isso dependia do desenvolvimento cenotécnico de cada região, que aumentava de acordo com a adesão de artesãos à produção dessas encenações. Por exemplo, em 1580, na cidade de Modane, na França, um grupo de artesãos criou um traje para ser usado por Cristo feito com pele de porco para realizar as flagelações no seu corpo. Também utilizavam manequins “para rasgar ou serrar ao meio, dos quais saiam entranhas e sangue” (Carlson, 2010, p.41, tradução nossa).¹⁰⁴ Dessa forma, podemos imaginar que a violência sob o corpo real do ator não era uma necessidade, talvez a maior preocupação fosse por uma verossimilhança.

Independente se as cenas eram realizadas por um ator ou um boneco e se os ferimentos eram de fato reais, ainda assim é possível afirmar que havia uma sensibilidade de flagelação latente. Porém, considerando que a violência e sua eficácia no palco, levanta-se a questão de como poderia a plateia medieval “ter encontrado tanto prazer em ver exposto no palco as intermináveis e mais veneradas

¹⁰³ No original: Tercius miles: ... bring me a blunt nail: I shall hammer it into his hand!

¹⁰⁴ No original: to rip up or saw through the middle, from which shall come out entrails and blood.

provações dos mártires e do próprio Cristo, a quem cidadãos adoravam?” (Enders, 2008, p.126, tradução nossa).¹⁰⁵ Como era possível suportar essas imagens e encontrar uma fruição na contemplação de um corpo em uma situação tão estressante?

Essas cenas tinham um fim muito específico em relação à fruição do espectador. Ao tomar a destruição em seu próprio corpo, a figura de Jesus atuava como um veículo no próprio corpo do público, provocando uma espécie de catarse. A experiência de violação do corpo em performance era uma maneira de lidar com a violência real a que a população medieval estava submetida, que temia a iminência da morte. Esse medo que afligia fazia parte da experiência sensível cotidiana e pode ser figurado na representação de Albrecht Dürer¹⁰⁶ dos quatro cavaleiros do apocalipse: a morte, a guerra, a fome e a peste. Essa conjuntura social ameaçava o corpo social medieval e a performance de crucificação operava como um meio de sanar esse mal por uma magia social, através desse ritual em que o corpo daquele que figurava Jesus veiculava esse temor.

Portanto, é possível deduzir que essas cenas de tortura eram ambivalentes: se de um lado havia uma violência significativa, ela não emergia como uma forma de choque para o público, mas tinha como fim causar um alívio no corpo dos espectadores, assombrados pelos temores sociais. Tendo em vista que grande parte da população medieval ocidental não tinha uma visão nítida do interior do corpo humano, podemos imaginar que a presença do corpo flagelado e a revelação do sangue com seu peso simbólico do ritual da Eucaristia, produzia uma experiência mais sublime do que nós contemporâneos conseguimos apreender.

Esse ritual violento era recebido pelos espectadores como uma forma de garantir a integridade do corpo da cidadã e do cidadão medieval: “quanto mais cruel for a tortura executada no ‘bode expiatório’, maior será a proteção concedida ao corpo do espectador, de uma forma mágica” (Fischer-Lichte, 2002, p.44, tradução).¹⁰⁷ Quando acabava o ritual, o medo da violência era libertado do corpo e a proteção era concedida ao público. Foi por conta desse efeito de proteção que a cena de

¹⁰⁵ No original: could have found such great pleasure in seeing displayed on the stage the interminable and most venerated ordeals of the martyrs and of Christ himself, whom they adored?

¹⁰⁶ Albrecht Dürer (1471-1528) foi um importante artista e teórico da arte alemã do Renascimento. Dürer é amplamente reconhecido por suas gravuras em madeira e cobre, pinturas e escritos teóricos sobre arte.

¹⁰⁷ No original: The more cruelly the torture is executed on the “scapegoat”, the greater the protection accorded the spectator’s body in a magical way.

crucificação se tornou tão popular. Assim, podemos imaginar que sua força residia mais em ordem sensorial do que narrativa, por meio da instauração de um fluxo de afetos em que aquele que figura Jesus realiza por meio do seu corpo (seja ele animado ou inanimado) uma transformação do horror em cura. Considerando que na performance contemporânea o performer é “um puro catalisador” (Féral, 2015, p.160) capaz de corporificar os fluxos de desejo, podemos assimilar como esse ritual medieval está próximo do que intenta a performance contemporânea, já que é possível analisar como em ambos os casos a potência do seu ato está na ordem dos afetos.

É possível afirmar a disposição da plateia medieval em viver a purgação da violência ao considerar um relato de 1413 sobre a execução pública de um criminoso de nome Pierre des Essarts, em Paris, em que o condenado “ofereceu pouca assistência estética aos observadores ao ser conduzido rindo para o matadouro” (Enders, 1999, p.190, tradução nossa)¹⁰⁸. No entanto, por mais que o criminoso não apresentasse uma performance que correspondesse à dor e à piedade, a audiência ainda assim soluçou diante de sua morte, fabricando seu próprio expurgo diante de um corpo que não se equivalia a essa sensação. Disso, se conclui que o “público medieval estava firmemente determinado a vivenciar a catarse em uma execução pública - mesmo quando forçado a inventar seu próprio pathos quando a vítima não o proporcionava.” (Enders, 1999, p.190, tradução nossa).¹⁰⁹ Tendo em vista os intercâmbios entre o teatro e a lei, é oportuno de se pensar que as diversas cenas de tortura nos mistérios como por exemplo de figuras controversas como traidores de Cristo, bruxas, hereges e judeus, também provocavam uma sensibilidade conflituosa entre a dor e o prazer.

A força dos mistérios estava na capacidade de proporcionar sensibilidades entre prazer, dor e cura em eventos de massa, como uma forma de aliviar às ameaças que sobrecarregavam o corpo na época. Essa força se expressava nessa relação única que se estabelecia com o público. A categoria ator/espectador tal qual é concebida na tradição teatral do Ocidente, em que um determinado grupo de pessoas executa uma ação em que estão aptos e treinados para realizar enquanto um outro grupo passivo de pessoas a testemunha, não se aplica tão rigorosamente aos mistérios medievais. No contexto dessas encenações “não havia atores profissionais,

¹⁰⁸ No original: offered little aesthetic assistance to observers as he was led giggling to the slaughter.

¹⁰⁹ No original: medieval audience was steadfastly determined to experience catharsis at a public execution even when forced to invent their own pathos when the victim failed to provide it.

e um espectador de uma representação podia aparecer como ator na representação seguinte e vice-versa.” (Fischer-Lichte, 2002, p.46, tradução nossa)¹¹⁰, o papel do ator não era técnico, aqueles que performavam estavam lá para honrar o sofrimento de Cristo. Logo essas categorias não existiam *a priori*, mas só se davam em situação de performance. Isso configura um certo tipo de espetáculo, em que o espectador não vai ao teatro em prol de um juízo estético, mas pela experiência em si que ele proporciona.

A evidência de que a técnica não desempenhava um papel central na execução do espetáculo é pelo fato de que a transmissão do texto não era crucial para a realização da ação. Era comum que os atores cometessem deslizos, esquecendo ou errando o texto, o que em certas ocasiões podia resultar em ridicularização por parte dos espectadores. Mas esse não era considerado um comportamento adequado, visto que atores e espectadores se uniam não para o divertimento, mas para honrar a vida de Cristo, como observa Fischer-Lichte ao expor as palavras do Precursor¹¹¹, no *Sterzinger Passionsspiele*¹¹²:

Não andeis a praguejar e a escarnecer, como se vê em alguns homens grosseiros; se um deles nota que alguém cometeu um desliz no texto, escarnece dele e ridiculariza a representação. Na verdade, não se deve fazer isso, porque os atores só assumem os seus papéis para honrar Jesus Cristo, não por diversão, e muito menos por malandrice juvenil. [...] Pelo contrário, o ator atua a propósito de Deus e do sofrimento de Jesus Cristo, de modo que, através desta peça, todo o homem que nela se absorve é levado a uma devoção muito mais profunda do que seria pela simples narração das palavras. (Fischer-Lichte, 2002, p. 46-47, tradução nossa).¹¹³

Com base nessas observações, torna-se evidente que a divisão convencional entre atores e espectadores, típica do teatro ocidental, assume uma configuração

¹¹⁰ No original: Not go about cursing and mocking, as one sees in some boorish men; if one of them notices that someone has made a slip in the text, he mocks him and derides the performance. One should not really do that; for the actors only take on their roles to honor Jesus Christ, not for fun, and certainly not out of boyish mischief [...]. There were no professional actors, and a spectator at one performance might appear as an actor in the next performance and vice versa.

¹¹¹ O Precursor era uma figura que precedia a entrada de Jesus Cristo. A sua performance baseava-se na preparação do caminho para a representação da Paixão de Cristo em que anunciava a vinda de Cristo, fazendo referência às profecias do Antigo Testamento e preparando o público para a entrada do protagonista central da história sagrada.

¹¹² O *Sterzinger Passionsspiele* era uma representação teatral da Paixão de Cristo realizada na cidade de Sterzing (também conhecida como Vipiteno), localizada na região do Tirol do Sul, na Itália. Essa encenação da Paixão era uma das mais antigas e renomadas da Europa. A tradição das *Passionsspiele* em Sterzing remontava ao século XV, com registros que datam de 1474.

¹¹³ No original: Rather, the actor plays for the sake of God and the suffering of Jesus Christ, so that through this play, every man who absorbs himself in it is moved to far deeper devotion than he would be by the mere narration of the words alone.

distinta no contexto dos mistérios, resultando em um outro perfil de espectador, o que revela o cunho performativo dessa cena. A dissolução dessa divisão também se exprime no espaço, transgredindo os enquadramentos pré-estabelecidos entre palco e plateia, em busca de diferentes relações espaciais que proporcionem uma postura mais ativa do espectador. Nesse sentido, a noção tradicional de um espectador como um observador passivo é subvertida e ele é convidado a ser um cocriador da experiência artística, contribuindo com suas interpretações, reações e interações para a significação da obra.

Ao dar destaque para a materialidade das sensações, o espectador “está, assim como o performer, situado na intimidade da ação, absorvido por seu imediatismo ou pelo risco colocado em jogo” (Féral, 2015, p. 130). É a partir das sensações provocadas pela ação que se desenvolve uma experiência em que o efeito não é a racionalização dos signos apresentados, mas sim a fabricação de novos afetos nos corpos. Ao colocar o corpo e as sensações para o centro da análise, os domínios do real e da ficção se esvaem, pois no corpo tudo é real, como aponta poeticamente a artista Angélica Liddell em sua peça “Perro Muerto en tintorería: Los flertes”, “o corpo é a única coisa que produz verdade” (Liddell, 2007, p.62). Se ao entrar em contato com essa cena medieval, há uma dificuldade em estabelecer uma distinção entre a verossimilhança e a verdade na execução das ações, em contrapartida as sensações geradas eram profundamente verdadeiras, pois elas atuavam diretamente no corpo do espectador.

No contexto medieval, a supressão dessa divisão era ainda mais significativa, pois “o efeito sobre o espectador e o ator era o mesmo” (Fischer-Lichte, 2002, p.47, tradução nossa).¹¹⁴ Uma vez que os afetos gerados pela experiência da encenação eram de natureza mágica, seu fim não era um juízo de apreciação de uma técnica, mas a realização de um rito sacramental de cunho metafísico. Embora as preocupações estéticas não fossem negligenciadas, como pode ser visto no papel fundamental que as visualidades tinham na cena, o trabalho do ator e as emoções despertadas durante a encenação divergem significativamente das preocupações estéticas da cena moderna e contemporânea.

Mesmo com recorrentes semelhanças da performance medieval e da contemporânea, é preciso tomar cuidado de não as equiparar de maneira anacrônica.

¹¹⁴ No original: the effect on spectator and actor was the same.

Há uma divergência significativa que diz respeito à questão da autoria, que é um conceito central para a performance contemporânea. Embora houvesse dramaturgos contribuindo para as peças medievais, a questão da autoria não era o foco principal da produção. A realização dessas encenações estava profundamente enraizada em uma produção coletiva, na qual a comunidade se reunia para criar um evento que fosse simultaneamente artístico, cultural e religioso. O reconhecimento dos autores das peças medievais reflete gradualmente o papel que o autor viria a desempenhar no teatro a partir do Renascimento, mas essa não era uma característica imprescindível do teatro medieval.

Outro ponto que diverge as performances medievais das contemporâneas também é em relação ao conceito de catarse. A autora Josette Féral (2015) considera que na performance não há “efeito catártico como no teatro, mesmo nos momentos de extrema violência, porque não há jogo de representação propriamente dito, [...] não há corpo lúdico” (Féral, 2015, p. 144) e sim um corpo que experimenta o real em sua máxima crueldade. No caso do teatro medieval a ludicidade é muito expressiva e há um contexto de representação, tanto dentro do espaço da cena, quanto no espaço da lei; e há, principalmente, um efeito catártico. Porém, ainda que haja uma catarse, essa estaria mais na ordem do afeto do que da emoção e é essa diferença que possibilita que seja atribuída a performatividade a esses fenômenos.

Segundo Brian Massumi (2015), o afeto, diferente da emoção, tem de ser compreendido “como algo além de um sentimento simplesmente pessoal.” (Massumi, 2015, p.9, tradução nossa).¹¹⁵ Ele não se refere a um estado fixo, mas está na ordem do movimento e de suas intensidades; é o limiar em que os corpos atravessam e transformam-se, é dele que decorre a experiência. A emoção é apenas uma fração dessa experiência, é o que dela o sujeito “registra pessoalmente em um dado momento” (Massumi, 2015, p.9, tradução nossa).¹¹⁶ Ela faz parte de um sistema de significados de uma cultura que atribui a cada emoção uma identidade específica, a emoção desenha um enquadramento na sensação, enquanto os afetos maculam os limites. Desse fluxo de afetos (digo fluxo, pois está em constante movimento) que atravessam os corpos decorre as sensações e delas as emoções. De uma mesma

¹¹⁵ No original: as something other than simply a personal feeling.

¹¹⁶ No original: registers personally at a given moment.

sensação podem derivar graus muito diferentes de emoção, nem sempre a mesma dor e o mesmo prazer provocam o mesmo tipo de emoção.

Os corpos lúdicos medievais atuam mais na diretriz do afeto do que da emoção, pois não existe uma interioridade daquele que representa. Considerando que o performer “recusa toda a ideia de interioridade”, afirmando-se na “imediatidade do fazer, na urgência da experiência” (Féral, 2015, p.146), esse efeito catártico decorrente das performances medievais de violência pode estar mais associado a um fluxo de afetos, diferente do que associa Féral à catarse teatral, que está na ordem da emoção.

Para pensar o caráter afetivo dessas performances, é necessário imaginar que a encenação de um mistério não se reduzia a um evento isolado e controlado, mas sim possuía uma dimensão coletiva muito vasta que convocava uma outra perspectiva de tempo e espaço de ação a que estamos acostumados no teatro (por mais performativa que seja a proposta). Tratava-se de uma experiência que não se reduzia a um produto acabado, mas era algo que se fazia e se criava durante um extenso período. Nesse caso, há um jogo constante de tensão entre o espaço da vida e o espaço da cena. Os afetos impulsionados pelas cenas não se encerram com o fim da apresentação para serem dessa forma pessoalmente levados para casa; no dia seguinte a peça continua e as consequências anteriormente geradas podem abalar a continuidade da representação. A experiência não se resume à narrativa bíblica ou ao êxito de narrá-la, isso é o motor que impulsiona, mas ela também se afirma no que está para além dos enquadramentos, do que acontece nos espaços de ruptura entre uma apresentação e outra. A presença da comida, das bebidas, brigas, violações, revelam uma verve fisiológica do evento. Estamos diante de um acontecimento que irrompe na ordem da vida e não apenas na fruição estética, na criação de uma ordem ou na comunicação de uma ideia.

As cenas de flagelação impulsionaram a participação dos espectadores a viverem esses afetos em seus corpos e permitiram dessa forma que a cena saísse “do seu próprio enquadramento [...] instalando uma performatividade violenta” (Féral, 2016, p. 16, tradução nossa).¹¹⁷ Independente se eram os corpos reais dos atores que sofriam com a tortura, a suspensão do enquadramento que define o que é a cena e o que é a realidade promove uma experiência coletiva muito próxima do que seria um

¹¹⁷ No original: de su encuadre propio para crear, en escena, el acontecimiento, incluso lo espectacular, instalando una performatividad violenta.

acontecimento real vivido e testemunhado por todas e todos presentes, pois sua atuação se dá no campos dos afetos. Os afetos não correspondem aos sistemas de representação que garantem a separação da realidade e da ficção, pois eles atuam diretamente sobre os corpos, que filtram a intensidade da experiência. A abstração do que pode ser lembrado e significado é posterior àquilo que no corpo foi vivido em forma de afeto. As performances de violência na Idade Média criavam uma nova configuração da relação corpo e espaço, fazendo com que as pessoas pudessem vivenciar um sentimento público a partir das ações e das imagens.

O palco medieval, ao transgredir com os parâmetros da fé dando presença ao que se define por sua ausência, possibilitava a criação não apenas de realidades alternativas, mas também corpos alternativos, ao dar vida a criaturas que não faziam parte da realidade social, desde as criaturas não humanas a seres humanos que eram capazes de realizar atos de magia, como curas milagrosas e o renascimento. Isso dava a oportunidade para que seus cidadãos vivessem outras disposições corporais, em que podiam fabular para si outras realidades e outros corpos, mesmo que fosse naquele breve momento de encenação. Não ao acaso, “O diabo foi alternadamente aquele que fez do teatro a sua morada preferida e o criador da forma de entretenimento que nele acontecia, *ludi teatrales* (jogos teatrais) (Weigert, 2015, p.13, tradução nossa),¹¹⁸ pois era uma figura que vivia uma outra performance corporal que não estava inserida na moralidade cristã, que definia uma determinada performance do corpo. Ao criarem corpos em seus palcos, os cidadãos medievais não apenas representavam, pois, a questão da ficção interessa a tudo, menos ao corpo. No corpo, tudo é real.

¹¹⁸ No original: The devil was alternately he who made the theater his favorite dwelling place and the creator of the form of entertainment that took place within it, *ludi teatrales* (theatrical games).

4. A SENSIBILIDADE DO FLAGELO NA EPIDEMIA DA DANÇA

4.1 Primeira imaginação

Ultimamente, houve uma estranha epidemia
 Entre o povo,
 De modo que muitos, em sua loucura,
 Começaram a dançar,
 Continuando dia e noite,
 Sem interrupção,
 Até desmaiarem.

Muitos morreram por causa disso. (Waller, 2008, p.4, tradução nossa).¹¹⁹

O ano é 1518. Começo imaginando um dia de verão, no promissor mês de julho do hemisfério norte. O sol traz prosperidade após o inverno rigoroso, sua chegada é um momento de celebração. As casas de enxaimel com suas fachadas de madeira projetam sombra nas ruas estreitas e sinuosas que são ocupadas por comerciantes, artesãos, camponeses, viajantes e crianças brincando. Nas tabernas, a vida social floresce, pessoas se reúnem, bebem cerveja e compartilham histórias. Há forjas onde os ferreiros trabalham com metais, oficinas de alfaiate, carpintaria e sapataria. Um grupo de mulheres em volta do rio conversa lavando roupa. Próximo ao rio Reno, o porto fluvial está movimentado com barcos carregando mercadorias. A ascendência das ideias protestantes anuncia a chegada de um novo tempo. Na praça central, diante da célebre catedral de estilo gótico, comerciantes e mercadores de diversas regiões da Europa dispõem suas mercadorias nas bancas, compondo a feira com peixes, carnes, especiarias, frutas e tecidos. Uma variedade de símbolos, técnicas e culturas se fundem entre os caixotes, as gritarias, a multiplicidade de cheiros, a proeza retórica do comerciante que vende seu produto como quem declama um poema. A luz reflete nos vitrais coloridos da catedral, instaurando no seu interior uma deslumbrante dança de cores. Sua fachada esculpida de arenito rosa muda de cor ao longo do dia, sendo dourado de manhã, vermelho à tarde e púrpura ao entardecer. De qualquer ponto da cidade pode se observar as torres esguias feitas de pedra entalhada que perfuram o céu e dissipam sua imagem no encontro com a luz do sol.

Entre as ruas de paralelepípedos, imagino uma mulher dançando. Seus pés calçados de tamancos batem com intensidade no chão de pedras irregulares. Além

¹¹⁹ No original: There's been a strange epidemic lately Going amongst the folk, So that many in their madness Began dancing, Which they kept up day and night, Without interruption, Until they fell unconscious. Many have died of it.

dos ecos do cotidiano, não há música tocando. Pelo contrário do que é habitual nas grandes festividades do Carnaval ou dos Mistérios, que reúnem um grande número de pessoas em um evento celebrativo, a sua dança é sôfrega e solitária. O acontecimento chama atenção dos transeuntes, que se aglomeram em volta dela; alguns estão rindo, outros repudiando, aplaudindo ou solidarizando-se com a vergonha do marido. O tempo passa, as pessoas vão e voltam do trabalho, o sol começa a abaixar, a pedra de arenito rosa da catedral já começa a mudar de cor. O tempo só não passa para a mulher que dança, que continua seus movimentos repetitivos, sem começo, meio ou fim. Sua imagem começa a se esvaír com a diminuição da luz, a paisagem sonora amansa, mas ela segue dançando com os barulhos estridentes do seu tamanco e dos seus gemidos de hiperventilação. Até que, repentinamente, antes mesmo que a dança chegue ao fim, ela desmaia de cansaço. Passadas algumas horas, ela desperta e continua a dançar, seus movimentos agora são mais violentos e desordenados devido à fadiga. A mulher segue por mais três dias, rotacionando entre o êxtase da dança e o esgotamento da exaustão.

Seu espetáculo aglomera uma dezena de espectadores, entre eles artesãos, burgueses, nobres, comerciantes, camponeses, pessoas pedindo esmolas, monges e peregrinos; dedicados a especular teorias sobre o acontecimento. Alguns dizem que sua alma foi possuída pelo demônio, outros culpam os espíritos perdidos que rondam entre os vivos por não terem encontrado a redenção. Há também quem diga que sua aflição veio enviada pelo Céu ou simplesmente que a dança era apenas uma maneira dela perturbar o marido. Após várias tentativas, conseguem finalmente amarrar a mulher e colocá-la em uma carroça para levá-la para um santuário no topo da montanha de Vosges, há um dia de viagem. Porém, o problema estava apenas começando. Após alguns dias, mais de trinta pessoas já tinham ocupado as ruas com a emergência de dançar. A dança solitária da mulher se transformou em uma grande coreografia coletiva, espalhando-se pela cidade e acometendo as pessoas sem qualquer motivo aparente. Toda a efervescência comercial que tomava as ruas no ápice do verão de Estrasburgo se paralisa, os trabalhadores já não trabalham, os mercadores não exibem mais seus produtos. Agora quem manda na cidade são os dançarinos raquíticos e suas feridas. Imagino que foi assim que começou a epidemia da dança de 1518.

A epidemia da dança foi um acontecimento ocorrido no ano de 1518 na cidade de Estrasburgo, que na época era uma cidade independente do Sacro Império

Romano Germânico. Para quem vive em uma megalópole no século XXI, essa cidade pode parecer extremamente pequena, correspondendo a um bairro da cidade de São Paulo com cerca de 20.000 a 25.000 habitantes. Ainda assim, era uma das cidades mais prósperas e importantes da época, localizada em um ponto estratégico das rotas comerciais entre o norte e o sul da Europa, o que fez dela um centro comercial e cultural poderoso. Era conhecida por suas feiras, que atraíam mercadores de diversas regiões, como também por sua produção artesanal e manufatureira, incluindo a famosa fabricação de vinho e cerveja. As feiras habitualmente aconteciam na praça central da cidade, que ficava à frente da Catedral de Estrasburgo, uma primorosa arquitetura gótica construída em 1439. No fim do século XV e no início do XVI, a cidade era palco de importantes mudanças culturais e religiosas, sendo um importante centro de atividade reformista.

Embora haja registros de outras epidemias da dança na história, a pandemia de Estrasburgo é uma das que possui maior legitimidade histórica, pelo fato do médico Paracelso ter ido à cidade anos depois do acometido para documentar o caso. Foi a partir dos seus estudos em Estrasburgo que Paracelso cunhou o termo *choreomania* para denominar a praga da dança. Posteriormente, esse acontecimento despertou o interesse de diversas áreas, desde historiadores, psicólogos, antropólogos e neurocientistas que se debruçaram sobre os arquivos na tentativa de encontrar uma interpretação para esse fenômeno que foi “cuidadosamente registrado, em latim e alto-alemão, por dezenas de escritores diferentes” (Waller, 2008, p.5, tradução nossa).¹²⁰ A documentação sobre a epidemia preservada pelo poder público de Estrasburgo comporta uma coleção de manuscritos com relatos de comerciantes e pregadores, descrições médicas e desenhos de arquitetos que estudavam possíveis fortificações para conter a disseminação da pandemia. Alguns desses documentos foram destruídos durante a Guerra Franco Prussiana em 1870, porém grande parte já havia sido transcrita, o que faz com que tenhamos atualmente um retrato mais encorpado desse acontecimento.

Levando em conta esses registros, a epidemia começou no início de julho com uma mulher chamada Frau Troffea, que dançou por três dias corridos até ser amarrada e levada para um santuário, porém foi atingida pela morte no decorrer do caminho. Após alguns dias da mulher começar a dançar, a dança já tinha infectado

¹²⁰ No original: had it been that details were carefully recorded, in Latin and High German, by scores of different writers.

mais de trinta pessoas que dançavam incessantemente, raramente parando para comer e beber água, movimentando-se até desmaiar de fadiga. Dançavam de tamancos, botas de couro ou descalços, os calcanhares sangravam, as unhas caíam dos dedos, os tendões se rompiam e hematomas se espalhavam pelo corpo, mas isso não impedia que a emergência de dançar acometesse cada vez mais pessoas. A epidemia só se encerrou no final de agosto, depois de diversas medidas de contenção implementadas pelas autoridades locais, mas que não puderam evitar um considerável número de mortos. Não se tem o dado preciso de quantas pessoas morreram, “embora uma crônica sugira que (pelo menos por um tempo) quinze pessoas morriam a cada dia” (Waller, 2008, p. 4, tradução nossa).¹²¹

Para o que interessa a presente pesquisa, não caberá aqui nenhuma tentativa de interpretação que justifique a causa dessa praga. Não tenho como objetivo codificar cientificamente esse fenômeno enquanto uma doença, mas sim analisá-lo em sua qualidade estética, que por meio da fabulação consigo criar uma cena para esse acontecimento, atribuindo-lhe performatividade e teatralidade. A escolha desse específico caso como um objeto de pesquisa estético, ocorre também devido a um fato curioso em relação às medidas tomadas na época para a contenção da epidemia. Uma das profilaxias utilizadas pelos médicos e autoridades locais foi a construção de um teatro em volta dos dançarinos junto de uma banda para estimular a dança. O motivo dessa medida envolve hipóteses relativas à medicina vigente na época como apresentarei posteriormente, porém, o que interessa aqui é pensar como essa ação pode ser um objeto de reflexão para a discussão dos limites dos enquadramentos nas performances de violência. Se, anteriormente, vimos que as cenas do flagelo saíram do enquadramento do espaço da Igreja se aproximando da vida e do cotidiano urbano da população, nesse caso há um movimento inverso: algo que está no domínio da vida é deslocado do seu contexto por meio da instauração de um enquadramento.

A epidemia da dança também é objeto de interesse de diversos artistas e teóricos da performance, devido justamente ao caráter performativo que esse fenômeno evoca. A ideia de contágio está no centro dos debates da performance que reivindicam um fazer artístico que se desenvolva para além do confinamento do espaço da arte que foi estabelecido pela cultura ocidental, reverberando a obra para outras esferas da vida social que anteriormente estavam apartadas do domínio da arte

¹²¹ No original: though one chronicle suggests that (at least for a time) fifteen were dying each day.

e da ficção. Esse caráter contagiante é revelado pela quebra do enquadramento que separa o espaço do artista do espaço do espectador, propondo dessa forma que a mediação se constitua a partir da relação e do fluxo de afetos gerados por ela.

Segundo Erika Fischer-Lichte, o teatro pode ser compreendido como um ambiente “perigosamente contagioso” (Fischer-Lichte, 2002, p.194, tradução nossa).¹²² Esse aspecto contagioso decorre da sua atualidade, que se revela no aqui e agora do acontecimento. Independente se assistimos a uma história que acontece em outro tempo, a produção e a sucessão das imagens se realizam sempre no momento presente. Devido a essa intensidade do presente que faz com que o teatro exerça “um efeito sensível imediato nos espectadores” (Fischer-Lichte, 2002, p.194, tradução nossa)¹²³, a recepção das ações dos atores é transmitida antes no plano afetivo do que no simbólico. Da mesma forma que a contaminação de um vírus, que produz efeitos no corpo antes que seja diagnosticada uma doença, o que é criado no corpo do ator é reverberado instantaneamente no corpo do espectador na forma de afeto, produzindo uma variedade de sensações antes mesmo que elas sejam codificadas.

Não é possível pensar na aproximação entre o Teatro e a Peste sem levar em conta o teatro da crueldade de Antonin Artaud, em que a metáfora da doença aparece como um elemento marcante da sua ideia de teatro. A principal crítica do autor ao teatro ocidental é que ele padece de uma enfermidade que tem como raiz de sua causa o modelo tradicional de representação do Ocidente. Esse modelo se apoia no palco governado pelas palavras de um dramaturgo ausente, fazendo com que todas as materialidades presentes no espaço de encenação (corpos dos atores, objetos, luz, música) existem apenas para ilustrar um texto. Ou seja, a realidade da presentificação do teatro é mascarada para dar luz a uma ausência. Em contraposição a esse modelo, Artaud propõe que o teatro deve resgatar sua potência primitiva, que está mais próxima do ritual do que do estetismo. Essa potência se descarrega no teatro com a força de uma epidemia:

Se quisermos admitir agora a imagem espiritual da peste, consideraremos os humores perturbados do pestífero como sendo a face solidificada e material de um distúrbio que, em outros planos, equivale aos conflitos, às lutas, aos cataclismos e débâcles que os acontecimentos nos trazem. E, assim como não é impossível que o desespero inútil e os gritos de um alienado num asilo

¹²² No original: peligrosamente contagioso.

¹²³ No original: un efecto sensible inmediato en los espectadores.

causem a peste, por uma espécie de reversibilidade de sentimentos e de imagens, do mesmo modo pode-se admitir que os acontecimentos exteriores, os conflitos políticos, os cataclismos naturais, a ordem da revolução e a desordem da guerra, ao passarem para o plano do teatro, se descarreguem na sensibilidade de quem os observa com a força de uma epidemia. (Artaud, 2012, p.21-22).

Para Artaud, o espaço do teatro é onde o impossível pode emergir. Esse impossível é uma espécie de furor que habita o ser humano, a face perversa dos seus impulsos, a passagem dos humores, o desejo que ainda não tem nome para que se possa chamar de sonho; é através da cena que esse impossível encontra uma canalização. Do mesmo impossível se manifesta a extravasão da peste ao provocar uma ruptura na continuidade da vida social, suspendendo os valores morais diante da iminência do fim. Ao olhar para a face da morte um novo aspecto da vida se revela, os desejos encobertos vêm à luz, o ímpeto de viver aquilo que a realidade não dá forma emerge. É em relação a esse estado que Artaud compara a peste ao teatro, pois “só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível” (Artaud, 2012, p.24), em que as ações não permitidas pela moral irrompem no cotidiano diante da beira do desastre.

É evidente as inúmeras aproximações que podem ser realizadas entre a epidemia da dança e o teatro de Artaud, pois o palco construído em 1518 para os dançarinos doentes evoca metaforicamente a ideia de um teatro da crueldade. Porém, mais do que focar nas intersecções possíveis entre o pensamento de Artaud e a epidemia da dança, o que mais me interessa na presente pesquisa é pensar como a construção desse teatro pode ser um meio de fabulação para apreensão sensível do flagelo. Refletir sobre o movimento de se construir um teatro evoca um pensamento contrário ao que o teatro e a performance contemporânea tendem a praticar: em vez do espaço da arte se diluir para os espaços da vida, aqui vemos um fenômeno da vida que é transformado em teatro para ser curado, como se só o teatro pudesse curar o horror e a violência da vida. Para imaginar essas ideias será necessário fazer um bom uso da fabulação, pois como apresentarei ao decorrer do capítulo, a ação preventiva de criar um palco para os dançarinos doentes tem aspectos muito particulares de crenças e teorias da época. Porém, a fabulação desse fenômeno pode despertar algumas reflexões para a relação dos enquadramentos e da violência.

4.2 Enquadrar a vida: a construção de um teatro

Os dançarinos se proliferavam pelos becos da cidade. Transbordavam pelos becos, requebravam pelos mercados a sua dança urgente e desesperada. Como estancar essa ferida? Como conter o movimento que se multiplica, como conter a força de um corpo que acomete a outro de maneira irrevogável? Que se construa um teatro, alguém pensou. Instaurar um palco para que eles deem continuidade a sua dança. Criar um espetáculo para os dançarinos doentes. O espetáculo será a única maneira de se aniquilar o contágio. Imagino como era esse teatro. Seria um salão? Se sim, como conseguiram levar os dançarinos até lá? Quanta força era necessária para segurar um corpo em frenesi? E aquele que controla o corpo de um dançarino doente, o que leva ele a não se contagiar com seus movimentos erráticos? Será que pagaram colunas de madeira e cercaram os infectados? “Tirem os dançarinos das ruas.” “Não deixe um corpo doente escondido pelos becos em euforia.” “É imprescindível que os dançarinos sejam confinados em um teatro.” “E que dance.” Que sua dança ganhe valor simbólico, que deixe de ser puro afeto, contagioso, que se cesse essa vertigem perigosa. Que o sangue deixe de escorrer pelas ruas e se manifeste apenas no palco em seu espetáculo barroco. Os muros do teatro são como as cordas que Ulisses usou para se amarrar no barco e resistir ao canto das sereias. Amarrado, não morria, podendo assim apenas contemplar o lirismo de suas vozes. Os dançarinos doentes presos em seus palcos criam um espetáculo, aniquilam o caráter performativo de sua dança para garantir a fruição estética.

Para dar início a uma fabulação mais ancorada do teatro dos dançarinos doentes, podendo atribuir algumas referências que estimulem o uso da imaginação, acredito que seja importante se aproximar da ideia que se tinha na Idade Média de teatro em seu sentido espacial. Durante o período medieval não se tinha a concepção do teatro como edifício, como um espaço físico fixo que existia especificamente para o fazer teatral. Por muito tempo, a História do Teatro Ocidental defendeu um desaparecimento do teatro no período medieval, alegando que “depois do período áureo grego e do florescimento romano [...], houve um silêncio de 10 séculos para que a história registrasse de novo os inícios de um teatro.” (Sábato, 1989, p.69). Isso decorre pelo fato de que esse campo de pesquisa tinha como principal objeto de análise o texto escrito e a arquitetura do teatro, era a partir desses critérios que se definia a vida teatral de cada período histórico. Atualmente essa visão já entrou em

declínio, principalmente com o surgimento de propostas artísticas durante o século XX que contribuíram para o desenvolvimento de um novo olhar para a teoria teatral.

Quando a conceituação do teatro como lugar de onde se vê, que está na raiz grega da palavra *theatron*, amplia-se para além da noção do lugar como edifício arquitetônico; uma extensão de práticas que anteriormente não eram consideradas teatro podem ser integradas. Essa nova visão desconstrói a ideia de que para o teatro acontecer ele necessita de uma propriedade (seja ela pública ou privada), ampliando para o conceito de lugar onde se vê à “ideia de espaço-lugar, de territorialidade e, por extensão, de convívio e reunião” (Dubatti, 2006, p.20). Também a noção de espaço para a teatralidade não requer necessariamente um espaço físico, mas pode ser compreendida como espaço simbólico. Josette Féral (2015) indica que a teatralidade ocorre por um processo de clivagem que se dá pela criação “de um *outro espaço*, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele” (Féral, 2015, p. 86).

Essa visão da teatralidade permite que emergja para a história do teatro medieval uma vida teatral que antes estava ofuscada pela perspectiva da dramaturgia e do edifício teatral. Outro ponto significativo para nos aproximarmos da teatralidade medieval é inseri-la em um campo mais amplo, que não se encerra apenas no contexto das encenações, mas que fazia parte da dinâmica cultural da população, “que possuía uma teatralidade onipresente, sempre renovável, que sinaliza tanto um gênero literário quanto, [...] uma prática da vida cotidiana (Enders, 2017, p.3, tradução nossa).¹²⁴ A presença da teatralidade implica um constante jogo de ação e especiação no exercício social, que está sublinhada por uma expressiva gestualidade. Dessa forma, pensar os limites do enquadramento no teatro medieval é um desafio. Se, na modernidade, o limite é determinado pelo edifício teatral e seu palco que separa o espaço de especiação do espaço de criação, no teatro medieval essa divisão não se aplica, pois seus enquadramentos não eram fixos, não havia um limite que separava de maneira definitiva onde a ficção começa e a realidade termina.

Considerando que a teatralidade era um elemento que estava imerso na vida medieval, sendo uma característica intrínseca do jogo social, como também o fato de não haver o teatro como uma arquitetura que cria um referencial da organização espacial, qual poderia ser a melhor maneira de delinear certos limites para

¹²⁴ No original: It is to isolate for analysis and interpretation a ubiquitous, ever renewable theatricality that signals both a literary genre and, as [...] a practice of everyday life.

compreender o espaço do teatro na Idade Média? Como que em uma apresentação se dava a divisão atores e espectadores, como se separava fisicamente o espaço da ficção e o da realidade? Partindo do fato de que o teatro ao longo da Idade Média vai atravessando os limites do enquadramento, conquistando como principal característica sua expansão para às ruas, possibilitando o deslocamento “para diferentes locais e públicos, o que é, então, intrínseco à performance?” (Sponsler, 2017, p.107, tradução nossa).¹²⁵

Em um contexto em que o edifício teatral não era a sede da criação artística e o texto escrito não era o motor da encenação, parece ser necessário recorrer a outras ferramentas de análise que deem conta de conceber a organização dos enquadramentos do espaço da espectação e do espaço da criação no teatro medieval. Tendo em vista que com o desenvolvimento das performances medievais ao longo dos anos as encenações passaram a dar “ao mundo de Deus e ao anti-mundo pagão um impacto visual poderoso para além do que o texto veicula” (Carlson, 2010, p.63, tradução nossa)¹²⁶, uma análise possível para delinear espacialmente essas performances é por meio da organização dos seus elementos visuais no espaço. Devido a esse grande impacto que possuíam, as representações visuais revelam características estéticas que nos dão dimensão dos contornos espaciais das encenações medievais, o que deixa mais evidente por exemplo como era a interação física com o público nessas peças.

A força das imagens era uma característica notória das performances medievais, pois era por meio de sua presença no aqui e agora que se revelava a verdade do Evangelho: “a função das imagens estáticas e das performances ao vivo era fazer com que o público acreditasse que estava presente nos acontecimentos da história sagrada.” (Weigert, 2015, p.5, tradução nossa).¹²⁷ Essa visualidade começou a se expandir ao longo do tempo na medida que a encenação ganhou um caráter mais autônomo e os cidadãos ficaram mais ativos na sua produção, construindo uma gama de objetos que contribuíam para a comunicação dessas histórias: tapeçarias, dragões que cospem fogo, cruces, guirlandas de flores, tecidos, suportes de madeira para dar profundidade às imagens, barcos, palcos com rodas; havia todo um trabalho

¹²⁵ No original: to different locations and audiences, what, then, is intrinsic to the performance?

¹²⁶ No original: to God’s world and the pagan antiworld a powerful visual impact beyond what the text conveys.

¹²⁷ No original: the function of static images and live performances was to make an audience believe that it was present at the events of sacred history.

cenotécnico primoroso na execução dessas peças. Pelo fato de as peças acontecerem nas ruas e não terem um limite demarcado do espaço de encenação, era por meio dessas estruturas visuais que atores e público se organizavam espacialmente. É possível entender essa organização por meio de desenhos da época que esboçaram a dinâmica espacial em relação às materialidades cênicas e os pontos da cidade, como é o caso dos desenhos da Paixão de Lucerna, analisados por Laura Weigert (2017).

As maneiras como as encenações se organizavam nas ruas variavam de localidade, mas a tradição francesa do palco simultâneo foi uma das tecnologias mais significativas. O palco simultâneo consistia em diversas estruturas justapostas que poderiam ser tabladados ou andaimes que eram distribuídos pelo espaço público por meio de uma organização dos locais onde decorriam os acontecimentos bíblicos, “por exemplo o paraíso à direita, diferentes partes da Terra no centro, e a boca do Inferno à esquerda.” (Auerbach, 1970, p.123). A peça acontecia de maneira concomitante, de modo que o público podia se locomover entre as diferentes cenas e escolher quanto tempo ficavam em cada uma. Na tradição inglesa, diferente da francesa do palco simultâneo, o palco era composto por carroças. Nesse caso, a peça poderia ser vista de várias maneiras, como por exemplo através das janelas das casas, de modo que as cenas passavam pelas ruas no formato de procissão. Mas em geral, tanto os atores como os espectadores “moviam-se alternadamente para o local ocupado um pelo outro” (Weigert, 2017, p.95, tradução nossa)¹²⁸, de forma que o espaço de encenação era flexível, não havia uma área fixa e permanente que separava o espaço de jogo dos atores do espaço de contemplação dos espectadores. Tanto na tradição francesa do palco simultâneo como na inglesa do palco com rodas era essa “falta de separação entre o público e os atores” (Weigert, 2017, p.95, tradução nossa)¹²⁹ que definia em grande parte a organização espacial de uma peça medieval. Além disso, os desenhos mostram como as estruturas “que abrigavam e enquadravam a ação, bem como sua relação com os indivíduos que participavam e observavam a peça, variavam a cada dia da apresentação” (Weigert, 2017, p. 95, tradução nossa).¹³⁰ Dessa forma, não podemos pensar em um enquadramento fixo, mas um espaço sempre impermanente,

¹²⁸ No original: moved alternately into the site occupied by the Other.

¹²⁹ No original: the lack of separation between audience and actors,

¹³⁰ No original: that housed and framed the action, as well as their relationship to individuals participating in and observing the play, varied on each day of the performance.

em constante mudança, que se fazia antes nas passagens do que na presença da sua estrutura.

Portanto, imaginar um espectador sentado, que se conforta em sua cadeira enquanto contempla um espetáculo em silêncio é uma ideia muito estranha para o teatro medieval. Os espectadores da Idade Média moviam-se entre os palcos, interagiam, falavam e comiam; a passividade e a imobilidade do público diante dos espetáculos era algo que não existia no seu teatro. Para nós contemporâneos pode até existir uma familiaridade com essa proposta de organização espacial, visto às diferentes propostas teatrais do século XX que desafiaram o modelo tradicional do palco italiano. Porém, ainda assim, esse modelo está enraizado no nosso imaginário, pois o edifício teatral é um elemento constituinte da nossa cultura e que direciona uma divisão específica entre atores e espectadores.

A lógica do palco italiano difere enormemente do teatro medieval, pelo fato de impor aos espectadores um mesmo ponto de vista da ação, induzindo, dessa maneira, uma perspectiva universal do acontecimento. Embora no nível da sensação, a fruição de um espetáculo seja sempre particular e subjetiva, o que se ordena nesse modelo de palco é a ideia de uma experiência unívoca do público com o que ali se representa. Já no teatro medieval, a relação dos espectadores com o acontecimento é fundamentalmente diferente dessa, devido à forma com qual o ambiente de visualização era organizado.

As performances realizadas nas plataformas individuais ou em vagões de cortejo aconteciam de maneira independente, mas simultaneamente integravam uma apresentação maior que englobava uma série de performances que aconteciam concomitantemente em diferentes estruturas. Isso fazia com que o público medieval “nunca examinasse a história na sua totalidade, mas percebesse uma visão parcial dos acontecimentos que eram, por sua vez, segmentados nos numerosos períodos de visualização da performance” (Weigert, 2017, p.100, tradução nossa).¹³¹ Isso permitia que os espectadores pudessem mudar constantemente o ponto de vista da ação, criando uma apreensão multifacetada da narrativa. Por mais que se considerasse a importância da transmissão dos acontecimentos bíblicos nesses eventos, eles não eram experienciados por um ponto de vista universal, mas sim a

¹³¹ No original: that they could never survey the story in its entirety but perceived a partial view of events that were, in turn, segmented into the numerous viewing periods of the performance.

partir da mobilidade de cada espectador, que dava uma perspectiva para essa narrativa.

Essa organização espacial também proporcionou aos atores uma relação mais abrangente com o espaço de jogo. Os desenhos revelam como “os atores moviam-se entre uma área central de jogo e estruturas semelhantes a casas que representavam diferentes localizações geográficas ou cósmicas na narrativa” (Weigert, 2017, p.92, tradução nossa).¹³² Os atores das peças medievais não estavam restritos aos limites do palco que separa o espaço de encenação, o espaço de espectação e a coxia, eles estavam, ao contrário, inseridos a um espaço bem mais amplo, que englobava grande parte da cidade. Não havia uma área de preparação como o das coxias e camarins, os atores se trocavam na frente do público. Por mais que se experimentasse uma relação com o real, não havia uma tentativa de ilusão. Isso garantiu aos atores medievais uma liberdade “para improvisar seus movimentos dentro de um espaço de jogo, adaptando suas ações ao tamanho, forma e layout” (Sponsler, 2017, p.108, tradução nossa)¹³³ do próprio espaço comum do seu cotidiano. Essa flexibilidade só era possível devido à estreita relação que tinham com o ambiente urbano, que os atores poderiam ocupar de várias maneiras:

Eles poderiam passar do nível do solo para o nível do vagão de cortejo quando atuavam em espetáculos de rua, como provavelmente ocorreu em uma série de peças de mistério que exigem movimento entre vários níveis (incluindo a terra para o céu ou inferno) ou eles poderiam caminhar de mansão em mansão em um campo aberto, se estiver apresentando uma peça como Digby Mary Magdalene¹³⁴, que foi projetada para produção de local e andaime com um grande número de palcos dispostos em torno de um campo. Incluía até um navio no qual os atores viajavam pela platéia ou pelo espaço aberto como parte da performance. (Sponsler, 2017, p.108, tradução nossa).¹³⁵

¹³² No original: actors moved between a central playing area and house- like structures standing for different geographic or cosmic locations in the narrative.

¹³³ No original: to improvise their movements within a playing space, adapting their actions to the size, shape and layout.

¹³⁴ "The Digby Play of Mary Magdalene" é uma peça de santos sobrevivente da Inglaterra medieval.

Ela oferece uma janela para a profunda imersão do drama bíblico e da performance nas práticas devocionais do final da Idade Média, nas aspirações e críticas sociais e nos discursos religiosos

¹³⁵ No original: They could move from ground level to pageant- wagon level when acting in street pageants, as probably occurred in a number of the mystery plays that call for movement between various levels (including earth to heaven or hell) or they could walk from mansion to mansion in an open field if performing a play such as the Digby Mary Magdalene, which was designed for place- and-scaffold production with a large number of stages arranged around a field. It even included a ship in which actors travelled around the platea or open playing space as part of the performance.

A disposição dessas encenações no espaço permitia que os eventos míticos e históricos da Bíblia fossem inseridos no contexto urbano das procissões. A partir dos desenhos da peça da Paixão de Lucerna, é possível observar como os locais dos eventos bíblicos eram associados às estruturas do mercado da cidade, misturando a arquitetura local com a ambientação da história sagrada, os personagens bíblicos com os moradores da cidade de Lucerna. O significado da peça se dava a partir dessa interação que era formada com o encontro dos diferentes tempos e lugares: “a justaposição de referências dos locais do mundo imaginário da peça com aquelas do mundo cotidiano da cidade criou um ambiente de visualização que foi, durante a apresentação, Jerusalém e Lucerna.” (Weigert, 2017, p.95, tradução nossa).¹³⁶

Assim sendo, a cidade tinha um papel fundamental na compreensão que se tinha da peça, o ambiente do teatro não estava separado da própria estrutura da cidade, sendo sua arquitetura uma forma de dar um contorno para essas encenações. Porém, quando me refiro à cidade, não estou tratando apenas de seus edifícios, de seus becos e ruas, mas também da circulação das pessoas, da relação que elas tinham com essa geografia, pois “não são as pedras - as das muralhas, dos monumentos e das casas - que fazem a cidade, mas os homens que a habitam, os cidadãos, os civis. (Le Goff; Truong, 2006, p. 171). A autonomia que os cidadãos medievais tinham para produzir e criar essas grandes encenações propiciava uma relação única com o seu espaço cotidiano. A ideia de alienação do trabalho decorrente do regime capitalista liberal não encontrava nenhuma correspondência nesses eventos. O próprio ambiente da performance incentivava a consciência da complexidade do trabalho e dos materiais utilizados, que unia toda a comunidade em prol do desejo de se contar uma narrativa. Para isso, todos os cidadãos contribuíam como podiam para melhor contar essa história, transformando a cidade onde viviam em um palco, “um espaço de contemplação comunitário” (Weigert, 2017, p.101, tradução nossa).¹³⁷

Atores e espectadores se uniam para imaginar outras possibilidades de habitação para seu espaço cotidiano, criando por meio de cenotecnias, visualidades e performances poéticas um espaço fantasioso. O diferencial dessas peças é que por

¹³⁶ No original: The juxtaposition of references to the sites of the imaginary world of the play with those to the everyday world of the city created a viewing environment that was, for the duration of the performance, both Jerusalem and Lucerne.

¹³⁷ No original: communal beholding place.

mais que se acreditasse na verossimilhança daquele espaço como ambiente da história sagrada, ainda assim todos “eram sempre lembrados da natureza fabricada deste reino e do trabalho e da experiência necessários à sua produção” (Weigert, 2017, p.101, tradução nossa).¹³⁸ Apesar de haver uma relação com o real marcante, como abordado no capítulo anterior, o que estava em questão não era um jogo de ilusão, mas sim uma necessidade de habitar, criar uma ambientação que pudesse promover uma sensação direta com as sensibilidades envolvidas nessa história, em que a principal aqui analisada é a do flagelo. Por mais que a orientação religiosa fosse algo valorizado nesses eventos pela Igreja Católica, o grande impactado dessas encenações consistia na experiência sensorial que os espectadores tinham com o ambiente dessas histórias, que permitia que eles a habitassem.

Essa multiplicidade de perspectivas e de atravessamentos de tempos e espaços, fez do teatro medieval um palco de fabulação coletiva. Em vez de se seguir as palavras gravadas nas Escrituras, cada cidadão propunha um olhar para a construção dessa história, seja por meio da sua performance ou de uma produção visual. Essa mútua colaboração também pode ser compreendida tendo em vista que “as encenações de grupos de figuras individuais poderiam ser reorganizadas para criar narrativas alternativas ou sobrepostas” (Weigert, 2017, p. 90, tradução nossa)¹³⁹, sendo necessário apenas que elas tivessem uma plataforma ou carroça para realizar sua performance. Assim sendo, não havia um limite geográfico bem estabelecido da dimensão dessas encenações, que poderiam variar de acordo com cada região como também a cada ano. Em Bruges, por exemplo, a encenação “incluía vinte e quatro plataformas e o ciclo de Corpus Christi em Chester incluía vinte e cinco carroças de cortejo” (Weigert, 2017, p. 90, tradução nossa).¹⁴⁰ A grande característica em relação ao enquadramento que podemos atribuir a essa forma teatral é o palco impermanente e dinâmico:

Quando uma trupe itinerante montou uma peça no mercado de uma aldeia, quando uma procissão percorreu as ruas de uma cidade, quando uma cidade apresentou uma peça bíblica anual, quando uma proclamação foi lida em voz alta na praça da cidade, uma cerimônia realizada na igreja, ou um ritual realizado em torno das muralhas de uma cidade, naquele momento, o teatro

¹³⁸ No original: “they were always reminded of the fabricated nature of this realm and of the labour and expertise that went into its making.

¹³⁹ No original: The stagings of individual figural groups, moreover, could be rearranged to create alternate or overlapping narratives.

¹⁴⁰ No original: included twenty- four platforms; the Corpus Christi cycle in Chester included twenty five pageant wagons.

tornou-se parte integrante da vida diária. Como as representações medievais circularam tão amplamente, foram integradas na vida pública e nos seus ritmos diários e sazonais de uma forma que o teatro comercial dos séculos seguintes não o faria. (Sponsler, 2017, p.108, tradução nossa)¹⁴¹

A consequente proibição dessas peças não se deu pelo fechamento de seus palcos, mas pela proibição da circulação das pessoas. O teatro ao tomar conta da cidade e misturar suas fabulações com os seus lugares, rotinas e histórias, fazia com que “os domínios ficcionais imaginários dos acontecimentos míticos e históricos fossem enquadrados em relação ao domínio cívico em que as procissões se situavam” (Weigert, 2017, p. 90, tradução nossa).¹⁴² Dessa forma, podemos imaginar como esses eventos abriram a possibilidade de jogar com a própria cidade, criando novas perspectivas, maneiras de se relacionar e habitar. A relação espacial e material de contar essas histórias sugeria também que outros pontos de vista para a história do Evangelho emergissem, propondo outras narrativas para além daquela contida nas Escrituras e que eram de acesso apenas do Clero.

Sua proibição está associada principalmente a essa magnitude que o evento foi tomando com os anos, que propiciou uma intensa relação da comunidade com o espaço público, mas também podemos compreendê-la através das mudanças sociais que estavam em disputa no final da Idade Média e que impactaram principalmente a vida nas cidades. O crescente êxodo rural aumentou radicalmente a população urbana, muitos camponeses moviam-se do campo para a cidade em busca de novas relações de trabalho. Essa valorização do trabalho assalariado em detrimento da servidão como relação de classe propiciou a “formação de um proletariado urbano” (Federici, 2017, p. 92). Em decorrência desse crescimento, novas políticas começaram a ser incorporadas, que entre as principais foi o cercamento. Essa expressão era tida no século XVI como “um termo técnico que indicava o conjunto de estratégias usadas pelos lordes ingleses e pelos fazendeiros ricos para eliminar o uso comum da terra e expandir suas propriedades” (Federici, 2017, p.133). A partir dessa

¹⁴¹ No original: When an itinerant troupe mounted a play in a village marketplace, when a procession traversed a city's streets, when a town staged an annual biblical play, when a proclamation was read aloud in a town square, a ceremony enacted in church, or a ritual performed around a city's walls, then and there, theatre was made part and parcel of daily life. Because medieval performances circulated so widely, they were integrated into public life and its daily and seasonal rhythms in ways that the commercial theatre of the following centuries would not be.

¹⁴² No original: the imaginary fictional realms of mythic and historic events were framed in relation to the civic realm in which the processions were situated.

ideia começa a se instaurar a noção da propriedade privada, que vai encontrar êxito não apenas no campo, mas também nas cidades.

O processo de disciplinarização do corpo que se estruturou com “os cercamentos, a caça às bruxas, as marcações a fogo, os açoites e o encarceramento de vagabundos e mendigos em *workhouses* e em casas correcionais recém-construídas, modelos para o futuro sistema carcerário” (Federici, 2017, p. 120-121), foi o assentamento para a construção de uma estrutura de poder que determinou a disciplina do corpo a partir do seu enclausuramento em um espaço institucionalizado. Esse processo dá início à modernidade e só vai ser concebido de fato a partir do século XVIII. Um de seus pilares é a neutralização do espaço, um espaço sem lugar, destacado da realidade social, dos ambientes, das relações e da comunidade. A partir da institucionalização desses enquadramentos se instaura a sociedade disciplinar, à qual conceitua Michel Foucault, momento no qual “as disciplinas tornaram-se fórmulas gerais de domínio” (Foucault, 2014, p.189). Essa forma de controle social decorre de uma intervenção dos corpos das pessoas em um determinado espaço, como uma maneira de controlá-los e gestá-los a partir de um enquadramento. Essa ação garante um domínio sobre o movimento da população, demarcando qual a mobilidade possível para cada corpo. Assim sendo, os corpos passam a ser regidos por um espaço criado e não mais pelo movimento dos astros, da natureza, das culturas, das narrativas e do ambiente que estão inseridos. Foi por meio desse espaço enquadrado que se definiu e se reproduziu a experiência dos corpos modernos.

As cidades modernas instauram esses enquadramentos pela “construção das cidades operárias, dos hospitais, dos asilos, das prisões e das casas de correção”, seguindo um princípio de “encaixamento espacial das vigilâncias hierarquizadas” (Foucault, 2014, p. 230). Entre esses enquadramentos que gestam os corpos modernos, o edifício teatral também se constituirá posteriormente como um espaço de poder, espaço onde se rege o espetáculo da vida burguesa e sua afirmação como elite cultural. Porém, esse é um processo que vai demorar dois séculos para se concretizar, pois no fim da Idade Média até esse período, o teatro passa a ser visto como algo degradante, sendo deslocado para as periferias das cidades, onde dividia espaço com bordéis e outras atividades tidas como marginalizadas para a sociedade. Essa aversão ao teatro, como discutido no capítulo anterior, decorre em grande parte da ascensão do protestantismo, que alegava que o teatro era uma atividade que estimulava comportamentos lascivos e adversos à fé. Entretanto, se o teatro era

considerado uma prática tão degradante para os reformadores nessa época, o que levaria o poder local de uma cidade protestante à escolha pela construção de um teatro em volta dos dançarinos doentes como uma medida de segurança para epidemia?

A partir do momento em que se constrói um teatro e coloca-se música para que os infectados dançam, cria-se um espaço de espectação, espaço esse que é assistido pelo poder local que anteriormente havia retirado da rua as encenações dos mistérios. Mas por que a construção de um teatro seria uma maneira de controlar a pandemia? Para iniciar nossa fabulação, lembremos como o teatro e a vida estavam fundidos no período medieval, sendo a teatralidade considerada uma prática da vida cotidiana, não estando enclausurada no edifício teatral, mas estabelecendo-se como uma atividade em movimento. Também os dançarinos doentes se movimentavam e misturavam-se com o espaço cotidiano, dando movimento a sua angústia, criando imagens de horror altamente contagiosas. Em uma análise fabulatória, é possível pensar como a construção de um teatro é também uma forma de se instaurar uma política do movimento, tal qual se estabeleceu com a sociedade disciplinar.

Os dançarinos se multiplicavam pelos becos, atravessavam os mercados, deixavam marcas de sangue do seu sapato pelo asfalto de pedra e por onde seus esqueletos os levavam, mais pessoas se juntavam. Imagino esse movimento desordenado tomando conta de toda a cidade, sem nenhuma disciplina que pudesse afirmar o que podem esses corpos. Portanto, parece haver uma necessidade de disciplinar esses corpos, determinar até onde poderiam ou não circular.

Se a fabulação nos permite embaralhar as linhas do tempo, a construção de um palco em Estrasburgo pode nos remeter aos primeiros indícios da palavra coreografia. Em 1700, "Raoul-Auger Feuillet publicou sob auspício de Luís XIV, o Rei-Sol, mas também o Rei-Dançante, (...) o livro *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse, par caractères et signes démonstratifs*" (Lepecki, 2012, p.111), obra em que a palavra coreografia aparece pela primeira vez conceituada. Esse conceito não é definido por Feuillet a partir do corpo, mas sim a partir do espaço. A coreografia, como uma invenção da modernidade, é definida como um quadrado, um espaço reto e liso, que Lepecki (2012) associa ao enquadramento da sociedade disciplinar. Feuillet vê a sala de dança não como um espaço tridimensional, mas como uma superfície plana, representada como um quadrado em uma folha branca. E é nesse espaço que o corpo se manifesta. Ele é inserido nesse quadrado como um hieróglifo pintado na tela.

Portanto, um corpo criado, sem história, sem contexto, sem carne. É um corpo criado e disciplinado pelo símbolo, um corpo neutro, branco, normativo e universal.

Assim, quando a palavra “coreografia” é cunhada para nomear o aparato de captura dentro do qual a dança e seu novo corpo passam a se movimentar, essa palavra surge para agenciar não apenas escrita e movimento (o seu sentido literal da palavra choreo-graphia), não apenas corpo e signo, mas talvez de forma mais inusitada e mais impactante, a palavra agencia papel (em branco) e chão (liso) (Lepecki, 2012, p.112) Esse corpo é abstrato, um “corpo-hieroglifo” formado por letras sobrepostas. A palavra “coreografia” surge, então, para conectar escrita e movimento, corpo e símbolo, mas também para unir papel e chão. (Lepecki, 2012, p.112).

Lepecki (2012) ao citar Feuillet, argumenta que a criação da coreografia envolve três etapas: primeiro, pela ideia de que o chão da dança é um espaço neutro e liso; segundo, pela negação da violência envolvida na neutralização desse espaço; e terceiro, pela transformação de qualquer espaço de representação em algo vazio e neutro. Ou seja, é um mecanismo de apartar a história do corpo e do espaço, atribuindo à linguagem artística uma certa pureza que não se mistura com as intempéries do tempo. O processo de neutralizar o corpo e o espaço por meio da criação de um enquadramento implica uma violência na medida que limpa todas as irregularidades, diferenças, traços culturais, separa o sujeito da comunidade, elimina suas narrativas e os caminhos que o levaram até ali.

Um outro ponto fundamental é que esse conceito é fundado a partir de uma demanda nobre, do rei, ou seja, do Estado. Se o movimento nas sociedades pré-capitalistas era guiado pelos astros e pelos ritmos da natureza, a partir do capitalismo mercantil esse movimento passa a ser gestado pelo Estado, que vai ditar onde se pode circular, os horários de trabalho e repouso, com quem se relacionar, onde começa a arte e onde termina a vida. E com essa gestão cria “um espaço branco repleto da violência que o fez – e que o constitui como ilusoriamente ‘neutro’” (Lepecki, 2012, p. 113), com o objetivo de se constituir uma ideia de corpo, um corpo afastado da natureza e de seus instintos, que não decide o que é melhor para si, mas obedece ao que o Estado diz ser melhor para todos. Separar o corpo do ambiente, fez com que ele fosse “empobrecido e privado dos poderes que as populações pré-capitalistas lhe atribuíam” (Federici, 2023, p.163), suas capacidades e potências foram amputadas para que se afirmasse até onde esses corpos podem criar. Assim sendo, podemos pensar como esse processo de enquadramento causa nesses corpos uma experiência traumática com o ato de separar o corpo de sua história e de seu contexto.

A ação de construir um teatro em volta dos dançarinos doentes na epidemia da dança de Estrasburgo pode nos servir como um espaço de fabulação, uma metáfora para reflexão do impacto que foi a criação desses enquadramentos na modernidade. Naquele contexto, o enquadramento se fez importante, pois, a dança, ao misturar com a vida, tornou-se contagiosa. Seguindo embaralhando as linhas do tempo, em uma linha de pensamento extemporâneo, retomo a volta de Ulisses à Ítaca, onde sobreviveu à magia de Circe em transformar homens em porcos, aos delírios de paixão da ninfa Calipso, ao canto das sereias.

Ulisses, nas suas derivas para retornar ao enquadramento do lar, perde-se e encontra-se, resistindo aos impulsos mágicos que afetam seu corpo e colocam-no de face com a morte. Para suportar o canto fatal das sereias sem se atirar ao mar e morrer com o encanto lírico de suas cordas vocais, Ulisses se amarra no mastro. Ao se amarrar no mastro, ele pode ouvir o canto sem que haja risco de se atirar no mar, vencido pela sublimação de suas vozes. Desse ato de aprisionamento, nasce o espaço de contemplação. Ulisses ao estar preso pode fruir da beleza do canto, sem que se contagie por seus afetos. Construir um teatro em volta dos dançarinos doentes é também uma maneira de aniquilar o caráter performativo desse acontecimento em prol do espetáculo, reivindicando um espaço de contemplação, em que alguns irão observar e outros atuar.

Amarrar-se em um mastro, instaurar a ideia de um espaço neutro que visa controlar e disciplinar corpos é um ato violento. Enquadrar a vida necessariamente implica uma violência, incita um flagelo, pois aparta, corta o ser humano do espaço e da comunidade que está inserido. Mas há também o choque de ser arrebatado pelo frenesi da dança, diante do espanto do real, perder-se no esvaziamento. A epidemia da dança de 1518, sob essa perspectiva, é um jogo de choques entre a violência do enquadrar e a violência do movimento incessante. Uma fabulação pendular dos enquadramentos e de suas suspensões, na busca de encontrar qual o limite nos é mais suportável para nossa experiência sensível. O flagelo é inevitável.

4.3 Fabular o real: a necessidade de um contorno

“Certos historiadores e semiólogos viram na palavra "macabro" uma onomatopéia que daria a entender, na língua, o choque de ossos, outros viram uma dança dos esqueletos (*mactorum chorea*). Seja o que for, a arte macabra, isto é, as obras relativas ao cadáver, triunfa, sobretudo na dança” (Le Goff; Truong, 2006, p.126)

O ano é 1518. É um dia de verão na cidade de Estrasburgo. Frau Troffea começou a dançar. Como era sua coreografia? Que tipos de movimentos ela realiza? Possuem alguma ordenação? Eles se repetem? Qual parte do corpo predomina mais? É uma dança mais telúrica, densa, sôfrega, pouco vetorizada, ou é mais aérea, expansiva, com saltos e piruetas? Onde ela aprendeu a se movimentar dessa maneira? Será que, se eu pudesse vê-la dançar, eu acharia bonito? Eu consideraria dança? E o que acham seus contemporâneos? Seus movimentos significam algo para eles? Comunicam? Como são lidos, sentidos, experienciados? Que tipo de sensibilidade promoviam? E quando mais pessoas começam a acompanhá-la na dança, será que realizam movimentos parecidos com o dela? Dançam em conjunto? Em roda? Dançam solitários? Na dificuldade da imaginação, agarro-me às dúvidas, delas desperta-se uma multiplicidade de imagens...

A imaginação do cotidiano de uma cidade medieval, em um dia comum, é uma imagem que emerge com facilidade na minha cabeça. O ritmo da rotina da cidade, seus ambientes, as interações, os sons, cheiros. Uma paisagem harmônica me parece ser mais fácil de apreender simbolicamente. A partir do momento em que se inicia a epidemia, que os dias vão passando e as cenas de horror vão se difundindo, parece cada vez mais difícil de imaginar. Eu posso contar que pessoas dançaram sem parar por dias a fio, praticamente sem comer ou hidratar, chegando à beira do colapso; mas dificilmente consigo imaginar essa cena como se a observasse de perto. Não consigo habitar esse cenário, conceber de modo sensível a qualidade dessa experiência.

A dificuldade de criar uma imagem para esse evento decorre do fato de que a situação a que esses corpos estão submetidos é traumática, o que faz com que seja mais complicado de assimilá-la no domínio do simbólico. Os corpos dançantes são tomados por uma experiência de choque, que pode ser entendida como uma “ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos (...) que não conseguem ser elaborados simbolicamente” (Gagnebin, 2009, p.110). A palavra choque deriva do verbo latim *collidere*, que tem o sentido bater junto, colidir. Esse verbo deu origem à palavra francesa *choquier*, como também à inglesa *shock*, que atribuíram o sentido de

golpe súbito, bater contra ou, até mesmo, ferir. A ferida aberta pode nos servir de imagem como algo que irrompeu no tecido da pele, mas que ainda não recebeu contorno (a cicatriz, a marca que conta uma história). Em uma análise fabulatória da epidemia da dança, é possível pensar como a construção de um teatro pode ser uma maneira de dar um contorno para esse acontecimento e, dessa forma, conseguir inseri-lo no campo da imaginação.

É de costume associar a Idade Média com imagens chocantes, devido à noção advinda desse período construída no imaginário da “Idade das Trevas”. A violência da morte espetacularizada na Idade Média Ocidental era um elemento comum na vida medieval. Existiam diversos mecanismos de tortura que eram executados nos prisioneiros em praças públicas aos olhos do povo. Entre eles, podemos citar: 1) o Empalamento, que consiste na inserção de uma estaca introduzida das costas ao peito. O personagem que ficou mais conhecido pela técnica foi Vlad III, o Empalador (o sujeito que inspirou Drácula). 2) O berço de Judas, que equivalia a um assento em forma de pirâmide com uma ponta afiada em que o torturado era obrigado a sentar. 3) O caixão de tortura, que eram gaiolas apertadas penduradas em praça pública para que os prisioneiros morressem de forma lenta pela exposição ao sol e comidos por animais, enquanto vivos. 4) O balcão de tortura, que era uma mesa de madeira com cordas fixadas nas áreas superiores e inferiores que prendiam os membros da vítima em roldanas de uma ponta a outra. A tortura consistia em girar a maçaneta, esticando assim o corpo da pessoa até a morte. 5) A roda da tortura, que era uma roda de carroça grande em que os presos eram amarrados e atingidos pelos torturadores com grandes martelos de metal e depois disso, ainda na roda, eram pendurados vivos em praça pública, para que os animais comessem sua carne em estado de putrefação.

Essas imagens, sem dúvidas, provocam choque. São indiscutíveis o absurdo e o certo “primitivismo” desses procedimentos, pois temos para nós nitidamente a concepção de que os corpos possuem direitos que garantem sua integridade e segurança. Essa concepção deriva de um pensamento moderno que configurou o corpo em uma unidade coesa e estável. Dessa noção herdamos a visão do corpo enquanto o limite do sujeito, que separa seu ente íntegro do ambiente. Porém, a introdução desse modelo não se deu especificamente com o objetivo de “aliviar” a violência que os corpos medievais torturados em praça pública estavam submetidos. A instauração desse projeto não atenuou a violência sobre o corpo, mas pelo contrário a organizou em uma tecnologia de guerra contra determinados corpos. Portanto, o

desenvolvimento dessa noção de direito sobre o corpo não estava vinculado ao encerramento das práticas de tortura, mas sim a sua regularização, tanto é que esses mesmos mecanismos usados nas praças públicas medievais foram importados para as colônias europeias, a serem utilizados sobretudo nos povos originários e escravizados.

A organização desses dispositivos de tortura teve início no século XVI e abriu o processo para a concepção moderna de corpo, a qual foi descrita no primeiro capítulo, baseada no modelo cartesiano. Por mais que esse determinado modelo de corpo não dê conta de responder às diferentes experiências corporais ao redor do mundo, houve um esforço durante esses 500 anos de instaurar esse ideal como um projeto político de esfera global. Um dos pilares de regularização dos dispositivos de tortura foi a caça às bruxas, que teve “raízes nas transformações sociais que acompanharam o surgimento do capitalismo” (Federici, 2017, p.30) sendo considerada “o ponto culminante da intervenção estatal contra o corpo proletário na Era Moderna.” (Federici, 2017, p.261).

Portanto, por mais que as imagens medievais de tortura espetacularizada provoquem choque, a instauração do modelo corporal moderno é marcada por um projeto político que se utilizou dessas técnicas como uma máquina de guerra para irradicar experiências corporais que fugissem da lógica de trabalho necessária para a formação da mão de obra capitalista. A imposição desse modelo configurou para a comunidade corporal da época uma experiência de choque intensa e seu impacto ao longo desses anos se deu de forma “tão traumática que até hoje nos referimos a ela, seja para superá-la ou para contextualizá-la” (Pizarro, 2020, p.141). As disputas religiosas que estavam em ascensão nessa época com a Reforma Protestante e que marcaram a introdução de um novo modelo de fé, encontraram uma certa conciliação durante o período de caça às bruxas, que uniu essas diferentes visões em prol da criação de uma maquinaria estatal de disciplinamento do corpo:

A natureza política da caça às bruxas também fica demonstrada pelo fato de que tanto as nações católicas quanto as protestantes, em guerra entre si quanto a todas as outras temáticas, se uniram e compartilharam argumentos para perseguir as bruxas. Assim, não é um exagero dizer que a caça às bruxas foi o primeiro terreno de unidade na política dos novos Estados-nação europeus, o primeiro exemplo de unificação europeia depois do cisma provocado pela Reforma. (Federici, 2017, p.303).

Para fabular sobre a dança de Estrasburgo, há de se considerar que esses conflitos sociais estavam atingindo os corpos na época, fazendo com que não possamos imaginar suas danças sem levar em conta esse cenário, pois os movimentos desses corpos advêm de uma fabricação histórica. Ao conduzir o pensamento por uma perspectiva genealógica, cada gesto compreende uma variedade de fagulhas do passado que atuam como uma junção de forças que o condicionam. É possível encontrar nos movimentos do corpo as lacunas da História, as tensões que estavam alarmantes e a potência de outras narrativas que, por alguma circunstância, não se inscreveram no tecido da História. Mesmo antes da introdução desse modelo de disciplinarização, durante todo o período medieval o corpo esteve sempre em cenário de disputa. Isso também decorre do fato de que “o corpo fornecia à sociedade medieval um de seus principais meios de expressão... A civilização medieval era de gestos” (Enders, 2017, p.11, tradução nossa).¹⁴³ Por ser o meio de expressão, o corpo se tornou um espaço de conflito de interesses, em que diferentes experiências corporais estavam em embate: o corpo estéril da moral ascética em disputa com o corpo lascivo da feiticeira, como apresentado no primeiro capítulo.

Ao imaginar os corpos medievais, com certeza a imagem que se constrói muito difere da dos corpos gregos e romanos, nus, simétricos e com silhuetas rigorosamente desenhadas pela massa muscular. Pelo contrário, imaginamos corpos inteiramente cobertos, com mantos que escondem qualquer contorno do corpo nu. Também as imagens do corpo na Idade Média são niveladoras da classe social: os corpos da nobreza mais robustos vestidos com um excesso de tecidos e adornos, os corpos raquíticos e cobertos em mantos escuros dos monges avessos à alimentação desmedida e os corpos dos camponeses, magros, com túnicas de lã sem tintura. O que é possível concluir com essa imaginação é que certamente a Idade Média não foi um período de culto ao corpo, sua imagem aparece a nós de maneira mais mascarada do que revelada. Entretanto, ainda assim, o corpo era um catalisador de uma série de embates que se desencadearam nesse período:

De fato, o cristianismo medieval jamais pôde resolver a contradição entre duas de suas exigências profundas: de um lado, o desejo de negar o corpo para melhor tender a Deus e, portanto, assimilar o "espiritual" ao imaterial; de outro lado, a necessidade de imaginar o invisível, portanto, de o situar no

¹⁴³ No original: The body provided medieval society with one of its principal means of expression... Medieval civilization was one of gestures.

espaço e no tempo, de conceber lugares, formas, volumes e corpos ali mesmo onde deveriam ser excluídos. (Schmitt, 1999, p.219).

Essa contradição que atravessa toda a Idade Média está na raiz dos diversos conflitos sociais desse período. As lutas antifeudais que emergiram no seu decorrer estavam na maioria das vezes vinculadas ao discurso religioso, justamente na tentativa de dar conta dessa contradição que estava constantemente refletida nas condições sociais. Um outro discurso religioso conduzia a uma nova experiência com a realidade material, o que implicava em outras condições de trabalho. Por esse fato que a heresia popular foi “a que melhor expressou a busca por uma alternativa concreta às relações feudais por parte do proletariado medieval e sua resistência à crescente economia monetária” (Federici, 2017, p.68).

Nas reivindicações desses movimentos, apareciam diferentes posturas sobre o corpo que divergiam da visão do Clero. As lutas anti-feudais ao proporem uma nova organização em relação ao trabalho, à religiosidade, à propriedade e à reprodução sexual, despertou uma nova prática corporal. Por mais que muitos hereges tivessem uma aversão à matéria, expressa na recusa pelas relações sexuais (alguns grupos não consumiam nenhum alimento de origem animal por se oporem a consumir qualquer alimento que provesse de um ato sexual) e no repúdio aos bens materiais que chegava até certo ponto a um culto à pobreza, essa não era uma visão totalizante. Também havia grupos de “hereges atribuíam um valor místico ao ato sexual, tratando-o inclusive como um sacramento (*Christeria*)” (Federici, 2017, p. 78). Considerando essas diferentes posturas em relação às práticas corporais, fica evidente que o corpo era um lugar de debate e contradições na época.

Um outro elemento que foi fundamental para intensificação dessa contradição foi a peste, em específico a peste bubônica que acometeu o início e o fim da Idade Média. A sua primeira manifestação foi entre 541 e 76, reaparecendo novamente de forma mais devastadora entre 1347 e 1352, quando dizimou “um quarto da população ocidental” (Le Goff; Truong, 2006, p.105), afirmando-se assim como um dos maiores desastres do período medieval. Também houve outras epidemias como a lepra e a sífilis, porém a peste bubônica é a mais emblemática, pois “introduziu na Idade Média, de maneira brutal, ‘uma morte de tipo novo, repentina e selvagem. A doença identificava-se, assim, com a morte.’” (Le Goff; Truong, 2006, p. 105-106).

Essa nova relação com a morte desencadeada pela peste bubônica impactou o corpo medieval com uma experiência de choque. A sua alarmante devastação

atribuiu à morte um caráter temeroso. A presença latente do cadáver, como matéria de putrefação, espalhava-se pelas ruas, trazendo para o centro do cotidiano os próprios corpos em decomposição. Essa situação era chocante, tendo em vista a relação intensa que essa cultura possuía com a morte e o além da vida. Essa sensação também pode ser acrescida do fato da dissecação dos corpos não ser uma atividade incentivada nesse período, o que decorre que no próprio imaginário medieval não se tinha com nitidez a imagem interna do corpo. Por mais que não seja tão preciso afirmar que a Igreja proibia declaradamente a dissecação do corpo humano, sendo na verdade as violações de sepulturas e os roubos de cadáveres mais severamente perseguidos (Le Goff; Truong, 2006), ainda assim não era algo imerso na cultura medieval como vai ser no Renascimento, quando começam a surgir os teatros anatômicos, em que cientistas abriam os corpos e revelavam seu interior nas praças públicas da cidade.

Para entendermos o impacto sensível da epidemia da dança, é necessário compreender que a morte tinha uma importância notável na cultura medieval. Sua relação divergia muito da noção que temos atualmente em relação à morte. As medidas higienistas excluíram os doentes da sociedade e privaram o espetáculo da morte. A partir da modernidade, o repúdio por essas práticas levou à criação dos hospitais para ocultar o cheiro do moribundo, impedindo a contemplação do cadáver em putrefação, tornando assim a morte o mais asséptica possível. Na Idade Média, era experienciada coletivamente em suas praças, em que os cidadãos se reuniam para contemplar a experiência da alma abandonando o corpo. Ela não era apenas visualizada, mas também falada, discutida. Era um acontecimento único e compartilhado por todas e todos, não se restringindo ao âmbito privado, mas estava no centro da vida pública:

nos cemitérios levados do exterior para o interior das cidades ou contíguos às igrejas nas aldeias, o cadáver de cada cristão e de cada cristã é incensado fora da liturgia dos funerais e, sobretudo, os corpos veneráveis de santos milagrosos em seus túmulos e suas relíquias corporais. (Le Goff; Truong, 2006, p.13)

Os mortos, estavam geograficamente introduzidos no centro da cultura medieval. O cemitério, como aponta o historiador medievalista Jean-Claude Schmitt (1999), está localizado entre a Igreja e a aldeia, ocupando um espaço intermediário, mediador entre as diferentes esferas da vida (a da devoção, a do trabalho, a do

comércio, a do descanso): “os vivos o atravessam continuamente quando vão à igreja ou retornam dela, mas também quando se dirigem de um lado ao outro da aldeia ou, na cidade, de um bairro a outro.” (Schmitt, 1999, p.205). A ritualização da morte conduzia um contorno para essa experiência inexplicável e sem rosto.

Com a peste bubônica, a morte ganhou um caráter repentino e dessa forma ritualizá-la se tornou mais inacessível. Tendo em vista que a morte súbita era o maior temor da população medieval, a peste foi uma experiência traumática avassaladora. Diferente de nós contemporâneos em que o medo da morte “parece estar focalizado na dor e na agonia” (Le Goff; Truong, 2006, p.130), para o medieval o sofrimento da carne não era proeminente ao sofrimento da alma, podendo ser mais assustador a ideia de se morrer repentinamente, mesmo que sem dor, do que o sofrimento de uma morte lenta. A morte abrupta ameaçou a população com o risco de se morrer em estado de pecado, sem a oportunidade de redenção, e, assim, destinado ao calor do inferno.

A epidemia da dança de 1518 afligiu o cotidiano desenterrando a memória social dessa experiência brutal com a morte que foi vivida com a peste. O horror da morte invadiu o cotidiano: “os corpos dos mortos, escoltados por familiares perturbados, foram levados enquanto os outros dançavam em vários estados de esquecimento” (Waller, 2008, p.140, tradução nossa).¹⁴⁴ A praga da dança fez irromper no tecido do presente uma perturbação passada que não foi cicatrizada e emerge como um fantasma que perambula assombrando os vivos por não ter encontrado a redenção. A dança “emerge como que vinda do passado, como uma doença do excesso arcaico” (Gotman, 2018, p.47, tradução nossa)¹⁴⁵, causando uma desordem das linhas do tempo e revelando uma ferida aberta na História. Traz para o tecido do presente as perturbações do passado, como o mundo aniquilado das lutas anti-feudais, os traumas da peste e fome; como também os espectros do futuro: a inquisição e a sombra da instauração do modelo capitalista. Essa característica a torna por si só fabulatória, considerando que a fabulação revela “o reaparecimento persistente daquilo que nunca esteve destinado a aparecer “revela uma história que

¹⁴⁴ No original: the bodies of the dead, escorted by distraught family members, were carried off as the others danced on in varying states of oblivion.

¹⁴⁵ No original: emerges as if from out of the past, as a disease of archaic surfeit.

não aconteceu” (Nyong’o, 2019, p. 15).¹⁴⁶ A revelação desse mundo por meio da epidemia da dança estabeleceu um estado de crise:

especificamente, a crise da modernidade, onde o passado parece emergir e quase engolir a própria modernidade. Assim, os coreomaniacos enxameiam: eles representam uma desordem de multidões fervilhantes que exploram estados anteriores de ser, teatralizando o surgimento repentino de uma horda desindividuada que representa, nas palavras de Hecker, as “extravagâncias” do passado.²⁵ Seus “saltos bacânticos” e “a dança selvagem”, enquanto eles “gritavam e espumavam de fúria”, apresentavam um espetáculo de descontrole antigo para testemunhas oculares contemporâneas e leitores posteriores. (Gotman, 2018, po.47, tradução nossa).¹⁴⁷

Se a epidemia da dança eclodiu evidenciando um trauma social, como será que esse trauma se expressava nos movimentos? Eles poderiam ser considerados chocantes para quem via? Em narrativas de outras epidemias da dança no período medieval, as danças foram descritas como cirandas, movimentos circulares que os dançarinos dançavam em conjunto. Isso decorre do fato de que “o movimento circular tinha um significado especial para muitos europeus do final da Idade Média” (Waller, 2008, p.165)¹⁴⁸, que remetia ao movimento das órbitas e do sol. Por isso, era comum a presença das danças circulares em algumas festividades, principalmente nas vésperas de São João, seus movimentos eram caracterizados por

saltos altos em uma formação circular, com Satanás supostamente no seu centro invisível. [...] Esses *paroissiens* (aldeões) estavam simplesmente engajados em formas tradicionais de *divertissement* (entretenimento) - *the fêtes patronales des paroisses* (as celebrações do dia dos santos nas aldeias) - que durante séculos marcaram a Festa dos Tolos, dos Inocentes e do Asno, ocorrendo em cemitérios como também em locais regulares de culto. (Gotman, 2018, p.72, tradução nossa).¹⁴⁹

¹⁴⁶ No original: The persistent reappearance of that which was never meant to appear.

¹⁴⁷ No original: specifically, the crisis of modernity, where the past appears to emerge in and nearly to engulf modernity itself. Choreomaniacs thus swarm: they represent a disorder of teeming multitudes tapping into prior states of being, theatricalizing the sudden emergence of a disindividuated horde representing, in Hecker’s words, the ‘extravagances’ of the past. Their ‘Bacchantic leaps’ and ‘wild dance’, as they went ‘screaming and foaming with fury’, presented a spectacle of ancient uncontrol to contemporary eyewitnesses and later readers.

¹⁴⁸ No original: Circular motion had special significance to many late medieval Europeans.

¹⁴⁹ No original: They performed high leaps in a circular formation, with Satan purportedly at its invisible centre. [...] These *paroissiens* (villagers) were simply engaged in traditional forms of *divertissement*—the *fêtes patronales des paroisses* (village saints’ day celebrations) —which for centuries had marked the Feast of Fools, of the Innocents, and of the Ass, taking place in cemeteries as well as in regular places of worship.

Em relação à praga de Estrasburgo “infelizmente, não há registro dos tipos de dança realizados” (Waller, 2008, p.108, tradução nossa)¹⁵⁰ Por isso, também, a fabulação é uma ferramenta necessária, pois cabe a nós imaginarmos. Porém, se levarmos em conta “estudos de indução de transe entre culturas contemporâneas” (Waller, 2008, p.109, tradução nossa)¹⁵¹ é possível imaginar que na epidemia de 1518 a dança circular também esteve presente, devido ao fato de que, segundo esses estudos, os movimentos circulares rápidos aprofundam o estado de delírio (Waller, 2008), fazendo com que fossem característicos dos episódios coreomaniacos.

Ao fabular uma dança circular, em formato de ciranda, não consigo associá-la a um movimento chocante, na minha imaginação esse tipo de dança está associado a um certo espírito alegre e comunitário. Porém, as danças circulares dos coreomaniacos eram caracterizadas por movimentos “geralmente estressantes e muitas vezes assustadores” (Waller, 2008, p.109, tradução nossa)¹⁵² para quem os observava. Também seus movimentos eram descritos como “primitivos e infantis: espontâneos, imprevisíveis e voláteis, vítimas de movimentos abruptos e deselegantes [...], bacanistas, descontrolados e estrangeiros” (Gotman, 2018, p. 47-48, tradução nossa).¹⁵³ Os gestos dos dançarinos eram experienciados como algo que está fora da ordem social, que escapa à moral e à solidez da sociedade disciplinar. Por mais que haja um êxtase no impulso de dançar, não se pode afirmar que havia uma euforia em seus movimentos. Eles induziam a um sofrimento emocional extenuante e dores físicas que não poderiam se traduzir em risadas.

De qualquer forma, é absolutamente claro que essas danças não eram de forma alguma alegres. Este fato foi atestado por dezenas de cronistas. Um monge que escreveu sobre o surto do século XIV observou que os aflitos eram “atormentados pelo diabo”, várias falaram de agonias psicológicas ou ‘dores externas’, e um escritor afirmou que “alguns deles foram levados pela sua dor a saltar para ao Reno e outros rios, onde se afogaram. (Waller, 2008, p.110, tradução nossa).¹⁵⁴

¹⁵⁰ No original: there’s no record as to the kinds of dance Strasbourg’s choreomaniacs performed.

¹⁵¹ No original: Studies of trance-induction among contemporary cultures.

¹⁵² No original: usually stressful and often frightening.

¹⁵³ No original: were primitive and childlike: spontaneous, unpredictable, and volatile, prey to abrupt [...], bacchantic, uncontrolled, and foreign.

¹⁵⁴ No original: Either way, it’s absolutely clear that these dances were in no sense joyful. To this fact dozens of chroniclers attest. A monk who wrote of the fourteenth-century outbreak noted that the afflicted were ‘tormented by the devil,’ several spoke of psychological agonies or ‘dreadful pains,’ and one writer claimed that ‘some of them were driven by their pain to leap into the Rhine and other rivers, where they drowned.’

Os movimentos erráticos dos dançarinos doentes ao se espalhar pela cidade, transformaram Estrasburgo em um palco de uma dança sôfrega e irracional. A burguesia ascendente, com seus gestos comedidos e disciplinados, incomodava-se com os tipos de movimentos que ali emergiram, pois “a dança selvagem dos coreomaniacos abalava suas sensibilidades mais contidas” (Waller, 2008, p. 112, tradução nossa).¹⁵⁵ Diante da disseminação descontrolada desses movimentos pelas cidades, dessa ferida aberta e sem rosto, deu-se a construção de um teatro.

À primeira vista, a construção desse teatro parece ser uma forma violenta de enquadramento, tendo em vista todo o contexto apresentado no subcapítulo anterior. Porém, ela é mais profunda que isso. Diante da crise provocada pela praga da dança, o conselho XXI, composto por 10 nobres e 22 burgueses eleitos por guildas, teve como primeira medida pedir a opinião dos médicos em relação aos acontecimentos. Nas outras epidemias da dança durante a Idade Média, a medicina não foi influente nas suas resoluções, devido ao pensamento cristão proeminente que acreditava que apenas Cristo poderia ter acesso aos poderes curativos, recusando dessa forma qualquer prática medicinal que não estivesse diretamente vinculada à atividade clerical. Porém, devido ao fato de Estrasburgo ser uma cidade livre movida pelas ideias protestantes, “os médicos de Estrasburgo tinham uma influência real” (Waller, 2008, p.113, tradução nossa).¹⁵⁶

Os médicos, à princípio, consideraram explicações astrológicas, pois a influência dos astros já havia indicado anteriormente os surtos da peste e da sífilis. Entretanto, o argumento predominante em relação à causa da epidemia afirmava que “a ‘dança é uma doença natural, que vem do sangue superaquecido’” (Waller, 2008, p. 115, tradução nossa)¹⁵⁷, diagnóstico que deriva da medicina dos humores de Galeno.¹⁵⁸ A associação a esse humor vinha do fato de que pessoas com sangue em excesso se tornam mais “propensas ao riso, à alegria e ao prazer da música e do

¹⁵⁵ No original: the wild dancing of the choreomaniacs jarred with their more restrained sensibilities.

¹⁵⁶ No original: Strasbourg’s physicians had real clout.

¹⁵⁷ No original: the ‘dance is a natural disease, which comes from overheated blood.’

¹⁵⁸ A teoria dos humores compreende que o corpo é dividido em quatro fluidos: sangue, fleuma, bile amarela e bile escura. Cada um desses é ligado a um dos quatro elementos da natureza, a sua temperatura, a sua umidade e aos seus respectivos temperamentos. O sangue, correspondente à extroversão e euforia, está ligado ao elemento ar, é quente e úmido. O fleuma é atribuído à apatia, cansaço e timidez, seu elemento é a água, é considerado frio e úmido. A bÍlis amarela é simbolizada pelo fogo, é quente e seca e seu temperamento é colérico, possui irritabilidade e impulsividade. E, por fim, a bÍlis negra, característica dos melancólicos, seu elemento é a terra e sua natureza fria e seca.

canto” (Waller 2008, p.116)¹⁵⁹. É um humor que está relacionado a um comportamento eufórico e ao aumento da temperatura corporal que poderia provocar “comportamentos bizarros, erráticos e assustadores” (Waller, 2008, p.117).¹⁶⁰

A maneira de tratar essa perturbação era por meio da remoção do excesso desse humor, restabelecendo assim o equilíbrio para o corpo. Indicava-se para esse processo de expurgo práticas como “sangria, vômito, purgação, prescrição de exercícios ou dieta cuidadosamente controlada” (Waller, 2008, p.116, tradução nossa).¹⁶¹ Devido ao fato de a epidemia ter se alastrado radicalmente, uma maneira que os médicos encontraram como uma forma de curar as pessoas coletivamente foi prescrever mais dança. Os dançarinos infectados precisavam dançar mais para eliminar o excesso de sangue, pois “através da transpiração intensa estes conseguiram ser expulso” (Waller, 2008, p. 118-119, tradução nossa)¹⁶². Foi dessa prerrogativa que se deu a construção do teatro.

Perto das muralhas da cidade que davam para uma distante Floresta Negra, havia uma área aberta onde eram negociados cavalos, burros e mulas. Nessa ampla extensão, o conselho orientou em seguida que artesãos montassem andaimes e construíssem um palco improvisado para o restante dos dançarinos. [...] Tendo sido erguida uma ‘construção especial’ no mercado de cavalos, o cronista Jean Wencker explica que agora os dançarinos eram incentivados a se manterem animados com ‘toques e tambores ao fundo.’ (Waller, 2008, p.124-125, tradução nossa).¹⁶³

Foi então criado um espaço de espectação. O conselho XXI contratou músicos profissionais para incentivarem a dança. Também foram chamados dançarinos saudáveis, com o objetivo de “ajudar os aflitos a manterem os seus movimentos rápidos” (Waller, 2008, p.126, tradução nossa).¹⁶⁴ Essa era uma forma de incentivar os doentes a continuarem a dança quando estivessem esgotados pela fadiga. Nessa perspectiva, podemos entender que o teatro apareceu como uma forma de dar contorno, um espaço de cuidado para aqueles acometidos pela dança. Seguindo uma

¹⁵⁹ No original: were inclined to laughter, merriness, and the enjoyment of music and song.

¹⁶⁰ No original: bizarre, erratic, and frightening behavior.

¹⁶¹ No original: bloodletting, vomiting, purging, prescribing exercise, or a carefully controlled diet.

¹⁶² No original: through heavily perspiring these might be expelled.

¹⁶³ No original: Close to the city walls that looked out toward a distant Black Forest, lay an open area where horses, donkeys, and mules were traded. In this broad expanse, the council next ordered craftsmen to assemble scaffolding and construct a makeshift stage for the remainder of the dancers. [...] A ‘special construction’ on the horse market having been erected, the chronicler Jean Wencker explains that now the dancers were encouraged to keep lively with “piping and drumming in the background.”

¹⁶⁴ No original: were to help the afflicted maintain their rapid movements.

análise fabulatória, é possível imaginar que a criação desse teatro foi um meio de dar um limite para uma angústia sem rosto, criar um espaço onde doentes e saudáveis poderiam elaborar juntos essa experiência traumática. Nesse espaço podemos imaginar como diferentes movimentos surgiram, pessoas em delírio e pessoas em consciência criando um jogo de gestos e sons, um espaço de fabulação cênica.

A sociedade medieval em diversos momentos lidou com a experiência de choque por meio da fabulação. Um dos maiores temores desse período era o retorno dos mortos, que com as pestes ficou ainda mais alarmante. Para lidar com essa angústia, a cultura medieval elaborou essa sensação chocante advinda do retorno dos mortos por relatos que registravam o momento da aparição. Ao mesmo tempo em que o relato tinha uma função de marcar a ocorrência do determinado acontecimento, trazendo-o para o campo da realidade, ele também pode ser considerado como uma forma de elaboração simbólica da aparição temerosa dos fantasmas, uma maneira de se criar uma narrativa que dê sentido àquela experiência. A certificação da aparição se manifesta, na maioria dos relatos, com a impressão de uma marca. Era de costume marcar no espaço o lugar específico onde se deu a aparição, uma maneira de registrar a autenticidade da história contada. Em um relato o vassalo Walter narra a aparição de um antigo suserano do seu reino, Conrad, que o manda realizar algumas missões em seu nome, para garantir a prosperidade de sua linhagem e salvar sua alma do inferno. Depois que o morto desaparece, “Walter marca com duas pedras o local onde Conrad lhe apareceu.” (Schmitt, 1999, p. 125).

A marca no espaço era uma maneira que essa cultura encontrava para dar sentido àquele fenômeno, atribuindo uma dimensão, uma silhueta, para que essa experiência não ficasse reclusa a um âmbito meramente individual, sem que fosse possível atribuí-la uma forma. No meio do abismo que a epidemia da dança abriu na cidade, com os coreomaníacos “loucos por causa de suas emergências súbitas e explosivas, de suas explosões aparentemente involuntárias – ‘orgânicas’ - no palco da história” (Gotman, 2018, p.52, tradução nossa)¹⁶⁵, construir o teatro pode ter sido uma forma de fazer uma marca, dar uma silhueta para aquele fenômeno.

Pensar sobre o contorno desse flagelo nessa perspectiva nos servirá aqui apenas como fabulação. Na época, a medida preventiva de se construir um teatro falhou definitivamente. O projeto que venceu a narrativa histórica foi o modelo

¹⁶⁵ No original: mad on account of their sudden, explosive emergences, their seemingly involuntary— "organic" - outbursts on history's stage.

disciplinar. A dança continuou a matar e a medida tomada foi expulsar todos os pecadores da cidade, seguindo um novo conjunto de leis que foram aprovadas para defender os valores morais (Waller, 2008). A resposta frente a epidemia foi asséptica, a partir da remoção do tumor. Essa resposta está de acordo com o contexto histórico em que a caça às bruxas estava cada vez mais alarmante por todas as regiões da Europa. A parcela mais perseguida para erradicação da pandemia da dança foram os pobres, as prostitutas, os bêbados, os loucos, todos os corpos que escapavam da norma:

os magistrados baniram todas as “pessoas soltas” da cidade “por um tempo”. [...] Vasculharam as ruas em busca da classe mais baixa de prostitutas. Aquelas que encontraram foram levadas impiedosamente para além dos muros. (Waller, 2008, p.143, tradução nossa).¹⁶⁶

O cercamento nessa época foi uma imposição violenta de estabelecer uma determinada norma para a constituição de um novo regime político e econômico. Atualmente a violência aparece de outro modo no nosso cotidiano. Se, até o século passado, o movimento do poder era focado no espaço, dispondo dos dispositivos da prisão, da fábrica, da escola, da igreja etc., atualmente percebe-se uma introversão do poder, que visa adentrar os corpos, com o objetivo de controlar todo o aparato sensorial. Esse processo é conceituado pelo filósofo coreano Byung-Chul Han (2018) como uma transição do biopoder para o psicopoder. Segundo o autor, o biopoder consegue controlar apenas fatores externos aos indivíduos, como

reprodução, taxa de mortalidade ou estado de saúde. [...] Não permite nenhum acesso à *psyche* de pessoas. O psicopoder, em contrapartida, está em condições de intervir nos processos psicológicos. (Han, 2018, p. 130).

A transição desses dispositivos de poder do espaço para o corpo deu vazão a uma nova experiência corporal, que vem reduzindo cada vez mais os deslocamentos. Meu corpo encontra-se frequentemente em projeção, posso realizar transações sem necessariamente me transicionar: faço mercado, pago contas do banco, posso me relacionar amorosa ou sexualmente sem precisar sair do lugar, movimentando não mais que os dedos da mão. O fato do espaço não ser um fator determinante das relações e do controle dos corpos implicaram um encurtamento das zonas de

¹⁶⁶ No original: The magistrates began by banishing all “loose persons” from the city “for a time. [...] They also went to the city’s dozens of brothels and combed the streets looking for the lowest class of prostitutes. Those they found were driven mercilessly beyond the walls.

passagem, não há uma transferência definida entre os diferentes cenários que implicam diferentes ações e, portanto, diferentes disposições do corpo.¹⁶⁷ O espaço de passagem é uma zona liminar, que na própria etimologia da palavra carrega a ideia de limite, esse espaço é ao mesmo tempo aquilo que dá contorno à experiência, dando a ela um sentido que prepara o sujeito de um estado para o outro. Sentimos a necessidade de um contorno.

A violência está no cotidiano. Atravessa os tempos, fura o tecido da História. Cada contexto tem sua maneira de lidar com o flagelo. Como uma ferida na pele, é necessário alguém para cuidar, costurar, criar o espaço para que se forme a cicatriz. Diante da violência bruta, o teatro pode ser um espaço para costurar a ferida com gestos, movimentos que aliviem o insondável corpo em dor. A matéria do real na cena pode ser um caminho potente para colocar o espectador de encontro imediato com a sensibilidade do flagelo, porém, não se pode abandonar por completo o enquadramento: “a violência tem que ser enquadrada de algum jeito para ter um sentido ou para nós conseguirmos dar algum sentido a ela.” (Guimarães, Acácio, 2020, p.183). A necessidade do simbólico ainda prevalece.

Gosto de pensar o jogo dos enquadramentos como a dança dos ouriços na parábola de Schopenhauer (2021). Em um dia gelado, um grupo de ouriços se aproximaram entre si, com o objetivo de se aquecer do frio pela proximidade corporal. Quanto mais eles se aproximavam menos frio sentiam, mas os seus espinhos acabavam ferindo o ouriço ao seu lado. Os ouriços então foram alternando entre a aproximação e o distanciamento, entre o frio insuportável e a dor do ferimento. Por meio dessa dança, juntos, foram encontrando a distância necessária: aquela mais suportável.

¹⁶⁷ Por exemplo, se meu trabalho é realizado no mesmo espaço do meu ambiente de descanso, esses diferentes domínios da vida que demandam diferentes estados do corpo estariam colados um no outro, o que não permite que meu corpo elabore essa passagem de um estado a outro.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante todo o processo de pesquisa, confrontei-me com a palavra verdade. Tanto por mim mesma, como em momentos em que contava para alguém sobre o meu trabalho. Essa dificuldade de me desprender da busca por uma verdade para poder me entregar à fruição da imaginação, fez-me perceber como imaginar é um exercício árduo. A palavra fabulação tende a ser associada a algo menor, menos científico, mais reservada ao universo infantil, não sendo assim tão adequada para a produção de conhecimento. Mas o fabular está cada vez mais escasso. Como uma pessoa que nasceu nos últimos anos do século XX e cresceu junto com o desenvolvimento das mídias digitais, minha idealização do futuro é radicalmente diferente das gerações anteriores. Eu cresci com o imaginário do futuro representado pelo abismo, pelo seu fim, o aquecimento global, pelo desenvolvimento tecnológico desenfreado, as máquinas tomando o controle da humanidade, a tensão das bombas nucleares, o surgimento dos bilionários, as grandes corporações governando em escala global; o futuro parece ser tão assombroso que não é possível se estabelecer um contorno, não é possível sonhar. Foi por essa dificuldade de sonhar com o futuro que me direcionei para o passado, para nele buscar as fendas, as fissuras que revelam a anunciação de um mundo que não aconteceu. Nem sempre sonhar envolve o tempo porvir, também é possível sonhar com histórias antigas que não tiveram o seu desfecho.

A Idade Média é um mar revolto, lá muitos barcos afundaram. Meu exercício foi tentar imaginar quais eram essas histórias, reunir os membros desse barco que puderam ser encontrados e, a partir deles, dar-lhes uma vida, um movimento criado pela imaginação. Apesar dos inúmeros estranhamentos, há uma certa familiaridade que une o contemporâneo com o medieval. Como acontece atualmente, os pensamentos apocalípticos eram proeminentes no imaginário cultural, evidenciados na iminência do juízo final. Há um tipo de espera parecido em ambos os tempos, um aguardo violento, difícil de simbolizar, porque sua cara é a da morte. A presença da violência no cotidiano, que gera dor e sofrimento, está também refletida na produção poética de ambos os períodos.

Uma cena da paixão de Cristo, em que aquele que o performa empresta seu corpo para o flagelo, faz emergir um estado de dor pela violência. Um artista de hoje também doa o seu corpo físico para os estigmas contemporâneos. Porém, mais do

que perceber essa relação, atentei-me pelo que difere, pois está na diferença as possíveis saídas.

O teatro medieval não só merece ser investigado nos seus próprios termos, como também oferece modelos alternativos de teatralidade e agência que são diretamente aplicáveis a muitas artes performativas contemporâneas e que refletem os movimentos sociais e culturais revolucionários de meados do século XX. (Symes, 2017, p.211, tradução nossa).¹⁶⁸

Em uma cena de tortura da paixão, Cristo assume por meio da flagelação a destruição em seu próprio corpo e atua como um veículo nos corpos do público com o objetivo de aliviar o temor que ronda o corpo medieval. Por mais que as cenas pudessem violar fisicamente os corpos dos performers, ainda assim a sensibilidade dessa flagelação era uma forma de cuidado com o público, de trazer um alívio para esses corpos e não de chocá-los com essa experiência. Nesse contexto, observo que há uma performatividade da violência, mas o que se experiencia por meio dela não é o choque e sim o cuidado.

Já no caso da epidemia da dança de 1518, há uma situação que na minha percepção é inversa. Os corpos das pessoas que assistem Frau Troffea na sua dança eram atingidos pela doença, contagiados pelo frenesi incessante de dançar até o esgotamento. Ao se construir um teatro como forma de cuidar dos infectados, cria-se com ele um espaço de espectação onde o que se assiste nesse espaço é a performatividade de uma forma de cuidado, o cuidado com as dançarinas e dançarinos doentes. Desenvolve-se ali um espaço de cura, em que se convocam pessoas que não estão infectadas para performar essa dor como meio de repará-la. Por mais que a experiência da epidemia estivesse no campo da violência, o teatro foi a maneira que se encontrou para cuidar desse sofrimento.

A sensibilidade do cuidado, diferente da do choque, possui um lugar mais marginalizado na sociedade contemporânea. O neoliberalismo a partir das suas políticas de austeridade e da abolição do estado de bem-estar social, implementou uma grande destruição dos diversos sistemas de cuidado. O cuidado cada vez mais deixa de ser um trabalho coletivo para ser uma obrigação do sujeito, que além de trabalhar e clicar em anúncios, tem que dedicar um tempo para o autocuidado, que

¹⁶⁸ No original: Not only does medieval theatre deserve to be researched on its own terms, it offers alternative models of theatricality and agency that are directly applicable to many contemporary performing arts and which mirror the revolutionary social and cultural movements of the mid- twentieth century.

acaba se tornando mais uma obrigação do sujeito do desempenho.¹⁶⁹ Se o choque ainda aparece como um motor na criação de trabalhos que exploram situações de violência, qual o lugar do cuidado nessas produções? Como cuidamos de nós mesmos, como artistas, para criar imagens violentas? Como nos preparamos para um encontro de dor compartilhada? E principalmente, como cuidamos do nosso público ao dividir com eles a dor e a violência?

Diante do axioma da boa arte é aquela que choca, pergunto-me até que ponto dar continuidade à história da arte como uma história dos choques é algo poeticamente potente para as demandas do presente. O que queremos provocar chocando nosso público? Prejudicar a si em cena, ou prejudicar o outro com o choque da violência apresentada, vale a pena? Tendo em vista o excesso de choque disseminado no nosso cotidiano, pergunto-me como podemos na produção artística, trazer o cuidado para o centro da experiência receptiva. Buscar caminhos de trazer o afeto do cuidado em contextos de violência e dor, como acontecia por exemplo no contexto medieval. Como, para além de chocar, podemos cuidar do nosso público? Como criamos esferas de cuidado em meio à violência? Como uma experiência compartilhada de dor e sofrimento pode gerar um espaço de cuidado?

Penso que um processo de pesquisa é feito mais de perguntas do que de respostas. Se respondemos a tudo, não há mais por que pesquisar. A cada pensamento uma nova janela se abre e, junto dela, um novo mundo nos espanta. Diante de um novo mundo só permanecem as perguntas. Uma hora paramos de escrever, mas só paramos porque há a possibilidade de alguém continuar. Para finalizar com as histórias contadas boca a boca, gostaria de dizer algo que um colega me disse¹⁷⁰, que foi dito para ele por seu orientador, que talvez tenha ouvido de alguma outra pessoa: “nunca se finaliza uma pesquisa, apenas se abandona.”

¹⁶⁹ Conceito cunhado pelo autor Byung-Chul Han (2018), que vai analisar essa passagem do neoliberalismo da sociedade do disciplinamento para a sociedade do desempenho.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. **Introdução aos Estudos Literários**. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.
- AUSTIN, L. John. **How to do things with words**. Connecticut: Martino Fine Books, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CARLSON, Marla. **Performing bodies in pain: medieval and post-modern martyrs, mystics, and artists**. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- CHAKRABARTY, Dipesh. **O clima da história: quatro teses**. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2009.
- COHN, Norman. **The Pursuit of the Millennium: Revolutionary millenarians and mystical anarchists of the middle ages**. New York: OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1970.
- CORNAGO, Óscar. Atuar de Verdade. A Confissão como Estratégia Cênica. **Urdimento**, setembro 2009. p. 99-111.
- DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- ENDERS, Jody; SPONSLER, Claire; SYMES, Carol; WEIGERT, Laura. **A Cultural History of Theatre: The Middle Ages**. Edited with an introduction by Jody Enders. Vol. 2 of A Cultural History of Theatre (6 vols.). General editors: Tracy C. Davis and Christopher Balme. Forthcoming with Bloomsbury, 2017.
- ENDERS, Jody. **Coups de Théâtre and the Passion for Vengeance**. University Park: Penn State University Press, 2008.
- ENDERS, Jody. **Murder by accident: medieval theater, modern media, critical intention**. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- ENDERS, Jody. **Death by Drama and Other Medieval Urban Legends**. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- ENDERS, Jody. **The medieval theater of cruelty: rhetoric, memory, violence**. California: Cornell University Press, 1999.

ENDERS, Jody. Emotion Memory and the Medieval Performance of Violence. **Theatre Survey**, v.38, n.1, p. 139–162, 1997. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S0040557400001873>. Acesso em: 25 mai. 2024.

FÉRAL, Josette. **Teatro y violencia**: una mediación imposible? Chile: Frontera Sur, 2016.

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

FEDERICI, Silvia. **O calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDES, S. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>, Acesso em: 13 ago. 2024.

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, v. 13, n. 2, p. 14-32, 15 dez. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>. Acesso em: 26 set. 2023.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. Culture as Performance. **Modern Austrian Literature**, vol. 42, no. 3, 2009, pp. 1–10. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/24649950>. Acesso em: 20 jun. 2024.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The Transformative Power of Performance. New Aesthetics**. Trad. Saskya Iris Jain London: Routledge, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika. **History of European Drama and Theatre**. London: Routledge, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: o nascimento da prisão. Tradução Raquel Ramalhete. Petrópolis: Editora Vozes, 2004

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GUIMARÃES, Júlia; ACÁCIO, Leandro Silva. Entrevista com Josette Féral - Professora e pesquisadora teatral. Urdimento: **Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 16, p. 179–185, 2020. DOI: 10.5965/1414573101162011179. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101162011179>. Acesso em: 25 mai. 2024.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: Ensaio sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GREINER, Christine. **Corpos Crip**: instaurar estranhezas para existir. São Paulo: n-1 edições, 2023.

GREINER, Christine. **Fabulações do Corpo Japonês e seus microativismos**. São Paulo: n-1 edições, 2017

GOTMAN, Kélina. **Choreomania**: dance and disorder. New York: Oxford University Press, 2018.

GUATTARI, Félix. **Ritournelles et affects existentiels**. In: Chimères n. 7, 1987

HAN, Byung-Chul. **No enxame**: perspectivas do digital. Tradução de Lucas Machado . Petrópolis: Vozes, 2018.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe**: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 25 maio. 2024.

LAUNAY, Isabelle. As danças de depois. **Revista Aspás**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 24–42, 2019. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v9i1p24-42. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/159042>. Acesso em: 10 ago. 2024.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Tradução de Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**. São Paulo: Unesp, 1998.

LEPECKI, A. Planos de composição. In: GREINER, C.; SANTO, C. E; SOBRAL, S. (Org.). **Cartografia**: Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010. São Paulo: Rumos Itaú Cultural, 2012. p. 13-22

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. 2ª edição. Cosac Naify: São Paulo, 2015.

MICHELET, Jules. **La bruja**: un estudio de las supersticiones en La Edad Media. Titivillus: Ciudad de México, 2019.

NYONG'O, Tavia. **Afro-Fabulations: The Queer Drama of Black Life**. New York: New York University Press, 2019.

PIZARRO, Diego. **Anatomia corpo ética em (de)composições**: três corpus de práxis somática em dança. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2020.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas de transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

SÁBATO, Magaldi. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

SCHMITT, Jean-Claude. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008

SONTAG, Susan. **A vontade radical**: estilos. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOLER, **Teatro Documentário**: a pedagogia da não ficção. São Paulo: Hucitec, 2010.

TATSCH, Flavia Galli. Mobilidades, conexões, novos contornos. A circulação de artefatos em marfim nos séculos X - XIII. **Revista de História**, São Paulo, n. 179, p. 1–33, 2020. DOI: [10.11606/issn.2316-9141.rh.2020.161141](https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2020.161141). Disponível em: <https://revistas.usp.br/revhistoria/article/view/161141>. Acesso em: 16 ago. 2024.

TEATROS DO REAL: MEMÓRIAS, AUTOBIOGRAFIAS E DOCUMENTOS EM CENA. São Paulo: **Sala Preta**, v. 13, n. 2, p. 1-2, 2013. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/issue/view/5242>. Acesso em: 03 mar. 2025.

VIANA, Silvia. **Rituais de sofrimento**. São Paulo: Boitempo, 2012.

WALLER, John. **The dancing plague**: the strange, true story of an extraordinary illness. Illionois, EUA: Sourcebooks, 2008.

WEIGERT, Laura. **French Visual Culture and the Making of Medieval Theater**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Falando de Idade Média**. São Paulo: Perspectiva, 2009.