

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

**CORPOREIDADE ANIMAL NA
CONSTRUÇÃO DO CORPO CÊNICO**

EDUARDO OSORIO SILVA

Campinas – 2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

CORPOREIDADE ANIMAL NA
CONSTRUÇÃO DO CORPO CÊNICO

EDUARDO OSORIO SILVA

Dissertação apresentada no curso de Mestrado do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Cênicas sob orientação de Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Campinas – 2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Si38c

Silva, Eduardo Osorio.
Corporeidade animal na construção do corpo cênico /
Eduardo Osorio Silva. -- Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientador: Verônica Fabrini Machado de Almeida.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Artes cênicas. 2. Corpo. 3. Animais - Comportamento.
4. Comportamento humano. I. Almeida, Verônica Fabrini
Machado de. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

Dedico esta investigação
Aos meus pais pela paciência e generosidade.

À Luciana, minha paixão.

Agradeço

Ao grupo de teatro Boa Companhia

Onde tudo começou e tudo começa em minha vida artística

Verônica Fabrini pelo entusiasmo na orientação, desde os tempos de

“Otelo”

e

aos amigos.

RESUMO

Este trabalho tem como ponto de partida a investigação de possíveis contribuições do estudo do comportamento animal para o trabalho de ator, enfocando especialmente a corporeidade do *outro animal* visando a construção de um corpo cênico. Nossa pesquisa, de cunho essencialmente prático e experimental, teve início com os trabalhos desenvolvidos juntamente com o grupo de pesquisa teatral Boa Companhia, para criação do espetáculo “PRIMUS”, adaptação do conto de Franz Kafka “Comunicado a uma academia”. Para contar a história de um macaco que se transforma em homem, observamos vários primatas e através da imitação corpórea entramos em contato com a corporeidade desse *outro animal*. Tal experiência nos fez perceber a força desta corporeidade na construção do corpo cênico, modificando nossos tônus muscular, ampliando nosso vocabulário de movimento, nosso ritmo e nossa maneira de dialogar com o outro.

No intuito de aprofundarmo-nos no tema desenvolvemos uma segunda experiência cênica, parte prática deste projeto, adaptando outro conto de Kafka, “Um médico de aldeia”. Para criação de “PRIMUS” partimos da observação do macaco com o objetivo essencialmente mimético, imitando o seu gestual, seu comportamento, em busca de sua corporeidade. Já o segundo trabalho foi desenvolvido a partir não só da observação, mas sobretudo da interação com o cavalo. Nessa união “centaurica” vasculhamos analogias e simbologias ligadas ao cavalo que, dialogassem com nossas imagens interiores. Aqui nosso intuito era trazer para linguagem cênica a história de um homem que, da necessidade de lidar com seu lado primitivo, instintivo, se transforma em cavalo. Sintetizando nosso processo podemos mapeá-lo da seguinte forma: o imitar, o aproximar, o interagir, o relacionar. Com esta pequena sequência, pensamos ser possível colaborar com o desenvolvimento de um corpo cênico diferenciado, e ainda, abrir espaço para que nossa herança biológica diminua as distâncias entre natureza e cultura.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	10
 CAPÍTULO I	
O Homem, o Animal e o Ator.....	28
Apolíneo X Dionisiaco: O entendimento do homem pelo homem....	35
Corpo e Coletividade.....	38
Homem: Animal de matilha.....	43
Primitivismo no Expressionismo.....	45
 CAPÍTULO II	
O Homem e o Animal no Grotesco.....	53
O Ator e o Animal.....	74
 CAPÍTULO III	
Em Busca da Corporeidade Animal e sua Simbologia.....	80
Encenação.....	84
Treinamento.....	92
 CONCLUSÃO.....	 103
 ANEXO	
Adaptação e Roteiro Espetacular	
do Conto “Um Médico de Aldeia”.....	110
Trechos selecionados do espetáculo “PRIMUS”.....	116
 BIBLIOGRAFIA.....	 120

“O homem é uma corda, atada entre o animal e
o além-do-homem – uma corda sobre o abismo.”

Nietzsche

INTRODUÇÃO

As primeiras indagações, que deram origem a esta pesquisa, nasceram da leitura de um conto de Franz Kafka: “Comunicação a uma Academia”¹, escrito em 1917, que narra a história de um macaco, que depois de caçado e aprisionado, procura obstinadamente uma saída. E é por meio da observação e da imitação, aprendendo a agir e a falar como um homem, que encontra a sua saída, tornando-se uma estrela do teatro de variedades. Sendo nosso objetivo a transposição do conto para a cena teatral, nosso primeiro desafio foi como dar vida cênica a este protagonista *sui-gêneris*: um macaco. As indagações surgiram naturalmente, afinal: Qual é a verdadeira distância entre nós humanos e os primatas superiores, nossos “*parentes mais próximos*”² no mundo animal? O que deste parentesco carregamos ainda hoje em nossos corpos? Qual a força desta ligação em nosso comportamento cotidiano? O que o nosso corpo traz de informação dessa sua história?

Essas indagações tiveram um campo fértil para se desenvolver, pois, durante nossas improvisações sobre o conto, enquanto buscávamos nos aproximar da corporeidade do personagem, imitando o corpo do macaco, percebemos que estávamos fazendo o caminho inverso do personagem principal, que conseguiu achar uma saída para sua situação imitando os homens. Notamos que a maneira pela qual pesquisávamos o comportamento do macaco para construção do corpo cênico, era a mesma que o macaco *Pedro, o vermelho* (protagonista do conto) usava para construir seu corpo humanizado. Este paralelo nos chamou a atenção para possíveis aproximações entre o processo cognitivo nos homens e nos primatas superiores, nossos ancestrais na escala evolutiva. No livro “Mitos,

¹ Kafka, F., *Contos, Fábulas e Aforismos*, Civilização Brasileira S/A, Rio de Janeiro, 1993.

² Expressão usada por Roger Fouts e que dá título ao seu livro, no qual ele conta suas experiências durante pesquisas feitas com chimpanzés: *O Parente mais próximo*, Objetiva, Rio de Janeiro, 1998.

Emblemas, Sinais – Morfologia e História”³, Carlo Ginzburg fala sobre o início da experiência humana na terra, da condição do homem como caçador:

*Durante inúmeras perseguições, ele aprendeu a reconstruir as formas e movimentos das presas invisíveis pelas pegadas na lama, ramos quebrados(...) Aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba. Aprendeu a fazer operações complexas com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque ou numa clareira cheia de ciladas.*⁴

Esses homens caçadores, pela necessidade de decifrarem as pistas deixadas pela caça, aprenderam a armazenar e transmitir conhecimento e teriam dado origem ao que Ginzburg chama de paradigma indiciário⁵.

“A análise desse paradigma, amplamente operante de fato, ainda que não teorizado explicitamente, talvez possa ajudar a sair dos incômodos da contraposição entre “racionalismo” e “irracionalismo”.”⁶

Ele propõe que a transmissão de conhecimento tenha começado nas sociedades de caçadores, que teriam sido os primeiros narradores, transmitindo seus saberes venatórios de geração a geração. Conseguiram organizar as informações que coletavam durante a caça de maneira a construir uma série coerente de eventos.

Essa forma de coletar informações e organizá-las muito se assemelhou ao nosso processo de “observação de campo” (através de visitas a zoológicos e vídeos especializados⁷), quando iniciamos os

³ Carlo Ginzburg, *Mitos, Emblemas, Sinais – Morfologia e História*, tradução Federico Carotti, Companhia das Letras, São Paulo, 1999.

⁴ Idem, p. 151.

⁵ Idem, ibidem, p.168. Carlo Ginzburg propõe uma “origem provavelmente venatória do paradigma indiciário”. Esse conhecimento teria sido passado de uma geração de caçadores a outra e que, mesmo “na falta de uma documentação verbal para se por ao lado das pinturas rupestres e dos artefatos, podemos recorrer às narrativas de fábulas, que do saber daqueles remotos caçadores transmitem-nos às vezes um eco, mesmo que tardio e deformado.” Ginzburg também chama este paradigma de venatório, divinatório ou semiótico por remeter a “um modelo epistemológico comum”.

⁶ Carlo Ginzburg, ob. cit., p.143.

⁷ Vídeos: *Os chimpanzés selvagens*, National Geographic Video, 1984 - *Os gorilas da montanha*, National Geographic Video, 1989 - *O gorila urbano*, National Geographic

trabalhos de montagem cênica do conto. Durante essas pesquisas não sabíamos exatamente o que estávamos procurando ao observar diversos primatas em situação de cativeiro. Queríamos examinar a forma dos macacos, o desenho do corpo deles no espaço, sua qualidade específica de movimento. Porém, além disso, gostaríamos de entender a lógica do comportamento deles. Encontrar alguma ressonância entre nossa lógica comportamental e a deles. Tínhamos a consciência de que este corpo era moldado por suas energias interiores, mas ainda restava-nos saber como acessá-las. Este raciocínio levou-nos ao conceito de corporeidade comentado por Luís Otávio Burnier em seu livro *A arte de ator*.

*A corporeidade é a maneira como as energias potenciais se corporificam, é a transformação dessas energias em músculos, ou seja, em variações diversas de tensão. Essa transformação de energias potenciais em músculo é o que origina a ação física. Por corporeidade, entendo a maneira como o corpo age e faz, como ele intervém no espaço e no tempo, o seu dinamorítmo.*⁸

Mais tarde descobrimos que este conceito era fundamental para o desenvolvimento deste projeto, pois sintetizava nossos anseios em construir um corpo cênico tendo como referência o corpo do *outro animal*. Por esta razão usaremos este conceito com frequência durante todo projeto, além de fazer parte do título de nosso trabalho.

Porém, naquele momento, continuávamos sem a certeza do que buscávamos. Instintivamente escolhíamos aquilo que nos parecia importante e tentávamos organizar estas informações de modo a fazer sentido - ao menos sentido cênico - quando o material coletado era aplicado no trabalho prático de criação do personagem. E foi no trabalho

Video, 1991 / Filmes: *Greystock, the legend of Tarzan*. Direção Much Mudson – *A guerra do fogo*. Direção Jean Jacques Arnaud – *O planeta dos macacos*. Direção Franklin Scmaffner.

⁸ Luís Otávio Burnier, *A arte de ator – Da técnica a representação*. Unicamp, Campinas, 2001, p. 55.

prático que começamos a entender a lógica do comportamento dos macacos, e mais, acreditamos que nossa compreensão só foi possível por causa deste trabalho prático: observação / mimesis / jogo-cênico.

Ao primeiro material bruto, gerado pela experimentação corporal, buscando a construção de um corpo cênico para esse personagem, acrescentamos as informações que tínhamos recolhido tanto nas observações de campo, quanto nos estudos teóricos, na área de Primatologia e Etologia. Esta última vale lembrar é uma nova ciência (1973) que estuda o comportamento animal e suas relações com o meio, englobando diferentes áreas do conhecimento como a biologia, a fisiologia e a psicologia. Somou-se a isso, o exaustivo exame de diversos vídeos sobre o assunto⁹.

Concebemos, então, o corpo como o espaço de diálogo entre a razão e o instinto, buscando uma aproximação sobretudo corporal com o tema do conto. Com a razão relutante em relação aos dados recolhidos sobre a lógica comportamental dos macacos (lógica cênica), e com o instinto satisfeito por encontrar *ressonância corporal* para as suas escolhas, oferecemos um espaço para a “*contraposição entre “racionalismo” e “irracionalismo”*”¹⁰. Contraposições que Ginzburg quer diminuir com seus estudos sobre o paradigma indiciário, e que nós queremos pesquisá-las corporalmente, propondo um caminho para construção do corpo cênico. Esta inversão de valores em nosso modo cotidiano de pensar (em que o racional está em primeiro plano), bem como a descoberta desta outra lógica própria do corpo, nos chamou a atenção para a forma primitiva de aprendizado, que já havíamos experimentado durante nossas observações de campo e que agora experimentávamos corporalmente. Assim, de certa maneira, ainda que humanamente, experimentamos a forma de aprendizado desses primatas, ou pelo menos, segundo afirmam diversos estudos da etologia, uma das formas mais importantes de aprendizado: a

⁹ Idem nota 7.

¹⁰ Idem nota 6.

observação e a imitação, curiosamente, ponto de partida de inúmeros métodos de interpretação / preparação teatral:

*...os vertebrados em geral, e especialmente os primatas, imitam de modo satisfatório. Tão satisfatório que as suas mães como que fiscalizam a qualidade da imitação até atingir esta um nível adequado.*¹¹

O paralelo entre a arte do ator, o modo de aprender humano e de outros animais, ressalta ainda outro ponto, além da observação e da imitação. Encontramos nos exercícios de improvisação que realizamos para desenvolver, tanto o nosso corpo cênico, quanto as cenas propriamente ditas, o jogo, o comportamento lúdico como um fator determinante. Mais uma vez, remetíamos ao processo de aprendizagem animal, apoiados pelos princípios da semiótica da cultura, que apontam o jogo e o lúdico, com igual importância no aprendizado dos homens e dos outros animais, e como sendo uma das raízes de nossa cultura. Por sua vez, a importância do jogo no treinamento e no processo criativo do ator, enfim, a ligação entre teatro e jogo é apontada por vários pensadores e criadores teatrais. Como bem lembra Peter Brook: *“A play is a play.”*¹² Estas são qualidades que aproximam homem / animal / ator:

*O comportamento lúdico pode ser encontrado também entre animais; mas jogo entre eles, tem uma função especial: o aprendizado. Entre os seres humanos o jogo não se limita apenas à infância; ao contrário, o ser humano aprecia o jogo e as brincadeiras até o fim de sua vida, até a morte. Os jogos têm a finalidade de nos ajudar na adaptação à realidade, além de facilitar sobremaneira o aprendizado, o comportamento cognitivo.*¹³

Mesmo não se tratando só de uma brincadeira, já que havia um objetivo a ser alcançado, também estas qualidades nos aproximaram do universo animal, pois:

¹¹ Antonio Souto, *Etologia: Principios e Reflexões*, UFPE, Recife, 2000, p. 214.

¹² Peter Brook, *O teatro e seu espaço*, Tradução: Oscar Araripe, Vozes Limitada, 1970, p. 151.

¹³ Ivan Bystrina, *Tópicos de Semiótica da Cultura*, Tradução: Norval Baitello Jr e Sônia B. Castino, PUC/SP; Pré-print, 1995, p. 15.

*O artista não renuncia ao prazer, à satisfação que teve a partir do jogo infantil. Mesmo quando adulto, entrega-se à fantasia, uma criação substitutiva que é consequência de seus sonhos diurnos permanentes, contínuos.*¹⁴

Aqui presenciamos o encontro de três universos: o animal, o infantil e o artístico. Esse encontro nos revela as semelhanças na criação de uma outra realidade, que é a realidade do jogo, da brincadeira e da obra de arte. É o que Ivan Bystrina, ao discorrer sobre os conceitos fundamentais da semiótica da cultura, chama de *segunda realidade* e ressalta a importância dela:

A delimitação entre jogo e realidade diária tem raízes profundas na cultura. Para a convivência diária, delimitam-se espaços nos quais passam a vigorar regras extremamente rígidas, e que devem ser observadas pelos participantes, os jogadores. Mas também para atuação livre.(...)

*O jogo promove uma transição voluntária para a segunda realidade. Jogo e seriedade não se excluem decididamente, mas se condicionam. Quando se joga o mundo em torno é concebido de maneira diferente. Objetos da primeira realidade são colocados na segunda, sob a influência da imaginação.*¹⁵

Estes paralelos entre os processos cognitivos no homem e nos outros animais, e destes com o processo criativo e no treinamento do ator, nos lembrou um episódio acontecido em meio as nossas observações de campo em um zoológico de São Paulo. Aconteceu algo que acreditamos ser representativo em relação a esses paralelos e revelador em relação à “contraposição entre “racionalismo” e “irracionalismo””¹⁶. Era dia de visitas

¹⁴Ivan Bystrina, ob. cit., p. 23.

¹⁵Idem, p. 16.

¹⁶ Carlo Ginzburg, ob. cit, p. 143. Aqui retomamos a citação na qual Ginzburg afirma que para diminuir as distâncias entre o que é racionalismo e o que é irracionalismo deveríamos atentar para nossa forma de construir conhecimento ligada aos saberes sensitivo e instintivo, que ele chama paradigma indiciário. Teria aí começado nosso processo cognitivo quando éramos primitivos e mais ligados a natureza. O exemplo da atitude das crianças no zoológico nos pareceu exemplar, pois, revela que numa idade

de estudantes do primário e secundário ao zoológico. De início percebia-se a excitação das crianças e dos animais que observavam aquela pequena multidão indo em suas direções. Mas logo que as crianças encaravam os animais, suas atitudes iam se tornando mais violentas, com palavrões, gestos obscenos e a tentativa de acertá-los com o que tivessem em suas mãos. Uma violência completamente gratuita para com os animais enjaulados. Isto acontecia principalmente em relação aos primatas - como que anunciando a sabedoria instintiva do parentesco e a aversão que isso gera, como se fosse uma afronta à razão. Os primatas por sua vez ficavam parados a encará-los, às vezes, se punham a movimentar de um lado para o outro ou a fazer gestos repetidamente – estereotípias de cativeiro¹⁷.

Naquele momento pareceu-nos, claramente, que as atitudes das crianças e dos macacos não podiam ser entendidas como meras contradições comportamentais. Era muito fácil fazer uma analogia comportamental, tendo, de um lado as crianças agindo com selvageria, e de outro, os macacos assustados e nervosos com tamanha arruaça. Mas o que nos chamou a atenção foi, o que acreditávamos ser, uma falta de consciência que os aproximava e que ao mesmo tempo os distanciava. A não-consciência sobre as semelhanças entre homens e animais, que os aproximava, e com isso a impossibilidade desses jovens de tirar proveito da relação, do encontro, com os animais (e quem sabe dos animais com os jovens). Esse não-aprendizado os distanciava. Distanciava sobretudo o homem de sua própria “biologia” e, porque não dizer, de seu corpo. Assim verificamos um subestimar, uma falta de apreço em relação ao que acreditamos ser uma sabedoria instintiva, um aprendizado sensitivo, a

importante na formação do ser humano (eles tinham entre 7 e 12 anos) havia, o que acreditamos ser, uma total ignorância em relação a essas outras formas de conhecimento.

¹⁷ Como podemos ver: “Tais padrões são observados em animais em cativeiro, criados em espaços limitados e/ou isolamento social, e animais sob efeito de drogas. Nos humanos, padrões estereotipados são comuns entre crianças institucionalizadas e indivíduos com deficiência ou doença mental, como cegos e autistas. Estereotípias são geralmente associadas a aspectos sub-ótimos do ambiente, e sua presença muitas vezes é utilizada como índice de empobrecimento do bem-estar do indivíduo.” Maria Isabel Fabrini de

partir do contato do ser humano, ser portanto biológico, com um outro, com outra forma de vida, por fim, com uma “cultura” diferente. Sabedoria instintiva, que nos revela o quanto ainda podemos aprender uns com os outros e, como sugerimos, nós seres humanos com os outros animais. E ainda como descobrimos, ao buscar a corporeidade animal na construção do corpo cênico, nós mesmos com nosso próprio corpo (nesse momento tomamos consciência do que até então, para nós, era apenas um conceito, corporeidade, e o experimentamos fisicamente. Sobre isso aprofundaremos mais adiante). Entretanto nossa educação racional/ocidental não nos permite dialogar de forma construtiva com este saber instintivo, sensitivo. Ficamos muitas vezes fechados num conhecimento racional, apartados dos cinco sentidos que nos conectam com o mundo.

Antônio R. Damásio afirma que a razão se utiliza de imagens para representar o conhecimento e dessa forma toma decisões em prol de nossa sobrevivência, e que ao raciocinar estamos sob constante influência de nossas emoções. Esse conhecimento sensitivo que dialoga com nosso corpo e nossa mente na forma de emoções é, segundo o autor, parte importante dos processos de raciocínio:

*Quando você tem a apreciação do estado de seu corpo e do estado de sua mente, à medida que o corpo se modifica sob uma emoção, como o pavor, a tristeza ou a alegria, esta apreciação é também cognitiva, é também uma imagem. Só que é uma imagem ligada ao estado do mundo exterior. (...) Quando temos uma emoção, o cérebro tem a possibilidade de criar uma imagem do estado do organismo durante esta emoção. Portanto, as emoções e os sentimentos são tão cognitivos quanto todo o resto.*¹⁸

Temos, então, nosso conhecimento sensitivo e instintivo influenciando nosso processo cognitivo, nosso corpo biológico participando de nosso entendimento das coisas:

Almeida, *Estereotípias comportamentais em macacos-aranha no cativeiro* – Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 1996, p. 2.

¹⁸ Antônio R. Damásio, in *Caderno Mais!* Folha de São Paulo, 24 de março de 1996.

*Não podemos evitar nossa biologia. E, além disso, para que evitá-la se ela nos constitui? O melhor é conhecê-la.*¹⁹

Ao ignorar nossa biologia, nosso conhecimento sensitivo, instintivo, deixamos que ele aflore muitas vezes de forma violenta, seja na relação com o outro, seja na nossa relação com a própria vida. Talvez neste acúmulo de informações (sensitivas/instintivas) negligenciadas possa estar a razão de alguns comportamentos violentos. Podemos encontrar nesta relação, um comportamento racional que nos leva a, pelo menos, subestimar a força de nosso instinto e de nosso conhecimento sensitivo.

*A interpretação racionalista da autoridade interior como sendo “forças naturais” ou como instintos satisfaz a inteligência moderna, mas tem o grande inconveniente de que a decisão, aparentemente vitoriosa do instinto, ofenda a auto-consciência; por esta razão facilmente nos persuadimos de que a coisa só foi resolvida por uma decisão racional da vontade. O homem civilizado tem tanto medo do “Crimen laesae maiestatis humanae” (crime de lesa majestade humana) que, sempre que possível, retoca posteriormente os fatos da maneira descrita, para dissimular a sensação de uma derrota moral sofrida. Seu orgulho consiste, evidentemente, em acreditar na própria autonomia e na onipotência de seu querer, e em desprezar aqueles que são logrados pela simples natureza.*²⁰

Essas considerações feitas por C. G. Jung nos mostram a maneira como desvalorizamos, ou melhor, negligenciamos nossos comportamentos instintivos. E assim, desumanamente, mantemos nosso respeito por nossa “majestade humana”.

Estas especulações, acerca do animal no homem foram reveladoras em relação às contradições expostas no conto de Franz Kafka em que um macaco, por meio da observação e imitação, aprende a se comportar como

¹⁹ Humberto Maturana, *Emoção e Linguagem na Educação e na Política*, Tradução José Fernando Campos Fortes, UFMG, Belo Horizonte, 1999, p. 72.

²⁰ C. G. Jung, *AION, Estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Tradução Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, VOZES, Petrópoles, 2000, p. 24.

homem. Podemos dizer que, através de uma experimentação física, chegamos a compreender “na carne” as contradições expostas pelo autor.

O conto em questão foi escrito em 1917 e se mantém atual apesar das guerras e das revoluções tecnológicas em diversas áreas ocorridas neste meio tempo. Porém é possível retornarmos mais ainda no tempo para encontrarmos mais um sinal desta dicotomia entre instinto e razão. Dicotomia imposta pelo medo de “*crime de lesa majestade humana*”, e que não corresponde a realidade de nosso corpo. Pois, usando as palavras de A. Damásio, a “*imagem ligada ao estado do mundo exterior*” que criamos em nossa mente é gerada por uma emoção (que modifica o corpo) “*são tão cognitivos quanto o resto*”. Entretanto esta idéia há muito é ignorada por nossa educação teorico-ocidental. Um exemplo nos é dado por Mikhail Bakhtin ao comentar sobre o realismo grotesco, do ponto de vista da linguagem verbal, em que já se pode notar a clara divisão entre a cultura popular, mais ligada ao corpo e a matéria, e a erudita, ligada ao mundo das idéias fechadas e imutáveis:

*A partir do século XVI, as regras da linguagem tornam-se muito mais severas e as fronteiras entre a linguagem familiar e a oficial, bastante claras. Esse processo afirmou-se especialmente no fim do século, data em que se instaurou definitivamente o cânon da decência verbal que deveria reinar no século XVII*²¹

Do novo “*cânon da decência verbal*” M. Bakhtin faz uma ligação ao cânon corporal. Cânon que viria estabelecer limites ao corpo da cultura popular, com seus orifícios, suas deformidades, suas pretuberâncias, que exaltava a vida com sua dualidade e sob todas as suas formas.

O corpo do novo cânon é um único corpo; não conserva nenhuma marca da dualidade; basta-se a si mesmo, fala apenas em seu nome; o que lhe acontece só diz respeito a ele mesmo, corpo individual e fechado. Por

²¹ Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no renascimento – O contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi, Endub/HUCITEC, São Paulo – Brasília, 1999, p.280.

*consequência , todos os acontecimentos que o afetam, tem uma única direção: a morte não é mais do que a morte, ela não coincide jamais com o nascimento; a velhice é destacada da adolescência; os golpes não fazem mais que atingir o corpo, sem jamais ajudá-lo a parir. Todos os atos e acontecimentos só têm sentido no plano da vida individual: estão encerrados nos limites do nascimento e da morte individuais desse mesmo corpo, que marcaram o começo e o fim absolutos e não podem jamais se reunir nele.*²²

Este corpo único, que se encerra em si mesmo, é a base da estética do Renascimento, que tinha como referência os cânones literários e plásticos da Antiguidade clássica²³. Neste exemplo que contrapõe formas diferentes de se entender o corpo, de se relacionar com o corpo, e ainda, do próprio corpo se relacionar com o mundo a sua volta, traz a idéia de corpo com a qual estamos acostumados a lidar em nossa cultura. Cultura que vem sendo moldada, há tempos, em detrimento a costumes e tradições de diversos povos, afastando-os de sua natureza e da própria natureza como prolongamento de suas vidas:

*Durante a Idade Média, quando um viúvo (ou viúva) se casava novamente, os amigos iam brincar, dançar e entoar canções satíricas sob a janela dos recém-casados, disfarçados de animais, dos quais imitavam os gritos até que alguém lhes oferecessem algo para beber. Para Igreja esse “Charivari” era um sacrilégio: o homem era uma criatura de Deus e não devia – nem mesmo temporariamente – se transformar em animal. Lobo ou cachorro. Isto representava uma transgressão da ordem divina.*²⁴

²² Idem, p. 281.

²³ Mikhail Bakhtin lembra-nos que na Antiguidade clássica haviam expressões artísticas que fugiam desta definição como a “antiga comédia dórica, o drama satírico, as formas da comédia siciliana”, bem como na literatura e em outras obras da Antiguidade não-clássica. Porém o que constituiu as referências da estética do Renascimento não comportava estas outras formas.

²⁴ Elisabeth Laloce, *Le bal des ardents et la folie du Roi*, L’Histoire, maio, 1993, p. 70 e 71.

Esses tipos de manifestações eram comuns na cultura popular da Idade Média. Manifestações ligadas às formas de degradação e, como vimos, disfarces populares das festas, carnavais e inclusive festas religiosas, todas relacionadas ao *realismo grotesco*:

*Os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. (...) Além disso, quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição, Era o caso, por exemplo, das “festas do templo”, habitualmente acompanhadas de feiras com seu rico cortejo de festejos públicos (durante os quais se exibiam gigantes, anões, monstros e animais “sábios”).*²⁵

Bakhtin ainda nos lembra que algumas características grotescas destas manifestações permanecem nas formas atuais do cômico, em circos e feiras, porém com seus aspectos mais atenuados. A concepção de corpo dessas manifestações vinha de encontro ao *corpo do novo cânon*. Cânon este que foi distanciando o nosso corpo dos acontecimentos da vida:

*O europeu perdeu o hábito e a capacidade de orar com movimentos. As genuflexões dos religiosos, em nossas igrejas, são os vestígios de preces com movimento. Os movimentos rituais de outras raças são muito mais ricos em gama e em expressividade. As civilizações contemporâneas se limitaram às orações faladas, nas quais os movimentos das cordas vocais se tornaram mais importantes do que os corporais. O falar, então, frequentemente é levado a se transformar em canto.*²⁶

É claro que em meios acadêmicos (e também em outras experiências alternativas) onde são estudados a relação do corpo e o espaço, do corpo e as suas possibilidades de comunicação, do corpo como ferramenta poética da obra de arte, temos, geralmente, a tentativa de escapar desta forma

²⁵ Mikhail Bakhtin, ob. cit., p. 4.

²⁶ Frudolf Laban, *Ddomínio do movimento*. Tradução Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto, SUMMUS, São Paulo, 1978, p. 24.

viciada de ver, de relacionar-se com o corpo²⁷. Entretanto, em sua grande maioria, a sociedade teorico-ocidental tem como parâmetro os ideais estéticos do Renascimento. Continuamos a perseguir o ideal de beleza clássico. É possível observar nas bancas de jornal, televisões, cinemas e na internet os corpos que se encaixam nesse “ideal”, ainda que degradado pela mercantilização, a nos oferecerem produtos diversos. Produtos associados ao belo, transformando nossa ânsia de alcançar o belo em consumismo. Desta maneira mantém-se o corpo atrofiado, incapaz de transcender o espaço de seu nascimento e sua morte. Trancado nestes limites sem poder dialogar com a terra, com sua história, sua biologia, não se consegue perceber o corpo como integrante de um todo que nos revela a coletividade da qual somos fruto e parte ao mesmo tempo:

*É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro. Isso é particularmente evidente em relação ao período arcaico do grotesco.*²⁸

Diminuir esta distância entre a consciência de um corpo individual, que foge de suas imagens grotescas (sobre o grotesco nos aprofundaremos no segundo capítulo), e o corpo que é percebido como um todo ligado a terra, que contém o belo e o feio, o simétrico e o não-simétrico, o sutil e grosseiro, ou seja, um corpo que absorve as polaridades da vida e as aproxima da natureza, é o que tentaremos mostrar com nosso trabalho prático.

²⁷ Como exemplo podemos citar trabalhos de improvisação com dança criativa. “No meu trabalho de improvisação de movimentos e dança criativa com pessoas, tenho a oportunidade de observar a concordância da expressão externa com a realidade interna, representando um processo de integração que incentiva o desenvolvimento da personalidade em direção à inteireza e ao encontro consigo mesmo de forma mais intensa. Essa manifestação não verbal dessa integração é confirmada pelas manifestações verbalizadas nas sessões com a mesma pessoa.” Elisabeth Bauch Zimmermann, *Integração de processos interiores no desenvolvimento da personalidade*. Tese de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Médicas da Universidade de Campinas, Campinas, 1992, mimeo, p. 26 e 27.

²⁸ Idem, p. 23

Essas polaridades, entre as quais, razão e instinto, racional e irracional conduziu-nos ao pensamento de Nietzsche, que leva para o campo das artes, a cisão entre o homem e a natureza. O autor comenta em seu texto *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*²⁹ a afirmação de Sócrates que diz *nada saber*. Essa afirmação nos interessa, pois, segundo Nietzsche, marca o início da dialética entre o processo cognitivo instintivo e o racional. Ao comentar o que Sócrates percebeu conversando com oradores, estadistas e artistas, Nietzsche observa que para o filósofo grego, seus interlocutores

*não tinham um entendimento correto e seguro sobre suas profissões e as exerciam apenas por instinto.*³⁰

Uma vez colocado o “*entendimento correto*” de um lado, e o instinto de outro, temos uma dicotomia no processo cognitivo do homem (que desconsidera o corpo como uma unidade psicofísica) e, além disso, uma separação entre que é correto e o que é errado. Este pensamento filosófico questiona a arte e a ética dos homens que aprendem e constroem seus saberes, instintivamente. Sócrates compreende o saber instintivo como falta de entendimento, diz ser uma ilusão essa maneira de construir o conhecimento sobre a vida. Ele condena o saber instintivo como pervertido e repudiável. Segundo Nietzsche, na arte, o que representa o saber socrático, é a arte apolínea. Os gregos a inventaram para enfrentar a natureza, o pavor que ela suscitava, e assim surgiu “*aquele artístico mundo intermediário dos Olímpicos*”³¹ com seus deuses. E dessa maneira, pouco a pouco, foram transformando a “*ordem divina primitiva*”³² em um “*impulso apolíneo à beleza, à ordem divina, olímpica da alegria*”³³. Essa distância entre a cultura, o saber, e a natureza, o selvagem, é mostrada por

²⁹ Friedrich Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, Coleção Os Pensadores, Abril Cultural, 1983, São Paulo.

³⁰ Idem, p.12.

³¹ Idem p. 7.

³² Idem p.7.

³³ Idem p.8.

Nietzsche ao revelar que Sócrates faz o caminho inverso da maioria dos homens, que tem em sua força produtiva o instinto, a força inovadora, e como crítica e dissuasiva tem a consciência. Em seu último livro, *Ecce Homo*, Nietzsche comenta alguns dos aspectos mais importantes desta sua obra que estamos estudando. Acreditamos que este comentário possa ser esclarecedor, por realçar no texto alguns pontos que fortalecem o paralelo que propomos entre sua obra e nossa pesquisa.

As renovações mais decisivas do livro são, de um lado, a compreensão do fenômeno dionisíaco entre os gregos – ele revela a primeira psicologia desse fenômeno e vê nele a raiz de toda a arte grega – e, de outro, a compreensão do socratismo: Sócrates na condição de instrumento da dissolução grega, reconhecido pela primeira vez na condição de décadent típico. “Racionalidade” contra instinto. A “racionalidade” a qualquer preço, como violência perigosa, solapadora da vida.³⁴

Essa relação de repúdio com a forma de conhecimento instintivo, com racionalidade dominando nossas forças inovadoras, nos remete ao comentário de Carlo Ginzburg sobre o dilema imposto ao paradigma indiciário pelo paradigma galileano que, com sua orientação quantitativa e antiantropocêntrica, exige uma rigorosidade maior em sua forma de construir conhecimento:

*Mas vem a dúvida de que **este tipo**³⁵ de rigor é não só inatingível mas também indesejável para as formas de saber mais ligadas ao cotidiano – ou, mais precisamente, a todas as situações em que a unicidade e o caráter insubstituível dos dados são, aos olhos das pessoas envolvidas, decisivos. Alguém disse que o apaixonar-se é a superestimação das diferenças que existem entre uma mulher e outra (ou entre um homem e outro). Mas isso também pode se estender às obras de artes e aos cavalos. Em situações como essas, o rigor flexível (se nos for permitido o oxímoro) do paradigma*

³⁴ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Coleção L&PM Pocket – Vol. 301. Tradução Marcelo Bakes, Porto Alegre, 2002, p. 88.

³⁵ Grifo do autor.

*indiciário mostra-se ineliminável. Trata-se de formas de saber tendencialmente **mudas**³⁶ – no sentido de que, como já dissemos, suas regras não se prestam a ser formalizadas nem ditas. Ninguém aprende o ofício do conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a pôr em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição.³⁷*

Quando Ginzburg afirma que “as situações em que a unicidade e o caráter insubstituível dos dados são, aos olhos das pessoas envolvidas, decisivos” e que “nesse tipo de conhecimento entram em jogo elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição”, acreditamos ter aqui um breve resumo de uma parte importante do processo criativo do ator, do qual fazem parte o conhecimento sensitivo e instintivo. Não só no trabalho prático mas também na pesquisa de campo, ao observar o animal humano, o outro animal, as coisas, enfim, a realidade que o rodeia e, a qual o alimenta para fazer sua arte. Um tipo de conhecimento repudiado pelo saber socrático e desqualificado pelo paradigma galileano. Já essa forma de construir um “*patrimônio cognoscitivo*”³⁸ foi de considerável valor para os nossos ancestrais em seu processo de evolução, obtendo razoável sucesso. Friedrich Nietzsche em sua visão sobre a evolução do homem, comenta:

Ora, tudo que é essencial no desenvolvimento humano transcorreu em tempos primordiais, bem antes destes quatro mil anos que conhecemos mais ou menos; nestes pode ser que o homem não se tenha alterado muito mais.³⁹

Esta afirmação, ou mesmo as indagações de Nietzsche, vem ressaltar a importância da nossa relação com a natureza no desenvolvimento do animal humano que somos. Basta lembrar que o desenvolvimento do

³⁶ Grifo do autor.

³⁷ Carlo Ginzburg, ob. cit., p.179.

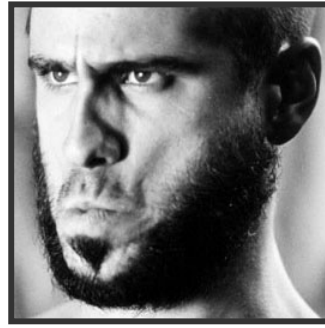
³⁸ Idem, p.151.

³⁹ Friedrich Nietzsche, *Humano Demasiado Humano*, Coleção Os pensadores, Abril Cultural, 1983, São Paulo, p. 92.

processo cognitivo (parte importante de nossa evolução) deu-se na interação com a natureza. Quando ele procurava soluções para resolver problemas cotidianos, das quais dependiam sua sobrevivência. Dessa maneira o homem começou a moldar a sua forma de construir conhecimento, através do que Carlo Ginzburg chama de paradigma indiciário. “*Tudo que é essencial*” em nossa formação humana vem de um tempo em que nós éramos muito mais ligados à natureza. Aqui fazemos uma aproximação entre as idéias de Nietzsche e a de Humberto Maturana quando ele ressalta as semelhanças entre o modo de vida atual e o modo de vida dos “*tempos primordiais*”:

Com efeito, ainda somos animais colheitadores, e isso é evidente tanto no bem-estar que sentimos no supermercado quanto de nossa dependência vital da agricultura; ainda somos animais compartilhadores, e isso é evidente na criança que tira comida de sua boca para a sua mãe, e no que acontece conosco quando alguém nos pede uma esmola; ainda somos animais que vivemos na coordenação consensual de ações, e isso vemos na facilidade com que estamos dispostos a participar de atividades cooperativas, quando não temos um argumento racional para recusá-las; ainda somos animais cujos machos participam do cuidado com os bebês, o que vemos na disposição dos homens para cuidar das crianças quando não têm argumentos racionais para desvalorizar tal atividade; ainda somos animais que vivemos em grupos pequenos, o que transparece em nosso sentir parte de uma família; ainda somos animais sensuais que vivemos espontaneamente no tocar e acariciar mútuos, quando não pertencemos a uma cultura que nega a legitimidade do contato corporal; e, por último, ainda somos animais que vivemos a sensualidade no encontro personalizado com o outro, o que se evidencia em nossa queixa quando isso não ocorre.⁴⁰

⁴⁰ Humberto Maturana, ob. cit., p. 24 e 25.



Portanto, paradoxalmente, é lícito buscar a essência do humano exatamente na natureza, rumando para a fronteira delimitada por natureza/cultura e tentar transpor esta dicotomia. Pois este corpo que conhecemos foi desenvolvido interagindo com a natureza. Ele foi moldado a partir das necessidades que a natureza lhe impunha. Este corpo foi criado “*em tempos primordiais*”, quando respeitávamos o conhecimento vindo da natureza, aprendíamos com ela para viver com ela.

CAPÍTULO I

O HOMEM, O ANIMAL E O ATOR



Laboratório de criação do espetáculo
"PRIMUS" com a Boa Companhia

Durante o processo de montagem do espetáculo teatral "PRIMUS", nome com o qual batizamos nossa versão cênica do conto de Franz Kafka "Comunicado a uma academia" (realizado pelo grupo de pesquisa cênica do Instituto de artes - UNICAMP Boa Companhia), ao desenvolver o trabalho de construção do personagem

do conto – um macaco - empenhamo-nos em descobrir, em nosso corpo, esses "*tempos primordiais*",.. Ao trazer esta *corporeidade* dos primatas, ao mesmo tempo diversa e similar a nossa, partindo dos elementos analisados em vídeos e as observações de campo (tais como gestos, máscaras, respirações e ritmos) fomos percebendo o frescor e a força com que nossos corpos respondiam a esses estímulos. Chamou-nos a atenção o fato de tantas formas de comunicação corporal terem, com sincronia e rapidez, se desenvolvido em nossos corpos a partir da simples imitação de um outro animal que não o humano. Acreditamos ter encontrado uma forma de dialogar com nossos conhecimentos sensitivos, não só de tudo aquilo que havíamos armazenado de informações durante nossas observações de campo, mas também, um conhecimento que trazíamos em nossos corpos, adquirido em nossa experiência de vida, desde a primeira visita a um zoológico até as brincadeiras de imitar animais quando crianças. Além disso contatamos nosso instinto, o instinto pela sobrevivência que une todos os organismos vivos. Essa experiência nos

deu outras qualidades de tônus muscular, de relação com o espaço e com o outro, modificando nosso corpo através da busca pela corporeidade animal. Suspeitamos que se tratava de um novo vocabulário corporal, pois, o esforço para a construção do corpo cênico revelou uma forma de se comunicar nova, porém uma forma que já existia em nossos corpos, mas estava guardada em algum lugar de nossa memória, como suspeita Norval Baitello Junior:

*Suspeita-se da existência de um código de memória intermediária entre o código genético e os códigos culturais da memória social. Posturas, gestos comunicativos, comportamentos, enfim, são predisposições posteriores ao genoma e anteriores a hábitos e à aprendizagem culturais.*⁴¹

Acreditamos que esse “código de memória intermediário”, que surgiu de nosso trabalho prático, transformou nossos corpos. E essa *corporeidade* que surgiu enquanto, deliberadamente, imitávamos um outro animal, trouxe para a construção do corpo cênico uma qualidade de presença diferenciada, uma dilatação, uma ampliação deste corpo. Este outro corpo, livre dos rótulos impressos pela sociedade, que ultrapassou seus limites cotidianos, de novas dimensões, remeteu-nos ao corpo desconhecido e cheio de possibilidades, similar ao que Antonin Artaud descreveu na sua histórica conferência no Vieux-Colombier:

O corpo é maior e mais vasto, mais extenso, com mais pregas e reviravoltas sobre si próprio do que o olhar imediato pode distinguir e conceber quando vê.

E ainda:

*O corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro. E tem dentro toda realidade*⁴²

⁴¹ Norval Baitello Jr, *O Corpo em Fulga de Si Mesmo*, Revista do Lume, n. 1, 1998, p. 10.

⁴² Antonin Artaud, “Conferência do Vieux-Colombier” em 13 de janeiro de 1947, Lisboa, p. 78.

Artaud, usando este corpo, quer com o teatro formar uma “cultura de ação” para se opor ao que ele denominou “cultura petrificada”, que faz a manutenção da “separação entre nossos pensamentos e atos, entre as coisas, as palavras e as idéias...”⁴³. Ele quer construir uma linguagem feita para o espírito. Conforme Vera Felício:

*Essa linguagem passará de um órgão dos sentidos a outro, estabelecendo analogias, associações imprevistas entre séries de sons, entonações e objetos. Através dessa linguagem física e objetiva da cena, o espírito será atingido, por intermédio de todos os órgãos, com todos os graus de intensidade.*⁴⁴

Para Artaud, o ator deve se desprender da realidade cotidiana, se agarrar ao seu conhecimento sensitivo para revolucionar o indivíduo e todo corpo da coletividade social, “sem deixar marcas visíveis” como a peste que descreve⁴⁵. E, como indica Vera Lúcia Felício, é dessa forma, em seu Teatro da crueldade, que ele pretende lutar contra a dualidade que separa corpo e espírito:

*A crueldade é, pois, a manifestação do conflito primordial incessante que destrói o homem e o mundo. Ora, a fim de reconstruir um novo homem, através de um “corpo sem órgãos” o Teatro da Crueldade aparece como a gênese criadora deste novo homem. Há, pois, um duplo movimento inseparável: de um lado, a destruição da Existência, e, de outro, a reconstrução corporal de um novo homem, indo até o “sopro” primordial da Vida.*⁴⁶

⁴³ Vera L. Felício,, *A Procura da Lucidez em Artaud*, Perspectiva, São Paulo, 1996, p. 82.

⁴⁴ Idem, p. 93.

⁴⁵ Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho, Martins Fontes, São Paulo, 1993, p. 14 e 15. Na página 18 o autor faz uma aproximação com o ofício do ator: “O estado do pestífero que morre sem destruição da matéria, tendo em si todos os estigmas de um mal absoluto e quase abstrato, é idêntico ao estado do ator integralmente penetrado e transtornado por seus sentimentos, sem nenhum proveito para a realidade. Tudo no aspecto físico do ator, assim como no pestífero, mostra que a vida reagiu ao paroxismo e, no entanto, nada aconteceu.”

⁴⁶ Idem, p. 80.

É com esse corpo que “*tem dentro toda realidade*”, com sua “*linguagem física e objetiva de cena*” que pretendemos, ao menos, experimentar “o “*sopro*” *primordial da Vida*” para enriquecer o processo criativo do ator. Corpo que acreditamos trazer consigo, como que uma impressão digital da história de sua evolução, dos “*tempos primordiais*”, e que manifestou em nossos corpos potencialidades que desconhecíamos. A diversidade de desenhos no espaço que este corpo era capaz de realizar e as novas formas de se comunicar com o outro, corporalmente, se mostraram ilimitadas, redimensionando nossa relação com nossos próprios corpos. Essa experiência levou-nos à reflexão de que além do nosso corpo, que reconhecemos no espelho, que nos molda de acordo com a sociedade e a cultura da qual fazemos parte, existe um outro corpo: seu “duplo”. Pois ao trabalharmos a corporeidade animal percebemos que nosso corpo experimentava uma reviravolta sobre si mesmo, nos revelando este *outro corpo*. Um corpo anterior, *pré-humano*. E o diálogo destes dois corpos revelou-nos novas possibilidades para o processo de criação do ator, não só corporal, mas mental, uma vez que passamos a raciocinar de forma diferente – raciocínio espacial, temporal e acional – um raciocínio cênico. Percebemos, ainda, que além do diálogo entre estes dois corpos, o humano e o pré-humano, outro diálogo acontecia entre este corpo (que contém o humano e o pré-humano) e a razão, a nossa racionalidade, como António Damásio escreve:

*Muito provavelmente, a racionalidade é configurada e modulada por sinais do corpo, mesmo quando executa as distinções mais sublimes e age em conformidade com elas.*⁴⁷

Como as circunstâncias de trabalho eram diferenciadas, estávamos imitando um outro animal, também diferentes foram nossas maneiras de raciocinar: novos problemas, novas soluções. Essa situação nos propiciou, na prática, a experimentação deste corpo dialogando com a razão para a

⁴⁷ António Damásio, *O Erro de Descartes*, Companhia das Letras, São Paulo, 1996, p. 233.

tomada de decisões. Assim, quando nos concentramos nas formas de raciocínio percebemos que o grande diferencial era o espaço que oferecíamos às manifestações corpóreas (ou físicas) de nossos instintos, e o vigor que isso nos trazia. Ao responder a estímulos sonoros, verbais ou mesmo ao nos relacionarmos com objetos da cena, percebemos a importância do instinto na tomada de decisões, sentíamos que ele regia nossas reações, pois, não estávamos corporalmente em um registro cotidiano e nem humano, mas mesmo assim deslocávamos com rapidez, dialogávamos com fluidez e sem o uso das palavras. Naturalmente, fizemos uso de nossas máscaras faciais para mostrar as emoções, além do uso da respiração e de sons. A combinação dos dois corpos, o humano (o ator, que contém o seu corpo cotidiano e o corpo pré-humano) e o de outro animal (o qual estava sendo imitado), revelou-nos uma energia desconhecida guardada em nossos corpos, que nos fez pensar sobre nossa sociedade e, mais uma vez, na violência que lhe parece inerente com seus assassinatos, torturas, abusos de poder entre outras coisas. É uma energia primitiva (ou de “*tempos primordiais*”), que parece não se adaptar às contingências dos tempos atuais; as diferenças com os *tempos primordiais* são muito grandes e esta energia acaba canalizada para violência, como explica Desmond Morris:

As minúsculas tribos dos nossos antepassados pré-históricos usufruíam dos espaços abertos de vastas coutadas de caça, que se espalhavam por quilômetros em todas as direções, até onde a vista alcançava. Calcula-se que cada homem primitivo usufrísse de um espaço cem mil vezes superior ao do actual cidadão.

Por conseguinte, para conquistar os benefícios da civilização, o novo cidadão foi forçado a viver num ambiente totalmente diferente daquele em que a espécie humana evolui. Era um paraíso cheio de tensões. Em consequência, a cidade tornou-se um palco de contrastes, em que o conforto moderno partilhava a cena com tensões insuportáveis. Eclodiram novos tipos de violência. A criatividade estimulante da metrópole gerou uma

*contrapartida de crimes, loucura, crueldade e desespero. Os homens tribais simples tornaram-se super-homens tribais civilizados com um problema.*⁴⁸

Esta realidade, de uma maneira desagradável, nos mostra a energia que há em nossos corpos e o poder dela. É preciso ter consciência dos “homens tribais” que fomos para entender os “super-homens tribais” nos quais nos transformamos e encontrar espaço para que ele se desenvolva positivamente. Não podemos nos iludir com nossa habilidade em lidar com celulares, computadores e de discutir sobre a realidade virtual e os avanços da genética, nós somos “animais humanos”⁴⁹. Algumas de nossas necessidades básicas, para a construção de um habitat com uma qualidade de vida que nos permita aprender, crescer e nos aprimorarmos enquanto seres humanos, estão ligadas a impulsos da época em que éramos caçadores e vivíamos nas cavernas. Segundo Deleuze e Gattari:

*Dizemos que todo animal é antes um bando, uma matilha. Que ele tem seus modos de matilha características, mesmo que caiba fazer distinções no interior desses modos, É esse o ponto em que o homem tem a ver com o animal. Não nos tornamos animal sem um fascínio pela matilha, pela multiplicidade. Fascínio de fora? Ou a multiplicidade que nos fascina já está em relação com uma multiplicidade que habita dentro de nós?*⁵⁰

Nossa idéia é experimentar essa “multiplicidade” que “habita dentro de nós” e que acreditamos ressaltar nossas semelhanças, nós seres humanos que nos assemelhamos no animal que somos. É o que nos aproxima uns dos outros: o “fascínio pela matilha”. Para que possamos nos compreender melhor mutuamente deveríamos aceitar essa multiplicidade, este fascínio. Mas é preciso ter cuidado ao procurar esta multiplicidade. É preciso ter consciência daquilo que Nietzsche nos alerta ao dizer que a nossa vontade sempre encontra um caminho para continuarmos a viver,

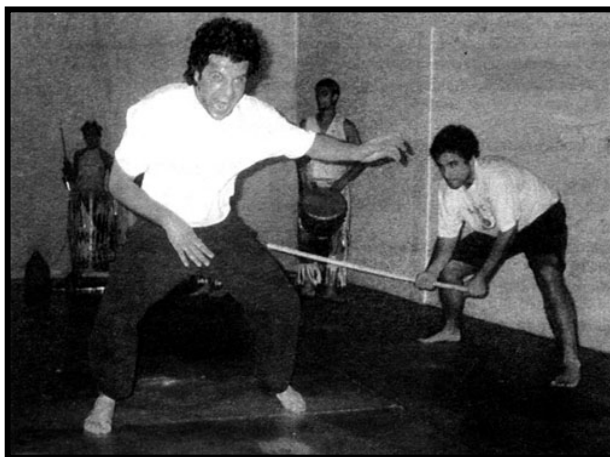
⁴⁸ Desmond Morris, *O Animal Humano*, Gradiva, Lisboa, 1996, p. 82.

⁴⁹ Título do livro de Desmond Morris citado anteriormente.

⁵⁰ Gilles Deleuze e Felix Guattari, *MIL PLATÔS; Capitalismo e Esquizofrenia*, Tradução Suely Rolnik, editora 34, p. 20.

porém esta mesma vontade é responsável por manter a nossa ilusão sobre as coisas. Ilusão de conhecer a verdade sobre as coisas, nossa herança socrática de achar que podemos controlar as coisas. O autor nos aconselha cautela. Propomos que, uma maneira de enfrentarmos essa ilusão, é escutarmos nosso corpo, corpo que dialoga diretamente com nossos conhecimentos sensitivos. Pois os valores defendidos por nossas sociedades, entendidos da forma que são, só pela mente, pelo intelecto, pela palavra, negligenciando nossos conhecimentos sensitivos e instintivos, não têm se mostrado fortes o bastante para interagir com este corpo, esta energia primitiva. Ignoramos o animal humano que somos e que nos aproxima da natureza. Lembramos outra vez Nietzsche quando ele diz que o homem moderno está preso ao ideal do homem teórico, o homem culto em sua forma erudita. E esse

*homem moderno começa a pressentir os limites daquele prazer socrático de conhecer e, do vasto ermo mar do saber, aspira por terra firme.*⁵¹



Laboratório de criação do espetáculo
"PRIMUS" com a Boa Companhia

⁵¹ Friedrich Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* – Coleção Os Pensadores, Abril Cultural, São Paulo, 1983, p.18.

Apolíneo x Dionisiaco:

O entendimento do homem pelo homem

Segundo Nietzsche esta aspiração não encontra resposta na arte apolínea, com seu “*prazer socrático*” e suas imagens alegóricas, que satisfaz seu público somente com a descoberta da existência de um segredo por trás do véu da beleza; a arte enquanto “*categoria da aparência e da beleza*”⁵² conhece “*sua essência em imagens apolíneas*”⁵³. Com a música, Nietzsche nos dá um exemplo de como podemos transcender o indivíduo com suas ilusões sobre as coisas, podemos rir diante de seu aniquilamento. Desta forma entramos em contato com o “*o fenômeno eterno da arte dionisiaca*”⁵⁴, que nos revela o que há por trás do homem, “*a vida eterna, para além de todo fenômeno e a despeito de todo aniquilamento.*”⁵⁵. Então, onde o homem pode encontrar terra firme? Para Nietzsche, a resposta está no dionisiaco:

*O dionisiaco, com seu prazer primordial, percebido até mesmo na dor, é a matriz comum de que nascem a música e o mito trágico.*⁵⁶

O *mito trágico*, com a consciência da unidade de tudo que existe proporcionou à cultura olímpica, uma visão de mundo mais profunda. Nietzsche ainda ressalta o herói com seu sofrimento e com suas oposições de motivos, que contém em si o feio e o não harmonioso. Ele afirma que o *mito trágico* precisa de um espectador preocupado com:

*Ter de ver e ao mesmo tempo aspirar a ir além (...)esses dois processos, na consideração do mito trágico, subsistem lado a lado e são sentidos lado a lado...*⁵⁷

⁵² Idem, p.17.

⁵³ Idem, p.17.

⁵⁴ Idem, p.17.

⁵⁵ Idem, p.17.

⁵⁶ Idem, p.21.

Tomamos a liberdade de usar o “*Ter de ver e ao mesmo tempo aspirar a ir além...*” em nossa relação com o corpo, na busca da corporeidade animal para construção do corpo cênico. Tentamos olhar para nosso corpo através do outro: seu duplo, o corpo *pré-humano*. Olhar para o seu comportamento e procurar entender a história dele. Não nos interessa sua procedência geográfica ou seus maneirismos, queremos a essência desse corpo, a história de um corpo que se sobressaiu e se destacou dos outros, o corpo humano, lugar da expressão da auto consciência. Nós homens que, com o poder do conhecimento e com o uso das tecnologias de força, continuamos nossa saga de dominação. Esse corpo que produz tamanha diversidade de informações, de ciências, de máquinas, em suma,

*...desenvolvimentos da necessidade da interação do homem com o mundo circundante, com o objetivo de assegurar sua sobrevivência material. Não é esta área, da qual indubitavelmente faz parte toda a tecnologia, que aqui nos interessa neste momento. Interessa-nos, ao contrário, aquele momento em que a autoconsciência se manifesta, ou seja quando o homem é objeto do cultivo do próprio homem.*⁵⁸

Essa citação (do livro *O Animal que Parou os relógios*) em que Norval Baitello Jr explica qual o intuito da Semiótica da Cultura, contem o que acreditamos ser, afinal, o objeto da nossa busca: o entendimento do homem pelo homem, porém – enfatizamos - a partir do corpo considerado em sua complexidade. Assim sendo, entendemos este outro corpo, o seu duplo, o corpo *pré-humano*, como uma extensão do nosso corpo cotidiano. A partir do contato com nosso corpo *pré-humano* acreditamos ser possível conhecer as possibilidades, os desejos e os limites de nosso corpo e, talvez, essa experiência, nos revele a melhor maneira deste corpo interagir com o mundo a sua volta. Em suma, buscamos uma maneira de experimentar,

⁵⁷ Idem, p.20.

⁵⁸ Norval Baitello Jr, *O Animal que Parou os Relógios*, Annablume, São Paulo, 1997, p. 26.

com mais intensidade, a experiência de estar vivo, ao mesmo tempo em que aprendemos sobre nós mesmos através de nosso corpo. Para este entendimento cremos na existência de um corpo “*dionisiaco, com seu prazer primordial*,”⁵⁹ o qual estamos propondo poder *acessar* através do trabalho com a corporeidade animal.

Usarei mais uma vez a citação de Nietzsche “*Ter de ver e ao mesmo tempo aspirar ir além...*”, mas agora fazendo uma analogia entre a idéia nietzscheana e a nossa relação com o que chamamos aqui de, corpo humano e corpo pré-humano. O “*Ter de ver*” seria a necessidade de termos consciência de nosso corpo humano e seus limites. Por outro lado o “*aspirar ir além*” seria a busca pelo nosso corpo pré-humano, busca da origem, do ponto de conexão com o ser biológico, onde o conhecimento sensitivo e instintivo era uma necessidade (no sentido artaudiano do termo), uma questão de sobrevivência. Queremos confrontar a forma de entendimento de nosso corpo contemporâneo com a forma de entendimento de nosso corpo primordial, que acreditamos ser uma forma sensitiva e instintiva, visando com isso enriquecer o trabalho do ator.

Procuramos construir um corpo cênico a partir desse ser, que segundo Nietzsche, conhece a “*terrível tendência ao aniquilamento que move a assim chamada história universal, assim como viu o horror da natureza*”⁶⁰ e cuja única saída é a arte, pois a arte salva-o, a ele e a vida. O ser humano depois de ter passado pelo estado dionisiaco, onde em contato com a natureza ele conhece a essência de sua existência e os seus limites, se assusta com o próprio conhecimento, fica paralisado, “*o conhecimento mata o agir*”⁶¹. Mais uma vez é a arte que pode processar este conhecimento e fazer uma ponte entre ele e o homem comum.

⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* – Coleção Os Pensadores, Abril Cultural, São Paulo, 1983, p. 21.

⁶⁰ Idem, p.8 e 9.

⁶¹ Idem, p.9.

Corpo e Coletividade

Da consciência do homem sobre sua finitude, da sua relação com a morte, da evolução de sua autoconsciência, o semioticista, Ivan Bystrina diz o seguinte, para que essa consciência possa ser culturalmente ativa:

*A narrativa dos processos psíquicos originários, para tornar-se culturalmente ativa e eficiente, deve ser transmitida na forma sígnica, como textos e mitos e transportada de geração a geração. Investigando esses textos e mitos, constatamos que as estruturas da segunda realidade, primariamente armazenadas no inconsciente, surgem através de um processo expressamente criativo. A cultura surge como uma segunda realidade já inscrita na primeira (física). Surge de forma operativa para resolver impasses e problemas incontornáveis decorrentes da natureza do mundo físico.*⁶²

Interessa-nos a passagem desses *processos psíquicos originários* e suas relações com o *mundo físico* para um texto cultural corporal. Para entender os reflexos, as conseqüências do *mundo físico* no indivíduo, procuramos seus vestígios em nosso corpo, por acreditar que ele tem muito mais a nos dizer do que exclusivamente nosso intelecto, com sua ilusão de conhecer a verdade sobre as coisas. Acreditamos que, corporalmente, num ato falho de nosso ilusório conhecimento, estão os gestos que inconscientemente fazemos a todo instante em resposta ao mundo exterior e que não podemos controlar. Este comportamento inconsciente é facilmente encontrado em todos os seres humanos, quando feita uma observação mais detalhada, e o que nos interessa aqui é essa característica coletiva do comportamento, que nos levou à teoria do inconsciente coletivo, de C. G. Jung:

⁶² Ivan Bystrina, ob. cit., p. 19.

*Para a experiência psicológica são os conteúdos arquetípicos do inconsciente (coletivo), aqueles resíduos de remota humanidade comuns a todos os homens, aquele patrimônio geral sobrevivente a toda diferenciação e desenvolvimento, que é dado a todos os homens como a luz do sol e como o ar. Mas ao amarem este legado, amam aquilo que é comum a todos; voltam assim à mãe da humanidade, à psique que era antes de existir um consciente, e readquirem deste modo uma parcela desta coesão e desta força secreta e irresistível que emana da sensação de solidariedade com o todo.*⁶³

Temos, então, os “os processos psíquicos originários”⁶⁴ que fazem parte deste “patrimônio geral sobrevivente a toda diferenciação e desenvolvimento” formado, cremos, a partir dos conhecimentos sensitivo e instintivo, e que tem o potencial de configurar uma “imagem ligada ao estado do mundo exterior”⁶⁵. Buscamos trabalhar as emoções criadas por esta experiência em nosso corpo, mudando sua gestualidade, conferindo-lhe uma inteireza, uma completude que, acreditamos, vem da união entre a mente, as imagens, e o corpo com sua biologia, sua história, seu primitivismo. Sobre o inconsciente, Ivan Bystrina tem uma opinião que nos interessou ao comentar a produção de imagens no inconsciente coletivo que Carl Gustav Jung propôs:

*...Jung não entendia os seus arquétipos como imagens, símbolos e imaginações herdadas, mas como disponibilidades, disposições, possibilidades igualmente herdadas como propensões instintivas de formulações e de fenômenos. Para Jung existiam tendências expressamente inatas para a produção de imagens.*⁶⁶

Essas “propensões instintivas de formulações”, que seriam herdadas, nos remetem, novamente, ao início de nosso processo cognitivo quando

⁶³ C. G. Jung, *Símbolos da transformação*. Tradução Eva Stern, VOZES, Petrópolis, 1999, p. 163.

⁶⁴ Idem nota 53.

⁶⁵ Idem nota 16.

⁶⁶ Ivan Bystrina, ob. cit., p. 24.

despertamos, com nossas experiências junto a natureza e em nosso estado primitivo, as “*tendências expressamente inatas para a produção de imagens*.”. Gilles Deleuze e Félix Guattari comentam o inconsciente coletivo com sua “*produção de imagens*”, que C. G. Jung associou ao animal na sua teoria do arquétipo:

*Jung elaborou uma teoria do Arquétipo como inconsciente coletivo, onde o animal tem um papel particularmente importante nos sonhos, nos mitos e nas coletividades humanas. Precisamente, o animal é inseparável de uma série que comporta o duplo aspecto progressão-regressão, e onde cada termo desempenha o papel de um transformador possível da libido (metamorfose).*⁶⁷

É possível compreender que o animal não humano tem um poder transformador “*nas coletividades humanas*”, o animal que somos, a multiplicidade que há dentro de nós. Entendemos que, ao trabalharmos a corporeidade dos outros animais, poderemos transformar o animal humano que somos, uma transformação corporal que busca a construção de um corpo cênico. Um corpo construído sobre, o que acreditamos ser, nossa coletividade animal e único em sua forma de exteriorizar as emoções. Aqui nos aproximamos das considerações que Christopher Innes faz sobre o ator expressionista – levando em conta, é claro, que o “primitivismo” relaciona-se ou é indissociável do pensamento expressionista. Este ator busca a verdade emocional absoluta e acredita que isso é possível, somente, através da experiência subjetiva. Conforme esclarece C. Innes:

Si las opiniones y las pautas de conducta que definen la individualidad se asocian con el lado consciente y racional de la mente, entonces las cualidades esenciales de un ser humano son universales, relacionadas con la idea de un “alma colectiva”, y el objetivo del actor es despojarse de su personalidad. (...) Seguindo estas líneas se desarrollaram

⁶⁷ Gilles Deleuze e Felix Guattari, ob. cit., p. 15.

*técnicas para proyectar emociones arquetípicas en términos directamente físicos por medio de ritmos de desplazamiento, postura y gesto simbólico*⁶⁸

Como atores, queremos com essa nossa *produção de imagens*, dialogar com os *processos psíquicos originários* através do trabalho com a corporeidade animal, buscando as qualidades do corpo primitivo (pré-humano), para transformá-las, em nosso corpo, em signos, em “*postura y gesto simbólico*” e transportá-los para:

*Este universo simbólico, a segunda existência ou realidade ou a semiosfera (que) constitui o conjunto de informações geradas e acumuladas pelo homem ao longo dos milênios, por meio de sua capacidade imaginativa, ou seja, de narrativizar aquilo que não está explicitamente encadeado, capacidade de inventar relações, de criar textos (em qualquer linguagem disponível ao próprio homem, seja ela verbal, visual, musical, performática-gestual, olfativa).*⁶⁹

Porém para criar esta linguagem com o corpo primordial, instintivo e de conhecimento sensitivo, é preciso que ele dialogue com nosso corpo contemporâneo. Gilles Deleuze propõe uma reflexão sobre o mito de Ariadne, em que o homem sublime (Teseu) vence a criatura meio homem, meio animal (Dionísio-Touro⁷⁰):

*O homem sublime ou superior vence os monstros, expõe os enigmas, porém ignora o enigma e o monstro que ele próprio é. Ignora que afirmar não é carregar, atrelar-se, assumir o que é, mas, ao contrário, desatrelar, livrar, descarregar o que vive. Não carregar a vida com o peso dos valores superiores, mesmo heróicos, porém criar valores novos que façam a vida leve e afirmativa.*⁷¹

⁶⁸ Christopher Innes, *El teatro sagrado; El ritual y la vanguardia*, Tradução Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1981, p. 57.

⁶⁹ Norval Baitello Jr, *O Animal que Parou os Relógios*, Annablume, São Paulo, 1997, p. 37 e 38.

⁷⁰ Aqui sublinhamos Dionísio como deus do Teatro.

⁷¹ Gilles Deleuze, *Crítica e Clínica*, Editora 34, SP, 1994, pp.114-121.

Acreditamos que para “*criar valores novos*” e para encararmos “*o enigma e o monstro*” que nós somos, (e que cremos ter uma ligação íntima com o que Ivan Bystrina chamou de “*processos psíquicos originários*”⁷²) é necessário entrar em contato com nossa energia primitiva através do corpo, trabalhando a corporeidade animal, descobrindo-a em nossos corpos. E a partir dela, valorizarmos nossos conhecimentos sensitivos e instintivos. E então encontrar terra firme, se nos permitirem a liberdade, em nosso próprio corpo. Joseph Campbell fala da importância dos ritos (em nosso caso, da cena) para “domar” o “*jovem-animal-humano*”⁷³, para que ele deixe de ser um jovem e passe a ser um adulto. Deixando seus valores individuais e trocando-os pelos valores de sua sociedade (em nosso caso, ampliando o trabalho do ator-personagem para o conjunto da encenação), trabalhando e desenvolvendo essa sua energia. De acordo com Campbell:

*As energias incipientes do jovem-animal-humano devem ser subjugadas, domesticadas e reorientadas para uma dimensão mais ampla e assim, de uma vez, domadas e expandidas.*⁷⁴

Arriscando outra vez um paralelo com as artes cênicas, poderíamos dizer que as “*energias incipientes*” devem convergir (“*domesticadas e reorientadas*”) para dimensão mais ampla da encenação. É possível compreender que, não redimensionando estas energias estamos desperdiçando todo o potencial social deste animal-humano, sua “*dimensão mais ampla*”.

⁷² Ivan Bystrina, ob. cit., p.19.

⁷³ Expressão usada por Joseph Campbell no livro “*As Máscaras dos Deuses - Mitologia Primitiva*”.

⁷⁴ Joseph Campbell, *As Máscaras de Deus – Mitologia Primitiva*, Palas Athenas, São Paulo, 2000, p. 83.

Homem:

Animal de Matilha

O potencial social deste animal, cremos, é subestimado, está atrofiado, não compreendemos as qualidades do animal-humano e o seu “fascínio pela matilha”. Não que este fascínio represente a resposta para uma sociedade harmoniosa,

*...a origem das matilhas é totalmente outra que a das famílias e dos Estados e ela não pára de trabalhá-las por baixo, de perturbá-las de fora, com outras formas de conteúdo, outras formas de expressão. A matilha é ao mesmo tempo realidade animal, e realidade do devir-animal do homem; o contágio é ao mesmo tempo povoamento animal, e propagação do povoamento animal do homem.*⁷⁵

Parece-nos necessário pensarmos na importância do animal-humano para coletividade humana, como contraponto ao humano contemporâneo que exalta sua individualidade. É necessário refletirmos sobre o animal-humano com suas qualidades de caçador e guerreiro. Acreditamos que, paradoxalmente, os estudos sobre as nossas características de animal-humano, da vida em bando, em matilha, possam nos ajudar a ter consciência do indivíduo que nós somos e de como fazer uso dessa compreensão no campo das artes cênicas. O animal-humano com suas qualidades de caçador e guerreiro. Enfim, reconhecer e permitir que nosso conhecimento sensitivo e instintivo, nossa energia primitiva nos modifique fisicamente, interferindo nas nossas atitudes. É possível que, ao compreender a relação dessas qualidades do animal-humano com nossas emoções, possamos entender melhor nossas próprias emoções. E, então,

⁷⁵ Gilles Deleuze e Felix Guattari, ob. cit., p.24.

compreender mais as atitudes humanas, como escreve Humberto Maturana:

*Se queremos entender as **ações humanas**⁷⁶ não temos que observar o movimento ou o ato como uma operação particular, mas a emoção que o possibilita.⁷⁷*

Nossa premissa é a de que o corpo, a morada deste animal-humano, traz impresso “o ambiente (...) em que a espécie humana evoluiu”⁷⁸, que teve no paradigma indiciário o meio primeiro de construção de nosso conhecimento, paradigma que está “amplamente operante de fato”⁷⁹ hoje. Falta-nos a consciência dele, a sua valorização e por conseguinte não sabemos lidar com ele. Essas experiências deixaram vestígios em nosso corpo, essa energia está guardada em nosso corpo. Estamos propondo lidar com essa energia usando as qualidades corpóreas dos animais e então desenvolver um corpo cênico que consiga dialogar com essas oposições internamente, a interagir com a energia primitiva do corpo pré-humano (instinto) e aquela que molda este nosso corpo de homem ocidental, comandado pelo intelecto (razão), calcado no ideal socrático do homem teórico. De outro lado, externamente, trata-se da tomada de consciência de nosso corpo cotidiano, rotulado e formalizado, com seu desenho no espaço e do corpo do outro animal com suas qualidades dionisiacas, seus ritmos, tônus muscular, sua respiração e o seu desenho no espaço.

⁷⁶ Aqui entendemos que são elas o objeto primeiro da arte do ator.

⁷⁷ Humberto Maturana, ob. cit., p. 92.

⁷⁸ Desmond Morris, *O Animal Humano*, Gradiva, Lisboa, 1996, p. 82.

⁷⁹ Carlo Ginzburg, ob. cit., p.143.

Primitivismo no Expressionismo

A busca de uma corporeidade animal oferece possibilidades e ressalta a importância do instinto, do conhecimento sensitivo, enquanto ferramenta de criação, instinto que nos liga ao animal que nos acompanha desde os “*tempos primordiais*” e que é mais dinâmico, ágil e muitas vezes, paradoxalmente, mais honesto com nossa “natureza” humana do que nossa costumeira maneira de responder aos estímulos ao redor, através do intelecto. Essa ligação com a natureza, com o ser natural, nos remete ao expressionismo e sua arte enraizada na experiência sensível:

*A ideologia expressionista de emancipação está baseada, em sua essência, na premissa incontestável de que os sentimentos subjetivos possuem uma espécie de pureza natural.*⁸⁰

Esta procura pela “*pureza natural*” traz consigo um conteúdo crítico do expressionismo com sua época, busca uma espontaneidade através dos “*sentimentos subjetivos*” contra as convenções e o formalismo, a superficialidade das formas. Segundo Roger Cardinal,

*A aceleração da indústria no final do século XIX intensificou a produção de tecidos e aço e, paralelamente, rifles e couraçados; a persistência do aumento do poderio militar e naval; a negação de iniciativa ao trabalhador por parte de um mercado lucrativo apenas para os ricos; a erosão das liberdades individuais pela grande empresa, tendo uma opressiva burocracia como fachada; a asserção de que cálculos mecânicos devam prevalecer sobre os sentimentos, a quantidade suprimindo a qualidade – tais eram os temas amplos de uma crítica geral da vida cotidiana que encontra expressão através da arte expressionista.*⁸¹

⁸⁰ Roger Cardinal, *O Expressionismo*, Tradução Cristina Barczinski, Jorge Zahar Editora, Rio de Janeiro, 1984, p. 51.

⁸¹ Idem, p. 49.

É possível fazer vários paralelos com os acontecimentos políticos e sociais que serviram de painel histórico para o surgimento do expressionismo, e o contexto político-social nos dias de hoje. O mais eminente é a ditadura capitalista regida pelo capital financeiro e moldada pela mídia, com seu marketing manipulando o inconsciente do consumidor e sacrificando sua individualidade. Sacrificando a individualidade, a diversidade, a multiplicidade em nome de um *status quo* que reverte seus lucros aos mesmos restritos afortunados. A garantia da manutenção deste capital financeiro, de seus proprietários, fica por conta de uma desigualdade social abismal, e do controle do acesso a classe mais abastada por meio da desigualdade de oportunidades (educação, saúde e segurança). Afora isso temos o poderio militar ostensivo de um único país, que em nome da luta contra o terrorismo, suspende não só a liberdade do indivíduo como de um país inteiro. Temos de um lado, as armas e o mercado financeiro e, do outro, o indivíduo, o ser humano e os seus direitos. Acreditamos que um caminho para diminuir esta desigualdade de direitos e aumentar a aceitação do diferente, da diversidade, é a compreensão da multiplicidade do indivíduo, enfim, de nossa natureza como seres biológicos de uma mesma espécie. Essa compreensão pode ser dada, por exemplo, pelo impulso criativo da arte:

*Apaixonado e premente, o impulso criativo da arte expressionista origina-se de um compromisso com o primado da verdade individual, pois encara a subjetividade como comprovação daquilo que é mais real.*⁸²

No indivíduo encontraremos a multiplicidade dos desejos, das formas corporais, com seu corpo biológico, seus sentimentos e emoções. O expressionismo pretende construir uma linguagem a partir das experiências subjetivas, para representar a essência da realidade. Entendemos que as experiências subjetivas estão intimamente

⁸² Idem, p. 35.

relacionadas com as formas de conhecimento sensitivo e instintivo, e estas, com as qualidades corporais do animal não humano:

Esta simplicidad expresionista pretende alcanzar un estrato de conciencia más básico en el que los hombres están unidos por cualidades instintivas y emocionales compartidas por todos, de modo que se supone que las formas verbales apropiadas son el grito espontáneo o la imagen no premeditada. Esto tiene obvios paralelos con el concepto nietzscheano de la tragedia, en que el “espíritu de la música” libera al hombre de la individualidad y une al público dionisiaco con la voluntad universal en un “éxtasis colectivo”.⁸³

É preciso fazer uma ressalva com relação a essas oposições: de um lado razão, individualidade, o apolíneo, e de outro, instinto, coletividade, o dionisiaco. Ao apresentá-las separadamente não queremos indicar que acreditamos que exista um *ser instintivo* de um lado e um *ser racional* de outro. Temos os dois pulsando em nossos corpos. Como foi visto anteriormente, há o corpo influenciando a mente e vice e versa. António R. Damásio em seu livro *O Erro de Descartes* chama a atenção para o que ele denomina “marcador-somático”;

Quando lhe surge um mal resultado associado a uma dada opção de resposta, por mais fugaz que seja, você sente uma sensação visceral desagradável.(...) Qual a função do marcador-somático? Ele faz convergir a atenção para o resultado negativo a que a ação pode conduzir e atua como um sinal de alarme automático que diz: atenção ao perigo decorrente de escolher a ação que terá este resultado. (...) os marcadores-somáticos aumentam provavelmente a precisão e a eficiência do processo de decisão. Sua ausência as reduz. (...) Quando um marcador-somático negativo é justaposto a um determinado resultado futuro, a combinação funciona como

⁸³ Christopher Innes, ob. cit., p. 54.

*uma campainha de alarme. Quando, ao contrário, é justaposto um marcador-somático positivo, o resultado é um incentivo.*⁸⁴

O que temos aqui é o corpo influenciando diretamente na tomada de decisão. O corpo como um receptor primeiro de informações sensorialmente perceptíveis, que ele identifica e discrimina. Damásio conclui:

*A análise custo/benefício e a capacidade dedutiva adequada ainda têm o seu lugar, mas só depois de esse processo automático reduzir drasticamente o número de opções.*⁸⁵

Temos, então, o corpo que, consciente ou inconscientemente dialoga com nossa realidade todo o tempo. E novamente citamos António R. Damásio:

*Não é apenas a separação entre mente e cérebro que é um mito. É provável que a separação entre mente e corpo não seja menos fictícia. A mente encontra-se incorporada, na plena acepção da palavra, e não apenas “cerebralizada”.*⁸⁶

Podemos observar esta “mente incorporada” nas verdadeiras discussões corporais em nossa vida social, das quais não nos damos conta, pois são ações e reações instintivas, gestos inconscientes. São ações e reações, diálogos, nos quais nos fazemos entender pelo outro usando “apenas” o corpo. Como diz Desmond Morris ao pesquisar o comportamento humano:

Ajustamos as nossas reações a indícios mínimos dos corpos de nossos companheiros, que nos informam com precisão do momento de alterar a posição das pernas ou de atirar a cabeça para trás. Esta sincronia é importante porque desenvolve um papel secreto no estabelecimento do

⁸⁴ António R. Damásio, *O Erro de Descartes*, Companhia das Letras, São Paulo, 1996, p. 205 e 206.

⁸⁵ Idem, p. 205.

⁸⁶ Idem, p. 146.

*nosso bem-estar. Torna-nos parte da tribo, um elemento do bando, e atribui um valor especial à nossa incorporação social.*⁸⁷

Em seu livro, *Domínio do movimento*, Rudolf Laban, ao dissertar sobre as potencialidades do corpo humano em relação a sua movimentação, nos dá outro exemplo de quão sutil podem ser estas comunicações às quais estamos nos referindo. Neste momento o autor ressalta a importância dos pequenos movimentos, comparando-os a nossa constituição física. Para Laban eles têm um papel revelador e essencial para nossa comunicação:

*As formas de natureza constitucional, porém, são muito menos reveladoras do que os movimentos de sombra. Estes são movimentos musculares minúsculos, tais como o erguer de uma sobrancelha, uma sacudidela de mão ou um rápido pisotear de pés, os quais apenas têm valor expressivo. São em geral executados inconscientemente e muitas vezes acompanham, à maneira de uma sombra, os movimentos da ação com objetivo, daí a denominação escolhida.*⁸⁸

Nestes estudos sobre comportamento humano, encontramos embates entre instinto e razão em nossa sociedade, e assim, aprofundamos nossos contatos com os estudos de Etologia e suas possíveis colaborações para o trabalho do interprete cênico: afinal ambas as áreas de conhecimento têm como objeto de estudo o comportamento, e da rede relacional que o gera e é por ele gerada. Desta maneira pudemos encontrar paralelos entre os comportamentos animais e humanos, como em relação ao aprendizado. A colaboração dos recentes estudos sobre Etologia comparada aponta para aproximações entre o comportamento humano e do outro animal:

O auto-ensino sem transmissão de informação, a imitação controlada, que é um processo pouco informativo, o ensino animal propriamente dito,

⁸⁷ Desmond Morris, ob. cit., p. 33.

⁸⁸ Rudolf Laban, *Domínio do movimento*, Tradução Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto, SUMMUS, São Paulo, 1978, p. 34 e 35.

*aquele com informação em quantidade significativa, e o ensino humano altamente abstrato e complexo, são formas existentes na natureza para obtenção ou passagem de conhecimento. Ao que tudo indica, no entanto, a distância entre o ensino animal não-humano, em algumas espécies, e o ensino animal humano não é tão grande quanto se supõe pelo homem.*⁸⁹

Esses paralelos abalam a rigidez da dicotomia natureza e cultura, estimulando ainda mais nossa investigação no sentido de buscar, nesse espaço tenso de interseção, elementos que possam enriquecer o processo criativo do ator numa nova perspectiva, que visa pesquisar fora do teatro elementos para o próprio teatro. Tentaremos responder, corporalmente, a questão que Claude Lévi-Strauss formula ao fazer sua reflexão sobre a relação entre natureza e cultura:

*Será possível então tentar um caminho inverso e procurar atingir, nos níveis superiores da vida animal, atitudes e manifestações nas quais se possam reconhecer o esboço, os sinais precursores da cultura? Na aparência, é a oposição entre comportamento humano e comportamento animal que fornece a mais notável ilustração da antinomia entre a cultura e a natureza.*⁹⁰

Queremos, para construção de nosso corpo cênico, entrar em contato com esta oposição comportamental e encontrar o espaço onde estes dois corpos possam dialogar. Das aproximações feitas entre esses dois universos, pretendemos construir um corpo (Cênico) que resgate “os sinais precursores da cultura”. Em busca dessas aproximações partiremos, mais uma vez, da afirmação de Lévi-Strauss:

*A constância e a regularidade existem, a bem dizer, tanto na natureza quanto na cultura. Mas na primeira aparecem precisamente no domínio em que na segunda se manifestam mais fracamente, e vice-versa. Em um caso, é o domínio da herança biológica, em outro, o da tradição externa.*⁹¹

⁸⁹ Antonio Souto, ob. cit., p. 220.

⁹⁰ Claude Strauss-Lévi, *As Estruturas Elementares do Parentesco*, Tradução Mariano Ferreira, Vozes, Petrópolis, 1982, p. 43 e 44.

⁹¹ Idem, p. 46.

Como um quebra-cabeças, juntaremos essas peças de nossa “tradição externa”, de homem teórico ocidental, com nossa “herança biológica”, nosso instinto e nossa percepção sensível. Nosso intuito é que essas configurações corporais e comportamentais dialoguem diretamente com *espaços internos* do ator, um contato que se processa dentro de nós, transformando o corpo cotidiano e sua comunicação com o outro. O corpo cotidiano com seu corpo instintivo, seu conhecimento sensitivo, bem como, nos *espaços internos*, com as energias do animal humano e do animal pré-humano. Essas informações estão imprimidas em nossa memória corporal e são responsáveis pelo sucesso de nossa evolução, o que nas palavras de Humberto Maturana, é uma evolução conservadora:

*A evolução é um processo conservador. Quando falamos dos seres vivos, da sua diversidade, e pensamos na explicação evolutiva – que propõe um ancestral comum a todos eles - nos maravilhamos com as mudanças que tiveram que ocorrer desde a origem dos seres vivos até o presente. Essa maravilha, contudo, não deve ocultar-nos o que é fundamental para que essa história se produza: a conservação do novo na conservação do velho.*⁹²

Este conservadorismo, que acreditamos ser a base de nossa evolução, é o alicerce desta pesquisa pois propomos que em nosso corpo se conservasse o velho – o animal não-humano, o pré-humano, o homem tribal, primordial ou ainda, o monstro e o enigma – ao mesmo tempo em que se conservava o novo – o super-homem tribal. Para que isso aconteça é preciso metamorfosear nosso corpo, metamorfosear a nossa compreensão do que seja interagir realidade interna e realidade externa deste corpo. Propomos que a apreensão das informações que recebemos a todo instante da vida, que se transforma sem cessar ao nosso redor, ao menos para construção poética de um corpo cênico, seja feita por um corpo que aceita sua multiplicidade. Acreditamos que o caminho para o desenvolvimento desse novo corpo está em nossa biologia. Ela nos constitui e traz consigo

⁹² Humberto Maturana, ob. cit., p.20.

toda a história de nossa evolução, então, por que ignorá-la? “*O melhor é conhecê-la.*”⁹³ Tentaremos, no próximo capítulo, ressaltar as semelhanças entre a visão de mundo do grotesco, que ao metamorfosear o seu corpo consegue representar a vida em toda sua pluralidade, e a nossa proposta de construção de um corpo cênico.

⁹³ Idem nota 17.

CAPÍTULO II

O HOMEM E O ANIMAL NO GROTESCO

Começamos nossos estudos para este capítulo com o objetivo de coletar informações sobre referências teatrais onde pudéssemos encontrar apoio para as investigações da relação entre ator e animal, visando a construção de um corpo cênico. Fosse qual fosse o método de trabalho prático do ator, estilo ou gênero (referimo-nos aqui à comédia e suas inspirações na animalidade do homem), Mikhail Bakhtin em seus estudos sobre a cultura cômica popular na Idade Média, a qual o autor denomina *realismo grotesco* (tema que nos aprofundaremos a seguir), comenta sobre as qualidades do corpo que representa essa cultura:

*Além disso, esse corpo aberto e incompleto (agonizante-nascente ou prestes a nascer) não está nitidamente delimitado do mundo: está misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas.*⁹⁴

Ainda sobre o cômico Henry Bergson, em seu livro *O riso*, comenta:

*Já se definiu o homem como “um animal que ri”. Poderia também ter sido definido como um animal que faz rir, (...).*⁹⁵

Encontramos também, em estudos sobre a farsa, a idéia de proximidade entre o animal humano e o outro animal. A certeza que se pode ter é que o homem é um animal. Eric Bertley observa:

Se a farsa mostra o homem deficiente em intelecto, não o mostra deficiente em vigor nem relutante no emprego da força. O homem, diz a

⁹⁴ Mikhail Bakhtin *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi, ENDUB/HUCITEC, São Paulo – Brasília, 1999, p. 24.

⁹⁵ Henry Bergson, *O riso*. Tradução Nathanael C. Caixeiro, ZAHAR, Rio de Janeiro, 1983, p. 12.

*farsa, pode ser ou não um dos mais inteligentes animais, mas é certamente um animal e não um dos menos violentos.*⁹⁶

Entretanto nosso foco não está na comicidade que a relação animal humano e o outro animal é capaz de gerar. Estamos buscando as potencialidades metamorfoseadoras que esta relação é capaz de gerar em nosso corpo. Queremos, com os estudos feitos neste capítulo, traçar um breve histórico desta relação e seus resultados, mais especificamente o resultado final do trabalho, ou seja, o que este corpo realizava em cena. Questionamo-nos acerca de como esta metamorfose atua sobre a comunicação público/ator.

Numa “arqueologia” da representação teatral, nunca é excessivo lembrar as origens rituais do teatro, que em nosso caso se estende a um período bastante anterior ao teatro grego e busca em rituais de sociedades primitivas o desafio dos primeiros interpretes: representar o animal que seria caçado e agradecer o alimento. Encontramos na luta pela sobrevivência, de nossos ancestrais predadores, a origem das primeiras representações: quer na forma desenhada nas paredes das cavernas, quer no corpo do caçador transformado em caça. Neste sentido, partimos do princípio de que o animal foi o primeiro desafio enquanto imagem a ser representada. O corpo do caçador deveria assumir essa duplicidade, ser também sua caça. Segundo Leon Moussinac:

É evidente que, antes do mais, o homem tem de comer, de beber e de abrigar-se; as forças exteriores, sobretudo as da natureza, dominam a vida quotidiana original, apresentando-se ao homem com um carácter de estranheza inexplicável. O homem imita por utilidade, e a primeira imitação é, sem dúvida, a do animal, que ele tem necessariamente de matar. Em redor do fogo, onde a horda se reúne, as sombras facilitam o mistério; o movimento das chamas convida o corpo a dançar, enquanto sob as faces os reflexos modelam uma máscara; um homem serve-se então do seu corpo para comunicar com o grupo e os seus movimentos criam a primeira

⁹⁶ Eric Bentley, *A experiência viva do teatro*. ZAHAR, Rio de Janeiro, 1981, p. 132.

*linguagem. Este jogo mimético é já teatro; oferecendo-se um espetáculo, o homem é já um actor.*⁹⁷

Dando um gigantesco salto até o século XX, encontramos nos escritos de Rudolf Laban, referências sobre a mímica na arte teatral, sobretudo a imitação do animal, que segundo o autor, pode trazer contribuições para o trabalho do ator:

*Uma das produções primitivas mais características de dança-mímica consiste em imitações de movimento de animais. Os espíritos malevolentes ou benevolentes – viciados ou virtuosos – que governam o destino humano são representados como animais venerados ou detestados pelos membros das tribos primitivas. É útil que ator-bailarino considere e compare os ritmos típicos de movimento de vários seres vivos, animais e homens, a fim de chegar a algum entendimento da seleção de qualidades de esforço, ou do tipo de impulsos internos apropriados aos vários personagens, situações e circunstâncias representados na mímica primitiva.*⁹⁸

Como pudemos observar no primeiro capítulo, com Carlo Ginzburg e sua idéia de paradigma indiciário, o desenvolvimento da nossa linguagem, a necessidade de nos comunicarmos está diretamente ligada à natureza e em especial ao animal. O autor nos chama a atenção para o que ele denominou de “*rigor flexível*”, uma das qualidades essenciais do paradigma indiciário. Acreditamos que esta forma de construir o conhecimento, além de substrato para as primeiras representações humanas, foi e é substrato para o processo criativo do ator, como foi dito no capítulo anterior. As origens do teatro, como vimos, estão relacionadas ao outro animal, aquele dos quais devíamos nos proteger e caçar em busca de alimento. Aqui encontramos, de novo, o paralelo entre o teatro (o poder de comunicação) e o outro animal (que lhe impõe um desafio, do qual depende sua vida). Fosse para se proteger dele, fosse para caçá-lo, ou ainda, na forma de

⁹⁷ Moussinac, Léon, *História do teatro*. Tradução Mário Jacques, Livraria Bertrand, Portugal/Brasil, 1957, p. 7.

⁹⁸ Rudolf Laban, *Domínio do movimento*, Tradução Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto, SUMMUS, São Paulo, 1978, p. 33.

rituais onde esse outro animal muitas vezes era sacrificado ou ainda era associado a alguma força da natureza e a representava (o próprio animal e seu espírito), enfim, para conhecer melhor o outro animal, o homem imita-o. Há tribos indígenas no Brasil aonde ainda é possível verificar a existência desses rituais primitivos:

*Para os índios Gavião ou Ikolen, povo de Rondônia, os pajés tem o poder de se transformar em outros seres. Tomam o corpo do que não é humano. Vestem a capa dos animais: o couro da onça, o casco do tatu, a plumagem das araras ou periquitos, as escamas dos peixes. Vão virando, são os outros. Quando cantam, invocam os seres do além, dos céus, das águas, da floresta, trocam sua pele de gente pelo couro dos espíritos, são habitados por eles. Magos, podem voar em vez de andar pelo chão; viajam em bando de pássaros; são jaguar e outras feras na mata; vão ao fundo das águas sem se afogar. Adquirem as habilidades e qualidades dos animais, seus aliados e auxiliares.*⁹⁹

Esses rituais de xamanismo acompanham a história da evolução da espécie humana, e acreditamos, coincidem com o início das representações corporais do homem. A primeira construção de um corpo cênico esteve ligada a estes rituais arcaicos:

*Essas formas religiosas são tão antigas que as cavernas pré-históricas e suas inscrições rupestres, feitas há vinte ou trinta mil anos, parecem já ser espaço e manifestação de rituais de xamanismo.*¹⁰⁰

A história do teatro já foi contada em diversos livros, em diferentes épocas. Encontramos estudos relativos ao ponto de vista da dramaturgia, dos figurinos, ou até arquitetônico. Todavia o nosso interesse é o corpo humano e suas relações com os outros animais, examinamos com o intuito de transformar este corpo, metamorfoseá-lo e sob este prisma encontramos referências pontuais na bibliografia consultada. Como

⁹⁹ Betty Mindlin, e narradores indígenas, *Couro dos espíritos*, SENAC São Paulo- Terceiro Nome, 2001, p. 13.

¹⁰⁰ Idem ibem.

exemplo desta relação homem-animal podemos citar a contribuição da *commedia dell'arte* italiana, como bem exemplifica Dario Fo, comentando sobre as máscaras:

*Outra muita famosa é a clássica máscara do Arlecchino, junção de gato e macaco. Em certos casos, por suas evidentes características, é chamada de Arlecchino-gato. O ator que vestia essa máscara dava saltos e pulinhos, articulando braços e pernas com suavidade e, de tempos em tempos, desfechava um grande e energético salto.*¹⁰¹

Nesse exemplo vemos um tipo de relação entre o ator e o animal, no qual o corpo é transformado, expandindo seus limites para alcançar as qualidades corpóreas do gato e do macaco. Temos o corpo do outro animal como matriz para obtenção de um *efeito cômico gratuito*¹⁰². Este comentário é feito por Patrice Pavis em seu livro *Dicionário de teatro*. Acreditamos que o autor está contrapondo o grotesco da *commedia dell'arte* e outras concepções do grotesco que *firma a existência das coisas, criticando-as*¹⁰³. Porém acreditamos que, para ajudar a situar este projeto, que se aventura por caminhos estranhos (ou até há pouco tempo considerados estranhos) ao fazer teatral, no contexto do trabalho prático do ator, o estudo sobre o corpo grotesco seja a melhor maneira de entender a nossa proposta de construção do corpo cênico, através da corporeidade animal.

Apesar de ser recorrente a opinião de que o teatro originou-se de ritos sagrados e, mais recuado no tempo, de ritos ligados à caça, o que pretendemos evidenciar é a necessidade ritualística-teatral de se metamorfosear no outro animal. Uma reflexão sobre o paralelo entre o corpo humano e o do *outro animal* só será encontrado, mais tarde, nos

¹⁰¹ Dario Fo, *Manual mínimo do ator*, SENAC São Paulo, 1998, p. 38.

¹⁰² Patrice Pavis, *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, Perspectiva, São Paulo, 2001, p. 188.

¹⁰³ Idem, p. 189.

estudos feitos por Mikhail Bakhtin sobre o *realismo grotesco*¹⁰⁴ na Idade Média. Porém em nossa pesquisa, mais do que a imitação do outro animal propriamente dita, gostaríamos de dialogar com o corpo biológico que nos une, que une a todos os animais, o humano e os outros, o humano e a Natureza. cremos que, para o desenvolvimento deste *diálogo*, a relação do corpo com a natureza é de crucial importância. Temos que entender o corpo como um prolongamento do mundo que nos rodeia, um prolongamento da natureza. É preciso acreditar na afirmação de Antonin Artaud quando ele diz que trazemos em nosso corpo “*toda realidade*”¹⁰⁵. Esta realidade é também animal, acreditamos ser acima de tudo animal. Neste ponto encontramos na estética do grotesco, na história do grotesco na cultura humana, um campo fértil para uma reflexão sobre as transformações do corpo, corpo como revelador do meio em que vive. Sobre o realismo grotesco Bakhtin escreve:

*No entanto, as imagens referentes ao princípio material e corporal em Rabelais (e nos demais autores do Renascimento) são a herança (um pouco modificada, para dizer a verdade) da cultura cômica popular, de um tipo peculiar de imagens e, mais amplamente, de uma concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia claramente das culturas dos séculos posteriores (a partir do Classicismo). Vamos dar a essa concepção o nome convencional de **realismo grotesco**.*¹⁰⁶

Sobre o grotesco achamos relevante contar a origem de sua palavra, pois está intimamente ligada à metamorfose homem/animal. Quando no século XV, durante escavações foram encontrados os subterrâneos das Termas de Tito, em Roma, foi descoberta uma pintura ornamental nunca vista antes. A essa pintura foi dado o nome de *grotesco* por que:

¹⁰⁴ Expressão usada por Mikhail Bakhtin em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi, ENDUB/HUCITEC, São Paulo – Brasília, 1999.

¹⁰⁵ Citação usada no primeiro capítulo. Antonin Artaud, *Conferência do Vieux-Colombier - 13 de janeiro de 1947*, Lisboa, p. 78.

¹⁰⁶ Bakhtin, Mikhail, ob. cit., p. 17.

*Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguem as fronteiras claras e inertes que dividem esses “reinos naturais” no quadro habitual do mundo: no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas. Tão pouco se percebe a imobilidade habitual típica da pintura da realidade: O movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas – vegetais e animais – num universo também totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outra, no eterno inacabamento da existência.*¹⁰⁷

Interessa-nos aqui a relação com o corpo que o realismo grotesco carrega, um corpo universal que traz nele todas as contradições e oposições da vida, do mundo. Um corpo que se confunde com as outras formas de vida, que faz parte, e tem a consciência corporal disso, dessa vida sempre em movimento. Um corpo radical, aqui no sentido de ir ao encontro da raiz, da essência, em sua interpretação da vida, e que entende a vida como uma coletividade. Ainda Bakhtin:

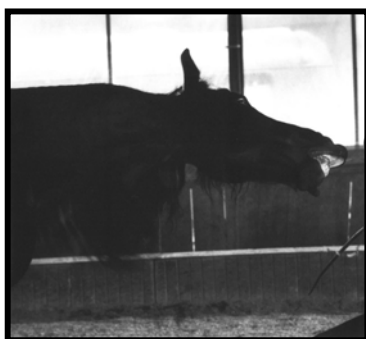
No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo.

¹⁰⁷ Idem, p. 28.



*O porta-voz do princípio material e corporal não é aqui nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas o povo, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente. Por isso o elemento corporal é tão magnífico, exagerado e infinito. Esse exagero tem um caráter positivo e afirmativo. O centro capital de todas as imagens da vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento e a superabundância. As manifestações da vida material e corporal não são atribuídas a um ser biológico isolado ou a uma espécie de indivíduo “econômico” particular e egoísta, mas a uma espécie de corpo popular, coletivo e genérico...*¹⁰⁸

Encontramos nesta citação o paralelo que contrasta o corpo grotesco, da cultura popular da Idade Média, e a noção individualizada de corpo do indivíduo burguês. Parece-nos que esta forma de relação com o corpo, individualizada, tolhe as suas possibilidades, transforma-o simplesmente em uma ferramenta para resolver os problemas cotidianos (que são importantes, mas muitas vezes desviam-nos a atenção de nosso corpo individual e coletivo e sua relação com a vida que nasce e morre continuamente). É um corpo ensimesmado



que deixa escapar o seu “caráter cósmico universal”. Desta maneira o corpo perde sua real dimensão, se desconecta da natureza e passa a não mais absorver, interagir com a diversidade da vida, com as suas contradições. Este paralelo nos remete às reflexões feitas no primeiro capítulo, em que falamos do homem como um animal que transformou a realidade ao seu redor, e agora, mostra sinais de

¹⁰⁸ Idem, p. 28.

dificuldades de se adaptar a ela. Portanto, temos um animal que, por não saber absorver a realidade que o circunda, não consegue manter um habitat que responda às suas necessidades. Abordamos as necessidades primitivas humanas em relação ao espaço, lembramos a diferença entre as grandes planícies, onde começamos a desenvolver nossa vida em sociedade, e as cidades superpovoadas da atualidade. E ainda, a similaridade entre os nossos comportamentos cognitivos e os dos outros animais. Sobretudo chamamos a atenção para o perigo que pode representar a nossa displicência em relação às formas sensitivas e instintivas de construir o conhecimento. Achamos que é possível fazer uma aproximação entre tal displicência, o papel do instinto e da percepção sensitiva em nosso processo cognitivo, e a noção individualizada do corpo que se sobressaiu em relação ao corpo coletivo popular e, que tem lugar de destaque em nossas vidas, hoje. Acreditamos que, quando não tomamos consciência do valor de nossos instintos e de nossa percepção sensível, ou mesmo quando tentamos deliberadamente ignorá-los, estamos preparando o terreno para o desenvolvimento deste corpo individualizado e desconectado do meio (contexto ou habitat), pois percepção e instinto estão na base de nossa relação com tudo que está além das fronteiras de nossa pele. Por conseguinte cremos que aquilo, que nos alerta para nossa natureza coletiva, são justamente nossos instintos e a percepção sensível. É possível afirmar que esta dicotomia, entre o corpo biológico que somos e a forma ocidental-teórica de se relacionar com ele, esteja calcada no culto da individualidade que caracteriza nossa sociedade, conforme a reflexão de M. Bakhtin. Sua abordagem do corpo no *realismo grotesco*, “*espécie de corpo popular, coletivo e genérico*”, nos remete ao que Gilles Deleuze chama de “*fascínio pela matilha*”, que comentamos no capítulo anterior, e que retomamos agora. Na citação que fizemos, ele afirma que: “*A matilha é ao mesmo tempo realidade animal e realidade do devir-animal no homem...*”. O paralelo entre o que Deleuze fala sobre o “*devir-animal no homem*” e as manifestações populares durante o carnaval na Idade Média nos parece

evidente. Temos um corpo que dialoga com “*as imagens da vida corporal e material*” e com seu “*fascínio pela matilha*”, e esse dialogo transporta-o para imagens corporais universais e coletivas. Este corpo coletivo, com suas imagens “*intensas e contraditórias*”, era o corpo da cultura popular na Idade Média, e representa o realismo grotesco. Na mesma citação, em que fala sobre o “*fascínio pela matilha*”, Deleuze nos coloca uma questão:

*Fascínio de fora? Ou a multiplicidade que nos fascina já está em relação com uma multiplicidade que habita dentro de nós?*¹⁰⁹

Cremos que é o fascínio de fora e que está, ao mesmo tempo, dentro de nós. A relação que o *realismo grotesco* propõe estabelecer com o corpo, nos dá um exemplo de como externar toda esta multiplicidade, que nasce, acreditamos, de um contato diferenciado com a natureza, mediado, em primeira instância, pela percepção e pelo instinto. Com a consciência de que o nosso corpo faz parte dela e de sua história, é possível fazer uso disto na produção poética de imagens cênicas, propondo assim uma maneira renovada de comunicação com o público. A força dessas imagens é ressaltada por Mikhail Bakhtin:

*E é a vida dupla, intensa e contraditória dessas imagens que constitui a força e o seu realismo histórico superior.*¹¹⁰

O que nos interessa, no *realismo grotesco* da cultura popular na Idade Média, é a maneira pela qual o corpo humano, daqueles que participavam das festas populares, criavam imagens que simbolizavam as transformações da vida natural; o corpo humano como um duplo da natureza.

Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir dois corpos em um: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser

¹⁰⁹ Citação usada no primeiro capítulo. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *MIL PLATÔS; Capitalismo e Esquizofrenia*. Tradução Suely Rolnik, editora 34, p. 20.

¹¹⁰ Bakhtin, Mikhail, ob. cit., p. 21.

*fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados. Do primeiro se desprende sempre, de uma forma ou outra, um corpo novo.*¹¹¹

Depois desta reflexão de Bakhtin, seria possível resumir um dos nossos objetivos com o trabalho prático como sendo a vontade de parir o outro animal que habita nosso corpo biológico. Porém acreditamos ser mais do que isso: é a crença no poder de transformação deste corpo, corpo este baseado no seu poder de captar a vida, o mundo que acontece à sua volta e que ele é capaz de representar, de reinventar. Conforme Bakhtin:

*A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma.*¹¹²

Bakhtin nos mostra um corpo em contínuo conflito, conflito este cuja base encontramos na dupla natureza desse corpo: razão e instinto:

*Nos períodos iniciais ou arcaicos do grotesco, o tempo aparece como uma simples justaposição (praticamente simultânea) das duas fases do desenvolvimento: começo e fim: inverno-primavera, morte-nascimento. Essas imagens ainda primitivas movem-se no círculo biocósmico do ciclo vital produtor da natureza e do homem. A sucessão das estações, a semeadura, a concepção, a morte e o crescimento são os componentes dessa vida produtora. A noção implícita do tempo contida nessas antiquíssimas imagens é a noção do tempo cíclico da vida natural e biológica.*¹¹³

O corpo grotesco está conectado com a natureza, traz a “ambivalência: os dois pólos da mudança”. Um corpo que navega entre as

¹¹¹ Idem, p. 23.

¹¹² Idem, p. 22.

¹¹³ Idem, p. 22.

oposições da natureza. Corpo que se transforma e que nunca está acabado. Esta idéia de corpo nos remete, mais uma vez, ao pensamento de Nietzsche, desta vez em “Assim falou Zaratustra”. Em seu prefácio ele anuncia as qualidades humanas que nos levariam ao além-do-homem, e dentre elas encontramos:

*O que é grande no homem, é que ele é uma ponte e não um fim: o que pode ser amado no homem, é que ele é um passar e um sucumbir.*¹¹⁴

A idéia de travessia, do homem ser uma ponte, nos parece reveladora e esclarecedora, pois acreditamos que é possível fazer um paralelo com o pensamento de Bakhtin em relação à imagem do grotesco. Temos na ambivalência da imagem grotesca, o elemento agregador dos pólos que constituem a vida (nascimento/morte, antigo/novo, principio/fim), mas para que esta imagem se forme é indispensável que o homem faça, ou melhor, seja a ponte que vai ligar estes pólos. E para passar, para atravessar esta ponte temos que estar corporalmente aptos a assimilar este eterno recomeço, o “*tempo cíclico da vida natural e biológica*”. A força deste corpo parece-nos que está em sua capacidade de absorver as polaridades que formam a vida, e seu caráter universal. Ir para além do homem. No que diz respeito ao trabalho do ator, o que nos interessa é a força comunicativa do desenho deste corpo, é seu poder de criar imagens, cênicas, que simbolizem a multiplicidade da vida. É fundamental transpor para *segunda realidade*¹¹⁵, ou seja, para uma linguagem artística, este potencial de criação *imagética*, tanto corporal como mental. Nisso consiste nosso esforço. Este corpo representativo da coletividade, o corpo grotesco, nos propicia a chance de entrar em contato com um “*código de memória*

¹¹⁴ Friedrich Nietzsche, *Assim falou Zaratustra- um livro para todos e ninguém*, Coleção Os Pensadores, Abril Cultural, 1983, São Paulo, p. 227.

¹¹⁵ “A cultura surge como uma segunda realidade já inscrita na primeira (física). Surge de forma operativa para resolver impasses e problemas incontornáveis decorrentes da natureza do mundo físico.” Conceito de Semiótica da Cultura citado no capítulo anterior. Bystrina, Ivan, *Tópicos da Semiótica da Cultura*. Tradução Norval Baitello Jr e Sônia B. Castino, PUC/SP; Pré-Print, 1995, p. 9.

*intermediário*¹¹⁶, informações estas que carregamos em nossos corpos. Parece-nos relevante agora fazer uma ponte com a psicologia junguiana e suas considerações a respeito das imagens arquetípicas:

Se a regressão vai além da fase infantil e penetra na fase pré-consciente (“pré-natal”), aparecem imagens arquetípicas que não mais se associam a recordações individuais, mas pertencem àquele patrimônio de possibilidades imaginativas hereditárias que renasce com cada ser humano. Aqui surgem as imagens de seres “divinos” que são de natureza em parte humana, em parte animal. A maneira como estas figuras se apresentam depende da atitude do consciente: se este tem uma atitude negativa para com o inconsciente, os animais são assustadores, se a atitude for positiva aparecem por exemplo “animais prestativos”.¹¹⁷

A este “patrimônio de possibilidades imaginativas hereditárias” tentaremos nos conectar a partir do trabalho com a corporeidade animal. Entretanto sabemos que Jung está falando de um fenômeno psíquico com o qual entramos em contato, na maioria das vezes, em sonho. Estamos propondo um caminho para conexão com este “patrimônio” através do corpo. Parece-nos fundamental a idéia de corpo inacabado do *realismo grotesco* para desenvolver essas imagens na construção do corpo cênico. Conforme vimos anteriormente,

Não há nada perfeito nem completo, é a quintessência da incompletude. Essa é precisamente a concepção grotesca do corpo.¹¹⁸

Nosso trabalho prático está calcado na procura de um corpo cênico que absorva essa “incompletude”, enquanto, paradoxalmente, procuramos uma *completude*, uma organicidade, para construção de tal corpo que, com uma gestualidade animal simbólica, consiga dialogar com o espectador de uma forma nova. Acreditamos que através da corporeidade animal

¹¹⁶ Citação usada no primeiro capítulo. Norval Baitello Jr, *O corpo em fuga de si mesmo*, Revista do LUME, n. 1, 1998, p. 10.

¹¹⁷ C. G. Jung, *Símbolos da transformação*. Tradução Eva Stern, VOZES, Petrópolis, 1999, p. 165, 166.

consigamos fazer a junção do corpo primitivo, do *outro animal*, com o corpo humano contemporâneo. De fato, nosso desejo de construir um corpo cênico, que se utilize de nossa história biológica, para ampliar seus limites convencionais de gestualidade e de comunicação, encontra eco no corpo grotesco. Ainda Bakhtin:

Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as idéias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório. Mas historicamente as idéias de necessidade são sempre relativas e versáteis. O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa “carnavalização” da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico.¹¹⁹

Das reflexões de Bakhtin sobre o realismo grotesco, escolhemos as considerações relativas à função do corpo como elemento *humanizador*, como o caminho para a revelação da falência da “*significação incondicional e intemporal*” que são idéias limitadoras, que impedem o desenvolvimento de um campo fértil para consciência e imaginação humanas. Não queremos focar nossa atenção no riso ou na relação que os carnavais da Idade Média estabeleciam com seus participantes, mesmo reconhecendo seu potencial crítico e revolucionário. Preferimos concentrar nossas atenções na pesquisa sobre a corporeidade animal e acreditamos que, no corpo, encontraremos a versatilidade e a relatividade da qual a vida é feita e refeita o tempo todo. É possível que um corpo, que se comunique com esta relatividade e versatilidade, se permita criar uma nova gestualidade.

¹¹⁸ Mikhail Bakhtin, ob. cit. p. 23.

¹¹⁹ Idem, p. 43.

É importante esclarecer que se, ao abordarmos o corpo grotesco escolhemos as características de metamorfose e de transformação, que acompanham este corpo, também é possível partir de outras características físicas para falar dele. Como vemos a seguir:

*Dentre todos os traços do rosto humano, apenas a boca e o nariz (esse último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo. As formas da cabeça, das orelhas, e também do nariz, só tomam caráter grotesco, quando se transformam em figuras de animais ou de coisas. Os olhos não têm nenhuma função. Eles exprimem a vida puramente individual, e de alguma forma interna, que tem a sua própria existência, a qual não conta para nada no grotesco.*¹²⁰

Desse exasperar de algumas parte do corpo que, em princípio busca o escracho, o riso, a troça com as pessoas e seus hábitos, encontramos também uma espécie de ciência:

*Noutras vezes, trata-se da analogia pura e simples entre o homem e o animal. Nasceu daí um outro tipo de saber antigo, a Fisiognomia, cuja grande pretensão é extrair das aparências físicas um conhecimento moral. Gregos e Latinos orientaram-se largamente por este tipo de saber, do qual é exemplar uma sentença de Adamantinos: Uma boca desmesuradamente rasgada pertence a uma pessoa voraz, cruel, louca e ímpia. Os cães têm igualmente a boca rasgada.*¹²¹

Ainda que essas indicações das partes do corpo que se sobressaem em sua forma grotesca possam ser “alavancas” para criação, não são nosso foco de investigação. Para nós é mais instigante a idéia do corpo como metamorfose, do corpo como a ponte para ultrapassar seus próprios limites. Este corpo que tem a habilidade de entender o que acontece à sua volta, através de um conhecimento sensitivo e instintivo.

¹²⁰ Idem, p. 276.

¹²¹ Muniz Sodré e Raquel Paiva, *O império de grotesco*. MAUAD, Rio de Janeiro, 2002, p. 22.

Uma das coisas que encontramos no grotesco e que apóia nossa criação cênica, é a sua qualidade de duvidar de uma imagem harmoniosa da sociedade. Duvida deste corpo perfeito em sua simetria, desenvolto em seus movimentos, limpo e sem vícios. Corpo estranho a sua própria natureza e à natureza que lhe deu a vida. Esta qualidade do grotesco, que acreditamos, revela nossa natureza primitiva, nos parece essencial para uma reflexão sobre os ideais de beleza dos dias de hoje, em que o culto às celebridades, devidamente belas, nos revela, paradoxalmente e por trás de corpos malhados, bronzeados e seus sorrisos impecáveis, uma fila de crentes e dependentes de uma droga contemporânea que nos afasta de nossa natureza. Afasta-nos de nossa verdadeira natureza e nos deixa enfermos, de depressão e bulimia causadas pela obsessão com o corpo “perfeito”.

Porém achamos que o poder do corpo grotesco está em sua multiplicidade, na diversidade que ele representa, e que configura a própria vida. Sendo assim carrega ao mesmo tempo a afirmação e a negação, mostra a degradação corporal para criar espaço a um novo corpo. Ele aceita sua parte inferior (ventre, genitais, as satisfações das necessidades naturais), a parte baixa, ligada à terra, que dá vida e que é o seio nutriente. Essas qualidades dão ao *corpo grotesco* as ferramentas com as quais ele é capaz de transportar para a sua realidade corpórea as coisas que vê na vida, e dessa forma as aproxima da terra, pois as materializa corporalmente¹²².

Gostaríamos de retomar algumas das idéias desenvolvidas no primeiro capítulo com o intuito de fazer mais um paralelo que ofereça maior unidade ao nosso projeto. Já apontamos alguns fatores importantes que diferenciam o corpo grotesco de nosso corpo cotidiano, devidamente educado por nossa cultura teórico-ocidental. Dentre eles estão a proximidade do corpo e da natureza, bem como sua capacidade de revelar as dualidades da qual a vida é formada. Ele oferece espaço ao instinto

humano, dialoga com ele de maneira direta, franca, valorizando sua humanidade.

Encontramos também outros exemplos, a princípio menos ligados à estética do grotesco (mas mesmo assim amparados pelo conceito que a gerou), em que a referência ao animal é ponto de partida para construção de um corpo cênico. Devemos ressaltar que, apesar de não fazer parte explicitamente da estética do grotesco, é possível estabelecer relações entre ela e, a cena trabalhada por Stanislavski, citada por Eugenio Barba em seu livro *Canoa de Papel*:

Dois mercadores concorrentes, que se detestam, estão sentados numa reunião e tomam chá na mesma mesa trocando gentilezas. Para fazer emergir o duplo sabor do seu comportamento, Stanislavski pede aos dois atores que improvisem uma luta entre dois escorpiões. Recordá-lhes que esses animais atacam e matam com a cauda. O impulso contra o adversário deve partir da extremidade da espinha dorsal. Os atores improvisam uma luta sem tréguas, caminhando, sentando, subindo na cadeira. A cena perde qualquer conotação realística. Não são mais dois mercadores mas dois atores-escorpiões. Continuamente alerta, comportam-se como se ignorassem um ao outro. Inesperadamente suas caudas atacam. Esta ampla e variada improvisação é fixada e começa então o paciente trabalho de miniaturizar cada frase: olhar, rotação do tronco, passos cautelosos ou indiferentes, fintas, golpes, defesas... das caudas.

Ao final existe uma cena na qual se pode acreditar; dois mercadores que concorrem impiedosamente e se detestam sentam-se na mesma mesa tomando chá e trocando gentilezas. O ritmo deles – servir o chá, mexer o açúcar, oferecer bolinhos, levar a xícara aos lábios, sorrir, assentir, dialogar – é articulado exatamente segundo cada fase e intensidade – agora retida – da luta mortal dos dois monstruosos escorpiões que invadiram a cena.¹²³

¹²² Idem, p. 18 e 19.

¹²³ Eugenio Barba, *A canoa de papel. Tratado de antropologia teatral*. Tradução Patrícia Alves, HUCITEC, São Paulo, 1994, p. 81.

Percebemos as ligações com a visão do grotesco, nesse exemplo, de trabalho de improvisação proposto por Stanislavski,. cremos que a principal é a transformação corporal dos atores ao seguir as indicações do diretor. Transformação que se estende para o olhar, o ritmo, para a cena como um todo. Não podemos deixar de notar o que, em nossa opinião, é uma participação muito mais ativa dos instintos e da percepção sensitiva dos atores ao transformarem a cena em uma luta de escorpiões. Conforme vimos anteriormente na pertinente formulação de Bakhtin:

*Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas da necessidade inumana em que se baseiam as idéias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado.*¹²⁴

Acreditamos que este comentário sobre a função do realismo grotesco se encaixa nos propósitos de Stanislavski, quando ele oferece aos seus atores indicações para que eles busquem uma partitura física detalhada e orgânica. cremos, principalmente, que isso tira os atores de um gestual viciado, que vem moldado pela nossa educação e nossa tentativa de compreensão teorico-ocidental idealizada, na eterna busca de uma determinada concepção do belo, do harmonioso, do simétrico, talvez aplicada principalmente ao corpo. É esse corpo que, segundo M. Bakhtin, o realismo grotesco quer desconstruir:

*Como já o sublinhamos várias vezes, o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, este corpo absorve o mundo e é absorvido por ele...*¹²⁵

Acreditamos que esta noção de absorção é fundamental para termos a verdadeira amplitude de nosso corpo, de nele encontramos a realidade que nos rodeia e que do corpo se alimenta.

¹²⁴ Bakhtin, Mikhail, ob.cit., p. 43.

¹²⁵ Idem, p. 277.

Além do paralelo sugerido pelo nosso trabalho, entre à corporeidade animal e o corpo grotesco que se transforma, que está sempre em construção, é possível indicar uma outra relação: a presença do animal propriamente dito na estética do grotesco nos fez incorporar tal estética ao nosso projeto. Vejamos:

É antiquíssima, no entanto, a identificação mítica e figurativa entre o homem e o animal, fazendo-se presente nas fábulas e em sistemas morais. Muitas vezes, a identificação passa pela referência ao excremento como metáfora para o rebaixamento frente a valores tidos como excelsos ou para uma radical ausência de qualidades (consciência moral, sexualidade civilizada, alimentação regrada, máscaras identitárias, etc.), isto é, o grau zero da condição humana.

*Da ausência de qualidades ou de situação social, portanto, da animalidade básica, surgiria o homem verdadeiro.*¹²⁶

O que nos interessa nesta afirmação é a força da animalidade no sentido de nos revelar nossas raízes coletivas, de animais fascinados pela matilha, em que não há espaço para um recorte do indivíduo segundo sua situação social (na tentativa de encontrar “o homem verdadeiro”). Dessa maneira é possível que a imagem grotesca proponha, como acreditamos, um tipo diferenciado de comunicação com o outro através de uma estética, crítica de sua visão de mundo desconstrutora de valores estéticos instituídos. Desse modo,

*O elemento estético funciona, assim, como signo de comunicação, abrindo-se para uma semântica do imaginário coletivo e fazendo-se presente na ordem das aparências fortes ou das formas sensíveis que investem as relações intersubjetivas no espaço social.*¹²⁷

O autor completa o raciocínio trazendo-o para esfera da estética do grotesco:

¹²⁶ Muniz Sodré e Raquel Paiva, ob. cit. p. 21 e 22.

¹²⁷ Idem, p. 38.

*Grotesco é aí, propriamente, a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a idéia eleva alto demais.*¹²⁸

Neste raciocínio podemos enxergar a oposição entre o mundo das idéias, aquele que paira sobre nossas cabeças, e o mundo material, corporal, aquele onde a vida acontece e que está embaixo de nossos pés. O paralelo entre esta idéia e o que foi dito no capítulo anterior é óbvio, uma vez que discorreremos, não poucas vezes, sobre a oposição instinto e razão. Temos o instinto que nos lembra de nossa origem primitiva e a percepção sensitiva que nos alerta para uma forma diferente de aprendizado, desvalorizada em nossa educação teórico-ocidental. Jung comenta sobre esse desprezo.

*O homem civilizado olha com desdém para a superstição primitiva, o que é tão tolo como se desprezássemos as armaduras as alabardas, os castelos e as catedrais da Idade Média. Meios primitivos são tão eficientes em condições primitivas quanto uma metralhadora ou o rádio em condições modernas. Podemos considerar nossas religiões e ideologias político-sociais como medidas de cura e propiciação e compará-las às idéias mágicas primitivas. Sempre que faltam tais “représentations collectives”, surgem confusas idiossincrasias individualistas, idéias de coação, fobias e outros estados de possessão que nada perdem em primitivismo, para não falar das epidemias espirituais de nosso tempo, diante das quais a epidemia de caça às bruxas do século XV foi um episódio insignificante.*¹²⁹

Temos, então, a falta de uma representação coletiva, que acreditamos a arte possa suprir quando encontrar um corpo que a represente, como mola propulsora das “idiossincrasias individualistas”.

¹²⁸ Idem, p. 39.

¹²⁹ C. G. Jung, ob. cit. p. 143.

Cremos que algumas dessas “condições primitivas”, ao menos quando se trata do ser humano, que pedem “meios primitivos” para que possamos interagir e tentar resolvê-las, sempre nos acompanharam. É possível que este corpo grotesco interagindo com o animal humano e sua história biológica, com os outros animais que estão na memória de nosso corpo, seja capaz de ultrapassar os limites deste corpo individualizado que caracteriza nossa cultura contemporânea.

O Ator e o Animal

Usaremos um exemplo de trabalho prático do ator para fazer uma reflexão sobre este corpo do qual estamos falando. Abordaremos algumas experiências com exercícios cênicos já realizados. Acreditamos que a comparação entre alguns trabalhos práticos de técnicas teatrais já reconhecidos e o nosso projeto, possa ajudar no esclarecimento de algumas de nossas idéias. Em seu livro *Em busca de teatro pobre*, Grotowski comenta sobre os exercícios físicos trabalhados com seus atores, especificamente, os que ele chama de exercícios de composição e explica como deve ser realizado um exercício que parte da imagem de um animal:

A imagem do animal. Não consiste na imitação realista e literal de um animal de quatro patas. Não se representa um animal, mas invade-se o subconsciente para criar uma figura de animal cujos caracteres particulares expressem um aspecto da condição humana. Podemos partir de uma associação. Que animal associamos com a piedade, a astúcia, a sabedoria? A associação não pode ser banal, estereotipada – o leão representando a força, a raposa a astúcia, etc. É também importante determinar o centro de vitalidade do animal (o focinho para o cachorro, a espinha para o gato, a barriga para a vaca, etc.).¹³⁰

Interessa-nos este exercício porque exemplifica uma maneira muito comum, em trabalhos de improvisação teatral, de se tratar a relação animal e ator. Temos o alerta do autor para não imitar o animal, porém, ao mesmo tempo, tem-se a necessidade de deixar o animal “invadir” o subconsciente. Finalmente é indicado o intuito do exercício: trabalhar o

¹³⁰ Grotowski, *em busca de um teatro pobre*. Tradução Aldomar Conrado, Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1992, p. 117.

animal no subconsciente para criar uma “*figura animal*” que expresse “*um aspecto da condição humana*”. Depois de apontar, nas páginas anteriores, as características que nos interessam no grotesco, podemos traçar um paralelo entre aquele e o objetivo do exercício acima descrito. Como vimos, a estética do grotesco é marcada pela destruição da vida idealizada, trazendo a vida de volta à terra, junto da natureza. Neste sentido o grotesco é revelador da nossa condição humana, e como tal é um elemento humanizador. Todavia, como veremos no próximo capítulo, o caminho que escolhemos para atingirmos o que acreditamos ser algo muito parecido com o objetivo que Grotowski almejou com seu exercício, é fundamental a imitação do corpo do outro animal. Seja pela própria idéia de imitação, que nos aproxima através do processo cognitivo ao outro animal, seja por que acreditamos que é pelo corpo o caminho mais confiável para se atingir o subconsciente, e chegar às imagens corporais que enriquece o corpo cênico que almejamos construir.

Encontramos outro exemplo em que a imagem de um animal é referência para um exercício técnico de ator. Como já dissemos, esses trabalhos de improvisação são muito difundidos no fazer teatral contemporâneo, porém este exemplo nos interessa pois enfoca a energia instintiva. Este é um dos trabalhos desenvolvidos pelo grupo de pesquisa teatral LUME (Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais, COCEN – CGU – Unicamp). Senão vejamos:

O trabalho com animais, no LUME, busca o contato com uma energia instintiva que expande a percepção do ator a ponto de ação e reação serem quase simultâneas. Assim como no treinamento energético, busca-se uma forma de diminuir o espaço entre impulso e ação, mas por um outro viés. Outro fator importante é fazer com que esses impulsos nasçam na coluna vertebral como fator primordial para organicidade da ação. Dessa forma, a

*essência orgânica do animal deve estar refletida, primeiramente, na coluna vertebral do ator para, a partir daí, ecoar por todo corpo.*¹³¹

Podemos entender que, o Grupo LUME trabalha o corpo com o foco na coluna vertebral, “envelope” do sistema nervoso e raiz de todos os movimentos, ao mesmo tempo em que busca a energia em seu estado mais puro, a energia instintiva. É possível estabelecer uma relação com nossa pesquisa, uma vez que buscamos trabalhar nossa energia instintiva através da corporeidade animal, onde nossos movimentos invariavelmente partiram da coluna vertebral. Cremos que o diferencial em nossa pesquisa é o fator externo, pois, entendemos que o exercício, acima descrito, está mais focado na procura pelo ator de como (e talvez onde) sentir essa energia animal dentro dele. Em nosso caso os exercícios se baseiam na imitação do outro animal. Sobre essa técnica encontramos no trabalho de pesquisa teatral do próprio LUME uma referência que nos interessa, pois se encaixa nos objetivos do nosso trabalho prático. A esse método deram o nome de mimeses corpórea:

Enquanto preparação do ator, faz com que ele saia de si e olhe para o exterior. Até o momento, todos os trabalhos, tanto o treinamento energético como o trabalho com animais, buscavam um mergulho interior do ator para descobrir sua organicidade e corporeidade. O trabalho com objetos



*proporciona um diálogo interno / externo simultâneo, enquanto a mimeses inaugura uma nova etapa do trabalho: também um mergulho, mas a partir de uma vivência externa e objetiva.*¹³²

¹³¹ Renato Ferracini, *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*, UNICAMP, Campinas, 2001, p. 193.

¹³² Idem, p. 202.

Queremos transformar o corpo, metamorfoseá-lo no animal que efetivamente o é, e igualmente, “a partir de uma vivência externa e objetiva”. Por conseguinte, acreditamos que dessa forma poderemos dialogar com nossa energia instintiva (primitiva) através de nosso corpo biológico, que com sua história (gravada em seus músculos, tendões,



órgãos) nos proporcionará a construção de um corpo cênico diferenciado. As preocupações, comuns as nossas pesquisas, se encontram na organicidade dos movimentos pois, acreditamos também, que uma vez acessada a energia instintiva, nossos movimentos serão

orgânicos em suas ações e reações. Cremos que uma vez que nos conectamos com este corpo, corpo universal que se contrapõe ao corpo individualizado comentado por Bakhtin, podemos construir um corpo cênico que quebre as barreiras que lhe são impostas por nossa educação teórico-ocidental. Ou ainda, como afirma Grotowski podemos encarnar o mito:

Em outras palavras, enquanto retemos nossas experiências particulares, podemos tentar encarnar o mito, vestindo-lhe a pele mal ajustada para perceber a relatividade de nossos problemas, sua conexão com as “raízes” e a relatividade dessas “raízes” à luz da experiência de hoje. Se a situação é brutal, se nos desnudamos e atingimos uma camada extraordinariamente recôndita, expondo-a, a máscara da vida se rompe e cai.¹³³

Em nosso trabalho com a corporeidade animal buscamos revelar em nossos corpos a pluralidade da vida, sua multiplicidade, pois esses elementos se encontram em nosso corpo biológico. É possível conectarmo-

¹³³ Grotowski, ob. cit., p. 20 e 21.

nos com as raízes da vida, para depois expô-la através da construção poética de um corpo cênico.

Encontramos no *Dicionário de teatro* de Patrice Pavis algumas definições de grotesco, e uma delas resume bem o apoio que buscamos na sua investigação, bem como o que gostaríamos de alcançar com nosso trabalho prático:

*“Disso resulta uma mistura de gêneros e de estilos. Esse cômico acerbo paralisa a recepção do espectador, sempre impedido de rir ou de chorar impunemente. Este perpétuo movimento de inversão das perspectivas provoca a contradição entre o objeto realmente visto e o objeto abstrato, imaginado: visão concreta e abstração intelectual caminham juntas. Da mesma maneira, há, frequentemente, transformação do homem em animal e vice-versa. A bestialidade da natureza humana e a humanidade dos animais provocam uma reavaliação dos ideais tradicionais do homem. Isto nem sempre é sinal de degenerescência e de desprezo, mas apenas uma forma de pôr o homem no seu devido lugar, sobretudo no que se refere a seus instintos e sua corporalidade.”*¹³⁴

Propomos que a partir do trabalho de corporeidade do *outro animal*, para a construção do corpo cênico, é possível indicar ou até “pôr o homem no seu devido lugar”. Acreditamos que esse corpo cênico seja capaz de construir uma nova forma de comunicação com o público, usando das qualidades de seu “duplo”, o corpo primitivo. Corpo primitivo, que como vimos, em seu processo cognitivo utiliza dos conhecimentos instintivos e de sua percepção sensível. E que, sobretudo, não os desqualifica perante algum argumento racional. Desta forma, cremos, podemos construir uma segunda realidade (a cultura) de maneira a interagir e, quem sabe, resolver problemas decorrentes de nossa natureza, de nossa biologia. Nossa biologia que, através de nosso corpo, dialoga conosco o tempo todo, consciente ou inconscientemente. Sobre isso vimos Damásio comentar

¹³⁴ Patrice Pavis, ob. cit. p. 189.

sobre a função do “*marcador somático*”, que nos chama a atenção para os resultados positivos ou negativos de nossas ações. E ainda, que este processo tem lugar antes mesmos da “*análise custo/benefício e a capacidade dedutiva adequada*”. Este corpo primitivo, biológico, carrega consigo a multiplicidade da qual a vida é feita, e nos revela o animal de matilha que somos. Essas reflexões nos levaram ao encontro do corpo do realismo grotesco. Corpo que manifesta a realidade de nossa vida material e corporal e, principalmente, de seu caráter “*coletivo e genérico*”. Com este corpo primitivo, acreditamos, é possível acessar aquelas “*possibilidades imaginativas hereditárias*” e construir um corpo cênico.

Este resumo sobre as qualidades do corpo primitivo nos ajudará, cremos, na compreensão do terceiro capítulo.

CAPÍTULO III

EM BUSCA DA CORPOREIDADE ANIMAL E SUA SIMBOLOGIA

Neste capítulo nosso objetivo é, a partir dos estudos teóricos do primeiro e segundo capítulos, ingressar no trabalho prático, com o intuito de demonstrar a construção do corpo cênico utilizando-nos das qualidades, que acabamos de rever, de nosso corpo primitivo. Mais uma vez faremos paralelos entre as idéias refletidas anteriormente e a nossa busca pela corporeidade animal a partir do trabalho prático. Com essa finalidade e apoiados nos estudos que aproximam instinto e arquétipos¹³⁵, iniciamos as pesquisas relacionadas a outro conto de Franz Kafka, *Um médico de aldeia*¹³⁶, na qual um cavalo desempenha importante papel na trama, em contraponto ao papel do médico. Porém nossa intenção é ir além das qualidades corporais do animal, da busca de sua corporeidade, e investigar seu universo simbólico, o que nos abre um possível campo de síntese, aproximando os conceitos de arquétipo e instinto, e desta forma oferecer apoio as investigações sobre o caráter psico-físico da ação física. Tal caráter tem sido abordado com muito mais frequência da ponto de vista do homem como ser social. Nosso esforço é abordá-lo justamente a partir das tensões geradas ao contatar e valorizar a nossa triplice constituição: psico-bio-social.

O conto narra a história de um médico que precisa atender, com urgência, a um chamado de uma aldeia distante, mas não tem como se locomover até lá. Ele tenta, sem sucesso, pedir ajuda aos habitantes de

¹³⁵ Anthony Stevens, *Archetype: A natural history of the self*, Routledge & Kegan , London, 1982. Grosso modo, podemos afirmar que os arquétipos estão para a psique assim como os instintos estão para o corpo.

¹³⁶ Pesquisa desenvolvida na disciplina “Atividade Orientada II”, Seg. sem., 2001

sua aldeia. Quando está quase desistindo, se depara com cavalos sobrenaturais que o levam ao encontro de seu paciente, cuja enfermidade é uma ferida nos flancos que se recusa a cicatrizar. Quando o encontra não dá muita importância a essa estranha enfermidade deste indivíduo, mas com a pressão da família (corpo coletivo) continua o exame e descobre que o ferimento é fatal. Durante todo esse tempo os cavalos “dialogam” com o médico sonoramente, ou com aparições na janela do quarto onde se encontra o paciente. Percebendo que sua vida corre perigo, pois os habitantes da aldeia começam a intimidá-lo, e que não conseguiria salvar a vida do paciente, acaba fugindo de lá. Em desespero manda os cavalos correrem de volta para sua casa, porém, ao contrário do momento anterior, os cavalos andam lentamente.

Neste conto a presença dos cavalos pode ser entendida como o lado instintivo do médico (ser pretensamente racional), o seu lado escuro. Como na leitura proposta por Jung (*Análise dos Sonhos*¹³⁷), eles representam a necessidade de entrar em contato com a sua sombra. Sobre este conceito Elisabeth Bauch Zimmermann esclarece:

A Sombra, por exemplo, caracteriza um primeiro momento desse processo interior; ela representa o outro lado de nós, o irmão escuro que também somos; invisível, mas inseparável, ele pertence à nossa totalidade. A sombra é uma figura arquetípica que, entre os povos primitivos, ainda é representada personalisticamente sob muitas formas, como por exemplo em figuras de animais, demônios, bruxas e às vezes de outros seres especiais. No nosso meio, estaria traduzida nos aspectos de nossa personalidade que não nos permitimos viver e que projetamos em nossos semelhantes. Ela tanto pode ter uma faceta primitiva, quanto luminosa, que temos receio de encarar. Quanto mais severa a sociedade, maior a Sombra. A Sombra é comum a toda humanidade, e pode ser considerada um fenômeno coletivo. Sem sua Sombra, o homem fica incompleto; ele deve descobrir a maneira de

¹³⁷ C. G. Jung, *Análise dos Sonhos*, Vozes. Petrópolis, 1976.

*conviver com esse lado escuro, para atingir um equilíbrio e não ameaçar sua saúde física e mental.*¹³⁸

Desta forma o conto retrata a oposição homem/animal, confrontando o ser racional (o médico) com o animal (sua sombra), que se encontra dentro dele. E mais: o animal como aquele que nos conduz a enfrentar uma ferida fatal (nossa cisão com o corpo biológico?). Essa leitura revela a importância do homem entrar em contato com seu lado instintivo, com seu lado primitivo, a caminho do auto-conhecimento, da plenitude. Parece-nos relevante, neste momento, refletir sobre o papel dos instintos na formação de símbolos uma vez que estamos propondo a construção de nosso corpo cênico (sujeito da criação de uma linguagem poética cênica) através dessa relação.

*Os instintos operam mais livremente quando inexiste qualquer consciência que colida com eles, ou quando uma consciência já presente está inteiramente adaptada a eles. Mas este último estado já não existe no homem primitivo, pois sempre encontramos sistemas psíquicos que se opõem à impulsividade pura. E mesmo que a tribo primitiva tenha apenas vestígios de cultura, encontramos a fantasia criativa ocupada em produzir analogias dos processos instintivos para libertar a libido da instintividade pura, transferindo-a para idéias análogas. (...) A constituição das analogias por isso é um problema difícil, pois devem ser idéias que atraiam a libido. A meu ver, seu caráter especial está no fato de serem arquétipos, formas universalmente presentes e hereditárias que, em sua totalidade, constituem a estrutura do inconsciente.*¹³⁹

Nesse comentário de Jung sobre a necessidade, mesmo nos homens primitivos, de transformar os “processos instintivos” em analogias, para dessa maneira trabalhar nossa “instintividade pura” e redirecionar nossa

¹³⁸ Elisabeth Bauch Zimmermann, *Interação de processos interiores no desenvolvimento da personalidade*, Tese de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992, mimeo, p. 24.

¹³⁹ C. G. Jung, *Símbolos da transformação*. Tradução Eva Stern, VOZES, Petrópolis, 1999, p. 217.

libido, podemos fazer um paralelo com a nossa investigação. É possível entender nossa idéia de trabalhar a corporeidade animal a partir da valorização de nossos instintos e nossa percepção sensível, como sendo uma maneira de “encontrarmos a fantasia criativa ocupada em produzir analogias dos processos instintivos”. Nós procuramos em nosso corpo aquilo que nos aproxima da natureza, do animal que fomos e que ainda carregamos em nosso corpo e, ocupamos nossas fantasias criativas com as qualidades corpóreas dos outros animais. Acreditamos que, ao criarmos analogias de nossos processos instintivos baseados no corpo do outro animal, chegaremos a uma partitura física, uma corporeidade que possa melhor dialogar com nossos sentidos e ampliar a comunicação com o público. É possível que esse seja um caminho para a construção de um corpo cênico que consiga responder às profundas transformações da comunicação das formas espetaculares. Num caminho radicalmente oposto às “novas tecnologias”, o que buscamos é criar símbolos corporais conectados com nosso corpo primitivo, na tentativa de elaborar uma nova poética para construção do corpo cênico.

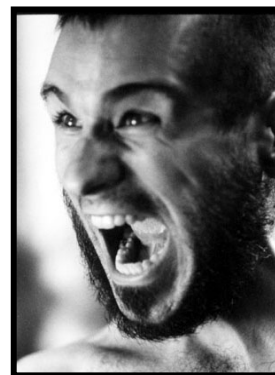
*Não podemos tratar do problema da formação de símbolos sem incluir os processos instintivos, pois é destes que provêm a força matriz do símbolo. O símbolo em si perde todo sentido quando não tem contra si a resistência do instinto, assim como os instintos desordenados só chegariam à perdição do homem se o símbolo não lhe desse forma.*¹⁴⁰

¹⁴⁰ Idem.

Encenação

Trabalhamos o potencial instintivo do animal humano ao contatar o *outro animal* (que carregamos em nossa história biológica – em nossos órgãos, tendões e músculos) através da corporeidade animal. O outro animal irá enriquecer a construção do corpo cênico pois trará consigo toda sua simbologia. Nesse encontro entre animal humano e o outro animal manteremos tencionada as forças que criam a oposição entre instinto e razão. Na construção do corpo cênico, baseado no trabalho com o potencial instintivo impresso na corporeidade do outro animal, acreditamos ser possível desenvolver uma gestualidade simbólica a partir do nosso corpo biológico. Essas observações são fundamentais no que diz respeito às potencialidades cênicas da relação homem/animal/ator, objeto de pesquisa deste projeto. Esse processo, ao apontar para os aspectos simbólicos da relação homem-animal, acabou por complementar o eixo de nossa investigação. Temos então, de um lado, a vitalidade da corporeidade animal, desenvolvida na criação de “Primus” (a partir do conto de Kafka *Comunicado a uma academia*) e a riqueza simbólica revelada pelo segundo conto, *Um médico de aldeia*. Ao realçar a oposição homem/animal, foco de tensão sobre o qual se apóia a nossa pesquisa, este segundo conto também nos servirá como suporte para a criação artística, parte prática fundamental desse projeto.¹⁴¹

¹⁴¹ Ao invés do tradicional diferencial da razão como ponto de distinção entre homem e animal, nossas investigações, ou seja, a criação de “PRIMUS” e “Um médico de aldeia”, apontam para a habilidade humanas em simbolizar como aquilo que nos diferencia; ao invés do *homo-sapiens*, o *homo-symbolicus*.



Corpo cênico construído para o espetáculo

"PRIMUS" e acima uma das matrizes fotográficas

Com o intuito de tornar mais claro e forte o paralelo entre o texto de Franz Kafka e a nossa abordagem simbólica para construção do corpo cênico, tomamos a liberdade de usar mais uma passagem do livro *Símbolos da transformação*, de autoria de C. G. Jung, no qual ele comenta os símbolos da libido. Aqui o autor comenta a experiência vivida por uma mulher que, num estado de sonolência (entre o estar acordado e dormindo), navega entre um estado de consciência e de inconsciência. Em seu comentário ele ressalta a necessidade do homem de procurar substitutivos no interior da própria alma que ocupem os espaços deixados pela falta de objetos externos.

“Uma parte da alma quer o objeto externo, a outra porém quer voltar ao mundo subjetivo de onde acenam os palácios aéreos e frágeis da fantasia. Poderíamos considerar esta divisão do querer humano, para qual BLEULER, partindo de pontos de vista psiquiátricos, propôs o conceito de ambitendência, como um fato sempre e constantemente presente; basta lembrar que o mais primitivo impulso motor é um ato contraditório, pois na ação de extensão são enervados também os músculo flexores. Nunca porém esta ambitendência normal dificulta ou impede o ato intencionado, mas é requisito indispensável para sua coordenação e perfeita realização. Para que da harmonia de contradições sutilmente afinadas resulte uma

resistência prejudicial à ação, é necessário plus ou um minus anormal de um ou de outro lado. Deste terceiro fator adicional origina-se a resistência. Isto vale também para a cisão da vontade, que causa tantas dificuldades ao homem. Só o terceiro fator anormal dissolve os pares opostos, intimamente unidos em condições normais, e os traz à tona como tendências separadas; só assim se transformam realmente no querer e não querer que obstroem o caminho um ao outro. A harmonia transforma-se assim em desarmonia.”¹⁴²

Encontramos no conto de Kafka um paralelo com a idéia de Jung. Propomos que, a história se passa na cabeça do protagonista (o médico), sendo as aparições dos cavalos imagens criadas por sua alma na ânsia de externar instintos que, por alguma razão, foram ignorados por ele. Temos a substituição da realidade externa, que não responde às suas necessidades instintivas, por uma subjetiva que se desenrola em sua alma. É possível entender que há um desequilíbrio de resistências, uma cisão da vontade desarmonizando o querer do protagonista, usando as palavras de Jung. Deparamo-nos com a instabilidade no jogo de tensões do “*ato contraditório*” e esta desarmonia, sugerimos, pode ser notada pelo aparecimento sobrenatural dos cavalos e sua corrida fantástica até a distante aldeia que o médico desconhecia. O descontrole do protagonista diante os acontecimentos, cremos, é análogo a sua ignorância sobre seus instintos. O que nos interessa deste raciocínio é o conceito de ambítendencia. Os desejos conflitantes de nossa alma entre o objeto externo e o mundo subjetivo trazem-nos uma “*harmonia de contradições sutilmente afinadas*” que permite a realização dos atos de nossa vontade. Nós vimos acima, ainda com o pensamento junguiano, a resistência que o instinto exerce no símbolo e que lhe dá força e significado. Temos, de um lado, a oposição instinto e símbolo, dando vida aos elementos simbólicos e, de outro, a oposição da alma, entre objeto externo e o mundo subjetivo. A busca do equilíbrio entre essas forças e sua compreensão é crucial para

¹⁴² C. G. Jung, ob. cit., p.159.

recriá-las potencialmente e está na raiz dos estudos sobre as forças motivas e ações físicas, unidades mínimas da linguagem do ator, pois o que nos interessa nessa idéia é a sua transposição para o corpo. Inclusive o próprio Jung se encarrega de propor um paralelo corporal, põe de um lado a ação de extensão, de outro, os músculos flexores. Eles trabalham juntos e permitem que executemos a ação com perfeição. Essas oposições são fundamentais para construção do corpo cênico. Creemos que, estando os fios que as unem bem tensionados darão ao nosso corpo qualidades de tônus muscular, de ritmo, enfim de um gestual diferenciado, que darão a este corpo novas potencialidades em seu diálogo com a platéia.

Trabalhamos, no exercício cênico *Um médico da aldeia*, com oposições relacionadas à abordagem simbólica do conto. Nela temos um homem (médico) travando uma luta entre a sua razão e seu instinto (cavalo). Nossa opção por uma leitura junguiana do conto, ressalta o encontro, ou melhor, o embate entre o mundo (objeto) externo e o mundo (subjetivo) interior, da alma. Os cavalos, em nossa leitura, assumem uma função importantíssima nesse conto, revelam a condição psíquica do protagonista do conto. É possível dizer que eles cavalgam pelo imaginário dele, por sua alma.

*O cavalo também possibilita ao homem entrar em contato com seu lado instintivo, adquirindo maior domínio sobre si mesmo. A direção da relação entre cavalo e cavaleiro é determinante nesse processo. Uma vez que tal relação se estabelece de modo positivo e o cavaleiro seja capaz de dirigir essa energia, os instintos passam a ser seus auxiliares nas situações difíceis; mas, se ela reprimir ou abafar seus instintos, estes poderão aparecer sob a forma de um pânico selvagem, que irá atrapalhar sua vida.*¹⁴³

¹⁴³ Denise Gimenez Ramos et alii, *Os animais e a psique, do simbolismo à consciência*, Palas Athena, São Paulo, 1999, p. 87.

Essa característica simbólica dos cavalos também é ressaltada por Jung, quando fala de lendas sobre sagas de cavaleiros e cavalos que enfatizam a unidade entre os dois corpos.

*As sagas atribuem ao cavalo propriedades que psicologicamente pertencem ao inconsciente do homem: cavalos são clarividentes e clari-ouvintes, mostram o caminho ao desorientado e perdido, têm propriedades proféticas.*¹⁴⁴

Podemos entender a presença dos cavalos no conto como sendo a de uma ponte, eles transportam o médico (o protagonista) ao encontro de seu inconsciente, de seus instintos. No próprio conto, os cavalos conduzem o médico de maneira fantástica até o seu paciente, que se encontrava em uma aldeia distante.

*Bate as mãos com força e sinto que a carruagem avança de estalo, arrebatada como um pedaço de madeira numa correnteza. (...) logo em seguida meus olhos e ouvidos são dominados por um zumbido estranho que me acaba invadindo todos os demais sentidos. Mas por breves instantes apenas, pois eis-me chegando à casa de meu paciente, como se ela estivesse ao lado da minha.*¹⁴⁵

Essa passagem do conto de Kafka deixa clara as qualidades sobrenaturais e fantásticas dos cavalos. A semelhança dos cavalos do conto com a simbologia que este animal carrega consigo em algumas culturas primitivas é evidente:

*As primitivas civilizações asiáticas, indo-européias e mediterrâneas, costumavam imolar e enterrar o cavalo junto ao seu cavaleiro, pois acreditava-se que ele guiaria a alma do dono para o mundo subterrâneo – agindo assim como um psicopomo (condutor das almas dos mortos).*¹⁴⁶

Veremos sucintamente mais duas características do simbolismo do cavalo, que nos serão esclarecedoras quando abordarmos o trabalho

¹⁴⁴ C. G. Jung, ob. cit., p. 269.

¹⁴⁵ Franz Kafka, *Contos, fábulas e aforismos*. Tradução Ênio Silveira, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1993, p. 36.

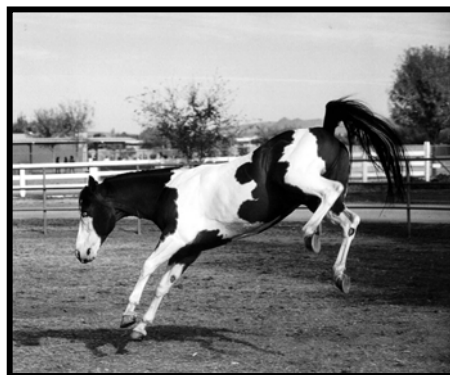
¹⁴⁶ Denise Gimenez Ramos et alii, ob. cit., p. 101.

prático desenvolvido para construção do corpo cênico. São características opostas simbolizadas pelo mesmo animal. Na primeira delas temos:

*O mito do cavalo solar mostra as diferentes etapas do processo de desenvolvimento do ego: emerge da sombra (o inconsciente) para a luz (a consciência). Representa a força que move a consciência rumo a sua ampliação e crescimento.*¹⁴⁷

Já a outra, nos mostra um retomar da força instintiva.

*Por sua suscetibilidade ao medo, ao pânico e aos encantamentos, o cavalo é frequentemente um símbolo da instintividade. No plano da psique individual, a imagem do cavalo desenfreado aponta para dificuldade de domínio do eu diante da invasão de impulsos inconscientes.*¹⁴⁸



Podemos dizer que o cavalo solar representa o homem a caminho de seu auto-conhecimento. O cavalo desenfreado simboliza o homem sem os controles de seus impulsos inconscientes, afastando-se assim do caminho de seu auto-conhecimento.

Voltando às oposições, às quais nos referimos acima, podemos dizer que, no conto, os cavalos representam o instinto e o médico, a razão. E ainda, temos, nos cavalos uma dupla simbologia: além de simbolizar o instinto humano tentando ocupar seu espaço em nosso mundo ocidental-teórico, que valoriza a racionalidade, o cavalo representa, também, aquele que ajudará o homem a fazer a travessia de encontro ao seu inconsciente, para tentar, então, se entender com seus processos instintivos. Na nossa transposição para a cena deste conto de Kafka (*Um médico de aldeia*), os acontecimentos serão tratados como um sonho do protagonista. Neste

¹⁴⁷ Idem, p. 88.

¹⁴⁸ Idem, p. 89.

sonho ele entraria em contato com sua sombra, guiado por seus cavalos. Como observa Jung:

*A sombra constitui um problema de ordem moral que desafia a personalidade do eu, como um todo, pois ninguém é capaz de tomar consciência desta realidade sem despendar energias morais. Mas nesta tomada de consciência da sombra trata-se de reconhecer os aspectos obscuros da personalidade, tais como existem na realidade. Este ato é a base indispensável para qualquer tipo de autoconhecimento é um expediente terapêutico, por outro lado implica, muitas vezes, um trabalho árduo que pode se estender por um largo espaço de tempo.*¹⁴⁹

Os cavalos representam os instintos do protagonista, além disso, transportam-no de encontro a sua sombra. Quando o médico chega a seu destino percebe que seu paciente tem uma enorme ferida, uma ferida fatal. No conto de Kafka ela é descrita desta maneira:

*Debruada de vermelho em vários matizes, mais escuro ao fundo e mais claro às bordas, apresentando coágulos de sangue irregularmente dispostos, ela lembra, a esta distância, a entrada de uma mina. É, exatamente isso que me lembra. Examinada mais de perto no entanto, o quadro é inquietante. Quem poderá fazê-lo sem deixar escapar um assobio? Pois larvas do tamanho e da espessura de meu dedo mínimo, de cor rosada e banhadas de sangue, agarram-se às paredes mais profundas da ferida e agitam suas cabecinhas e as numerosas pernas num esforço desesperado para chegarem à luz do dia.*¹⁵⁰

Esta ferida pode simbolizar a sua sombra e, a aversão que ela provoca, viria da dificuldade do médico de tomar consciência do lado escuro de sua personalidade. É claro que não sabemos qual foi o intuito de Franz Kafka quando descreveu a ferida, e qualquer tentativa de circunscrevê-la, provavelmente, limitaria o alcance de uma obra literária.

¹⁴⁹ C. G. Jung, *AION Estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Tradução Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, VOZES, Petrópolis, 2000, p. 6.

¹⁵⁰ Franz Kafka, ob. cit., p. 39.

Entretanto achamos que vale ressaltar a analogia de formas que o autor sugere quando compara a ferida a uma mina de onde as larvas tentam escapar. É possível entender o protagonista (em sua alma) observando a si mesmo tentando escapar do lado escuro de sua personalidade, ou melhor, buscando trazê-la à luz, e tudo isso traduzido por imagens que ressaltam a repugnância.

O Treinamento

Para transpormos para a linguagem cênica o conto de Kafka, realizamos um trabalho prático dividido em duas frentes: as atividades solitárias de desenvolvimento e aprimoramento das partituras corporais do animal, executadas dentro de uma sala, e exercícios de equitação, adestramento e volteio, no Haras São José. Valorizando o contato com o cavalo, essas aulas permitiram uma aproximação com o animal possibilitando a observação de seus comportamentos com a presença humana. Podendo acompanhar os dois objetos de pesquisa lado a lado, o homem e o animal, tornaram-se mais evidentes diferenças e similaridades comportamentais e qualidades corpóreas.

Os trabalhos de equitação e volteio pedem uma grande interação entre homem e cavalo, para que em harmonia possam executar os exercícios propostos. Essa interação exige que cavaleiro e cavalo estejam em sincronia um com o outro, rítmica (respiração e movimentos), de tônus muscular e de foco (é importante que o cavaleiro esteja com sua atenção voltada na mesma direção que o cavalo, pois caso contrário pode distraí-lo). Para que isso aconteça, além de concentração, é preciso uma sensibilidade muito grande, porque o contato corporal entre os dois é fundamental para execução dos exercícios, é dessa forma que podemos nos comunicar, interagir com o cavalo. Neste sentido as experiências narradas por Monty Roberts em seu livro *O homem que ouve cavalos*, em que o autor conta como, a partir da observação de cavalos selvagens, conseguiu criar uma linguagem corporal que o permite “conversar” com os cavalos, foram-nos reveladoras. Como relata Monty Roberts:

Sabia que não era um charlatão e o que aprendera fora um resultado de longas horas observando os cavalos soltos na pradaria. Uma coisa

*essencialmente simples e baseada no bom senso. Se há algo de mágico no meu trabalho, é uma língua não descoberta; uma língua primitiva, precisa e fácil de ser aprendida. Uma vez aprendida, ela permite um novo entendimento entre homem e cavalo. Mas não há nada de mágico nisso e nem é exclusividade minha. Ainda recentemente ensinei meu ferreiro a conseguir resultados similares aos meus em poucos minutos.*¹⁵¹

É impossível não fazer um paralelo entre a forma como Roberts descobriu o que ele chamou de “*uma língua primitiva*” e, a nossa forma de colher informações para o nosso trabalho prático. O autor conta que quando tinha 13 anos foi ao encontro de cavalos selvagens para caçá-los e vendê-los. Teve a oportunidade de passar algumas semanas observando manadas de cavalos selvagens em seu habitat natural. Repetiu isso nos três anos seguintes. Foi durante essas experiências que aprendeu a língua que chamou de “*Equus*”. Sua “professora” foi uma égua baia que comandava uma manada (era uma égua dominante). Ele a observou quando ela dava lições a um jovem potro que, rebelde, agia com violência com outros integrantes da manada. Sua experiência se baseou na simples observação e, usando suas próprias palavras, no bom senso. O autor nos conta o que se passou:

Um jovem potro, castanho claro, começou a se comportar mal. Imaginei que tivesse uns vinte meses de idade. Tinha muita penugem em volta dos seus boletos e uma crina que descia bastante abaixo do pescoço. Bem no meio do grupo, ele correu até uma potranca e lhe deu um coice. A potranca deu guincho e tropeçou. O potro parecia muito satisfeito com o que acabara de fazer. Ele não chegava a ter 250 quilos de peso, mas estava bem consciente de ser dono de um par de testículos.

Enquanto eu observava, ele aproveitou para cometer outro crime. Um potrinho pequeno se aproximou dele, estalando os lábios para indicar que ainda mamava, que era apenas um potrinho subserviente, que não

¹⁵¹ Monty Roberts, *O homem que ouve cavalos*. Tradução Fausto Wolff, Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 2003, p. 12.

representava ameaça alguma. Isso não comoveu absolutamente o potro mais velho que se jogou contra seu primo mais moço e lhe deu uma mordida no traseiro. Tratava-se realmente de um terrorista. Quando não estava dando coices, estava mordendo. Imediatamente depois de atacar o potrinho, ele foi para um território neutro, fingindo que nada acontecera, ou se acontecera, ele não era o responsável.

Cada vez que ele se comportava mal, a égua baia se aproximava um pouco mais. Tive certeza de que ela vigiava para ver se o terrorista continuaria sua ação. Embora não demonstrasse interesse, se aproximava cada vez mais do mal-educado.

Ela testemunhou uns quatro episódios de mau comportamento antes de tomar uma atitude. Agora, ela estava a uns 40 metros dele, mas o potrinho castanho não se aguentou. Correu até uma potranca e lhe deu uma mordida no pescoço.

A égua baia não hesitou. Num instante, saiu do estado de neutralidade para o de raiva total; baixou as orelhas para trás e foi a toda velocidade em direção ao potro castanho. Colidiu com ele e derrubou-o. Enquanto ele se esforçava para ficar em pé outra vez, ela o empurrou, e ele caiu novamente.¹⁵²

Nesse momento a égua expulsa o potro da manada e é nessa hora que começam, de fato, os comportamentos que Roberts iria usar para mudar completamente a forma como se prepara (adestra) um cavalo para montar. A égua baia, para manter o potro afastado da manada, se posicionou no limite do grupo com os olhos fixados nos olhos dele. O potro incomodado com a situação, mesmo porque o cavalo é um animal que vive em grupo e disso, muitas vezes, depende sua vida, começou a andar de um lado para o outro com a cabeça perto do chão. Roberts percebeu que se tratava de um tipo de sinal que, mais tarde, verificou ser um sinal de obediência. Seguiram-se algumas tentativas do potro de reintegrar-se ao

¹⁵² Idem, p. 92 e 93.

grupo, mas a égua tratou de não deixar que isso acontecesse mantendo sempre os olhos fixados nele. Então o potro “*começou a lamber os lábios e a mastigar, embora não houvesse comido nada.*”¹⁵³. Roberts notou a similaridade desse sinal com o do potrinho, quando ele próprio tentava dizer ao potro que não lhe oferecia perigo. Era evidentemente um sinal de humildade. Essa passagem do livro de Roberts nos interessou também pelo paralelo rico aos interesses do nosso projeto. Acreditamos que este episódio revela a maneira pela qual os cavalos se organizam internamente, enquanto manada. O paralelo que propomos é neste sentido, ou seja, relacionado ao animal de matilha que somos. Nesse sentido quando estamos num grupo de pessoas nossos sinais corporais (conscientes ou inconscientes) não devem nada as “conversas” corporais da manada de cavalos, que vimos acima. No primeiro capítulo citamos Joseph Campbell que escreve sobre o espaço deixado pelos antigos ritos de passagem nos animais humanos. Eles delimitavam o fim de uma fase caracterizada por um tipo de comportamento e o começo de uma outra. Nesta citação o autor comenta a necessidade de se domar o “*jovem-animal-humano*”, para que ele mudasse o seu comportamento de jovem, caracterizado por valores individuais, por outro com os valores de sua sociedade. É possível entender, nesse caso, a coletividade modificando o indivíduo, ou ainda, a matilha transformando o animal. Para nossa pesquisa o essencial deste paralelo é a aproximação corporal. A linguagem corporal dos cavalos, como veremos mais detalhadamente adiante, é limpa, objetiva e totalmente compreensível se estivermos atentos a ela. Sobre o animal humano podemos dizer, como foi comentado no primeiro capítulo, que existe uma linguagem corporal e que ela é de suma importância em nosso convívio social. Todavia parte importante dos diálogos corporais que acontecem cotidianamente são inconscientes. cremos que a racionalização excessiva de nossa sociedade teórico-ocidental enclausurou nossa linguagem

¹⁵³ Idem, ibidem.

corporal dentro de códigos de conduta que fossem mais compatíveis ao homem “civilizado” moderno. Dessa forma nos distanciamos da natureza, dos ritos, e privamos nosso corpo de participar, ativamente, dos grandes acontecimentos que marcam nossas vidas. Nosso corpo, dessa forma, não consegue absorver, por não participar, de fato, da realidade que o rodeia e, por isso mesmo não consegue expressá-la. É possível que se propiciássemos ao nosso corpo essas condições, teríamos um corpo com poderes similares ao corpo grotesco, um corpo afirmativo, renovador, corpo que capta a sua realidade, com suas contradições e suas dualidades e as reafirma, como vimos no segundo capítulo.

Voltemos às experiências de Monty Roberts. Aquelas experiências pelas quais passou foram o início do que hoje é uma técnica corporal, por ele usada, para se comunicar com os cavalos. Roberts comenta a precisão dos movimentos sutis e sempre com algum significado. Destaca a forma silenciosa como acontece esses “diálogos”. Sobre a comunicação entre a égua e o potro, o autor explica mais detalhadamente o gestual que a envolve:

A égua baia ajustava contas com o potro adolescente fixando seus olhos nos dele, enrijecendo a espinha e apontando a cabeça diretamente para ele quando queria expulsá-lo.

(...) Se ela estivesse com os olhos fixos nele é porque o castigo não acabara. Se ela exibisse para ele parte de seu longo eixo, ele podia começar a se considerar convidado para voltar à manada.

(...) Se ele andasse para frente e para trás com o focinho quase no chão, era porque estava pedindo uma chance de renegociar seu caso com ela¹⁵⁴

Não queremos nos comparar ao autor, pois ele teve uma vida inteira dedicada aos cavalos (montou pela primeira vez quando tinha dois anos de idade e trabalha com cavalos até hoje). Porém nossa forma de observar o

¹⁵⁴ Idem, p. 97 e 98.

outro animal e qualificar de importantes ou não os comportamentos que presenciemos, do ponto de vista da construção do corpo cênico, nos pareceu muito similar. Mais uma vez nos lembra o que vimos no primeiro capítulo, em que Ginzburg fala do paradigma indiciário. O autor ressalta a importância das “*formas de saber tendencialmente mudas*” e, ainda, que “*nesse tipo de conhecimento entram em jogo elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição.*” cremos que as descobertas de Monty Roberts só foram possíveis através dessas “*formas de saber*”. Outra coisa que nos parece relevante é o desenvolvimento corporal do raciocínio. Nos dois casos temos a transposição para o corpo das descobertas feitas ao observar o outro animal, em nosso caso com o trabalho de corporeidade animal, e no caso de Roberts com a criação da linguagem *Equus*. Monty Roberts, em seu livro, descreve mais alguns sinais corporais dos cavalos:

A cabeça na posição normal, com uma orelha para frente e outra para trás mostra o interesse do animal em alguma coisa à frente, mas também uma preocupação com algo atrás dele – de um modo geral, nós, humanos.

Se um cavalo fixa suas orelhas para trás, praticamente grudadas ao pescoço, é sinal de que está irritado. Nós observamos um animal dando esses sinais e posicionando suas patas traseiras para agir contra qualquer perigo. Concluímos logo que era perigoso, estava com raiva e pronto para agredir.

Uma ou duas vezes, vimos um garanhão fixar as orelhas para trás e espichar o pescoço para frente o máximo, de modo que, a partir de paleta em direção ao pescoço e à cabeça, ele parecia uma flecha cuja a ponta era o focinho. Olhos duros e inflexíveis, ele se movia para frente de modo arrogante. Só pela sua postura podíamos dizer que se tratava de um animal possuidor de testículos muito ativos. Esse movimento é praticamente exclusivo do macho completamente adulto.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Idem, p. 81 e 82.

Usaremos essas descrições dos comportamentos corporais do cavalo para, mais adiante, demonstrarmos a construção de nosso corpo cênico.

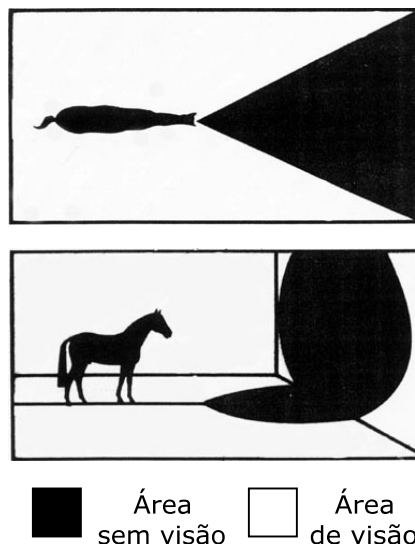
Voltemos a falar de nossas experiências com as aulas de volteio e equitação mais precisamente da necessidade de união entre cavalo e homem, pois ela nos lembrou um dos problemas do trabalho de ator. A aproximação que propomos é entre a unidade que deve sobrepor-se à divisão cavalo e cavaleiro, fundamental para execução dos exercícios, e, a unidade que o corpo cênico, enquanto sujeito de uma linguagem poética cênica, deve apresentar em cena. Usamos a palavra unidade aqui no sentido de harmonia no conjunto de suas ações. Não raro atores comentam sobre a necessidade de encontrar a organicidade, a plenitude, a presença do ator no palco que executa suas ações (fala, movimentos, pausas) com corpo e mente conectados. Neste sentido pudemos experimentar, ao menos um pouco, o cavalo como sendo um prolongamento de nosso corpo, o que, entendemos, poderia ser a extensão da simbologia do cavalo para esfera física, o encontro entre corpo/mente e instinto/ razão. O cavalo representando o instinto e o cavaleiro a razão. Essa vivência nos possibilitou, através dos exercícios de volteio e equitação, um enriquecimento do processo criativo do ator, pois encontramos algumas similaridades entre os dois ofícios (do ator e do cavaleiro). Além da aproximação citada anteriormente, temos toda uma disponibilidade corporal que envolvem estes dois tipos de trabalho, e o diálogo físico, o jogo, a comunicação. As experiências, a vivência entre homem e animal pode abrir portas para arte do ator seja em relação com outro ator, seja com o público.



Laboratório de construção do corpo cênico
a partir da corporeidade do cavalo

Devemos ressaltar que, apesar do paralelo acima referido tenha sido revelador no sentido de repensarmos o nosso fazer teatral, para o desenvolvimento desta pesquisa aqui nos concentramos na corporeidade do cavalo. Foram-nos importante a observação e codificação dos movimentos do animal, que pudemos recolher em nosso trabalho prático (aulas de volteio e equitação). Um exemplo é: os tempos diferentes que o cavalo utiliza para cada tipo de caminhar. Primeiro temos o passo, ele coloca cada pata alternadamente no chão, um tempo para cada pata (1,2,3,4). O segundo é o trote, em que ele coloca duas patas de cada vez no chão, num tempo de dois (pata dianteira direita com pata traseira esquerda, e pata dianteira esquerda com pata traseira direita. E o terceiro que é o galope, em que o cavalo se movimenta num tempo de três (pata

dianteira esquerda sozinha, pata traseira direita sozinha e pata dianteira direita junto com a pata traseira esquerda). As pessoas que cuidam de cavalos estão sempre atentas a esses ritmos, pois caso o cavalo não movimenta-se no ritmo correto isso é sinal de que alguma coisa vai mal, geralmente algum tipo de tensão. Em casos extremos, por causa disso, o cavalo pode ficar manco. O segundo exemplo é: as características da visão do cavalo. O cavalo possui uma visão muito boa, podendo enxergar muito bem no escuro, porém o que nos interessou foi o fato do cavalo não olhar para frente com os dois olhos (***ver figuras ao lado***). Para compensar esta característica o cavalo possui olfato e audição bem desenvolvidos, que auxiliam-no a descobrir as surpresas que possam ter pela frente. No entanto atentamo-nos no fato dele ser incapaz de, como o animal humano, focar um objeto com os dois olhos e isso influencia os movimentos de sua cabeça. Julgamos isso importante pois além forçar-nos a olharmos de maneira diferente para as coisas, também modificava nosso corpo pois ele teve que se adaptar a realidade de procurar os objetos a sua volta direcionando apenas um olho. Dessa maneira demos mais um passo na direção de experimentar a sua corporeidade.



Igualmente valiosos foram os relatos de Monty Roberts ao comentar suas experiências com cavalos selvagens. O trabalho nas aulas acima referidas estende-se também às horas de descanso no pasto, e no estábulo onde é possível observar algumas estereotípias de cativeiro. Pudemos, também, observar os animais na baia em um dia de competições hípcas (estávamos na Hípica Santo André, em São Paulo). Apesar de notarmos os cuidados dos funcionários da hípica com os cavalos percebia-se o nervosismo dos animais. Conversando com alguns dos funcionários descobrimos que, pela sensibilidade dos cavalos, qualquer alteração nas

suas rotinas deixava-os agitados. E aquele era um dia atípico, pois além da competição havia muitas pessoas participando do evento. Percebemos alguns comportamentos dos cavalos quando em suas baias. Num deles, podíamos ver a cabeça do cavalo balançando de um lado para o outro. O cavalo estava em sua baia com a meia porta debaixo fechada e a meia porta de cima aberta, como uma moldura para sua cabeça. Quando chegamos mais próximos conseguimos ver dentro da baia e, notamos que o cavalo tinha suas patas dianteiras mais abertas do que normalmente um cavalo as mantém, propiciando desta maneira uma base maior para que ele pudesse fazer o movimento pendular com sua cabeça. O que nós vimos era uma estereotipia de cativo. Sobre estereotipia vale lembrar:

*Tais padrões são observados em animais em cativo, criados em espaços limitados e/ou isolamento social, e animais sob efeito de drogas. Nos humanos, padrões estereotipados são comuns entre crianças institucionalizadas e indivíduos com deficiência ou doença mental, como cegos e autistas.*¹⁵⁶

Era impressionante como este movimento do cavalo na baia nos lembrou o gestual dos animais humanos que sofrem de autismo. Além desse movimento observamos vários outros relacionados a cabeça do cavalo. Eles moviam a cabeça como se quisessem empurrar alguma coisa com seu focinho. Acreditamos que esses movimentos também se encaixam nos padrões da estereotipia de cativo, e, por isso, chamaram nossa atenção. Para quem não conheceu um cavalo de perto, nos parece interessante contar sobre o estrago que as moscas são capazes de fazer à paciência deles. Elas são milhares e os cavalos parecem ter um poder magnético em relação a elas. É aflitivo vê-los retorcendo a pele, balançando cabeça e rabo, batendo as patas no chão, tudo para afugentá-las. Inclusive é comum passar repelente nos cavalos para alivia-los um

¹⁵⁶ Maria Isabel Fabrini de Almeida, *Estereotipias comportamentais em macacos-aranha no cativo*. Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da USP, São Paulo, 1996, p. 2.

pouco da presença das moscas. Nós animais humanos e os cavalos compartilhamos a aversão pelas moscas.

CONCLUSÃO



O nosso trabalho com a corporeidade do *outro animal* pode ser dividida em duas etapas distintas, porém complementares. Sendo elas: o espetáculo “PRIMUS” e o exercício cênico, parte prática desenvolvida para este projeto, *Um médico de aldeia*. No primeiro partimos da observação do macaco com o objetivo de imitarmos o seu gestual, seu comportamento, enfim a sua corporeidade. Trabalhamos a partir das qualidades externas do outro animal para contar a história de um macaco que, através da imitação, se transforma em homem. No segundo, o trabalho foi desenvolvido a partir da interação com o cavalo. Em que pesem as aulas de volteio e equitação, pois impõem como condição *sine qua non* para esta interação, a unidade cavalo/cavaleiro. Dessa união “centaurica” buscamos analogias e simbologias ligadas ao cavalo que, dialogassem com nossas imagens interiores. Aqui nosso intuito era contar a história de um homem que, da necessidade de lidar com seu lado primitivo, instintivo, se transforma em cavalo. Complementares porque, da experiência com os macacos, percebemos o poder da corporeidade do outro animal em nossos corpos, e da interação física e “imagética” com os cavalos, descobrimos as semelhanças de nossos conhecimentos instintivos e sensíveis e, a sua rica contribuição na construção da segunda realidade, a cultura. Dessa forma abrimos espaço para que nossa herança biológica diminua as distâncias entre natureza e cultura. O tempo que passamos junto ao animal nos

possibilitou verificar e refletir de forma prática sobre a relação entre cultura e natureza, de especial importância para os objetivos deste projeto. Ao propormos um trabalho que coloca frente a frente comportamentos humanos e dos outros animais, estamos tentando refletir, como dissemos no primeiro capítulo, sobre a pergunta de Claude Lévi-Strauss:

*Será possível então tentar um caminho inverso e procurar atingir, nos níveis superiores da vida animal, atitudes e manifestações nas quais se possam reconhecer o esboço, os sinais precursores da cultura?*¹⁵⁷

Mais do que confrontarmos os comportamentos, queremos trazer para o corpo esta oposição entre animal humano e o *outro animal*. A partir dos paralelos levantados nesse estudo, principalmente os práticos, tentamos dialogar com esses dois pólos, natureza e cultura. O primeiro é nossa herança biológica, nossa natureza que cremos poder acessar, ou mais precisamente acordar, através da corporeidade animal. A cultura como segundo pólo, visto a partir dos estudos teóricos e do próprio comportamento do homem ocidental, de uma cultura de tradição externa. Como ressaltamos do comentário de Lévi-Strauss sobre a relação natureza e cultura, é na oposição dos comportamentos do animal humano e do *outro animal* que encontra-se as contradições, advindas de nossa realidade corporal, e esta poderia ser o elo que aproxima natureza e cultura.

Ao tentarmos explicar com palavras nossas experiências com o *outro animal*, seja observando-o, seja no trabalho prático de transposição de sua gestualidade para o nosso corpo na busca da corporeidade do *outro animal* encontramos dificuldades que, permeiam as tentativas de passar para o texto escrito a essência de nossa pesquisa prática. Dificuldades estas compartilhadas, cremos, com todos aqueles que se propõem a este trabalho. Como observa Eugenio Barba:

Devemos remarcar um fato fundamental quando falamos do ofício: é necessário adaptar-nos à condição na qual ensinar é impossível e só se

¹⁵⁷ Claude Lévi-Strauss, *As estruturas elementares do parentesco*. Tradução Mariano Ferreira, VOZES, Petrópolis, 1982, p. 43 e 44.

*pode aprender. Palavras difusas não indicam necessariamente impressões difusas. Podem referir-se a experiências tangíveis, simples e claras para quem passou por aquilo de que se está falando. As palavras difusas são “respostas” à procura de “perguntas”.*¹⁵⁸

Queremos enfatizar o poder deste fenômeno do qual participamos, o fazer teatral. Este, com suas características de imediatismo e seu caráter pessoal, uma vez que a pessoa envolvida filtra as informações, tem suas impressões e toma suas decisões (selecioneando a material cênico desejado), só então apresenta ao público o resultado. O que pode parecer, num primeiro momento, um exercício do egoísmo esconde um processo que permeou toda nossa evolução, como bem explicou-nos Carlo Ginzburg com sua teoria do paradigma indiciário que comentamos no primeiro capítulo.

Nossa intenção com o trabalho prático, mais do que demonstrar a técnica que pretendemos expor, é trazer para a cena o corpo humano modificado a partir do seu contato com o instinto e a percepção sensível, trazê-lo para o espaço onde acontece o fenômeno teatral. Sabemos, como nos lembra Laban, que o fazer teatral não é uma tabuleta onde montamos um gráfico que demonstra nossa teoria, mas, felizmente, muito mais do que isso.

¹⁵⁸ Eugenio Barba, *Canoa de Papel, Tratado de antropologia teatral*. Tradução Patrícia Alves, HUCITEC, São Paulo, 1994, p. 80.

*A platéia de um teatro, de uma mímica ou de um balé não tem oportunidade para contemplação. A mente do espectador vê-se inexoravelmente subjugada pela fluência de acontecimentos que mudam a todo instante os quais, dada uma verdadeira participação interna de sua parte, não deixam tempo disponível para a cogitação e meditação elaboradas, ambas naturais e possíveis quando se aprecia, por exemplo, um quadro ou alguma cena de beleza natural.*¹⁵⁹

Neste contexto tentaremos, a partir de uma partitura corporal, da gestualidade do outro animal, e mais, de sua corporeidade, moldar nosso corpo, fazendo dele um novo corpo. Novo corpo no sentido de suas possibilidades de criar e de comunicar-se, novo em suas qualidades externas, sua forma. Pois o que propomos é um resgate do *outro animal* que já se encontra em nosso corpo biológico, em seu músculos, seus tendões e seus órgãos. Nesse aspecto o trabalho prático, visando a corporeidade do outro animal, não é mais do que um despertador das potencialidades corporais, com sua capacidade de criar símbolos, que se encontram em nosso corpo, corpo com uma história que não devemos ignorar. É possível entender a nossa relação com o corpo como o faz Eugenio Barba quando ele escreve sobre o papel da energia, ao explicar sua teoria da pré-expressividade.

*Para um ator, ter energia significa saber como modela-la. Para ter uma idéia e vivê-la como experiência, deve modificar artificialmente os percursos, inventando represas, diques e canais. Estes constituem resistência contra os quais pressiona a intenção – consciente ou intuitiva – e que permitem sua expressão. O corpo todo pensa/age com uma outra qualidade de energia. Um corpo-mente em liberdade afrontando as necessidades e os obstáculos predispostos, submetendo-se a uma disciplina que se transforma em descobrimento.*¹⁶⁰

¹⁵⁹ Rudolf Laban, *Domínio do movimento*, Tradução Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto, SUMMMUS, São Paulo, 1978 , p. 31.

¹⁶⁰ Eugenio Barba, ob. cit., p. 79.

Acreditamos que nosso trabalho também pode ser compreendido como a construção de “*represas, diques e canais*”, mas apesar de servirem para a passagem de energia essas construções, como propomos, partem de um trabalho físico. Esta construção é desenvolvida e concebida em nosso próprio corpo, através da corporeidade do *outro animal*. É contra ela que iremos pressionar nossa intenção, para usar as palavras de Barba.

..., *não é a energia que nos faz descobrir a sua fonte, mas, ao contrário, imaginar o lugar do corpo em que tal fonte se situa é que nos permite pensar a energia, experimenta-la como algo material, desviá-la através de sutis variações, potenciá-la mediante um “slalom” que modelando esta energia transforma o bios natural em bios cênico.*¹⁶¹

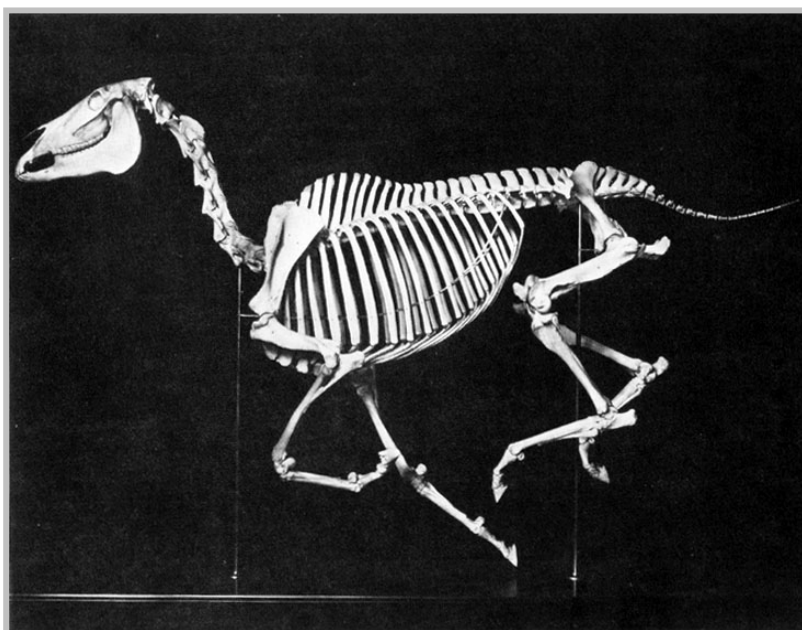
Esta dança que a energia é capaz de realizar por nosso corpo é, acreditamos, o que traz para o ator, que consegue realizá-la, uma qualidade que o diferencia, que alguns chamam de inteireza, outros de vida, aquilo que nos faz acreditar que o ator está vivenciando cada segundo no palco como se fosse o primeiro. Aquilo que acreditamos ser a qualidade corporal da unidade entre cavalo e cavaleiro. cremos que, como diversos trabalhos na área prática, nós também almejamos essa meta. Porém acreditamos que isso possa ser resultado de nosso contato com o nosso corpo biológico: metamorfosear “*bios natural*” em “*bios cênico*”. Precisamos nos conscientizar dele e conhecê-lo melhor. Como já vimos no capítulo anterior, ao comentarmos sobre as primeiras experiências teatrais humanas e, depois, com a estética do grotesco, é possível crer que nosso “*bios natural*” seja, por sua história, sua memória, “*bios cênico*”. Como vimos, há muito tempo nosso corpo vem sendo moldado por uma concepção limitadora de suas possibilidades. O que acreditamos ser consequência de não darmos o devido valor aos nossos instintos e nossa percepção sensível, relegando-os à condição de qualidades primitivas, aqui como um termo pejorativo. Vimos, com as reflexões de Damásio e

¹⁶¹ Idem, p. 111.

Ginzburg, que essas qualidades além de nos acompanharem de forma decisiva em nossa evolução, continuam a ocupar uma posição importante em nossas vidas.

A esses estudos e pesquisas práticas tentamos cruzar informações referentes aos treinamentos para o espetáculo teatral, realizado pelo grupo de pesquisa teatral Boa Companhia, “PRIMUS” que deu origem à idéia deste projeto. Para realização deste espetáculo, pesquisamos o universo dos primatas, e ao imitá-los entramos em contato com a corporeidade animal. Esta corporeidade deu aos nossos movimentos qualidades que desconhecíamos, além de nos colocar, na relação com o outro, na posição ora de caça, ora de caçador, situação típica do universo animal. Para desenvolvermos essa relação e a qualidade de nossos movimentos trabalhamos com a capoeira, que em seu jogo tem situações de luta nas quais experimentamos os dois lados da relação, de caça e de caçador. Desta maneira encontramos uma sequência em nossos trabalhos com os primatas e os cavalos. Com os primatas experimentamos, a partir da imitação, o universo do animal selvagem onde a diferença entre ser caça e caçador pode ser a mesma entre a vida e a morte. Com os cavalos entramos em contato com um animal domesticado, porém foi necessário entender sua linguagem corporal para que pudéssemos dominá-lo, para relacionarmos com eles. Temos, então, uma sequência que podemos simplificar desta forma: o imitar, o aproximar, o interagir, o relacionar. Desta pequena sequência podemos construir nossa “dramaturgia do ator” na busca do corpo cênico e, quem sabe, caminharmos em direção ao sonho que compartilhamos com Artaud em relação ao poder do teatro:

*A peste toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos; o teatro também toma gestos e os esgota: assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada. O teatro reencontra das figuras e dos símbolos-tipos, que agem como se fossem pausas, sinais de suspensão, paradas cardíacas, acessos de humor, acessos inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas; o teatro nos restituiu todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados uns contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados.*¹⁶²



¹⁶² Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo*. Tradução Texeira Coelho, Martins Fontes, São Paulo, 1991, p. 21 e 22.



ADAPTAÇÃO E ROTEIRO ESPETACULAR

DO CONTO “UM MÉDICO DE ALDEIA”

A cena começa com o ator deitado em cima de um caixote (único objeto de cenário). Sua movimentação imita o ato do cavalo de se coçar na grama, depois de fazer esta ação algumas vezes levanta a cabeça e diz:

Eu me encontrava numa situação embaraçosa: tinha que fazer uma viagem às pressas, pois um paciente, em estado gravíssimo, esperava por mim numa aldeia distante.

O ator sai da posição que estava (deitado) e em pé começa movimentos corporais que imitam as estereotipias de cavaleiro do cavalo; movimento pendular com a cabeça e o pescoço, alternando a base entre um pé e outro

O problema, no entanto, era que eu não dispunha de um cavalo. O que eu possuía tinha morrido na noite anterior. Chegara a seu fim de exaustão.

Para abruptamente o que estava fazendo e fala:

Já não me restava esperança alguma.

Depois de encarar o público inicia uma caminhada em círculo, em volta do caixote. Alternando pés e estalar dos dedos ritmiza o caminhar em quatro tempos – imitando o tempo do cavalo quando se locomove devagar (denominado: passo). Acelera o ritmo e passa a andar em dois tempos – imitando o trotar do cavalo. Nesse momento o desenho da cena irá repetir as experiências que comentamos de Monty Roberts, especificamente o que ele chama de Linguagem Equus. O ator começa a dialogar

com um “cavalo invisível” (ou sobrenatural) e, igualmente a linguagem Equus, começa a diminuir o seu caminhar, para e começa a movimentar a boca como se estivesse comendo alguma coisa, e sinal de humildade. Na sequência, abaixa a cabeça em sinal de obediência e caminha na direção do “cavalo invisível”. Em seguida simula os movimentos de pescoço, cabeça e boca de quando coloca-se o arreio no cavalo, e durante essa movimentação diz:

O senhor quer que eu atrele os cavalos?

Da alguns passos para trás e diz:

Ninguém sabe quant a coisa escondida pode haver em sua própria casa!

(Senti um cheiro quente de cavalo. Um homem que ali se encontrava, ergueu a cabeça, encarou-me com seu rosto franco, e me perguntou, arrastando-se de quatro até perto de mim)

Muda o registro corporal, agora, pelos sentidos, audição, olfato e visão percebe a presença de outro animal. Movimentos agitados com as pernas e, com a respiração alterada, diz:

Logo me ocorreu, no entanto, que aquele tipo me era totalmente desconhecido, que eu não tinha a menor idéia de onde pudesse ter vindo e,

ainda, que ali estava a me oferecer voluntariamente sua ajuda, quando todos se haviam recusado a prestá-la.

O ator vira-se de costas para o público e com as mãos começa a imitar o ritmo do cavalo quando está galopando, num tempo de três. A medida em que o galopar acelera, sua respiração aumenta e ele começa a fazer movimentos com o pescoço e a cabeça. Nesse momento as qualidades da ação se relacionam as qualidades do cavalo desenfreado “que aponta para dificuldade de domínio do eu diante da invasão de impulsos inconscientes.” O ator está de frente para o caixote e, num movimento rápido, pula encima do caixote. Com a cabeça começa executar os movimentos dos cavalos quando são atrelados. Trazer a cabeça para trás e para auto, depois de mastigar o arreio diz:

Não consigo entender o que me dizem.

O ator desce vagarosamente do caixote, vira-se para o público, de frente para o caixote, e começa a auto-examinar-se. Começa verificando os dentes e em seguida aperta, com as mãos, vários pontos de seu abdômen. Quando chega perto de sua virilha solta um relinchar

Assustado e ofegante constata:

Escrever receitas é tarefa bastante fácil, mas entender-se com as pessoas é coisa muito difícil.

Aqui as qualidades da ação são moldadas a partir das características do cavalo solar que “representa a força que move a consciência rumo à sua ampliação e crescimento.” Com a presença do cavalo solar o tonus muscular muda, a energia corporal intensifica-se - o cavalo enquanto símbolo de força -

Com esse corpo diz:

Tem uma ferida do tamanho de um pires aberta no lado direito de sua ilhargia (seu quadril). Debruada de vermelho em vários matizes, mais escuro ao fundo e mais claro às bordas, apresentando coágulos de sangue irregularmente dispostos, ela me lembra, a esta distância, a entrada de uma mina.

O ator recua e começa, mais uma vez, a andar em círculo, tendo o caixote como centro. Repete a movimentação referente a linguagem Equus, porém desta vez com um corpo menos vigoroso, mais cansado. Talvez reflexo do que irá constatar:

Pobre rapaz, está mesmo perdido! Agora que descobri teu grande ferimento, esta flor vermelha no teu flanco, sei que ele liquidará contigo.

Agora com um corpo já modificado pela corporeidade do cavalo, porém sem totalidade de sua força, percebemos o embate entre as qualidades do cavalo solar, e a do cavalo desenfreado. Entretanto, num corpo como que desgastado por todas estas experiências. Ele sobe, outra vez no caixote, e resignado fala:

Pois bem! Seja como quiserem, pois ao fim de contas não fui eu que lhes ofereci meus serviços. Se quiserem servir-se de mim para algum propósito sagrado, permitirei que o façam.

Durante a fala começa a despir-se. Mas quando está quase completamente nu demonstra receio, percebe-se frágil e refutando a situação dá um passo para trás e joga a cabeça para os lados. Só com as pontas dos dedos do pé sobre o caixote, diz:

Sabe alguma coisa? Não tenho muita confiança no senhor. (pausa)

O senhor quer que eu atrele os cavalos?

Algo o trouxe até aqui, mas o fato é que não veio por sua própria vontade. (pausa)

O senhor quer que eu atrele os cavalos?

Acredite-me, não é nada fácil para mim também.

O senhor quer que eu atrele os cavalos?

Agora com o corpo mais lento e cansado repete pela terceira vez os movimentos da linguagem Equus. Ao final, concentrado, com o foco fixado em um ponto e lentamente afirmando seu corpo de cavalo, fala:

Velho e nu, exposto aos infortúnios desse desafortunado mundo, vejo-me andando a esmo num carro indiscutivelmente real, puxado por cavalos indiscutivelmente sobrenaturais.

PRIMUS

**Livre adaptação do conto “Comunicado a uma Academia”,
de Franz Kafka por Verônica Fabrini e Isabella Tardin
Cardoso**

Observações sobre o personagem: O macaco representa quatro graus na escala de “humanização” da personagem-narrador do conto de Kafka, Pedro, o vermelho. Durante a apresentação o macaco transita pelos quatros corpos, são eles: a fase mais

próxima ao estado selvagem, o macaco/homem rústico, o macaco/homem comum e o macaco/estrela do *music hall*. O cenário se resume a um caixote.

Cena coreográfica. Macaco na selva, a beira de um riacho, bebendo água.

Macaco: *Repito: Não me atraía a idéia de imitar os seres humanos. Se os imitei foi porque procurava uma saída.*

Em seguida faz a evolução e a “involução”, passando pelos quatro corpos.

Macaco: A disciplina suprema que me impus consistiu justamente em negar-me a mim mesmo toda obstinação: eu, macaco livre, submeti-me voluntariamente a tal norma.

O macaco encaminha-se para trás do caixote, usando-o como púlpito.

Macaco:(no púlpito): *Esse método de enjaular animais selvagens recém capturados é ainda hoje considerado muito eficiente, e sou obrigado a reconhecer que, do ponto de vista dos seres humanos, ele efetivamente o é.*

Carrega o caixote até o centro do palco e coloca-o na posição deitado.

Macaco : *Constato que devo ter concluído não estar na fuga minha saída para sobrevivência. Não me recordo se uma fuga teria sido possível ou não, mas creio que sim. Para um macaco, a fuga é sempre possível.*

Macaco executa coreografia jogando sua camisa para o alto. Durante a coreografia passa pelos corpos: macaco selvagem, homem rústico e homem comum, e se veste com um terno.

Macaco: *Os seres humanos, a propósito, estão frequentemente iludidos com relação a palavra “liberdade”.*

Macaco sobe no caixote.

Macaco: *Mas como no Circo Hagembeck cabem aos macacos as paredes de um caixote, pois bem, deixaria então de ser macaco!*

Fazendo a evolução corporal, que culmina com o corpo da estrela do Music Hall.

Macaco no.1: *Passei por uma sucessão de treinadores, às vezes vários deles simultaneamente, esgotando-os a todos. A medida que me vi com maior confiança em minhas capacidades, em que o público demonstrava mais e mais*

interesse no meu progresso e o futuro passou a revelar-se brilhante, passei a escolher meus próprios mestres, instalando-os em cinco salas contíguas e tendo aulas em sequência ao pular sem descanso de uma para outra! Ah! O Progresso é isso: essa penetração do Saber!

BIBLIOGRAFIA

ALCOCK, J. – *Animal behavior, na evolutionary approach*, Massachussets, Sinauer Associates Inc., 1989.

ANDERS, Günter – *Kafka: pró e contra os contos do processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ARTAUD, Antonin – *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

- “*Conferência do Vieux-Colombier*” em 13 de janeiro de 1947, Lisboa.

BAITELLO Jr, Norval. - *O Corpo em Fulga de Si Mesmo*, Resvista do Lume, n. 1, 1998.

- *O Animal que Parou os Relógios*, Annablume, São Paulo, 1997.

BAKHTIN, Mikhail – *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento, o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi. São Paulo-Brasília: HUCITEC, 1999.

BARBA, Eugenio – *A canoa de papel, tratado de antropologia teatral*. Tradução Patrícia Alves. São Paulo: HUCITEC, 1994.

BENJAMIN, Walter – *A modernidade e os modernos*. Tradução de H. Mendes da Silva, A. de Brito e T. Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BENJAMIM, Walter et Alii – *Textos escolhidos. Coleção Os Pensadores*. Seleção de Zeljko Loparic e Otilia Arantes. São Paulo: Abril, s/d.

BENTLEY, Eric – *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1981.

BERGSON, Henry – *O riso*. Tradução Nathanael c. Caixeiro. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1983.

BYSTRINA, Ivan. - *Tópicos de Semiótica da Cultura*, Tradução: Norval Baitello Jr e Sônia B. Castino, PUC/SP; Pré-print, 1995.

BRECHT, Berthold – *Estudos sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

- BROOK, Peter – *O teatro e seu espaço*. Rio de Janeiro: Vozes Limitada, 1970.
- BURNIER, Luís Otávio – *A arte de ator – Da técnica a representação*. Campinas, Unicamp, 2001.
- CAMPBELL, Joseph – *O poder do mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CAMPBELL, J. - *As Mascaras de Deus – Mitologia Primitiva*, Palas Athenas, São Paulo, 2000.
- CARDINAL, Roger - *O Expressionismo*, Tradução Cristina Barczinski, Jorge Zahar Editora, Rio de Janeiro, 1984.
- COHEN, Renato – *Performance com linguagem. Criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva/USP, 1989.
- CONRADO, Aldomar (org.) – *O teatro de Meierhold*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- DARWIN, Charles – *A expressão das emoções no Homem e nos animais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- *A origem das espécies*. Tradução de Eugênio Amado. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1985.
- DAMÁSIO, Antônio – *O erro de Descartes. Emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- in *Caderno Mais!* Folha de São Paulo, 24 de março de 1996.
- DELEUZE, G. - *Crítica e Clínica*, Editora 34, SP, 1994.
- DELEUZE, G, e GUATTARI, F. - *MIL PLATÔS; Capitalismo e Esquizofrenia*, Tradução Suely Rolnik, editora 34.
- *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- EIBL-EIBESFELDT, I. – *Amor e ódio. História natural dos padrões elementares do comportamento*, Lisboa, Bertrand, 1970.
- ELIADE, Mircea – *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*, São Paulo, Martins Fontes, 1998.

- FELÍCIO, Vera L. - *A Procura da Lucidez em Artaud*, Perspectiva, São Paulo, 1996.
- FERRACINI, Renato - *A arte de Não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: UNICAMP, 2001.
- FERNANDES, Silvia - “Os filhos prediletos” in *Cênica Revista de Teatro*, Ano I, nº1, Julho de 2000, p.10-11.
- FO, Dario - *Manual Mínimo do Ator*, São Paulo, ed. do SENAC, 1998.
- FOUTS, Roger - *O parente mais próximo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- GARAUDY, Roger - *Um realismo sem fronteiras*. Lisboa: Dom Quixote, 1966.
- GINZBURG, C. - *Mitos, Emblemas, Sinais – Morfologia e História*, tradução Federico Carotti, Companhia das Letras, São Paulo, 1999.
- GOULD, Stephen Yan - *Ever since Darwin: reflections in natural history*. Londo: Penguin, 1977.
- GROTOWSKI - *Em busca de um teatro pobre*. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- GUINSBURG, J. - *Stanislavski, Meierhold*, São Paulo, ed. Perspectiva, 2001.
- GUINSBURG, J. COELHO NETO, J. & CARDOSO, R. (comp.) - *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HARLOW, H. & HARLOW, M.K. - “The affectional systems”. In Schrier, Harlow & Stollnitz (eds.), *Behavior of nonhuman primates*, vol.2, New York, Academic Press, 1965.
- HINDE, R. A - *Animal behavior*, New York, McGraw Hill, 1966.
- INNES, Christopher - *El teatro sagrado; El ritual y la vanguardia*, Tradução Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1981.
- JUNG, C. G. - *AION, Estudos sobre o simbolismo de si-mesmo*. Tradução Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópoles: VOZES, 2000.
- *Símbolos da transformação*. Tradução Eva Stern. Petrópoles: VOZES, 1999.

KAFKA, Franz – *Um artista da fome/A construção*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

- *Contos, Fábulas e Aforismos*. Seleção, tradução e introdução de Ênio Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

- *A Metamorfose*. Tradução de Syomara Cajado. São Paulo: Nova Época, s/d.

KOKIS, Sérgio – *Franz Kafka e a expressão da realidade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

KONDER, Leandro – *Kafka: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974

LABAN, Rudolf – *O domínio do movimento*. Edição organizada por Lisa Ullmann, tradução de A. M. Barros de Vecchi e M. Silvia Mourão Neto. São Paulo: Summus, 1978.

LÉVI, Strauss, C. - *As Estruturas Elementares do Parentesco*, Tradução Mariano Ferreira, Vozes, Petrópolis, 1982.

LIMA, Luiz Costa – *Limites da voz; Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LORENZ, K. – *Evolution of ritualization in the biological and cultural spheres*, Londres, Phil. Trans. R. Soc., Series B, 251: 273-284.

MATURANA, H. - *Emoção e Linguagem na Educação e na Política*, Tradução José Fernando Campos Fortes, UFMG, Belo Horizonte, 1999.

MINDLIN, Betty – *Couro dos espíritos*. São Paulo: SENAC E Terceiro Nome, 2001.

MOUSSINAC, Léon – *História do teatro, das origens aos nossos dias*. Tradução Mário Jacques. Portugal-Brasil, Livraria Bertrand, 1957.

MORRIS, D. - *O Animal Humano*, Gradiva, Lisboa, 1996.

NIETZSCHE, F. – *Nietzsche. Coleção Os Pensadores*, São Paulo, ed. Civita, 1983.

NUNES, Danilo – *Vida heróica de um anti-herói*. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.

RAMOS, Denise Gimenez et alii – *Os animais e a psique, do simbolismo à consciência*. São Paulo: Palas Athenas, 1999.

ROBERTS, Monty – *O homem que ouve cavalos*. Tradução Fausto Wolff. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

RUDLIN, John – *Commedia dell'Arte. Na Actor Handbook*, Londres, Routledge, 1994.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel – *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SOUTO, A. - *Etologia: Principios e Reflexões*, UFPE, Recife, 2000.

STANISLAVSKI, Constantin – *A construção da personagem*. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

STEVENS, Anthony – *Archetype. A natural history of the self*, Londres, Routledge & Kegan, 1982.

ZARRILLI, P. (ed.) – *Acting (Re) considered*, Londres, Routledge, 1995.

ZIMMERMANN, Elisabeth Bauch – *Integração de Processos Interiores no Desenvolvimento da Personalidade*, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Médicas da UNICAMP, Campinas, 1992.