

EDUARDO OSORIO SILVA

O ANIMAL HUMANO E O CORPO CÊNICO

*Tese de doutoramento apresentada ao Instituto de
Artes da Universidade Estadual de Campinas sob
a orientação da Profa. Dra. Verônica Fabrini
Machado de Almeida, para a obtenção do título de
Doutor em Artes.*

CAMPINAS

2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Si38a	Silva, Eduardo Osorio. O animal humano e o corpo cênico. / Eduardo Osorio Silva. – Campinas, SP: [s.n.], 2010. Orientador: Profª. Drª. Verônica Fabrini Machado de Almeida. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Teatro. 2. Corporeidade. 3. Devir (Conceito filosófico) 4. Normalização. 5. Subjetivação. 6. Capitalismo. I. Almeida, Verônica Fabrini Machado de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	---

Título em inglês: "The human animal and the body scenic."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Theatre; Corporeity ; Devir
(Philosophical concept) ; Normalization ; Subjectivise ; Capitalism.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Profª. Drª. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Prof. Dr. Renato Ferracini.

Prof. Dr. Rogério Adolfo de Moura.

Profª. Drª. Cecília Maria Bouças Coimbra.

Prof. Dr. Alterives Maciel Junior.

Profª. Drª. Jeanne Marie Gagnebin.

Prof. Dr. Peter Pál Pelbart.

Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici.

Data da Defesa: 25-02-2010

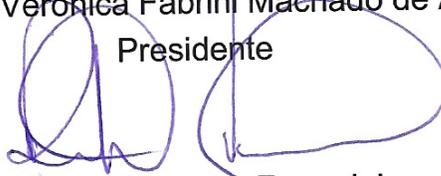
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo Doutorando Eduardo Osorio Silva - RA 920422 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Presidente



Prof. Dr. Renato Ferracini
Titular



Prof. Dr. Rogerio Adolfo de Moura
Titular



Profa. Dra. Cecilia Maria Bouças Coimbra
Titular



Prof. Dr. Auterives Maciel Junior
Titular

Aos meus pais
Ligia e Sergio
e
à minha amada
Luciana

Agradecimentos

à Verônica Fabrini
pela direção e
inspiração.

aos bons companheiros
Alexandre,
Daves e
Moacir

aos membros da banca de qualificação
Renato Ferracini e
Cassiano Sydow Quilici
pelas observações críticas

à Fapesp pelo auxílio financeiro

RESUMO

Essa pesquisa é uma reflexão sobre o trabalho de ator. Baseia-se na prática teatral desenvolvida no grupo Boa Companhia, a partir da corporeidade animal. Os estudos realizados buscam compreender a experiência e as idéias elaboradas na construção do corpo cênico, em especial para a montagem dos espetáculos “PRIMUS” e “GALERIA 17”. O trabalho baseado na corporeidade animal propiciou um encontro em meu corpo de duas forças concretas e distintas, concretas em seu aspecto físico – articulações, músculos, membros, máscaras – e distintas em sua lógica comportamental. Nesse encontro entre dois corpos diferentes surgiu um terceiro, um corpo impregnado com o corpo do outro animal, mas, ao mesmo tempo, revelador do corpo normalizado que ele desorganizava.

A tese aqui desenvolvida é, por um lado, o resultado de um amplo diálogo com as idéias de alguns filósofos que construíram parte do pensamento crítico sobre a sociedade moderna ocidental, entre eles, Nietzsche, Benjamin, Foucault, Deleuze e Guattari. Por outro, é fruto da minha prática teatral.

Esse embasamento teórico permitiu-me o aprofundamento em formas de conhecimento que ultrapassam os limites tradicionais de minha área de atuação, o teatro. Essa idéia de transdisciplinaridade, que caracteriza esse estudo, ofereceu-me uma visão renovada sobre o trabalho do ator.

Palavras chaves: corporeidade, gesto, devir-animal, normalização, subjetivação, capitalismo.

ABSTRACT

The main subject of this research is the actor's work. It is centered in the theatrical experience of the *Boa Companhia* and its practice with the animal corporeity. The work explores this experience, trying to understand it through the ideas of construction of the scenic body, especially in regard to the spectacles PRIMUS and GALERIA 17.

Two concrete and distinct forces are at work in my body while I am working with the animal corporeity. Concrete in their physical aspect: joints, muscles, members, masks; and distinct in their behavioral logic. Through this encounter of two different bodies emerges a third one, a body imbued by the body of the other animal, but also a body disclosing the normalized body that it disturbs.

The thesis presented results of an ample dialogue with the ideas of a number of philosophers such as Nietzsche, Benjamin, Foucault, Deleuze e Guattari which have contributed to the critique of the occidental modern society. It is also based in my experience as an actor.

This theoretical approach has provided me with the opportunity to study other forms of knowledge beyond the traditional ones at work in the actor's practice. The interdisciplinary idea which characterizes this thesis offers a renovated view of the theatrical practice.

Keywords: theatre, corporeity, devir-animal, normalization, subjectivise, capitalism.

ÍNDICE

Introdução, 17

Capítulo I – A idéia de corpo; processo de normalização, 33

- I.1 A culpa incorpórea do corpo, 39
- I.2 O corpo e a vida-mercadoria, 44
- I.3 A auto-criação da natureza, 51
- I.4 A administração dos corpos, 56
- I.5 O mercado como verdade, 63
- I.6 O corpo normal e o corpo anormal, 70
- I.7 A “normalidade” do corpo e da alma, 80
- I.8 O corpo múltiplo e seu espaço de exclusão, 90
- I.9 O ato de criação sob vigília, 98
- I.10 A força criadora e a idéia de progresso, 105

Capítulo II – O corpo entre o poder e a potência, 111

- II.1 A Utopia do trabalho do ator, 118
- II.2 O gesto utópico de fazer mundo, 124
- II.3 O corpo e os dispositivos, 132
- II.4 A força criadora é convocada, 139
- II.5 A não-historicidade do corpo, 146
- II.6 Ator, animal humano dissonante, 153
- II.7 O corpo sonhado e a potência criadora, 167
- II.8 O fazer mundo do corpo cênico, 175

Capítulo III – Corpo como rastro: entre a presença e a ausência, 183

- III.1 Corporeidade animal: o corpo do encontro, 191
- III.2 Entre a ausência e a presença, 199
- III.3 PRIMUS: o primeiro, 211
- III.4 Desterritorializar o corpo, 219
- III.5 Corpo cavalo: um exercício, 225
- III.6 GALERIA 17: uma experiência, 229

Conclusão, 240

Bibliografia, 249

Anexo:

ZOONOSE, escritura cênica , 254

INTRODUÇÃO

Este projeto nasceu da necessidade de entender melhor as possíveis vinculações entre as práticas de poder-saber, que através de uma rede de dispositivos agem sobre o nosso corpo de homem civilizado ocidental¹, e a prática teatral, que se notabiliza enquanto espaço de criação do corpo. Em outras palavras, a necessidade de entender melhor as relações entre as forças que agem sobre nosso corpo de animal humano e o trabalho de criação do corpo cênico. É possível afirmar que a reflexão que proponho, acerca do corpo do animal humano e sua relação com o trabalho de construção do corpo cênico, se situa num espaço de preparação do ator anterior ao desenvolvimento de qualquer prática teatral específica. Nesse sentido, pretendo desenvolver um “trabalho crítico do pensamento sobre o próprio pensamento”² em relação ao trabalho criativo do ator. Parto do pressuposto de que as forças que atravessam o corpo e o moldam, segundo saberes e poderes que organizaram o que conhecemos como sociedade ocidental civilizada, são uma preocupação pertinente ao trabalho prático do ator.

Depois de trabalhar alguns anos com pesquisa teatral focada no trabalho de ator, e desenvolvendo um processo criativo que procurava traduzir no corpo os conflitos tratados em cena, pude perceber a força do corpo em comunicar idéias complexas, às vezes, contraditórias. O corpo, com seus músculos, articulações, ossos e pele, posto em movimento, construindo desenhos no espaço, criando significantes, contando histórias

¹ É importante ressaltar que, apesar de minha pesquisa teórica ser baseada em autores que estudaram as características sócio-culturais do homem ocidental contemporâneo, o que faço aqui é refletir a partir de meu ponto de vista - fruto de minha experiência pessoal e, de certa forma, influenciado por minha condição sócio-cultural - sobre as forças que objetivam o corpo do homem ocidental.

² Michel Foucault, *A hermenêutica do sujeito*. Tradução Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail, São Paulo, Coleção tópicos, 2004, p. 615.

(ou estórias): o corpo é capaz de elaborar um raciocínio, uma reflexão, uma idéia com começo, meio e fim, e, ao mesmo tempo, é possuidor de uma energia pulsante, uma força vital inerente à sua realidade de ser vivo.

Walter Benjamin afirma que esta qualidade do corpo “constitui um dos fenômenos dialéticos³ mais fundamentais do gesto”. Para o autor esta qualidade do corpo - sua capacidade gestual -, é capaz de “falar” sobre temas universais, atemporais e isso de forma simples, às vezes, quase insignificantes. O gesto “é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for este gesto.” O autor destaca essa possibilidade de pensar os movimentos do corpo, mais especificamente o gesto, enquanto potência capaz de estabelecer uma ligação entre algo que tem um caráter fechado com “um começo determinável e um fim determinável”⁴ e o caudal de experiências que caracteriza nossa existência e que transforma-nos a todo instante.

O animal humano, inconstante em suas ações e desigual entre si, inscrito num fluxo vivo, tem a capacidade de revelar idéias complexas por meio da simplicidade do gesto (como uma cabeça erguida ou inclinada). Essa qualidade do corpo do animal humano e o fato dele ser objeto de normas e de condutas civilizatórias, levou-me a refletir sobre as complexidades das forças que atravessam o corpo contemporâneo. O trabalho no grupo de teatro Boa Companhia ofereceu-me a oportunidade de ampliar o alcance do gesto por meio da pesquisa com a corporeidade animal, potencializando uma série de qualidades de movimento do corpo humano através do estudo prático e teórico do comportamento animal. Esse trabalho revelou-me fisicamente nossa realidade condicionada de homem civilizado ocidental, com nosso corpo inserido numa série de normas comportamentais. Mais do que revelar, esse trabalho realçou a realidade de nosso corpo; afinal, o processo civilizatório pressupõe o

³ Embora o conceito de dialética não seja usado pelos autores com os quais trabalharei no sentido de elaborar um “mapa” das forças que disciplinam o animal humano moderno, acredito que da perspectiva teatral o uso deste conceito, para falar da complexidade do gesto no trabalho do ator, contribui para a reflexão que procuro construir no terceiro capítulo.

⁴ Walter Benjamin, *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 2008, p. 80.

controle dos corpos, pois o corpo está inserido diretamente no campo político que pensa sua utilização econômica, como força de produção, força de trabalho, corpo submisso e, vale lembrar que, nem sempre isso foi feito de uma maneira civilizada. Toda essa realidade está como que impressa em nosso corpo.

Ao pensar o corpo a partir do comentário sobre as qualidades do gesto, feito por Benjamin, como “fenômeno dialético”, somado à minha experiência com a corporeidade animal, comecei a questionar-me sobre as forças que atravessam o corpo e o influenciam em seu comportamento. Além disso, e por suas possíveis reverberações no trabalho do ator, passei a me perguntar sobre a possibilidade dessas forças exercerem influência em nossa produção gestual enquanto processo criativo. Creio que essas forças exercem ascendência sobre nossa criação corporal, interferindo na construção de movimentos elaborados, com começo e fim definidos, bem como, em sua realidade de fluxo constante. Acredito que estas questões são importantes para que possamos dimensionar com mais precisão a realidade do corpo no trabalho do ator, para pensarmos com distanciamento crítico sobre nosso processo criativo. Esse distanciamento crítico possibilita-nos perceber o corpo em sua realidade de objeto transpassado por forças que procuram controlá-lo, mas, também, como gerador de uma potência criadora que subverte esse controle, que reorganiza e re-significa as forças que o atingem. O trabalho com a corporeidade⁵ animal ofereceu-me um território fértil para perceber a ação destas forças, bem como a potência subversiva do corpo em relação a elas.

Neste sentido, o trabalho que desenvolvo com o grupo Boa Companhia foi determinante, pois no centro de nosso processo de criação está o corpo do ator. Essa característica ofereceu-me a oportunidade de procurar no movimento, no gesto, a história das forças que perpassam e constroem as formas e os ritmos do corpo, ao menos do corpo do homem civilizado ocidental. Por meio de atividades que buscavam impregnar o

⁵ “Por corporeidade, entendo a maneira como o corpo age e faz, como ele intervêm no espaço e no tempo, o seu dinamorritmo.” Luís Otávio Burnier, *A arte de ator – Da técnica a representação*. Unicamp, Campinas, 2001, p. 55.

corpo com velocidades, tónus, deslocamentos e máscaras emprestadas de animais, pude reconhecer um pouco das forças que estão presentes no corpo do homem, perceber seus rastros. As atividades práticas que desenvolvi neste grupo de teatro fizeram-me refletir sobre o que pode o corpo, sobre seus condicionantes e seus limites, no sentido de nos revelar sua própria realidade, sua realidade de corpo perpassado por inúmeras forças, e em relação constante com um ambiente que se transforma cada vez mais rapidamente. O corpo inserido numa realidade que se apresenta como espetáculo, que se reproduz por toda parte reafirmando valores e cultuando o poder do dinheiro. Tudo isso turbinado pelo mundo da publicidade que, através da ingênua permissividade oferecida pela sociedade, investe numa espécie de “espetáculo hiperbólico da mentira”, sempre com a justificativa de um alto retorno financeiro ao final.

Considerando estas características da vida contemporânea, é preciso notar que o corpo está inserido, como detectou Benjamin ainda na década de 30 do século passado, num contexto onde a capacidade humana de transmitir experiências entrou em colapso, isso porque, afirma o autor, nossa sociedade está alicerçada na forma de comunicação conhecida como informação. A informação tem como característica maior a pretensão de esgotar em si mesma todas as considerações sobre um fato acontecido, necessitando sempre ser razoável, aceitável, plausível. O corpo está inserido nesta realidade e dela se alimenta para construir suas narrativas, suas frases corporais, seus gestos. Nesse contexto o corpo acaba por ter sua produção gestual impregnada por essa maneira de se relacionar com os acontecimentos, limitando seus espaços para uma livre interpretação do ambiente em que vive. A impossibilidade de transmitir experiências nos afasta de uma relação com a vida que se caracteriza por amplos espaços coletivos de apreensão da realidade. A transmissão de experiências, segundo Benjamin, não é limitada pelo ato de narrar um fato de maneira precisa e plausível, mas antes, ela deve estar impregnada das experiências do narrador, que, evitando explicações, recorre freqüentemente ao miraculoso e oferece, ao ouvinte, a liberdade de

impregná-la de suas experiências para, depois, contá-la à sua maneira. Assim, a experiência, paradoxalmente, impregna a “informação” de “verdade”, porque a conta da sua maneira, a re-inventa, a re-cria.

Esse contexto, no qual o homem encontra-se distante da experiência de sua própria vida, limitando sua forma de construir conhecimento, encontra paralelo nos comentários que Guy Debord faz sobre o que ele nomeou de “A sociedade do espetáculo”⁶. O autor afirma que o que um dia foi vivido diretamente torna-se, nas sociedades capitalistas modernas, uma representação na qual as relações sociais são mediadas por imagens. Ainda segundo Debord, essa realidade produz uma cisão no interior do homem, com um espetáculo imagético mediando suas relações e fazendo com que seus próprios gestos não sejam mais dele, “mas de um outro que os representa por ele.”⁷ A partir desta reflexão crítica sobre o homem e sua relação, ou não-relação, com a experiência da vida, comecei, a partir do trabalho do ator, a questionar-me sobre esta cisão, sobre a importância de uma consciência corporal que não enxergue o corpo como ferramenta de trabalho, que não seja apenas um aprimoramento físico, mas que seja capaz de perceber as forças que atravessam o corpo e operam essa cisão no homem. Forças que não deixam de trabalhar o corpo do homem em nossa sociedade, em que relações de poder produzem o indivíduo, construindo sua identidade, e que se perpetuam por meio de seus atos.⁸ Dessa maneira, pretendo realizar uma reflexão sobre o corpo a partir de um olhar para o trabalho do ator que busca, sobretudo, uma compreensão do corpo inserido no mundo, do qual o teatro é consequência. Não se trata de uma pesquisa de fundo técnico ou que busque procedimentos práticos para o trabalho do ator, mas, sim, uma reflexão de cunho transdisciplinar nascida da prática teatral e que vaza para fora dela, buscando conhecer o animal humano no contexto do mundo. Nesse sentido, o meu entendimento sobre o corpo do ator em seu trabalho de criação não

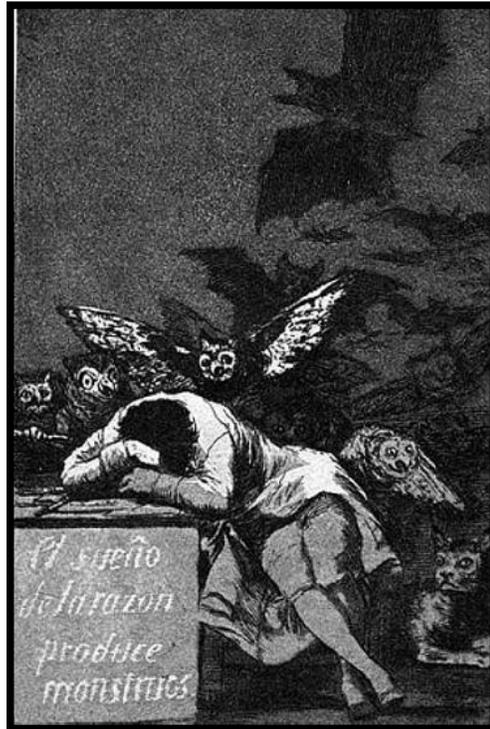
⁶ Guy Debord, *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro, Contraponto, 2006.

⁷ Idem, p. 24.

⁸ Michel Foucault, *Microfísica do Poder*. Tradução Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1979, p. 162.

comporta nenhum tipo de separação abstrata e independente em relação a um estado diferenciado do corpo quando em trabalho artístico, contra outro que seria um corpo do dia a dia. Para a reflexão que proponho é fundamental entender que o corpo na sociedade e o corpo que desenvolve trabalhos artísticos estão sujeitos às mesmas forças disciplinadoras, e é “desse corpo específico com esse comportamento específico, que devo gerar qualquer outro comportamento corpóreo, inclusive um corpo-em-arte.”⁹

Em sua obra, Foucault ressalta que, para compreender as forças de dominação da sociedade moderna capitalista, não podemos insistir apenas numa concepção negativa delas¹⁰. Devemos ser capazes de reconhecer sua positividade, sua riqueza estratégica, sua capacidade de produzir um saber que nos oferece possibilidades de tornar o corpo mais belo, forte, ágil e, ao mesmo tempo, de criar no corpo o



“El sueño de la razón produce monstruos”

⁹ Renato Ferracini, *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo, Hucitec, 2006. Sobre o “corpo-em-arte” e as divisões sobre as qualidades corpóreas no trabalho do ator o autor afirma: “Acredito ser um tanto quanto arbitraria a divisão exata entre corpo/energia cotidiana corpo/energia extracotidiana”. A obra desse autor é de fundamental importância para o desenvolvimento de minha pesquisa, e suas reflexões acerca do “corpo-subjêtil” entendido como “território de devir, fluxo e multiplicidade inerente”, bem como, o diálogo que ele propõe com a filosofia perpassam os estudos que fiz para a realização dessa tese.

¹⁰ Como maneira de ilustrar a reflexão que proponho nesse estudo, usarei algumas reproduções de gravuras de Francisco de Goya da série “Os caprichos”, nas quais o artista faz uma crítica mordaz aos hábitos da sociedade de sua época. Esse trabalho data do início do século XVIII, momento histórico decisivo na construção da sociedade capitalista moderna. Suas gravuras apresentam homens animalizados, bem como, animais humanizados, e, dessa maneira, revela os desejos de uma sociedade que está nascendo. Seus traços antecipam, de forma artística, algumas das críticas feitas sobre a sociedade civilizada ocidental por alguns pensadores modernos, entre eles, Nietzsche, Benjamin e Foucault, que são fundamentais para o estudo que desenvolverei aqui. Suas gravuras estarão distribuídas entre o primeiro e segundo capítulos. Francisco de Goya, *Goya Les Caprices & Chapman, Morimura, Pondick, Schütte*, Lille, Somogy Editions d’Art, 2008.

desejo, a necessidade de recorrer a este saber que o acompanha em toda sua educação, quando “o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais”¹¹. Dessa maneira, conseguimos entender que tais forças se relacionam com o corpo para aprimorá-lo e adestrá-lo, e não para fazê-lo sofrer, pelo menos, não sempre. É nos cálculos desse poder que o conhecimento sobre o homem é erigido, pois “ao mesmo tempo em que exerce um poder, produz um saber.”¹² Entretanto, quando o homem torna-se objeto da ciência, inicia-se um controle, uma vigilância do corpo, e criam-se mecanismos de controle que, ao mesmo tempo em que estudam o corpo, elaboram normas e regras que pretendem encerrá-lo em regimes disciplinares. A isso, Foucault chama de tecnologia do poder sobre o corpo que produz um saber que alimenta a “alma” deste corpo que, munida deste saber científico sobre o próprio corpo, torna-se “prisão do corpo”.

É importante salientar que não se trata aqui de transformar o estudo sobre as forças que agem sobre o corpo em um embate entre o indivíduo e os aparelhos do Estado. Esse tipo específico de poder não se resume a uma instituição, a um aparelho, mas a dispositivos, mecanismos que procuram controlar as operações do corpo. São instrumentos de um poder que age sobre o corpo e que “produz seu comportamento, enfim, fabrica o tipo de homem necessário ao funcionamento e manutenção da sociedade industrial, capitalista.”¹³ Esses instrumentos de poder, que disciplinam os corpos, têm um tipo específico de organização espacial, exercem um controle sobre o tempo destes corpos em sua produção de movimentos e organiza-os segundo funções que eles devem executar. Por meio da ação destes instrumentos disciplinares, o indivíduo produz sua identidade e passa a ser, ele próprio, “titular de um certo poder e, por isso, veicula o poder.”¹⁴ Por ser parte fundamental neste cálculo do poder que

¹¹ Michel Foucault, *Vigiar e punir*. Tradução Raquel Ramallete, Petrópolis, Vozes, 2000, p. 25.

¹² Michel Foucault, *Microfísica do Poder*, ob. cit., p. XVIII.

¹³ Idem, p. XVII.

¹⁴ Idem, p. 160.

visa disciplinar o homem, o corpo revela a confluência dessas duas forças, uma que o atinge e outra que ele próprio produz.

Na literatura, mais especificamente na obra de Franz Kafka pode encontrar uma primeira possibilidade de resposta, ou melhor, da elaboração de um questionamento mais objetivo sobre as forças que alvejam nosso corpo na construção de sua identidade. Encontrei nos livros, nas palavras, uma resposta para um questionamento que surgiu de uma prática. Esse caminho possibilitou-me uma aproximação corporal dos textos de Kafka. Em sua obra, podemos encontrar um universo no qual as personagens não se limitam a uma luta dramática contra o destino, a dramas pessoais de indivíduos que procuram o sentido de suas vidas. Em seus percursos, suas personagens passam por situações que acabam revelando algo como “uma topografia dos obstáculos” da sociedade moderna¹⁵. Essa descrição, esse delineamento de um território que se confunde com o próprio organismo do homem em sua relação com as forças que o atravessam, essa espécie de cartografia de desejos e instintos, ofereceu-me a oportunidade de estudar a condição do homem moderno na sociedade, a partir da perspectiva deste grande autor. Por outro lado, encontrei nos contos animais de Kafka a possibilidade de trabalhar, na prática, essa “topografia dos obstáculos” no corpo, transpondo o jogo de forças, as oposições, as intensidades desenvolvidas por Kafka, para o trabalho do ator, por meio da corporeidade animal.

Acredito que é importante realçar algumas precauções que procurei tomar quanto ao estudo do objeto teórico e prático desta tese, mesmo porque, as reflexões que surgiram dessas precauções contribuíram para as idéias desenvolvidas aqui. Da mesma maneira que existe uma racionalidade que entende o sujeito como uma substância dada e não como uma forma a compor, um mistério, uma aventura¹⁶, há sempre o risco de nos debruçarmos sobre uma obra e encontrarmos nela apenas as opiniões já formuladas sobre elas. Acredito que incorremos neste erro

¹⁵ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka – Por uma literatura menor*. Tradução Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro, Imago, 1977, p. 48.

¹⁶ Jorge Larrosa, *Nietzsche e a educação*. Tradução Semíramis Gorini da Veiga, Autêntica, Belo Horizonte, 2005, p. 67.

quando somos seduzidos pela pretensiosa idéia de uma compreensão absoluta do material estudado, quando não deixamos espaço para o inusitado, o desconhecido, o mistério. Por isso, procurei aproximar-me dos textos de Kafka deixando espaço para interpretações que tentassem ultrapassar a visão apenas fabular¹⁷. Devemos fugir da visão fabular, na medida em que ela encerra a obra em limites daquilo que não é crível, pois, assim, atrofiamos seu potencial concreto de metamorfose, sua força real. Ao encarar a obra de Kafka através de sua potencialidade corpórea deparei-me com uma saída, um desvio, uma alternativa em relação àquilo que somos educados, treinados e adestrados a fazer. Esta maneira de me aproximar da obra de Kafka, considerando-a com sua potencialidade material, carnal de transformação, afastou-me da tentativa de distinguir entre verdadeiro e falso, real e imaginário, possível e impossível, pois elas não faziam mais sentido. Dessa maneira, procurei escapar da maneira informativa de acumular conhecimento, considerando apenas aquilo passível de comprovação imediata, aquilo que se explica. Acima de tudo, tentei evitar uma compreensão absoluta, que pretende contemplar de forma linear um entendimento com começo, meio e fim, e que pretende construir uma conclusão que dê conta do todo. Essa é a pretensão da ciência, como diz Nietzsche. Do “otimismo científico”, que pretende construir um conhecimento seguro, sólido das coisas, das experiências possíveis de serem realizadas e comprovadas, encerrando a vida numa realidade de laboratório. Este conhecimento científico pressupõe uma esfera de domínio, que se pretende como única interpretação possível dos fatos da vida. Mas, não é apenas um domínio em geral, pois por meio

¹⁷ “Fábula (fable) – Uma história inventada, que não se tenta fazer passar por verdadeira, ou da qual não é possível pensar que o seja: é um mito que faz pensar ou rir, muito mais do que crer.” André Comte-Sponville, *Dicionário Filosófico*. Tradução Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Fontes, 2003.

desta esfera de domínio seus representantes desenvolvem uma compreensão dos fenômenos da vida e passam a ter suas próprias vidas dominadas por esse saber. Como afirma Jorge Larrosa, “dominar uma ciência é estar dominado por ela”¹⁸. Essa preocupação com o material teórico estudado foi ao encontro das minhas reflexões sobre trabalho com o corpo, afinal o corpo também é objeto da ciência, da construção de um saber que se edificou a partir dele, sobre ele¹⁹. Nesse sentido, a obra de Michel Foucault é de fundamental importância para o desenvolvimento de meu trabalho, na medida em que o autor elabora uma espécie de mapa que demarca os limites impostos ao corpo do homem ocidental. Ele escreve uma genealogia dos micro-poderes, explicitando suas tecnologias e histórias específicas, e sua relação com o poder constituído pelo aparelho de Estado. Acredito que a compreensão das relações de poder existentes em nossa sociedade, e que atingem o corpo, são cruciais para enxergarmos o corpo não como uma forma dada, como um depósito de expressões previamente conhecidas, mas como uma forma a compor, um espaço de criação e, dessa maneira, repensar o trabalho de construção do corpo cênico.

A partir dos contos animais de Kafka, iniciei meus trabalhos práticos com a corporeidade animal na Boa Companhia. O primeiro



Capa do livro de Andreas Versalius

¹⁸ Jorge Larrosa, *Nietzsche e a educação*, ob. cit., p. 67.

¹⁹ Os desenhos feitos para esse livro, do século XVII, são considerados os primeiros estudos confiáveis sobre a anatomia humana. Esses desenhos representam a realização de uma prática que a ciência começava a desenvolver: desvendar todos os mistérios do corpo. Os desenhos que compõem esse livro serão distribuídos entre os capítulos I e II, representando o espírito científico moderno. Andreas Versalius de Bruxelas, *De humani corporis fabrica. Eitome. Tabulae sex*. Tradução Pedro Carlos Piantino Lemos e Maria Cristina Vilhena Carnevale, Campinas/Cotia, SP, Editoras Ateliê/Unicamp/Imprensa Oficial, 2003,

resultado deste trabalho foi o espetáculo “PRIMUS”²⁰, uma livre adaptação do conto “Comunicado a uma academia”²¹, feita por Verônica Fabrini, diretora artística do grupo. Com este trabalho, pude experimentar a potencialidade da corporeidade animal como força subversiva da ordem de nosso corpo de homem ocidental civilizado, o que foi crucial para o desenvolvimento deste estudo. Na prática teatral, pude perceber o corpo de uma forma diferente, pois a experiência com a corporeidade animal não se limitou a imitar o comportamento do outro animal, nem a procurar as semelhanças entre o homem e o animal. Essa experiência ofereceu-me a oportunidade de construir uma espécie de “não-lugar”, nem homem, nem animal, mas sim, um território caracterizado por um fluxo constante de intensidades²², em que pude desenvolver formas, desenhos e desequilíbrios que enriqueceram meu processo de criação²³.

Com intuito de escapar desta organização do corpo disciplinado, ou pelo menos, de desorganizá-lo (como escrevi acima) o trabalho com a corporeidade animal oferece múltiplas possibilidades para subverter a ordem deste corpo disciplinado. Nesse sentido, procurei não apenas afastar a idéia de simples imitação, mas também qualquer idéia de um esforço imaginativo no sentido de construir um percurso, no qual elegemos áreas de identificação com o animal, criando, dessa maneira, um marco divisório entre o nosso corpo de animal humano e o corpo do outro animal. Para isso, procurei trabalhar a idéia de um “não-lugar”, nem

²⁰ Espetáculo realizado pela Associação Cultural Boa Companhia, com direção de Verônica Fabrini, e o elenco formado por Alexandre Caetano, Daves Otani, Moacir Ferraz e Eduardo Osorio. Este espetáculo teve sua estréia no ano 1999 e, com algumas alterações durante os anos que se passaram, continua fazendo parte do repertório do grupo. Fotos desse espetáculo, bem como do espetáculo “Galeria 17” (sobre o qual falarei mais detalhadamente no capítulo III) também ajudaram a ilustrar as idéias que desenvolvo nesse estudo.

²¹ Franz Kafka, *Contos, fábulas e aforismos*. Tradução Ênio Silveira, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1993, p. 59.

²² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka, por uma literatura menor*, ob. cit., p. 34.

²³ Com o grupo de teatro Boa Companhia, montei outros dois espetáculos que tiveram seus processos criativos elaborados a partir da corporeidade animal. Em 2007, numa co-produção Brasil/Portugal, montamos o espetáculo “Galeria 17”, e, no ano de 2009, realizamos o espetáculo “Portela, patrão; Mário, motorista”. Como parte da apresentação de minha dissertação de mestrado, realizei o exercício cênico “Médico da aldeia”. Todos esses trabalhos colaboraram para as minhas reflexões acerca da corporeidade animal e suas possíveis contribuições para o trabalho do ator. Debruçar-me-ei com mais profundidade sobre essas peças no terceiro capítulo da tese.

homem, nem animal. Desenvolverei esta reflexão a partir do conceito de “devir”, elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em “Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia”²⁴. Para os autores, o “devir”²⁵ é uma aliança, e não uma lembrança, pois se propaga como um sistema-linha e, dessa maneira, se diferencia da memória, que se define por um sistema-ponto. Ao pensar a corporeidade animal através do conceito de “devir” como um sistema-linha, opondo-o ao sistema-ponto, reafirmo a idéia de um fluxo constante do devir animal no homem, contrariamente a uma lembrança, uma identificação ou uma imitação física do animal, que funcionaria num sistema-ponto, demarcando um território já conhecido. Essa idéia de um devir animal, que produz “uma evolução *aparalela* e não simétrica”²⁶, permite-nos experimentar uma “topografia dos obstáculos” na medida em que nos afastamos da lógica do corpo do animal humano, pois o devir-animal no homem nos oferece uma outra lógica corporal (concreta), de onde é possível, por oposição, enxergarmos os condicionantes de nosso corpo de animal humano. Trata-se de uma fuga da lógica que conhecemos: enquanto procuramos por uma saída, nos deparamos com edificações que sustentam e protegem esta lógica. Este movimento de fuga é tão improvável como inevitável, afinal, “eu não tinha mesmo saída previsível, mas de qualquer maneira devia procurar uma, pois ninguém pode viver sem ela.”²⁷

Não tenho a pretensão de fazer uma “esquizoanálise”²⁸ da cena, mas, sim, de procurar pensar o corpo a partir da idéia de “devir”, desenvolvida por Deleuze e Guattari, para propor uma reflexão sobre a potencialidade do corpo como força criadora capaz de subverter a

²⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo, Ed. 34, 1995.

²⁵ Idem, *Volume 4*.

²⁶ Idem, p. 21.

²⁷ Franz Kafka, *Contos, fábulas e aforismos*, ob. cit., p. 64.

²⁸ Nas palavras de Deleuze, “Acreditamos que as linhas são elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos. Por isso cada coisa tem sua geografia, sua cartografia, seu diagrama. (...) Numa cartografia pode-se apenas marcar caminhos e movimentos, com coeficientes de sorte e de perigo. É o que chamamos de “esquizoanálise”, essa análise das linhas, dos espaços, dos devires.” Gilles Deleuze, *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart, São Paulo, Editora 34, p. 47 e 48.

“racionalização da gestão do indivíduo”²⁹: racionalização que trazemos impressa em nosso corpo, com seus cálculos sobre a vida que nos acompanham durante nossa formação e que transparecem em nossa atuação como homens civilizados ocidentais. Este poder organizador que calcula e explica a vida, e que contamina os movimentos, os gestos, visa o corpo e, sendo o corpo o espaço primeiro e essencial de criação do ator, ele deve ter especial atenção com esse tema. Mesmo porque, essa realidade de opressão, de sujeição que vive o corpo, é justamente o centro do qual emerge toda uma revolta contra esse poder e suas regras, gerando outros corpos, criando resistências. Penso que é necessário encarar a “sujeição”³⁰ de que nos fala Foucault, os condicionantes que operam em nosso corpo, para procurar, com o trabalho do ator, transformar essa realidade normalizada do corpo e, quem sabe, provocar metamorfoses, inventar formas, prover o corpo de linguagens outras, que escapem à idéia de um corpo funcional e produtivo. A corporeidade animal age como um provocador desse corpo, obrigando-o a sair de sua inércia gestual. As possibilidades que ela oferece ao corpo infiltram-se no conjunto de normas que procuram administrá-lo, controlá-lo, corrompendo-as, e nos dá uma oportunidade de “reencontrarmo-nos” com a concretude do ambiente à nossa volta, por meio de devires cavalo ou macaco, que nos atravessam em intensidades, ressonâncias, acordes musicais, que transformam o tempo, o espaço e reorganizam o corpo.

Esses movimentos, fruto da experiência corporal, de sua concretude e sua realidade inserida no fluxo constante da vida, não comportam idéias prontas, conceitos fechados, o cálculo, o exato, o explicado. Proponho pensar a corporeidade animal como potência de forma “indecisa”, que, como um conceito aberto, se manifesta no corpo do ator. No presente trabalho, procurarei desenvolver uma reflexão teórica sobre os temas acima citados e realizarei um exercício cênico, no qual buscarei trazer

²⁹ Michel Foucault, *Ditos e escritos IV – Estratégia, poder-saber*. Tradução Vera Lucia Alveillar Ribeiro, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2003, p. 318.

³⁰ Michel Foucault, *Vigiar e punir*, ob. cit., p. 29.

contribuições para as idéias que, acredito, são de grande relevância para o trabalho do ator.

No primeiro capítulo da tese pretendo discutir as práticas elaboradas pela sociedade capitalista ocidental visando o controle do corpo do animal humano. As transformações que motivaram uma nova relação entre o governantes e governados, entre Estado e indivíduos. O corpo inserido numa nova realidade que se caracteriza pelo alto crescimento demográfico em torno das grandes cidades e, o processo de industrialização que, desde então, não comporta outro ritmo senão o de constante aceleração. Indicar os mecanismos criados pela nova razão governamental e sua função: viabilizar e proteger o livre mercado que começa a organizar-se globalmente. Mecanismos que, por meio de um regime de práticas, pretendiam disciplinar o corpo do animal humano. Pretendo mostrar como essas práticas, através de um saber que foi edificado como efeito e justificativa dessas ações, produziram um espaço onde a própria vida passa a ser mercadoria. Assinalar como este corpo disciplinado, normalizado passa a viver com a responsabilidade de carregar em suas entranhas a noção de progresso que lhe foi imposta, mas que, ao mesmo tempo, constitui sua própria identidade.

No segundo capítulo procuro assinalar as conseqüências concretas no corpo do animal humano do regime de práticas a que ele é submetido em seu processo disciplinar. Como por meio da idéia de progresso, que é incessantemente elaborada, propagada, desconstruída e rerepresentada no devir-mundo da mercadoria, o corpo torna-se refém da lógica que o governa. O corpo utilitário, funcional, competitivo que procura ansiosamente se reciclar, se re-valorar num movimento que “encarna” os valores do mercado no animal humano. Procuro discutir a potencialidade do corpo, enquanto força criadora, capaz de criar resistências que, não raro, nascem da própria submissão aos regimes de práticas da razão governamental moderna. Investigo na obra de Franz Kafka os seus contos animais, a presença do corpo em sua obra e as possibilidades que o autor nos oferece. Refletir como o espaço do teatro em sua multiplicidade oferece

oportunidades de “fuga” para o corpo dessa realidade que o oprime, mas, também, como é o espaço de representação e manutenção do espetáculo desse progresso. Nesse sentido, desenvolvo uma reflexão sobre o trabalho que realizei no grupo de teatro Boa Companhia com a corporeidade animal, à luz do conceito de devir, desenvolvido por Deleuze e Guattari. Analiso minhas experiências práticas com a corporeidade animal em sua potencialidade concreta de transformação do corpo, em sua capacidade de desconstruir o nosso corpo normalizado.

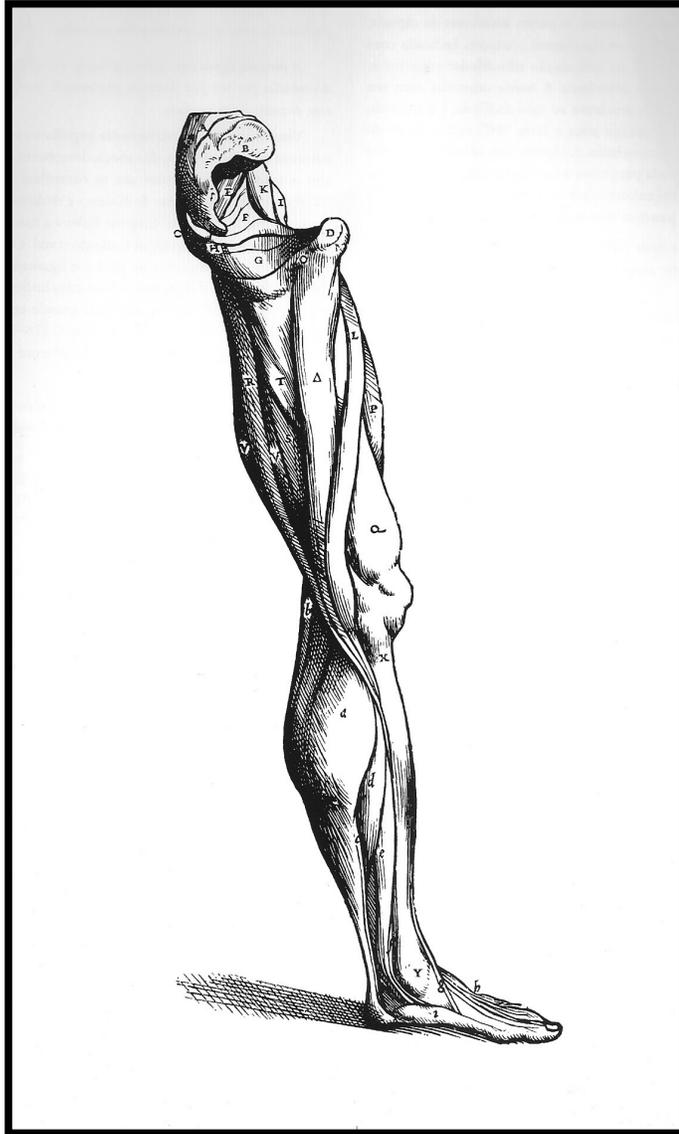
No último capítulo busco descrever as minhas experiências com as montagens dos espetáculos em que desenvolvi o trabalho com a corporeidade animal, no grupo Boa Companhia. O primeiro contato com esse trabalho na realização do espetáculo “PRIMUS”, posteriormente, a construção do espetáculo “GALERIA 17”, estes dois baseados em contos de Kafka. Finalmente, apresento uma escritura cênica “Zoonose”, elaborada a partir de meus estudos teóricos sobre as forças que atravessam o corpo do animal humano em nossa realidade de sociedade capitalista ocidental, e a potência do corpo enquanto força criadora, capaz de criar formas concretas de resistência em relação às forças que o atingem. Como reflexão final, proponho pensar o corpo em sua realidade de ausência e presença diante dessas forças que investem sobre ele, um corpo como possibilidade de organização e subversão de uma ordem estabelecida, de uma lógica petrificada que procura cercar toda vida.



GOYA

CAPÍTULO I

**Idéia de corpo;
processo de normalização**



ANDREAS VERSALIUS

*No mundo realmente invertido,
a verdade é um momento do que é falso.*

Guy Debord

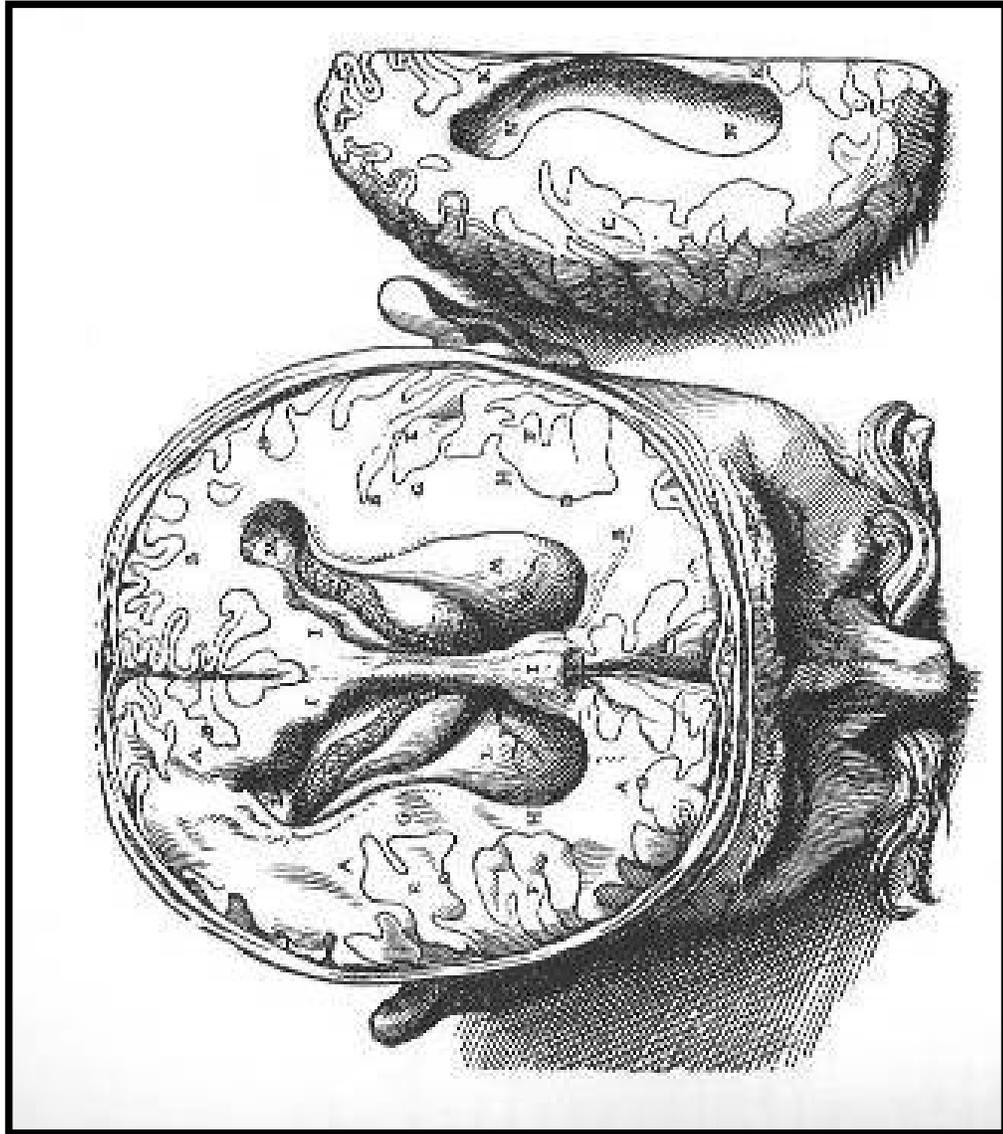
*Se o teatro essencial é como a peste, não é por ser
contagioso, mas porque, como a peste, ele é a revelação, a
afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente
através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas
as possibilidades perversas do espírito.*

Antonin Artaud

Neste capítulo, procurarei compreender os mecanismos disciplinares que construíram nossa idéia ocidental de corpo a partir de alguns autores que desenvolveram estudos teóricos sobre o assunto. Deixarei para os próximos capítulos uma aproximação entre esses estudos e a realidade do corpo no trabalho do ator. Por enquanto, para o desenvolvimento das reflexões que proponho neste capítulo, é fundamental entender o corpo em sua capacidade de produzir um saber específico e único, por sua faculdade sensível de apreensão do ambiente ao seu redor e por sua potência criadora. Na tentativa de me aprofundar nas questões relativas às forças que atravessam nosso corpo, explorei esse tema na obra de Michel Foucault. Na busca de contribuições advindas de outras áreas de conhecimento para o trabalho do ator, direcionei meus estudos no sentido de problematizar e refletir sobre as relações de poder que definem e limitam o espaço de ação do corpo homem ocidental civilizado. Por meio da idéia deste autor sobre o “controle dos corpos”, proponho uma reflexão que acredito ser de fundamental importância para o ato de criação e, no caso deste estudo, no processo de construção do corpo cênico. Tentarei construir uma reflexão crítica sobre um saber que se ergueu em volta do

corpo e dele apropriou-se. Para essa reflexão, tentarei apoiar-me nos estudos que desenvolvi a partir do panorama oferecido por Foucault. A partir deste entendimento do corpo, buscarei indicar algumas forças que agem sobre ele. A idéia de corpo como território é importante para o desenvolvimento da reflexão que proponho no sentido de pensar o corpo em relação às forças que o “invadem”. O território do corpo é alvo de inúmeras forças que procuram influenciá-lo, moldá-lo e controlá-lo. Nisso não há novidade, pois a história (pelo menos a história dominante, oficial) das sociedades modernas é a história da organização de grandes coletividades reunidas em volta de determinados saberes (verdades) em busca de poder. Como afirma Foucault, o corpo é a superfície de inscrição dos acontecimentos, um corpo histórico. O autor pretende mostrar com sua genealogia, meticulosa e pacientemente documentada, “o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo.”³¹

³¹ Michel Foucault, *Microfísica do Poder*. Tradução Roberto Machado, Rio de Janeiro, Editora Graal, 1979, p. 22.



ANDREAS VERSALIUS

Os seres huma-
-nos, a propósito,
estão frequente-
-mente iludidos
com relação a
palavra

liberdade.

✚

I.1 A culpa incorpórea do corpo

Para procurar entender um pouco deste corpo, inteiramente marcado pela história, é importante ater-se às diferentes maneiras pelas quais o poder investiu nele, cerceando e estimulando comportamentos, limitando seus espaços e elaborando um discurso que construiu uma espécie de “idéia-corpo”. Michel Foucault indica um momento de transição, no qual os sujeitos de direito que eram investidos por um poder soberano deram espaço a uma economia política que visava governar, administrar uma população. Escreve que, durante o século XVIII, os castigos dos prisioneiros ao ar livre aos poucos começam a extinguir-se. Afirma que no processo penal a punição transforma-se em algo velado, escondido. O condenado não é mais exibido em praça pública, nem a justiça compartilha com ele a infâmia do castigo-espetáculo³² que era apresentado nas ruas, onde o horror das execuções e humilhações definia o castigo dado ao condenado, bem como, o seu crime. A justiça punitiva, a partir de então, passará a se preocupar em corrigir, reeducar, curar o condenado. O corpo não é mais o lugar onde a justiça ataca com a fria lâmina de suas leis, com suas correntes, ferros em brasa e chicotes. A justiça não mais se regozijará de patrocinar execrações e execuções públicas. O corpo perde seu papel de protagonista no palco dos sistemas penais. Organiza-se uma punição em local cercado por muros e guardas, e o corpo passa a ser investido por um “sistema de coação e de privação, de obrigações e de interdições”³³. Existem penas físicas, mas o suplício pelo qual passava o corpo, quando cada punição era caracterizada conforme as faltas cometidas pelo condenado, não existe mais. O corpo não é mais o centro de um espetáculo que procurava marcá-lo, açoitá-lo conforme o crime que tivesse cometido, quando algo como um “estatuto

³² Michel Foucault, *Vigiar e punir*. Tradução Raquel Ramalhete, Petrópolis, Vozes, 2000, p. 13.

³³ Idem, p. 14.

social do criminoso”³⁴ era representado sob a forma de torturas que visavam matar vagarosamente o condenado.

Nos rituais modernos de punição, o corpo passa a ser uma espécie de intermediário pelo qual o animal humano perderá seu direito à liberdade, considerada, dessa maneira, como seu bem maior. A partir deste momento, evita-se tocar no corpo, dele é preciso manter distância. Procura-se suprimir o espetáculo da punição e oferecer a garantia de uma punição indolor e, assim, garantir que o corpo não seja o objetivo último da punição. Para realização dessa nova prática punitiva, cria-se um exército de técnicos: educadores, médicos, psicólogos, guardas que substituem “o carrasco, anatomista imediato do sofrimento”³⁵. Nas palavras de Foucault:

Utopia do pudor judiciário: tirar a vida evitando de deixar que o condenado sinta o mal, privar de todos os direitos sem fazer sofrer, impor penas isentas de dor. O emprego da psicofarmacologia e de diversos “desligadores”, fisiológicos, ainda que provisório, corresponde perfeitamente ao sentido dessa penalidade “incorpórea”³⁶.

Como afirma o autor, o sofrimento físico não foi abolido, continuam a existir nas prisões, que sempre, de uma maneira ou de outra, infligem algum complemento punitivo ao corpo do condenado. Esse movimento de suavizar ou abrandar as punições aos condenados foi justificado como respeito a uma noção mais civilizada dos castigos, como tratamento mais humano em relação aos presos. O importante é notar o deslocamento do objeto da ação punitiva. Tem início, então, a aparelhagem da justiça para preparar-se para esta nova realidade, a punição incorpórea. Neste momento, um novo personagem entra em cena mascarado, pois o condenado não recebe no corpo a sentença que representa seu crime,

³⁴ Idem, p. 15.

³⁵ Idem, p. 14.

³⁶ Idem, p. 14-15.

mas, isolado de todos, tem seu corpo como ferramenta, meio para realização de uma punição corretiva. O objetivo com o castigo é algo “maior” que o sofrimento físico, é a pretensão de alcançar a essência do animal humano criminoso e transformá-la. Nessa nova realidade, o objeto “crime” é modificado, ultrapassam-se seus limites formais. Quando os crimes são julgados, “julgam-se também as paixões, os instintos, as anomalias, as enfermidades, as inaptações, os efeitos de meio ambiente ou de hereditariedade.”³⁷ Dessa maneira, tem início uma reconfiguração sobre o entendimento, sobre o território do corpo, pois seus limites não são mais aqueles que sua exterioridade oferecia à visão, ele passa a ser o depositário de um mistério, um segredo que deve ser desvendado para o seu próprio bem, o bem da humanidade. O território do corpo, marcado pela história, arruinado, com o passar do tempo transformou-se em território do animal humano civilizado, e as forças que agem sobre ele passaram a ser mais complexas e extremadas. Desse ponto de vista (dominante), a realidade do território do corpo é a de fluxo constante de saberes e poderes que o atravessam e o estimulam, e se metamorfoseiam na concretude de gestos, movimentos e formas. Neste fluxo constante, onde muitas vezes confundem-se a realidade interior e a realidade exterior, o animal humano ocidental civilizado constrói sua identidade. Sua identidade é investida por relações de poder que procuram examinar seus recônditos mais profundos, e, também, garantir que suas impressões, suas respostas, estejam limitadas dentro de parâmetros do civilizadamente correto.

³⁷ Idem, *ibidem*.



GOYA

Não me aminorar a ideia
de limitar os homens.

Se o limitai foi porque

pretensava uma

saída. $\$$.

I.2 O corpo e a vida-mercadoria

No mundo hoje, estamos à mercê de uma quantidade enorme de informações e de estímulos que a todo instante se alternam num movimento de reafirmação de saberes e poderes que, repetidamente, insistem em alvejar-nos. Investido de poder, este saber limita o campo de ação do corpo na sua interação com o ambiente, ao mesmo tempo em que, limita as possibilidades do corpo construir um conhecimento advindo da experiência de ser humano único, pois organiza as sociedades através de uma homogeneização da experiência da vida. Entretanto, para persuadir o corpo e seu amplo território de saber sensível a seguirem esta homogeneização, este saber edificou-se, imbuído de poder por meio do Estado e suas instituições, criando um novo território onde a experiência da vida seria reavaliada. Esta reavaliação tem como objetivo o progresso e como objeto o território do corpo. A ação desta reavaliação constrói um novo saber sobre a experiência da vida, ao mesmo tempo em que desqualifica a experiência de vida do território do corpo, antes, único território capaz de produzir tal saber. Esse novo saber foi erigido no espaço da ciência, concebido como saber totalizante, edificando uma espécie de ciência da verdade do corpo. O território da ciência caracteriza-se por reafirmar seu monopólio sobre a experiência da vida e, por meio das instituições de controle, estende-se para vida privada do indivíduo.

Esta ciência, que passa a construir um saber sobre o corpo, passa a ser, segundo Guy Debord, a ferramenta única para explicar toda a vida e para fundamentar a própria história. Fundamentada dessa forma, a história passa, por sua vez, a justificar a vida vivida pela ciência, experiência de vida mediada pelos saberes da ciência da razão. Um pensamento científico que pretende revelar uma “identidade ainda preservada da origem”³⁸, que procura na figura de um sujeito justificar acontecimentos e tragédias, e que postula ser o lugar da verdade. É

³⁸ Idem, p. 18.

importante lembrar que esta ciência foi “fundamentada historicamente na economia”, e não na “compreensão racional das forças que se exercem na sociedade”³⁹. Debord afirma que, essa compreensão deve ir além do pensamento científico, pois devemos compreender as forças, a luta e não a lei. Ainda segundo o autor, a tentativa de superar a economia para nos aproximarmos da história deveria levar em consideração uma espécie de ciência da sociedade, mas esta não poderia ser em si científica. No entanto, esta ciência da sociedade é erguida por uma sociedade burguesa que rejeita “toda vida histórica que não seja sua redução à história econômica das coisas”⁴⁰. Ancorada numa economia que desde seu desenvolvimento foi causa e consequência de seu domínio, a burguesia construiu a vitória de sua revolução, de seus valores. Essa vitória foi alimentada por um poder que ganhou força com o declínio do feudalismo e das estruturas do Estado de então. Este poder começa a redefinir o papel do Estado, que apoiou a burguesia por meio do mercantilismo e que, depois, torna-se o Estado da burguesia.⁴¹ Com o estabelecimento desse poder, surge, com sua visão de mundo, uma nova verdade, novos discursos verdadeiros. Estabelecem-se regras que diferenciam o verdadeiro do falso e que atribuem ao verdadeiro um poder específico e o papel econômico-político que ele desempenhará.⁴² Segundo Foucault, esta nova realidade oferece uma economia política da verdade que possui um discurso científico com instituições que o produzem, para fornecerem as verdades que estimulem a produção econômica e façam a manutenção do poder político. É esta economia política da verdade que, como conceitua Debord, organiza, elabora, fabrica a “sociedade do espetáculo” e seu objetivo: o grande comércio e a acumulação de capitais; a economia realizando o potencial da mercadoria, o processo de desenvolvimento quantitativo. Essa nova organização transformou o trabalho humano em trabalho-mercadoria; na revolução industrial, a produção em massa para

³⁹ Guy Debord, *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro, Contraponto, 2006, p. 53.

⁴⁰ Idem, p. 58.

⁴¹ Idem, p. 57.

⁴² Michel Foucault, *Microfísica do Poder*, ob. cit., p. 12 e 13.

o mercado mundial passa a dominar a vida social. “É então que se constitui a economia política, como ciência dominante e como ciência da dominação.”⁴³ Esta dominação se dá por meio de uma organização do tempo e do espaço usado pelo animal humano, mas, para além disso, se dá através de uma organização imagética do mundo, estimulada por uma satisfação que a mercadoria abundante oferece. Debord afirma que, mediante a falsa escolha que a abundância espetacular oferece, o animal humano fica absorvido, procurando escolher entre espetáculos concorrentes e solidários, numa “luta de qualidades fantasmáticas destinadas a açular a adesão à banalidade quantitativa.”⁴⁴ Entretanto, quando a mercadoria não satisfaz mais o animal humano enquanto ferramenta realmente necessária para o seu cotidiano, ele passa a lhe atribuir um valor em si e, assim, inicia-se a sagração da mercadoria, a adoração à sua liberdade soberana.⁴⁵ É preciso atentar para o fato que este espetáculo está ao mesmo tempo unido e dividido. Apresenta-se dividido como uma luta de poderes que aparentam preocupar-se em oferecer, cada qual com sua campanha publicitária inovadora, a melhor “vida privada” possível ao animal humano. No entanto, estes poderes protegem o mesmo sistema sócio-econômico; por isso, o animal humano está sempre diante de uma falsa escolha. Estes poderes - divididos em suas ações, mas unidos em seus objetivos sócio-econômicos - acometem o animal humano por meio de mecanismos espetaculares. Estes mecanismos substituem-se continuamente, alternando pseudo-acontecimentos feitos para estimular o consumo da vida privada que eles criam como mercadoria separada da vida real. O espetáculo ocupa-se da batalha entre as mercadorias, que lutam por si sem jamais reconhecerem umas às outras, numa realidade em que o animal humano fica relegado a um segundo plano perante o grande espetáculo da guerra apaixonada entre as mercadorias. O animal humano é condenado a uma experiência marginal de vida, à margem da existência, uma vez que sua própria vida é

⁴³ Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, ob. cit., p. 30.

⁴⁴ Idem, p. 41.

⁴⁵ Idem, p. 44.

limitada “pela tela do espetáculo” que, ao mesmo tempo, é sua “imagem no espelho” e é o indício maior, segundo Debord, de sua “despossessão fundamental”⁴⁶. Esta experiência caracteriza-se por afastar o animal humano de sua existência, mediando sua relação com a vida por meio de mercadorias: “o devir-mundo da mercadoria, que também é o devir-mercadoria do mundo.”⁴⁷ Debord reafirma seu ponto de vista:

*O espetáculo confundiu-se com toda realidade, ao irradiá-la. Como era teoricamente previsível, a experiência prática da realização sem obstáculos dos desígnios da razão mercantil logo mostrou que, sem exceção, o devir-mundo da falsificação era também o devir-falsificação do mundo.*⁴⁸

É preciso compreender esta realidade na qual o animal humano está inserido, quando sua relação com o mundo é mediada por mercadorias que não param de oferecer novas possibilidades de dinamizar a sua interação com as próprias mercadorias, nas quais “as coisas concretas são automaticamente donas da vida social”⁴⁹. Para Debord, um dos alicerces da “sociedade do espetáculo” é a materialização da ideologia, que é provocada pelo êxito concreto da produção econômica autonomizada, num contexto em que a realidade social, em sua forma de espetáculo, confunde-se com a ideologia que foi capaz de manipular o real conforme seu modelo. A sociedade moderna legitima essa materialização da ideologia através de uma “abstração universal e pela ditadura efetiva da ilusão”⁵⁰. Essa realidade espetacular de mediação entre as consciências, “uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”⁵¹, inserida na sociedade da mercadoria abundante, impossibilita o desenvolvimento orgânico das necessidades sociais. A ideologia deixa de ser percebida em

⁴⁶ Idem, p. 140 e 141.

⁴⁷ Idem, ibidem.

⁴⁸ Idem, p. 173.

⁴⁹ Idem, p. 139.

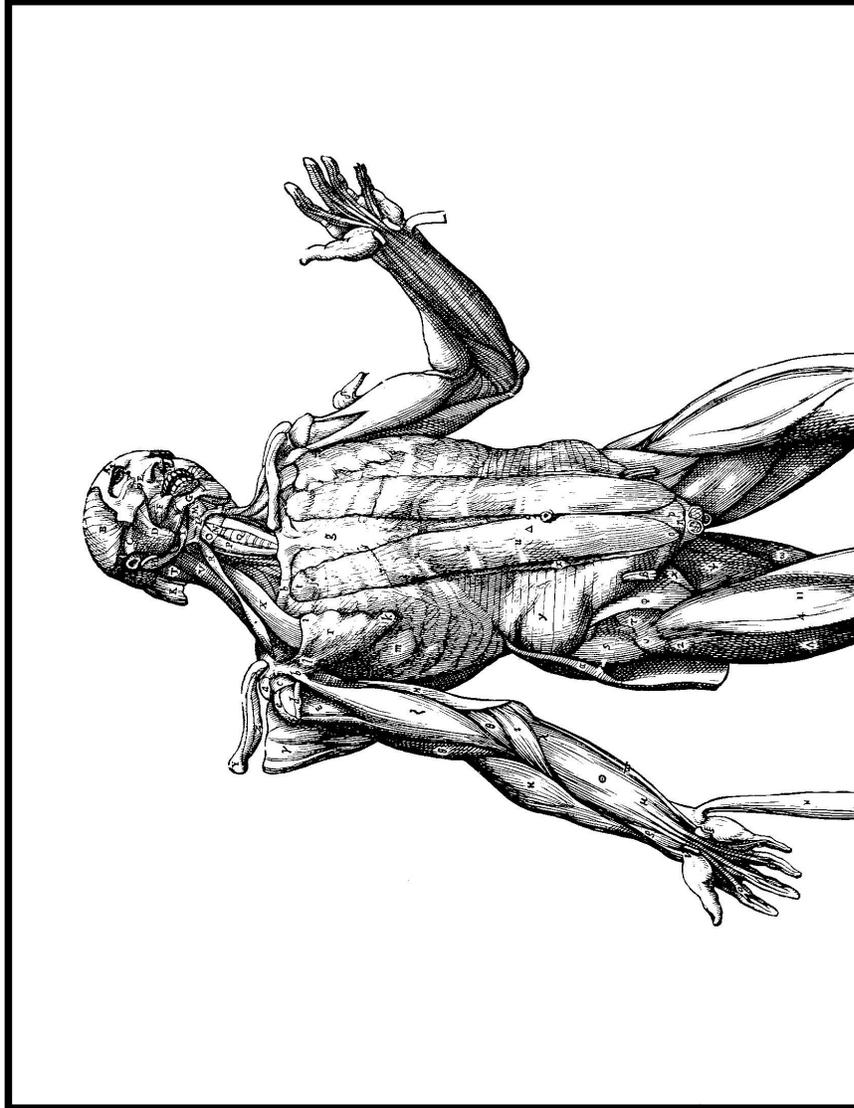
⁵⁰ Idem, p. 137.

⁵¹ Idem, p. 14.

sua potência transformadora, como vontade abstrata do universal, e passa a afirmar-se como abstração universal: a idéia de um progresso infalível, o poder econômico como parâmetro de realização do animal humano. Essa realidade afasta o animal humano da força revolucionária da ilusão, que alimenta a busca por uma ideologia, que traz consigo a potência criativa do sonho, da utopia, tornando-se, ao contrário, o espaço da realização de uma ditadura que cria uma falsificação da vida, uma pseudo-vida. Dessa maneira, a força da ideologia deforma-se em virtude do sistema ideológico dominante, que se caracteriza por meio da sujeição do homem pela máquina-mercadoria, pela mercadoria espetacular, com seu habitat espetacular, sua cultura espetacular.

Nesse momento, a ideologia já não é uma arma, mas um fim. A mentira que não é desmentida torna-se loucura. A realidade tanto quanto o objetivo são dissolvidos na proclamação ideológica totalitária: tudo o que ela diz é o que é.⁵²

⁵² Idem, p. 72.



ANDREAS VERSALIUS

É o senhor
hade tem a
ver com o
outro mundo?

✕.

I.3 A auto-criação da natureza

No capítulo, Tempo e História⁵³, Debord afirma que a “história sempre existiu, mas nem sempre sob forma histórica”. Quando a sociedade se organiza e procura sistematizar o processo de uma história humana, ela revela uma humanização do tempo. Para o autor, o movimento histórico começa a se formar através da natureza que nasce na história humana, por meio de suas realizações e dos saberes que ela produz. Quando uma sociedade mais complexa toma consciência do tempo, na procura por representações que construam alguma forma de sentido frente à força intempestiva da natureza, isso acontece por meio de uma negação do tempo, uma vez que, para essa mesma sociedade, o tempo se caracteriza por aquilo que volta e não por aquilo que passa. Essa consciência nasce da experiência imediata com a natureza, o tempo da natureza, a consciência de um tempo cíclico. Nas sociedades nômades podemos encontrar no retorno a lugares semelhantes, nos deslocamentos dos animais, a experiência com o tempo cíclico. Com o desenvolvimento da agricultura, o ritmo cíclico das estações é a constituição deste tempo, a sua eternidade: “é aqui na terra o retorno do mesmo.”⁵⁴ Quando o animal humano desenvolve a produção por meio do trabalho humano e, com isso, a apropriação social do tempo, criam-se “proprietários da mais-valia histórica”⁵⁵ que concentram num círculo restrito de poder o tempo do ser vivo. Neste momento, surge o que Debord chama de “as sociedades frias”, que retardam ao máximo sua parte de história enquanto história humana, e que revelam uma incompatibilidade com o ambiente natural e humano. Para o autor, o que comprova isso é a diversidade das

⁵³ Idem, p. 87.

⁵⁴ Debord escreve que nestas sociedades “a eternidade lhe é *interior*”, por isso, o eterno retorno é reconhecido na natureza das coisas. Por meio dessa experiência de vida o autor fala sobre a idéia de mito. “O mito é a construção unitária do pensamento que garante toda a ordem cósmica em torno da ordem que essa sociedade já realizou de fato dentro de suas fronteiras.” Idem, p. 88 e 89.

⁵⁵ Idem, p. 89.

instituições edificadas com o objetivo de auto-criação da natureza humana que, estruturadas dentro de um conformismo, excluem a mudança. Neste contexto, para continuar humano, o animal humano deve continuar o mesmo. O surgimento do poder político⁵⁶ se dá quando “a sucessão de gerações escapa da esfera do puro movimento cíclico natural para tornar-se acontecimento orientado, sucessão de poderes.” O exemplo disso é o tempo irreversível daquele que reina, o soberano. Com a vitória da burguesia, a história que aparecia como a atividade dos indivíduos da classe dominante, passa a ser entendida como “movimento geral”⁵⁷ e a ignorar o indivíduo. Para o autor, este movimento que pretende dar conta de toda sociedade “perde-se na superfície”⁵⁸, incapaz de compreender as forças que agem sobre a coletividade que a compõe.

A vitória da burguesia é, também, a do “tempo irreversível”⁵⁹ que está ligado ao “tempo do trabalho”. O triunfo do “tempo irreversível” segue as leis da mercadoria, afinal a produção em série possibilitou essa vitória: a vitória do “tempo das coisas”. O “tempo das coisas” passa a mediar a percepção da vida pelo animal humano, afastando-o do tempo cíclico da natureza. Segundo Debord, neste contexto o principal produto do

⁵⁶ Para Debord o surgimento do poder político está “relacionado com as últimas grandes revoluções da técnica, como a fundição do ferro, no limiar de um período que não sofrerá profundas reviravoltas até o aparecimento da indústria, é também o momento que começa a dissolver os vínculos da consanguinidade.” Idem, 90.

⁵⁷ Idem, 99.

⁵⁸ Idem, ibidem.

⁵⁹ Debord afirma que, o “tempo irreversível” é inicialmente o tempo referente ao soberano, a seu império, e quando esse poder particular tinha fim, os súditos que nunca mudavam, seguiam sua vida, pois este acontecimento era esquecido na indiferença do tempo cíclico de suas vidas cotidianas. As religiões monoteístas equilibravam-se entre o mito e a história, entre o tempo cíclico, que dominava a produção (agricultura,) e o tempo irreversível, “em que se enfrentam e recompõem os povos” (as guerras e aventuras que os senhores das sociedades cíclicas realizavam). Neste contexto podemos perceber, ainda segundo o autor, a separação entre os detentores do poder e suas comunidades. A partir das religiões procedentes do judaísmo, que “são o reconhecimento universal abstrato de um tempo irreversível democratizado, aberto a todos, mas no ilusório”, a eternidade sai do tempo cíclico e vai para o “além”. Entretanto, o tempo irreversível é invertido na lógica da religião transformando-se numa “contagem regressiva” (a espera para chegar ao paraíso). A sociedade burguesa se desenvolve por meio da idéia de “tempo irreversível”, que é o tempo linear da produção das mercadorias que oferecem sempre um algo a mais, um diferencial, um progresso sem fim da vida consumível que inaugura sem cessar novas embalagens para vestir o animal humano. Dessa forma, o animal humano se afasta do “tempo cíclico”, do tempo da natureza. A burguesia, durante o Estado da monarquia absoluta, encontra-se pela primeira vez livre do “tempo cíclico”.

desenvolvimento econômico, com o surgimento do consumo em massa, foi a própria história, “mas apenas como história do movimento abstrato das coisas, que domina todo uso qualitativo da vida.”⁶⁰ Dessa maneira, a história torna-se ferramenta de um poder que, ele próprio, é mercadoria, pois entrega-se a seu devir-mundo da mercadoria mediando as relações do animal humano com o mundo e com o outro. A transformação da história em produto, que explica a vida e as relações do animal humano do ponto de vista das mercadorias, justifica e legitima a espetacularização da vida como caminho único e natural do progresso humano. A vida passa a ser uma acumulação de espetáculos, transformando a experiência da vida em representações da realidade, em objeto de contemplação. Separando o animal humano da experiência de vida por meio de uma “inversão concreta da vida”, cujo fluxo constante de imagens possui um movimento autônomo e, ao mesmo tempo, oferece uma unidade geral que constrói um “pseudo-mundo à parte”⁶¹.

⁶⁰ Idem, p. 99.

⁶¹ Idem, p. 13.



GOYA

Em método de m-
- fazer animais pela-
- guns min capturados
é ainda hoje em si -
- dado muito
eficiente ϕ .

I.4 A administração dos corpos

Considerando a reflexão de Debord sobre a construção de uma idéia de história na sociedade moderna que ele nomeia de “sociedade do espetáculo”; encarando o papel da história como principal produto de consumo de nossa sociedade e, por outro lado, como o autor ressalta, procurando fugir da idéia reducionista da história como história econômica das coisas, procurarei aprofundar-me nestas questões sob a ótica da obra de Foucault.

Para Foucault, a história “efetiva”⁶² se diferencia da história tradicional porque não considera nenhuma constância, nenhuma espécie de sentido final ou absoluto, afinal, nada no homem é “bastante fixo para compreender outros homens e se reconhecer neles.”⁶³ O autor rechaça o entendimento sobre a idéia de história como uma verdade eterna, que teria a pretensão de reconhecer uma continuidade dos acontecimentos, que busca apreender dentro de uma totalidade toda uma diversidade inconstante e que tem como característica o descontínuo. Esta idéia de história tem como traço peculiar a busca de um sentido final, uma essência única. Esta história tradicional dissolve o acontecimento singular, considera o homem como algo fixo, acreditando ser possível estabelecer uma constância em seus sentimentos, em seus instintos. Segundo Foucault, a história “efetiva” é capaz de olhar para aquilo que está próximo: “o corpo, o sistema nervoso, os alimentos e a digestão, as energias; ela perscruta as decadências”⁶⁴. Essa proximidade que seu olhar busca nos acontecimentos acaba com a possibilidade de pretender para o animal humano uma unidade que organize e oriente seu olhar para o passado. Além disso, esse olhar deve saber tanto o que olha como de onde olha, saber que olha de um determinado ângulo, com um objetivo específico. Quando pensamos a história a partir dessas considerações de

⁶² Michel Foucault, *Microfísica do Poder*, ob. cit., p, 27.

⁶³ Idem, *ibidem*.

⁶⁴ Idem, p. 29.

Foucault, temos a oportunidade de desconstruir a história-produto de consumo, sobre a qual escreve Debord, que é reflexo do mundo mercadoria e pretende inaugurar, dentro de seus limites, o animal humano. A história “efetiva” não pretende descobrir uma identidade esquecida ou procurar um modelo nascido de “uma consciência sempre idêntica a si mesmo.”⁶⁵ Foucault quer fazer aparecer as técnicas e os métodos utilizados nas relações de poder, os procedimentos pelos quais se exerce o poder na vida cotidiana das pessoas. Debord afirma que a mais velha especialização é a especialização do poder e que ela se encontra na raiz do espetáculo, como uma “representação diplomática da sociedade hierárquica diante de si mesma, na qual toda outra fala é banida.”⁶⁶ Na sociedade moderna podemos entender a máxima especialização do poder como a racionalidade “que programa e orienta o conjunto da conduta humana”. Foucault afirma que seu objetivo é fazer uma história da racionalidade, “da racionalização da gestão do indivíduo.”⁶⁷ Encontramos na obra de Foucault a idéia de que o saber é um dispositivo político em que se articula a estrutura econômica, e ele está relacionado a um poder que distribui seus tentáculos por toda a sociedade. O autor desenvolve o estudo das formas locais deste poder e seus “procedimentos técnicos de poder que realizam um controle detalhado, minucioso do corpo – gestos, atitudes, comportamentos, hábitos, discursos.”⁶⁸ É possível, que Foucault preencha alguns dos requisitos que Debord afirma ser de um “etnólogo *que voltou* do tempo histórico”, que seria capaz de comprovar as práticas sociais, “com as quais todas as possibilidades humanas estão identificadas para sempre”⁶⁹. Para o autor, não devemos procurar nas relações de produção

⁶⁵ Idem, p. 26.

⁶⁶ Idem, p. 20.

⁶⁷ Michel Foucault, *Ditos e escritos IV – Estratégia, poder-saber*. Tradução Vera Lúcia Avellar Ribeiro, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2003, p. 319

⁶⁸ Michel Foucault, *Microfísica do Poder*. Tradução Roberto Machado, Rio de Janeiro, Editora Graal, 1979, p. XII.

⁶⁹ Guy Debord, *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro, Contraponto, 2006, p. 90.

“as condições de possibilidade históricas das ciências humanas”⁷⁰. Segundo Roberto Machado, por meio das análises genealógicas do poder, que Foucault elabora, o pensamento da ciência política, que costuma considerar o Estado como um aparelho central e exclusivo de poder, pode ser deslocado e revelar, dessa maneira, “formas de exercício do poder diferentes do Estado, a ele articuladas de maneiras variadas”⁷¹. O Estado não poderia impor seu poder se não houvesse em volta do animal humano um conjunto de relações de poder ligando-o a seus pais, professores, patrões que disseminam idéias que compactuam com as dos aparelhos de Estado. “O poder não tem por função única reproduzir as relações de produção”⁷², em seu exercício, o poder, é ambíguo, pode ser extremamente sutil, passa por cada um de nós que somos donos de um certo poder e, por isso, o propagamos. Esse poder que, em sua racionalização, busca gerir a vida social, se estabelece por meio do indivíduo, por meio do controle de sua sexualidade, de seus instintos, de seu tempo. A economia política surge ao mesmo tempo em que é urgido este novo objeto, a população. Gerir as populações tem um papel central na constituição de um saber de governo, na arte de governar. A problemática de como gerir a população⁷³ passa a ser central na ação governamental. A partir do momento em que surge este dado novo - a população - ela torna-se “o objeto da técnica de governo”.⁷⁴ Inaugura-se,

⁷⁰ Roberto Machado, “Introdução” in Michel Foucault, *Microfísica do Poder*, ob. cit., p. XXI.

⁷¹ Idem, p. XI.

⁷² Michel Foucault, *Microfísica do Poder*, ob. cit., p. 160.

⁷³ Para Foucault, a problemática “população” surge no século XVIII, quando o poder se organizava através da estrutura da soberania, quando “o personagem central de todo o edifício jurídico ocidental é o rei.” O sistema jurídico organizava-se em torno do rei, o corpo vivo da soberania, elaborando uma teoria do direito com a qual o poder real atuava e se legitimava. Neste contexto, surgiu um saber jurídico que fez aparecer um direito legítimo da soberania e, também, a obrigação legal da obediência. Entretanto, foi justamente quando o problema da gestão da população nasceu que o poder real, a soberania, se vê em risco e, em resposta, iniciou o controle das massas, investindo em meios para administrá-las, e isso não se deu na forma de busca por resultados que poderiam ser encontrados numa coletividade, mas individualmente, no detalhe. Dessa maneira, a arte de governar tornou-se ciência política, o domínio das técnicas de governo. “A minha hipótese é que o tribunal não é a expressão natural da justiça popular mas, pelo contrário, tem por função histórica reduzi-la, dominá-la, sufocá-la, reinscrevendo-a no interior de instituições características do aparelho de Estado.” Idem, p. 39 e 290.

⁷⁴ Idem, p. 291.

então, um movimento que torna a economia um departamento específico da realidade e, ao mesmo tempo, elabora-se a economia política como ciência e técnica de intervenção do governo. A relação histórica entre esses movimentos oferece-nos a oportunidade de perceber as estratégias das relações de saber e poder que organizam nossa sociedade. Para tanto, não podemos ignorar o alerta de Foucault, que escreve que devemos entender a historicidade por meio das relações de poder, e não por meio, das relações de sentido. Nas palavras de Foucault:

*A história não tem “sentido”, o que não quer dizer que seja absurda ou incoerente. Ao contrário, é inteligível e deve poder ser analisada em seus menores detalhes, mas segundo a inteligibilidade das lutas, das estratégias, das táticas.*⁷⁵

Ao desistirmos de procurar um sentido para a história que dê conta do todo, de tal forma que remeta a uma origem primeira capaz de explicar e elaborar algo como uma essência representativa de nossa sociedade, uma verdade do animal humano que trace uma linha evolutiva contínua em direção ao progresso de suas capacidades, temos a oportunidade de perceber as forças que o atravessaram, alimentando suas conquistas, mas, também, suas derrotas. Quando procuramos enxergar as relações de poder enquanto um jogo que produz uma verdade em torno da qual se elaboram estratégias que organizam a vida do indivíduo, e, por sua vez, a própria vida social, é possível termos uma idéia de como as peças estão dispostas no tabuleiro da sociedade civilizada ocidental. Dentre essas peças, o corpo, o território corpo, tem função estratégica, pois é superfície de inscrição onde é possível analisar um “regime de práticas”. O território corpo é revelador dos traços, das marcas que o alvejam, das sujeições que ele reverbera e das resistências que cria. Temos a oportunidade de lançarmos um olhar para os regimes de técnicas que procuram controlar

⁷⁵ Idem, p. 5.

o corpo do animal humano, possibilitando-nos perceber as práticas “consideradas como lugar de encadeamento do que se diz e do que se faz, das regras que se impõem e das razões que se dão, dos projetos e das evidências.”⁷⁶ O território do corpo é objeto de um saber que procura delimitá-lo. Dessa maneira, o corpo é atravessado por essas forças que balizam seu espaço de ação, ao mesmo tempo em que, através da introjeção dessas forças, o corpo define os limites de seu próprio território. Por meio de uma consciência limitada, voltada para o desenvolvimento da capacidade de produção do corpo, este saber colocou-se entre a natureza e o homem, transformando a natureza em uma série de fenômenos comprovados em laboratório e encerrando o animal humano em cálculos que pretendem concluí-lo num movimento que, como vimos acima, Debord chamou de materialização de uma ideologia. Uma ideologia⁷⁷ que representa da mesma maneira que elabora uma forma de governar o animal humano.

⁷⁶ Michel Foucault, *Ditos e escritos IV*, ob.cit., p. 338.

⁷⁷ Proponho fazer uma aproximação entre as idéias de materialização da ideologia no campo das práticas, de Debord, e de razão governamental enquanto utilidade governamental, de Foucault. Como vimos antes, a materialização da ideologia pressupõe um congelamento das potencialidades transformadoras da ideologia, pois quando ela se materializa em mercadoria, na criação de uma vida privada para o animal humano, condena-o a viver na ilusão de uma experiência do real; afinal ele só alcança a sua cópia. A razão governamental enquanto utilidade governamental organiza-se de maneira a potencializar ao máximo o comércio, tendo como princípios fundamentais: “troca para as riquezas, utilidade para o poder público”, e para tanto, se esforça em resolver o problema das utilidades individuais e coletivas. Acredito que a utilidade governamental trabalha para a materialização da ideologia, que por sua vez, garante a utilidade governamental. Dessa maneira, mesmo quando Foucault escreve que a razão governamental em seu utilitarismo é uma tecnologia do governo, não uma ideologia, creio ser possível uma aproximação com a idéia de Debord de materialização da ideologia.



GOYA

Disparamam !

Fui o único a cair
ferido, atingido
por dois tiros

K.

I.5 O mercado como verdade

Como vimos anteriormente, é a partir do século XVIII que o governo das sociedades passa por uma transformação na qual discursos e saberes tomam forma, e práticas são elaboradas para adaptar a sociedade aos novos tempos de comércio abundante. Esse movimento repensa a “razão governamental”⁷⁸, e o caminho escolhido consiste em caracterizar o poder público em termos de utilidade governamental. Para melhor desenvolver suas atividades, esse governo deve conhecer a fundo os mecanismos econômicos que têm, de um lado, a intervenção do poder público e, de outro, a independência dos indivíduos. Foucault ressalta que, essa independência do indivíduo não está relacionada com seus direitos fundamentais, com uma liberdade original do indivíduo, que lhe dá o direito de decidir sob que circunstâncias ele abrirá mão, ou não, dela. Mas, está relacionada a uma independência dos governados em relação aos governantes.

⁷⁸ Foucault afirma que durante o século XVIII se pensou a “razão governamental” de duas maneiras: uma que partia “do direito em sua forma clássica, isto é, que procurava definir quais são os direitos naturais ou originários que pertencem a todos os indivíduos e, definir em seguida em que condições, por causa de quê, segundo que formalidades, ideais ou históricas, aceitou-se uma limitação ou uma troca de direito; a outra maneira de pensar a razão governamental partia da “própria prática governamental”, dos limites que esta prática é capaz de impor, “limites adequados a serem estabelecidos justamente em função dos objetivos da governamentalidade, dos objetos com os quais ela lida, dos recursos do país, sua população, sua economia, etc.” Essa análise do governo, de sua prática, procura identificar os limites de sua ação pautada pela idéia da utilidade de suas intervenções. Numa sociedade em que a troca determina o valor das coisas, o governo concentra-se em lidar com os interesses individuais, coletivos ou de coisas, de mercadorias, demarcando o espaço de suas intervenções por meio do objetivo de manipular os interesses do mercado. “Temos portanto duas concepções absolutamente heterogêneas da liberdade, uma concebida a partir dos direitos do homem, a outra percebida a partir da independência dos governados. O sistema dos direitos do homem e o sistema da independência dos governados constituem dois sistemas que, não digo que não se penetram, mas têm uma origem histórica diferente e comportam uma heterogeneidade, uma disparidade que é, a meu ver, essencial.” Michel Foucault, *Nascimento da biopolítica*. Tradução Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Fontes, 2008, p. 57.

*Agora, o interesse a cujo princípio a razão governamental deve obedecer são interesses, é um jogo complexo entre interesses individuais e coletivos, a utilidade social e o benefício econômico, entre o equilíbrio de mercado e o regime do poder público, é um jogo complexo entre direitos fundamentais e independência dos governados. O governo, em todo caso o governo nessa nova razão governamental, é algo que manipula interesses.*⁷⁹

Para Foucault essa é a forma de governo do liberalismo, para além da idéia de liberalismo como uma doutrina econômica. A noção de liberalismo que ele desenvolve caracteriza-se por uma “verificação do mercado”⁸⁰ e também pelo cálculo da utilidade governamental, e levando em consideração “a posição da Europa como região de desenvolvimento econômico ilimitado em relação ao mercado mundial”⁸¹ no século XVIII. Nesse contexto, a teoria de “verificação do mercado” é importante, pois encerra a idéia de “que o mercado deve ser revelador de algo que é como uma verdade.”⁸² O mercado, por meio da troca, liga a produção, a necessidade, a oferta, a demanda, o valor e o preço, essas relações passam a ser o centro da vida social. O mercado passa a ser o lugar de verificação dos erros e acertos da sociedade, “onde o governo devia ir buscar o princípio de verdade da sua própria prática governamental.”⁸³ Esta nova razão governamental age exclusivamente sobre os interesses da sociedade, que é organizada em torno do mercado. Quando pensa na

⁷⁹ Idem, p. 61.

⁸⁰ O mercado, por meio de sua espontaneidade, consegue estabelecer uma verdade natural quando demonstra sua eficácia em produzir um preço certo, que encontra um equilíbrio justo para o produtor e para o comprador. Dessa forma, o mercado torna-se o lugar da verdade. É isso que Foucault entende por “verificação do mercado”. “O mercado surgiu em meados do século XVIII, como já não sendo, ou antes, como não devendo mais ser um lugar de jurisdição. O mercado apareceu como, de um lado, uma coisa que obedecia e devia obedecer a mecanismos ‘naturais’, isto é, mecanismos espontâneos, ainda que não seja possível apreendê-los em sua complexidade, mas espontâneos, tão espontâneos que quem tentasse modificá-los só conseguiria alterá-los e desnaturá-los.” Idem, p. 44.

⁸¹ Idem, p. 83.

⁸² Idem, p. 44.

⁸³ Idem, p. 45.

palavra liberalismo, liberal, para definir esta nova razão governamental, Foucault escreve que, é devido ao fato de que a nova razão consome liberdade⁸⁴. O autor explica que, para garantir o funcionamento do mercado é preciso criar liberdades: as liberdades do mercado, do vendedor, do comprador, de expressão, a livre propriedade. Dessa maneira, oferece-se ao animal humano uma possibilidade de ser livre. Porém, para produzir esta liberdade, esta nova arte de governar deve impor limites, controles e coerções. Limites que são demarcados pela “verificação do mercado”. Nesse sentido, zelando pelos interesses da sociedade, numa vigília para que as liberdades que esse próprio sistema oferece ao animal humano não apresentem perigo para a produção e para as empresas, é preciso criar mecanismos de segurança para que “a mecânica dos interesses não provoque perigo nem para os indivíduos nem para coletividade”⁸⁵. Com esse intuito organiza-se uma gestão dos perigos. Mas, isso na medida em que se estimula o perigo, a presença de perigo, o animal humano passa a conviver com a sensação de perigo iminente, sendo seu presente e seu futuro são portadores de perigo. Por meio da invasão dos perigos no cotidiano do animal humano cria-se uma infinidade de mecanismos de controle, disciplinares, que funcionam como contrapartida das liberdades oferecidas pela nova arte de governar. Segundo Foucault, o jogo entre liberdade e segurança é parte central dessa nova razão governamental, pois para manipular os interesses é preciso gerir os perigos.

Esta nova arte de governar precisa de um corpo produtivo, ágil e protegido de qualquer perigo que possa desviá-lo de sua conduta harmonizada com o mercado. Esse entendimento funcional e técnico do território do corpo do animal humano busca torná-lo cada vez mais eficiente, desqualificando, ao mesmo tempo, suas experiências de vida

⁸⁴ Se assim não fosse, o autor preferiria a palavra naturalismo, pois “o que caracteriza essa nova arte de governar de que lhes falava é muito mais o naturalismo do que o liberalismo, na medida em que, de fato, essa liberdade de que falam os fisiocratas, Adam Smith, etc., é muito mais a espontaneidade, a mecânica interna e intrínseca dos processos econômicos do que uma liberdade jurídica reconhecida como tal para os indivíduos.” Idem, p. 83 e 84.

⁸⁵ Idem, p. 89.

quando são sem propósito no entendimento do racionalismo científico. Desacreditando o corpo quando a razão governamental não encontra utilidade para ele em sua manipulação dos interesses do mercado. É custoso para o corpo entregar-se a esse movimento, e, acredito, que os altos índices de depressão e estresse (conhecidas “doenças modernas”) em nossa sociedade são reflexos dessa realidade. A lógica não reconhece a experiência despropositada, o espírito científico não reconhece o saber que é fruto desta experiência sem propósito, a não ser como negação. Temos, então, esta forma de saber que justifica “as suas ações por meio de uma razão e uma contra-razão”⁸⁶. Forma de saber, na qual aquilo que a razão não é capaz de apreender é relegado ao território do não compreensível, da contra razão, do irracional. Ancoradas numa razão governamental que encontrou na lógica do mercado a sua verdade, a sua razão. Desta maneira, de antemão, o incompreensível e suas formas de saber são esvaziados de sentido; e a razão, que “só consegue respirar na fria claridade e consciência”⁸⁷, segue insistindo em considerar apenas aquilo que consegue iluminar. Esse é um conhecimento fossilizado, com uma “idéia petrificada de uma cultura sem sombras”⁸⁸, por acreditar que o território do corpo e o saber que dele brota se limitam ao que a ciência é capaz de iluminar. Um conhecimento que não suporta a possibilidade de existir “um reino da sabedoria do qual a lógica (esteja) proscrita”⁸⁹. Este conhecimento pretende compreender o corpo dentro dos limites impostos pelo seu próprio saber científico. Conhecimento este que nasceu da necessidade de governar uma população, de administrá-la, como vimos acima. Com esse intuito organiza-se um regime de práticas coordenadas por um regime de verdades que nascem dessas próprias práticas.

⁸⁶ Friedrich Nietzsche, *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo* Tradução J. Guinsburg, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 89.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho, São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 06.

⁸⁹ Friedrich Nietzsche, *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, ob.cit., , p. 89.

O objeto de todos esses empreendimentos concernentes à loucura, à doença, à delinqüência, à sexualidade e àquilo de que lhes falo agora é mostrar como o par “série de práticas/regime de verdade” forma um dispositivo de saber-poder que marca efetivamente no real o que não existe e submete-o legitimamente à demarcação do verdadeiro e do falso.⁹⁰

Como podemos ver, a idéia de “veridição” é central na obra de Foucault, quando se propõe a fazer uma genealogia de regimes veridicionais, mapeando discursos e práticas que constituíram um “certo direito da verdade”⁹¹. A partir disso o autor pretende fazer uma crítica política do saber, buscando as condições que permitiram o surgimento de certos regimes veridicionais, procurando estabelecer a “conexão de um regime de verdade à prática governamental.”⁹² Este regime de verdade, este dispositivo de saber-poder e suas práticas, recebeu de Michel Foucault o nome de “biopolítica”⁹³.

⁹⁰ Michel Foucault, *Nascimento da Biopolítica*, ob. cit., p. 27.

⁹¹ Idem, p. 49.

⁹² Idem, 51.

⁹³ Idem, p. 30.



ANDREAS VERSALIUS

Permitam-me
aumentar a esse
gesto, aqui e agora,
quando me sinto
no apogeu de mi-
-lha carreira, a
mais ampla fran-
-queza verbal.

✕.

I.6 O corpo normal e o corpo anormal

O conceito “biopolítica” é usado por muitos autores, em diferentes áreas e sobre diferentes temas. Em minha pesquisa, parto da definição indicada acima, convicto de que ela é crucial para o exame do desenvolvimento de um trabalho cênico que se pretenda transformador da realidade do próprio corpo. Creio ser possível potencializar o trabalho do ator na construção de um corpo cênico, se compreendermos as forças que agem sobre o corpo do animal humano, exercidas por meio de práticas que revelam uma espécie de materialização da ideologia dominante. Atenho-me ao contexto de uma sociedade que, além de armar-se de mecanismos disciplinares que têm como objeto o corpo, produz uma verdade e obriga o animal humano a encontrá-la. Uma verdade estabelecida por meio da lógica do mercado, da troca, da utilidade, dos interesses. Uma verdade que organiza nossa sociedade e que é a referência primeira de realização, de felicidade, que somos preparados para alcançar, que buscamos alcançar; e nos penitenciamos quando de algum modo fracassamos. Essa verdade é a própria realidade criada pelo sistema espetacular que, por meio da organização do tempo e do espaço do animal humano, o condena a procurá-la, a produzi-la e a consumi-la. A vida social é refém dessa verdade que está encadeada a uma série de práticas. E a vida privada segue como sonho de consumo em seu devir-mundo da mercadoria, que separa o animal humano de sua experiência de vida, oferecendo uma “vida falsificada”.

Ao mesmo tempo em que os mecanismos de controle construíam seus edifícios com a pretensão de confinar os corpos dentro de suas paredes, a medicina, por meio do surgimento da anatomia científica, dissecava os corpos com o intuito de desvendar todos os mistérios que o habitavam, e, dessa forma, pôr fim aos conceitos arcaicos que

obscreciam o seu conhecimento⁹⁴. A ciência, com sua luminosidade fulgurante, iniciava seu cerco ao corpo, em sua realidade externa (o ambiente onde o corpo vivia) e sua realidade interna (seus órgãos, ossos, veias, nervos), com o intuito de esclarecer o mistério da vida. Segundo Foucault, a elaboração de um discurso sobre os indivíduos que viviam às margens das grandes cidades e tinham um comportamento incompatível com a idéia de homem civilizado, resultou na constituição de parte significativa da identidade do homem moderno. Como vimos acima, tal realidade foi nomeada pelo filósofo de biopolítica: a crescente implicação dos mecanismos e dos cálculos do poder na vida natural do homem. Em primeiro plano, temos o corpo dentro do contexto da estrutura do Estado, o corpo com suas necessidades e seus desenhos no espaço, que a política, ou o que se tornou o “fazer político”, seleciona e nomeia, enquanto organiza os meios de confinamento que concentrarão estes corpos. Segundo Michel Foucault, este processo começou a ser elaborado entre os séculos XVI e XVII, quando a sociedade começou a construir a idéia de sociedade organizada, em que era imperativo o trabalho: uma ocupação onde as relações eram estabelecidas por meio do dinheiro, assim como a organização familiar⁹⁵. Para a realização desta grande política era preciso uma organização específica que possibilitasse às grandes cidades produzirem e escoarem suas produções. Além disso, era necessário introjetar nas comunidades, que faziam parte dessas cidades, uma visão alentadora do progresso que chegava juntamente com a condenação dos hábitos e crenças que não se concatenavam com as práticas deste progresso. Como vimos acima, a veridicação do mercado teve um papel central nesse movimento, pois está ligada a uma idéia de verdade, mas, também, de força organizadora do progresso. Como consequência dessa mudança na maneira de viver das pessoas, surgiu uma massa de

⁹⁴ Andreas Vesalius de Bruxelas, *De humani corporis fabrica. Eitome. Tabulae sex*. Tradução Pedro Carlos Piantino Lemos e Maria Cristina Vilhena Carnevale, Campinas/Cotia, SP, Editoras Ateliê/Unicamp/Imprensa Oficial, 2003, p. 11. As gravuras de Vesalius têm, portanto, tudo a ver com o controle do corpo de que falamos. Por isso, muitas gravuras reunidas no livro indicado nesta nota ilustram este trabalho.

⁹⁵ Michel Foucault, “*História da loucura*”. Tradução José Teixeira Coelho Neto, São Paulo, Perspectiva, 2005, p. 63 e 64.

indivíduos marginalizados, pois o novo sistema era excludente em sua essência. Os desempregados, fosse pela não conformidade com a rotina do trabalho, fosse pela não aceitação de sua hierarquia, ou a simples mendicância, tornaram-se as fontes de todas as desordens. Como afirma Foucault: “Perigo e perversão: é isso que, em minha opinião, constitui a espécie de núcleo essencial, núcleo teórico do exame médico-legal.”⁹⁶ O objetivo dessas instâncias de controle seria deter o anormal, o indivíduo anormal, que passa a constituir “um problema teórico e político importante”. Neste contexto importa menos a atitude do anormal, o que de fato ele fez, que criar mecanismos que o isolem da vida cotidiana. Os chamados loucos também oferecem uma problemática para esta sociedade que surge, pois seus comportamentos não encontram espaço nela, não se adequam à organização imposta pelo trabalho. Os loucos, os anormais, os andarilhos passam a formar a massa dos alienados nas grandes cidades. Passam a representar o perigo da desordem: “a loucura é percebida através de uma condenação ética da ociosidade e numa imanência social garantida pela comunidade de trabalho.”⁹⁷

Essa realidade progrediu para uma economia de valores morais, que procurou definir com exatidão o que poderia ser entendido como comportamento normal e o que seria o comportamento anormal e louco. Este saber constitui-se usando idéias como imaginação e instinto para estabelecer-se, para explicar suas teorias e validar suas conclusões. Saberes imbuídos de poder, por terem nascido no coração das instituições de controle: igrejas, colégios, hospitais e cadeias. O desenvolvimento destes saberes criou conceitos que nos dias de hoje ainda servem de parâmetro, em muitas situações, para identificar comportamentos ditos anormais. Uma vez identificado, o corpo do anormal deve ser recolhido para o seu espaço de confinamento. A economia de valores morais que se desenvolveu no seio destes saberes - construídos para vigiar o comportamento dos indivíduos - transformou-se

⁹⁶Michel Foucault, *Os anormais*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 43.

⁹⁷ Michel Foucault, “*História da loucura*”, ob. cit. 2005, p. 73.

em ferramentas de controle, discursos eficientemente convertidos em ações. Nascia a práxis de uma filosofia que visava o corpo do homem moderno.

Nietzsche analisou um processo filosófico em pleno desenvolvimento, processo que estava no âmago de uma grande política cujo objetivo era alcançar o progresso e suas benesses. Como Nietzsche observou em “Para além do bem e do mal”, por trás das idéias de “civilização”, “humanização” e “progresso” “está realizando-se um imenso processo filosófico que se intensifica cada vez mais”⁹⁸. O autor ressalta que essas condições, essas “idéias modernas”, assemelham os homens entre si, fazendo-os desistirem de seus vínculos territoriais e sociais, transformando-os em animas de rebanho: úteis, trabalhadores e obedientes. Esse é o processo filosófico que tem como objetivo a vida biológica do indivíduo. As sociedades modernas estabeleceram-se em torno do trabalho, num sistema social excludente, que gera pobreza generalizada e riqueza concentrada, e faz do Estado um mero gerenciador de crises⁹⁹ (quando muito).

É interessante lembrar, nesse ponto, Giorgio Agamben e sua afirmação de que, uma vez que a política tem como prioridade a vida biológica, perde sua clareza e suas distinções tradicionais (esquerda, direita e todos os “ismos” que os acompanham), esvazia-se de significado, entrando assim numa zona de indeterminação. Isso explicaria, segundo o autor, o estranho flerte entre regimes democráticos e estados totalitários, num movimento em que a democracia é justificada por meio do totalitarismo¹⁰⁰. Esta zona de indeterminação é o território por excelência da “biopolítica”, território onde ideologias políticas são solapadas e a vida cotidiana do indivíduo passa a ter papel central nas preocupações do

⁹⁸ Friedrich Nietzsche, *Para além do bem e do mal – Prelúdio a uma filosofia do futuro*. Coleção a obra prima de cada autor. Tradução Alex Marins, São Paulo, Martin Claret, 2002, p. 162 e 163.

⁹⁹ Grupo Krisis, *Manifesto contra o trabalho - Coleção Baderna*. Tradução Heinz Dieter Heide Mann c/ colaboração de Cláudio Roberto Duarte, São Paulo, Conrad Livros, 2003, p. 67.

¹⁰⁰ Giorgio Agamben, *Homo Sacer – o poder soberano e a vida nua*. Tradução Henrique Burigo, Belo Horizonte, UFMG, 2004, p. 128.

Estado. Agamben chama atenção para o fato de que a vida biológica torna-se “politicamente decisiva” dentro do Estado, e esse movimento é alimentado pela postura das democracias burguesas que reivindicam direito à vida, a felicidade caminhando para uma “primazia do privado sobre o público e das liberdades individuais sobre os deveres coletivos”.¹⁰¹

É como se, a partir de um certo ponto, todo evento político decisivo tivesse sempre uma dupla face: os espaços, as liberdades e os direitos que os indivíduos adquirem no seu conflito com os poderes centrais simultaneamente preparam, a cada vez, uma tácita porém crescente inscrição de suas vidas na ordem estatal, oferecendo assim uma nova e mais temível instância ao poder soberano do qual desejariam liberar-se.”¹⁰²

Nesse contexto a política está desprovida de seu significado de administrar as relações de força e poder, visando à construção das condições necessárias para uma relação harmoniosa entre seus cidadãos. Quando o Estado cuida da vida biológica dos cidadãos, do corpo em sua realidade diária, a reflexão política perde qualquer sentido e a crise passa a ser conseqüência e justificativa do estado das coisas. Enquanto o Estado passa a ser apenas um gerenciador de crises, o povo, como afirma Nietzsche, é convencido por estadistas a compartilhar com eles a feitura de uma “grande política”, que tem como necessidade que o sacrifício pelo povo de suas velhas e seguras virtudes e a vergonha de seus antigos prazeres. O Estado convoca o povo a sacrificar-se em prol do progresso, promessa de um futuro melhor, porém o único espaço que o Estado e o povo podem compartilhar é o da vida biológica, uma vez que a política está esvaziada de seu sentido. Para Nietzsche, esta realidade “levará à produção de um tipo preparado para a escravatura no sentido mais disfarçado” e, de outro lado, como não poderia deixar de ser, para a

¹⁰¹ Idem, p. 127.

¹⁰² Idem, ibidem.

criação de um tirano, “entendida esta palavra em todos os sentidos, inclusive no mais espiritual”¹⁰³.

Por mais que os valores morais procurem definir com precisão a diferença entre corpo normal e o corpo anormal, no sentido de organizá-los, às vezes acabam surpreendidos diante de um corpo, de um espírito que transborda para fora de qualquer definição. Foucault dá destaque para o espaço que as convulsões dos corpos ocupam na tentativa da Igreja católica de formular “tecnologias de governo das almas e dos corpos”¹⁰⁴ durante o concílio de Trento, ainda no Século XVII. Neste cerco ao corpo, as convulsões eram preocupação da Igreja. Sendo conseqüência, segundo Foucault, das diretrizes do concílio de Trento, a “resistência dessa cristianização no nível dos corpos individuais.”¹⁰⁵ Essa convulsão subverte a nova ordem eclesiástica, que através da possessão transforma o corpo no espaço do confronto de diferentes poderes, num corpo que consente e se trai, num corpo que reage quando investido pelos mecanismos de poder. Como afirma Foucault: “A possessão faz parte, em seu aparecimento, em seu desenvolvimento e nos mecanismos que a suportam, da história política do corpo.”¹⁰⁶ As convulsões passaram a ser um problema para formular tais tecnologias, pois no seio da instituição que procurava governar almas e corpos, surgia o “corpo da possuída”. Não era mais um indivíduo, que através de um pacto satânico conspirava contra o bem, mas um corpo múltiplo, “sede de uma multiplicidade indefinida de movimento, de abalos, de sensações, de tremores, de dores e de prazeres”¹⁰⁷. Para o autor, essas convulsões são como contragolpes: “Esses efeitos-resistências de que as convulsões do(a)s possuído(a)s são as formas paroxísticas e teatrais mais visíveis.”¹⁰⁸

¹⁰³ Friedrich Nietzsche, *Para além do bem e do mal – Prelúdio a uma filosofia do futuro*. Coleção a obra prima de cada autor, tradução Alex Marins, São Paulo, Martin Claret, 2002, p. 162 e 163.

¹⁰⁴ Michel Foucault, “*Os anormais*”, ob. cit., p. 286.

¹⁰⁵ Idem, p. 270

¹⁰⁶ Idem, p. 271

¹⁰⁷ Idem, p. 263.

¹⁰⁸ Idem, p. 286.

Nas igrejas no século XVII os corpos convulsionavam em reação às forças que os atravessavam, contra uma sociedade onde os mecanismos de controle começavam a se consolidar, no seio de uma das grandes instituições da história do animal humano ocidental. Para Foucault, foi esse o problema que o “grande policiamento discursivo e esse grande exame da carne”¹⁰⁹ enfrentou em sua tentativa de governar os corpos. No final de século XVIII, a Igreja abriu mão de abrigar em seus mecanismos de direção (da consciência) os paroxismos da possessão. Era preciso afastar esta insurgência corporal e carnal contra seus diretores; insurgência que comprometia a organização e o controle dos corpos. A solução foi passar a considerar a possessão um fenômeno autônomo, sem nenhuma conexão com o interior do mecanismo da direção de consciência, e que deveria ser objeto de outro mecanismo de controle: a medicina. Entendida como uma ação extremada do sistema nervoso, a convulsão transformou-se em objeto da psiquiatria, que passou a analisá-la como perturbações do instinto¹¹⁰. A Igreja, em sua tentativa de governar as almas, aprofundou suas técnicas de dominação do imaginário, atuando na tentativa de controlar a imaginação e, ao perceber a força da reação do corpo a essa dominação, preferiu “abandonar” este corpo, o corpo convulsivo, à medicina. A medicina, por sua vez, pôde desenvolver suas técnicas de controle por meio do discurso científico e da intervenção médica no corpo. Este corpo passa a gerar um conhecimento que, procurando anular as forças do corpo, se legitima ressaltando os perigos da imaginação e dos instintos. Temos os mecanismos de controle para além de suas próprias construções, de seus espaços de confinamento e do domínio do conhecimento teórico que balizará a produção de saber. Os mecanismos de controle por meio de uma constante vigília passam, através do corpo, de seu comportamento, a vigiar a própria formação da identidade do indivíduo. Ainda segundo Foucault, este seria o início (de uma maneira mais radical) da construção de tecnologias de poder visando um policiamento do corpo, que extrapola

¹⁰⁹ Idem, p. 274.

¹¹⁰ Idem, p. 280, 282 e 283.

os aparelhos disciplinares (escola, seminários e etc.), e começa a fazer parte do dia-a-dia das pessoas, na privacidade do quarto, do banheiro, da cama (a higiene corporal, a roupa de dormir).



GOYA

A prática de
relações com os
seres humanos
no indy sem-
-pre à auto-
-contemplação.

✚.

I.7 A “normalidade” do corpo e da alma

Em *Vigiar e Punir*¹¹¹, Foucault escreve que a formação do sujeito, a construção de sua identidade, é diretamente influenciada pela elaboração de um discurso que delimita, enquadra e fabrica uma identidade que regula o indivíduo. Este discurso nasce de um desdobramento incorpóreo, fruto do poder exercido sobre o corpo do condenado. Segundo o autor, um estudo sobre o poder punitivo seria “uma genealogia da ‘alma’ moderna”. Afirma que a alma possui uma realidade e que ela é fruto da tecnologia do poder sobre o corpo. Na construção desta ‘realidade da alma’, o corpo do condenado, o indivíduo punido, é revelador do funcionamento dos mecanismos de poder sobre o corpo. Mas a alma também é o espaço da construção de um saber que se reporta a ela e a ela deve a possibilidade de sua existência.

“Esta alma real e incorpórea não é absolutamente substância; é o elemento onde se articulam os efeitos de um certo tipo de poder e a referência de um saber, a engrenagem pela qual as relações de poder dão lugar a um saber possível, e o saber reconduz e reforça os efeitos de poder.”¹¹²

Foucault afirma que uma “alma”¹¹³ habita o homem e é parte do “domínio exercido pelo poder sobre o corpo”¹¹⁴. Este processo não acontece em uma via de mão única, pois a construção dessa identidade

¹¹¹ Michel Foucault, *Vigiar e punir*. Tradução Raquel Ramallete, Petrópolis, Vozes, 2000.

¹¹² Idem, p. 28

¹¹³ É importante esclarecer o uso da palavra alma aqui: “não devemos nos enganar: a alma, ilusão dos teólogos, não foi substituída por um homem real, objeto de saber, de reflexão filosófica ou de intervenção técnica.” As conseqüências das tecnologias do poder sobre o corpo, de seu poder punitivo, desdobram-se em um elemento incorpóreo, numa “alma”, que possui uma realidade produzida com o corpo, pelo corpo e através do corpo a partir do funcionamento de um poder exercido sobre todos aqueles que são vigiados, treinados e corrigidos. Ainda segundo Foucault, “a alma, efeito e instrumento de uma anatomia política; a alma, prisão do corpo.”

¹¹⁴ Ibidem.

depende da sujeição do indivíduo. Por meio da organização de um poder estabelecido para supostamente facilitar a vida em sociedade, o indivíduo é envolvido em sua produção de subjetividade e, seu comportamento e sua identidade passam a seguir certos princípios regulatórios. Ainda segundo o autor, os mais fortemente observados, comparados e individualizados¹¹⁵ por meio dos mecanismos de disciplina serão a criança, o doente, o louco e o delinqüente. Os mecanismos individualizantes de fiscalização estão ancorados no conhecimento edificado a partir dos princípios regulatórios criados no processo de individualização acima citado. O autor continua:

“E quando se quer individualizar o adulto são, normal e legalista, agora é sempre perguntando-lhe o que ainda há nele de criança, que loucura secreta o habita, que crime fundamental ele quis cometer”¹¹⁶

Por meio destes princípios, o processo de subjetivação totaliza o indivíduo e torna seu comportamento coerente com um modelo específico. Um modelo que, agenciado por uma relação de saber e poder, baliza a construção de sua identidade ao mesmo tempo em que se alimenta da própria sujeição do indivíduo. Esse indivíduo, com seu corpo e sua alma totalizados, reproduzindo normas, verdades que invadem sua subjetividade, cria, no âmago do animal humano, “a realização técnica do exílio”, o seu duplo. Dessa maneira, como afirma Debord, “à medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho se torna necessário.”¹¹⁷ Temos, assim, o indivíduo sujeitando-se a princípios regulatórios e, simultaneamente, construindo sua identidade. Esses princípios regulatórios que agem no indivíduo, sobre sua subjetividade,

¹¹⁵ Para Foucault, os procedimentos disciplinares que irão a partir do século XVIII classificar, formar categorias, fixar normas em relação ao comportamento do homem, construirão seus conhecimentos através do exame da individualidade, do relato de sua vida, como uma “fixação ao mesmo tempo ritual e “científica” das diferenças individuais, como oposição de cada um à sua própria singularidade”. Idem, p. 159 e 160.

¹¹⁶ Idem, p. 161.

¹¹⁷ Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, ob. cit., p. 19.

desenvolvem-se nas lacunas criadas na construção de sua identidade, regulando seus comportamentos por meio do controle dos corpos. Nesse sentido, Foucault escreve que se desenvolve no início do século XIX o policiamento da sexualidade do indivíduo, que cria uma “espécie de responsabilidade patológica do próprio sujeito por sua doença”¹¹⁸, pois ao mesmo tempo em que identifica a doença no corpo do indivíduo, relaciona-a com uma responsabilidade do próprio doente: “uma autopatologização”¹¹⁹. O corpo que pode ficar doente deve ser fiscalizado pelo próprio doente, nesse cálculo é preciso somar o indivíduo que o habita. No estudo histórico sobre as tecnologias do poder em relação ao corpo, o autor procura delimitar o espaço do corpo, mapear, de certa forma, a construção da identidade do homem ocidental civilizado em seus espaços internos, sua produção de subjetividade, e em seus espaços externos, o controle dos corpos. Essa prática tornou-se possível através do exame médico-legal¹²⁰. Dos espaços internos o processo de normalização¹²¹ seqüestra os dramas de consciência, as alucinações e os desatinos. Espaços internos que foram investidos por um saber que procurou delimitá-los com a intenção de controlá-los, afirmando que era por meio da imaginação que o anormal criava espaço para desenvolver o seu comportamento estranho. Dessa maneira esse saber passa a desvincular a natureza do “natural”, e passa a vinculá-la a uma normalidade. Afinal, o processo de normalização pressupõe uma “normalidade” da natureza. Seria a imaginação que conspiraria para desvirtuar o corpo e alimentar nele um comportamento não condizente com a normalidade. O comportamento do anormal é consequência de um “estímulo” causado por sua imaginação, que estimula seus instintos doentios.

Todo o discurso construído acerca dos perigos da imaginação e do instinto está intimamente ligado à concretude do corpo. Antes, todo um saber popular conferia ao louco, ao anormal, um poder transcendente,

¹¹⁸ Michel Foucault, *Os anormais*, ob.cit., p.307.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Idem, p. 44.

¹²¹ Idem p. 52.

uma possibilidade múltipla de significantes, de produção de conhecimento. A integridade do corpo era preservada, a integridade de suas ações era mantida por uma crença em sua capacidade manifestar fisicamente as forças misteriosas da vida. Essa conexão com o desconhecido, que o corpo era capaz de fazer, legitimava suas ações, ou, ao menos, oferecia-lhe espaço mais amplo para suas ações, seus gestos. Esse “espaço amplo” passa a ser vigiado pelos mecanismos de controle que, por meio da construção de conceitos e discursos científicos, passam a desqualificar uma série de ações do corpo. Essa tecnologia de poder sobre o corpo, como escreve Foucault, constrói a “alma” moderna, pois ela habita o corpo e é “peça no domínio exercido pelo poder sobre o corpo.”¹²² E ainda: “O homem de que nos falamos e que nos convidamos a liberar já é em si mesmo o efeito de uma sujeição bem mais profunda que ele.”¹²³

O autor afirma que o mundo ético da Renascença garantia seu equilíbrio além da divisão entre o bem e o mal “numa unidade trágica que era a do desatino ou da providência”¹²⁴. Esta unidade trágica assegurava legitimidade ao desconhecido, aos comportamentos estranhos que não cabiam nos conceitos de bem e de mal. Entretanto, o autor escreve que o mundo Clássico passou por uma crise ética entre o bem e o mal, que desmembrou essa unidade trágica, que não pode mais sobreviver através da divisão que passa a existir entre razão e loucura. Esta “divisão definitiva” “duplica a grande luta entre o bem e o mal”¹²⁵, pois uma das metades do mundo ético desmorona no domínio do desatino, o mundo das sombras, o mundo do mal. No mundo Clássico, o conflito entre o bem e o mal encontrará sua tradução no conflito entre a razão e o desatino.

Sobre isso Nietzsche deu seu testemunho. Afinal, se uma das metades do mundo ético desmorona no domínio do desatino, a outra desaba sobre o saber, que passa agora a ser intimamente ligado ao que é virtuoso. Movimento este que Nietzsche afirma ter início na Grécia antiga,

¹²² Michel Foucault, “*Vigiar e punir*”, ob. cit., , p. 29.

¹²³ Idem, *Ibidem*.

¹²⁴ Michel Foucault, “*História da loucura*”. Tradução José Teixeira Coelho Neto, São Paulo, Perspectiva, 2005, p. 106.

¹²⁵ Idem, *ibidem*.

quando Sócrates desqualifica o instinto como forma de conhecimento. Ele afirma que a sociedade está entregue ao otimismo científico impregnado de um moralismo que confunde o saber com a exaltação do virtuoso. Constrói esta crítica por meio de uma revisão das transformações do pensamento filosófico na Grécia antiga, em especial, nos palcos da tragédia grega. Suas idéias aproximam a crítica da sociedade ao fazer artístico. Em “O nascimento da tragédia”, encontramos a cisão entre razão e instinto, decisiva na opinião do autor para o entendimento do homem moderno e seu “otimismo científico”. Esta cisão revelar-se-ia na arte com o desaparecimento do “herói trágico” e a simultânea ascensão do “herói dialético”, que representa a ligação inaugurada a partir dele entre virtude e saber. Este herói virtuoso, que nos fala através do mundo da aparência e da beleza, é ancorado no espírito científico e na “sua pretensão de validade universal”¹²⁶. Nietzsche distingue, de um lado, o “herói dialético” como sendo regido pela “dialética otimista e o chicote de seus silogismos”¹²⁷ e de outro lado, define o “herói trágico”, com seu entendimento do mundo que compreende no mesmo gesto as forças apolíneas e dionisiacas, e que por isso é capaz de revelar algo de essencial do drama de nossa existência

Porém, para o “otimismo científico” e seu saber virtuoso o corpo passa a ser imbuído de uma culpabilidade através de uma interpretação moral de seus desejos e paixões¹²⁸, saber esse construído por meio da vigília da conduta dos anormais. Esta culpabilidade, esta interpretação moral do corpo, acaba por desqualificar uma gama de comportamentos, de experiências, de formas, por serem incompreensíveis, por serem incompatíveis com um homem de bem, por serem malélicas. O corpo em sua concretude é vigiado. O corpo do anormal, que antes tinha a chance de se abrigar na unidade trágica do desatino, passa a ocupar o espaço da perversão, do profano, da magia. Este corpo, desprovido de sua “potência de desatino”, subtrai da experiência do homem moderno formas,

¹²⁶ Idem, p. 104.

¹²⁷ Idem, p. 90.

¹²⁸ Friedrich Nietzsche, “*Para além do bem e do mal, ob. cit*”, p. 65.

movimentos e gestos; e mutila uma parte das possibilidades do aprendizado advindo da experiência próprio do corpo. Este corpo mutilado se enfraquece enquanto potência transformadora, potência criadora, afinal, como afirma Nietzsche, não podemos chamar de real o que não seja a realidade de nossos instintos: desejos, paixões - diálogos de nosso próprio corpo. O filósofo alerta-nos para os riscos de se ignorar os testemunhos do corpo, os sinais visíveis de um corpo que se rebela, que procura, às vezes, demonstrar outra forma de entendimento das coisas ao seu redor, de construção de conhecimento. Mesmo porque, como pergunta o filósofo, “o que há hoje mais seguro que o próprio corpo?”¹²⁹ Creio que a resposta do “otimismo científico” para esta pergunta seria: a segurança do saber construído em volta do corpo pela racionalidade consciente da ciência.

Em “História da loucura”, Foucault afirma que faz parte da evolução da cultura ocidental nos últimos três séculos, “o fato de haver fundado uma ciência do homem baseada na moralização daquilo que para ela, outrora, tinha sido sagrado.”¹³⁰ Essa evolução esvaziou de seus conteúdos uma gama de comportamentos que compunham um saber popular, constituído por “segredos ventilados de uma alquimia elementar que aos poucos caiu no domínio público” e que, perante os olhos dessa ciência e seus representantes (religião, polícia e medicina), representavam “como que a possibilidade de uma desordem social”¹³¹. A loucura se vê despida de seus poderes obscuros e transcendentais de sua ação, transformando-se apenas em desordem do coração. Torna-se insanidade. O comportamento do louco, suas ações, toda sua realidade exterior passa a ser entendida como ilusória: perde sua conexão com o profano e o sagrado, ao mesmo tempo em que sua realidade interior é investida de uma culpabilidade, pois é o lugar onde se esconde - de maneira ineficaz, dado o seu comportamento de louco - uma vontade culpada¹³². Para Foucault, a loucura não é entendida em sua essência: a loucura não é

¹²⁹ Idem, p. 40.

¹³⁰ Foucault, “*História da loucura*”. Ob. cit., p. 95

¹³¹ Idem, *ibidem*.

¹³² Idem, p. 97.

reconhecida em sua forma concreta e geral. A ciência, que deseja conhecer todos os tipos de loucura, usa os signos que manifestam as suas verdades. Aos mecanismos de controle, neste “mundo anormal” importa pouco o conhecimento que se possa adquirir dos corpos que não se enquadram em suas diretrizes virtuosas de comportamento. Importa mais o que Foucault chama de “economia política do corpo”¹³³, a regulação das “multidões confusas, inúteis ou perigosas em multiplicidades organizadas”¹³⁴. Trata-se da construção de uma técnica de poder, de um processo de saber que visa dominar o corpo: trata-se de impor uma ordem ao múltiplo. Nesta realidade, não há espaço para que a loucura seja reconhecida como elemento real, “em sua surpreendente particularidade, os signos do insano”¹³⁵. Dessa forma, ainda segundo o autor, o louco e a loucura são estranhos um ao outro. Nas palavras de Foucault: “O século XVIII percebe o louco, mas deduz a loucura”¹³⁶.

Esta racionalidade consciente construiu sua idéia de corpo através das dissecações, de testes em laboratórios, das estatísticas; elaborou conceitos e reduziu os corpos a sistemas com a pretensão de conhecê-los e, a partir deste conhecimento, passou a organizá-los na sociedade moderna. As sociedades modernas necessitavam de um corpo seguro, confiável, e para isso construíram um corpo de doutrina com a pretensão de doutrinar o corpo. A elaboração deste conhecimento desertificou o corpo de seus mistérios. A racionalidade organizada cientificamente passa a vigiar, educar e, quando o corpo insiste em não se enquadrar em seu idealismo virtuoso, a puni-lo. A partir desta perspectiva, o corpo divide-se em dois, com sua realidade empírica de um lado, e sua realidade de idealismo virtuoso de outro. O embate destas duas realidades do corpo passa a ser o espaço da incerteza. Os mecanismos de controle reúnem num corpo de doutrina o conhecimento que busca transformar o corpo num lugar seguro e, paradoxalmente, produzem o corpo como espaço da insegurança. Afinal, pairam sobre o corpo os espectros da imaginação e

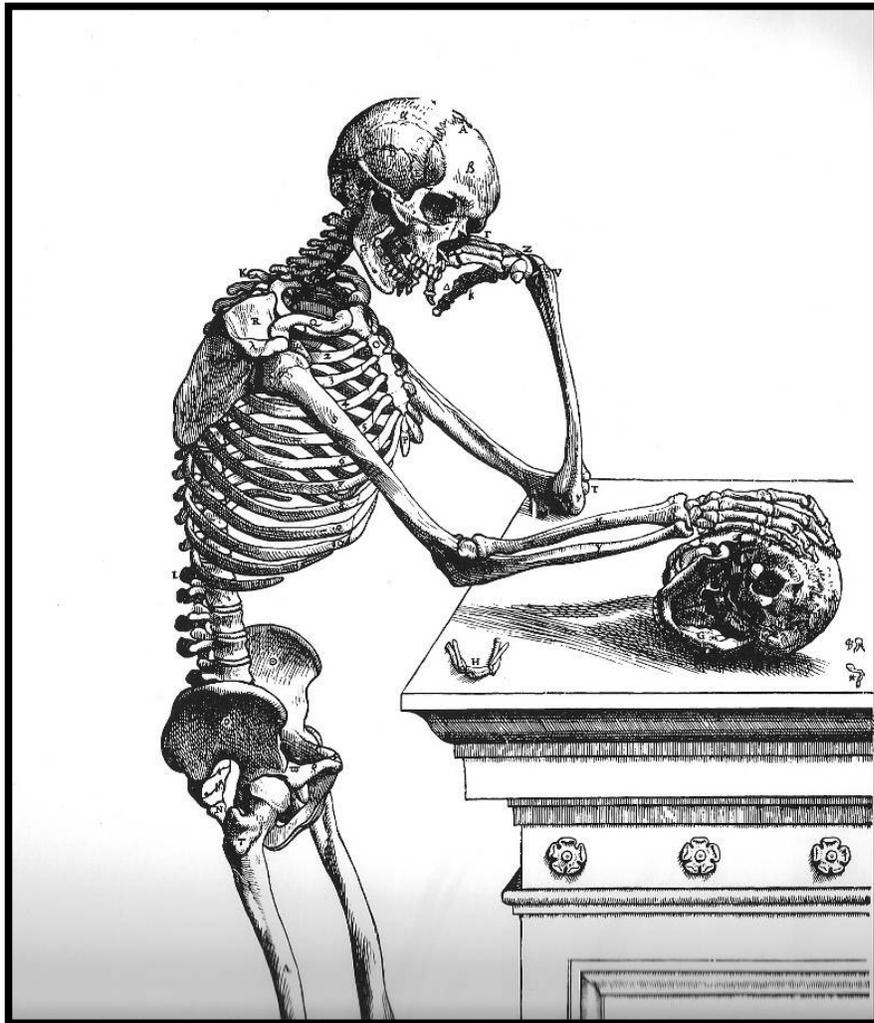
¹³³ Michel Foucault, “*Vigiar e punir*”, p. 25.

¹³⁴ Idem, p. 126.

¹³⁵ Foucault, “*História da loucura*”, p. 206.

¹³⁶ Idem, p. 187.

dos desejos, que, a qualquer momento, podem desvirtuá-lo de seu virtuosismo. Os mecanismos de controle inventaram o corpo enquanto espaço de insegurança, espaço este que, por sua vez, torna necessária a intensificação, segundo a lógica do “otimismo científico”, desses próprios mecanismos.



ANDREAS VERSALIUS

Quando se trata da
verdade, as palavras de
espírito elevado não
devem fazer perguntas de
protocolo.

K.

I.8 O corpo múltiplo e seu espaço de exclusão

A partir das considerações feitas acima, quero construir uma reflexão sobre o corpo do animal humano enquanto um espaço impreciso, múltiplo, que extrapola a nossa visão utilitarista dele, e, por isso mesmo, dono de uma potencialidade criativa para além das práticas que o exercitam em busca de uma performance que garanta uma maior produtividade. Pulsa dentro do corpo o incomensurável, o incompreensível, aquilo que o conecta com a realidade sempre em transformação da natureza, a sua energia primitiva, que não é organizável, calculável, mas que se guia pelo imponderável instinto de sobrevivência. A realidade do corpo ultrapassa qualquer tipo de doutrina. Creio que o corpo, com sua imaginação e seus desejos, consegue ampliar suas forças para além desses espaços, pois “muda de estado cada vez que percebe o mundo”¹³⁷ e, assim, não pode ser medido pelos cálculos do poder. Mas as conseqüências dessa realidade disciplinadora, para o bem e para o mal, não devem ser ignoradas. Para tanto, é necessário exercitar um olhar para os mecanismos de controle com a consciência de que, na complexidade das sociedades contemporâneas, esses “espaços de exclusão” se ramificaram para várias áreas de conhecimento, rompendo os limites físicos das instituições que lhes deram origem. Em sua expansão, os mecanismos de controle permitem, vez ou outra, o corpo como espaço de insegurança desfilar em espaços específicos de exclusão. Reservam espaços heterogêneos para os corpos, com formas e arquiteturas díspares.

Sobre a realidade do corpo em nossa sociedade, Franz Kafka oferece um olhar peculiar em sua novela animalista, “Comunicado a uma Academia”¹³⁸, em que um macaco passa a agir e a pensar como um

¹³⁷ Christine Greiner, *O corpo, pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo, Annablume, 2005, p. 122.

¹³⁸Sobre este conto de Kafka e sua adaptação para o palco realizada pelo grupo Boa Companhia, em que participei como ator, farei um estudo mais aprofundado no Capítulo

homem depois de ser capturado na selva e entrar em contato com a civilização. O personagem desse texto de Kafka, Pedro, o Vermelho, parece conhecer bem a perspectiva do corpo em sua realidade disciplinadora e, ao mesmo tempo, heterogenia, e seus espaços de exclusão, quando inicia seu comunicado à Academia, que aguarda ansiosa os seus relatos sobre sua “humanização” depois de ser capturado na selva.

“Infelizmente, creio que não poderei atender de modo adequado a vosso convite no que toca a esse particular, pois quase cinco anos me separam do tempo em que fui macaco, um período que parece muito breve em termos de calendário, mas é infinitamente longo para quem, como eu, nele mergulhou de peito aberto, acompanhado às vezes por admiráveis seres humanos, conselhos, aplausos e música orquestral, mas basicamente sozinho, já que o acompanhamento, para continuar no espetáculo, mantinha adequada distância da linha divisória.”¹³⁹

A “linha divisória” delimita o espaço de exclusão desse corpo primitivo, que no caso de Pedro, o Vermelho, é o palco do teatro de variedades. Apesar do palco de teatro ser um espaço onde podemos encontrar corpos múltiplos, um território para a experimentação e a transgressão das normas que a sociedade impõe, é possível afirmar que este espaço também é habitado por aqueles que procuram desfilas seus corpos funcionais, utilitários e virtuosos. Considero o palco do teatro de variedades, onde o personagem de Kafka encontra a sua saída, um espaço de exclusão, mesmo com a consciência de que se trata de um espaço onde o corpo múltiplo, diferente e marginal encontra a sua possibilidade de existência. Em nossa sociedade moderna, a indústria

III. Franz Kafka, *Contos, fábulas e aforismos*. Tradução Ênio Silveira, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1993, p. 59.

¹³⁹ Idem, *ibidem*.

cultural com o seu marketing cultural e seu ideal capitalista, estrangula o fazer artístico, limitando-o a formatos financeiramente viáveis e a uma postura profissional ligada ao belo, preciso e virtuoso. É claro que nem todos os grupos de artistas assemelham-se ao “Cirque du Soleil” e sua competência para fazer da arte um negócio, mas, creio que é preciso ter cuidado ao pensar o palco como espaço de resistência diante das complexidades da vida contemporânea.

Nesse conto, Kafka, com uma ironia sutil, questiona nossa evolução dando voz a um macaco que afirma que sua “humanização” só foi possível porque ele se desligou de suas origens, das recordações de sua juventude. Pedro percebeu que não se tratava mais de almejar a liberdade, mas sim, de procurar uma saída, encontrando a sua na imitação dos homens.

“A bem da verdade, impus-me como regra fundamental a renúncia a qualquer tipo de obstinação: eu, macaco livre, submeti-me voluntariamente a tal norma.”¹⁴⁰

Kafka aproxima a experiência de humanizar-se a um simples processo de imitação, onde o que importa é livrar-se de toda forma de resistência obstinada. O protagonista do conto de Kafka torna-se um artista que dissimula¹⁴¹ a sua origem e, em sua busca por uma saída, alcança o sucesso, enquanto as lembranças de seu passado se afastam mais e mais. É possível que a realidade do palco do teatro de variedades como espaço de exclusão tenha a sua fissura, uma ruptura por onde se possa traçar uma linha de fuga na relação paradoxal entre revelar e dissimular do artista. O artista, por meio do corpo, revela sua multiplicidade, sua potência, sua singularidade. Por outro lado, dissimula e se adapta às condições do mercado, da moda, do show

¹⁴⁰ Idem, p. 60.

¹⁴¹ É possível que a realidade do palco do teatro de variedades como espaço de exclusão tenha a sua fissura, uma ruptura por onde se possa traçar uma linha de fuga na relação paradoxal entre revelar e dissimular do artista. O artista, por meio do corpo, revela sua multiplicidade, sua potência, sua singularidade. Por outro lado, dissimula e se adapta às condições do mercado, da moda, do show business.

business. Trazendo a tona à problemática da ilusão espetacular da vida social, pois na medida em que encontra seu lugar na sociedade afasta-se de sua origem. Porém, juntamente com o seu passado, afasta-se a possibilidade de identificação com seus semelhantes quando, no fim do conto, ele afirma não suportar olhar para a macaca que lhe serve de acompanhante, “pois (ela) traz sempre nos olhos o ar surpreendido dos animais ainda em fase de treinamento”¹⁴². Afasta-se de sua natureza na mesma medida em que se afasta de seus semelhantes. Entretanto, ao mesmo tempo em que nos permite uma reflexão sobre o espaço de exclusão, o personagem de Kafka oferece-nos uma possibilidade de subverter a ordem estabelecida pelos mecanismos de controle e seus espaços. Como afirmam Deleuze e Guattari¹⁴³, em seu devir-homem, o macaco rejeita a opção da fuga, pois sabe que a fuga não devolverá sua liberdade. Temos então a oportunidade de perceber os mecanismos da tecnologia do poder sobre o corpo do homem, agindo no corpo de um macaco. Pedro, o Vermelho, compreende uma organização dos corpos humanos ao seu redor depois de capturado e apercebe-se que não há espaço para o seu corpo macaco. A partir desta percepção, o movimento que ele faz é uma fuga no mesmo lugar, “fuga em intensidade”¹⁴⁴. Deleuze e Guattari escrevem que, nas novelas animalistas de Kafka existem linhas de fuga, desterritorializações, “meios de fuga nos quais o homem jamais teria pensado sozinho”¹⁴⁵. Os autores escrevem que os devires-animais na obra de Kafka “são desterritorializações absolutas” que atingem “um continuum de intensidades que não valem mais do que por elas mesmas” e encontram “um mundo de intensidades puras, onde todas as formas se desfazem”¹⁴⁶. Dessa maneira, valorizando a matéria não formada, os “fluxos desterritorializados” e os “signos assignificantes”, possibilitam o encontro de uma nova saída. Essas zonas de intensidade geram conteúdos

¹⁴² Idem, p. 72.

¹⁴³ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka – Por uma literatura menor*. Tradução Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro, Imago, 1977.

¹⁴⁴ Idem, p. 21.

¹⁴⁵ Idem, p. 54.

¹⁴⁶ Idem, p. 20.

livres de suas formas. Assim, Pedro, o Vermelho, não se limita a imitar os homens, mas produz um “continuum de intensidades em uma evolução *aparalela* e não simétrica, onde o homem não se torna menos macaco do que o macaco homem.”¹⁴⁷ O texto de Kafka revela o espaço de exclusão, subverte esse território e, no “continuum de intensidades” de seu personagem, desterritorializa o homem. Nesse processo de desterritorializações, o homem realiza uma viagem sem sair do lugar, percorre “limiars de intensidade”¹⁴⁸ e ultrapassa-os construindo linhas de fuga, expandindo seu conhecimento sobre si mesmo. Sem perder o corpo de vista, pois ele possibilita o processo de desterritorialização em sua concretude, esse percorrer os “limiars de intensidade” nos oferece a oportunidade de mapearmos as tecnologias do poder sobre o corpo e seus mecanismos de controle. Trata-se de “fazer uma topografia dos obstáculos em vez de lutar contra o destino.”¹⁴⁹

Os mecanismos de controle não compreendem o corpo enquanto “signos assignificantes”, mas isso não quer dizer que não os levem em consideração. O corpo constrói uma “topografia dos obstáculos” e, em um “mapa de intensidades” define as fronteiras que ele ultrapassa, através de “linhas de fuga criadoras”. Este corpo desorganiza os mecanismos de controle e, como não poderia deixar de ser, é objeto de seus procedimentos de coerção desses mecanismos. O corpo do louco é confinado no espaço manicomial, o corpo do viciado é enviado para uma casa de recuperação, os corpos do delinqüente e do criminoso vão para prisão, os do vagabundo e do miserável são encaminhados para um albergue público. Esses são espaços de coerção para os corpos que representam uma ameaça direta à ordem das grandes cidades. Porém, há os espaços de confinamento das crianças, dos jovens, dos trabalhadores, dos patrões, dos velhos, que, ao serem inseridos formalmente ou informalmente no mercado de trabalho, têm - como benesses do progresso - espaços de confinamento para feriados, férias e fins-de-

¹⁴⁷ Idem, p. 21.

¹⁴⁸ Idem, p. 54.

¹⁴⁹ Idem, p. 48.

semana, como curso de férias, colônia de férias, pacotes turísticos. É preciso perceber esses espaços de confinamento a partir de suas forças de coerção, para além da idéia organizadora de progresso, ou melhor, é preciso entender a doutrina filosófica que controla os corpos e está por detrás da idéia de progresso. Os espaços de exclusão objetivam o comportamento do corpo, o seu desenho no espaço, e o espaço que ele efetivamente ocupa é o da exclusão. O poder irá indicar para cada drama do espaço interno um especialista que classificará este corpo, para depois designar o espaço externo que ele ocupará – o manicômio ou a universidade, a prisão ou a escola, a clínica de reabilitação ou a colônia de férias. Pedro, o Vermelho, personagem de Kafka, percebeu essa situação e, antes que o confinassem em seu espaço de exclusão, decidiu deixar de ser macaco. Ele buscava uma saída, não almejava mais a liberdade que outrora conheceu como macaco, pois sabia que, entre os humanos, a liberdade não passa de uma ilusão. Como afirma Pedro: “Essas e outras idéias luminosas me vieram ao estômago, pois é com o estômago que os macacos pensam.”¹⁵⁰

¹⁵⁰ Franz Kafka, *Contos, fábulas e aforismos*. Tradução Ênio Silveira, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1993, p. 64.



GOYA

Ninguém pode
ver um
uma vida.

K.

I.9 O ato de criação sob vigília

Foucault nos oferece um histórico das tecnologias de poder sobre o corpo, quando faz um estudo do início da construção da civilização moderna ocidental e de sua organização, dessa maneira, oferece-nos a possibilidade de delinear, ao menos em parte, os limites do corpo contemporâneo. Pedro, o Vermelho, através de seu estômago, concluiu que era preciso encontrar uma saída em meio a esta organização, e desterritorializou-se em seu devir-homem. Segundo Deleuze e Guattari, com a estranha e inusitada evolução de seu personagem macaco, Kafka nos indicaria uma “desterritorialização absoluta do homem”¹⁵¹ a partir da qual podemos enxergar, sob uma nova perspectiva, a realidade na qual estamos inseridos. Por meio da obra de Kafka, é possível perceber esta maneira de pensar o fazer político com sua organização dos corpos; poderíamos perceber as forças que compõem a “biopolítica”. E, assim, perceber uma realidade que limita as potencialidades do corpo em sua comunicação com o mundo, uma vez que cria um sistema de signos comprometidos com os mecanismos de poder, focando sua atuação na formação e na manutenção destes mecanismos de maneira prática, a saber: com o corpo, pelo corpo e através do corpo; seja na aceitação e apropriação de comportamentos, seja na produção de subjetividade, influenciando nosso repertório imagético. Enfim, Kafka nos permite perceber este vasto repertório imagético com o qual as tecnologias de poder contaminam os corpos com sua “realidade-referência”¹⁵² e, desta forma, os controlam. Afinal, seus mecanismos alimentaram-se e legitimaram-se por meio de idéias sobre imaginação e instinto – a imaginação conspira para desvirtuar o corpo e alimentar nele um comportamento anormal, estimulando e propagando a irrupção dos “instintos doentios”.

¹⁵¹ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka – Por uma literatura menor*. Tradução Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro, Imago, 1977, p. 54.

¹⁵² Michel Foucault, “*Vigiar e punir*”, ob. Cit, p. 28.

Considerando que o discurso sobre o corpo criado pelas instituições de controle alimentou-se e legitimou-se por meio de idéias sobre imaginação e desejo, creio que é necessário refletirmos sobre as possíveis conseqüências desses agenciamentos de saber para o ato de criação. Ato de criação ou “linhas de fuga criadora” que rompem com os limites dos mecanismos de controle, e que podemos encontrar exemplos de sua concretude nos comportamentos do louco, do anormal e do delinqüente. Se pensarmos numa “topografia” dos mecanismos de controle, ou das tecnologias do poder sobre o corpo, encontraremos esses comportamentos como núcleo central da construção de um saber que visa a “alma” destes corpos. Esse saber que se constituiu ao lado desses corpos, mas não mergulhou em suas realidades, começou a elaborar suas questões em torno da hierarquia do voluntário e do involuntário¹⁵³. O eixo desse saber, tendo como verdade a sua própria razão, foi definido por “modos específicos de espontaneidade do comportamento”¹⁵⁴. Desenvolveu-se por meio destes mecanismos científico-disciplinares uma nova tecnologia do poder; o estudo dos corpos anormais criou uma nova anatomia política do corpo. Esta nova realidade reservou ao corpo do anormal um espaço fechado, recortado e vigiado. A exclusão destes corpos do cotidiano das cidades, das famílias e dos relacionamentos em geral, tirou uma gama de comportamentos, de qualidades gestuais, de criação de signos próprios do desatinado e louco. Signos criados a partir de suas relações com o mundo, durante o ato de perceber e de responder a estímulos externos.

¹⁵³ Foucault ressalta que para a psiquiatria da segunda metade do século XVIII a questão do voluntário e involuntário na definição do comportamento do louco se torna central. Os delírios e alucinações passam a ser um elemento secundário. A psiquiatria procurará “a pequena perturbação do voluntário e do involuntário capaz de possibilitar a formação do delírio” e, a partir desse momento, toda conduta pode ser “interrogada sem que seja necessário referir-se, para patologizá-las, a uma alienação do pensamento”. Os comportamentos são vigiados à procura de uma “discrepância em relação à norma de conduta e ao grau de afundamento no automático”, no comportamento espontâneo, instintivo. “E vocês estão vendo que, com isso mesmo, com essa desalienação da prática psiquiátrica, pelo fato de não haver mais essa referência obrigatória ao núcleo de loucura, a partir do momento em que não há mais essa referência à relação com a verdade, a psiquiatria vê finalmente se abrir diante de si, como domínio de sua ingerência possível, como domínio de suas valorizações sintomatológicas, o domínio inteiro de todas as condutas possíveis” Michel Foucault, *Os anormais*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2002, p. 198, 199, 200 e 201.

¹⁵⁴ Idem, p. 198.

Segregou-se do convívio social toda uma gama de possibilidades de entendimento do mundo, de criação de imagens, de atividades cotidianas, de linguagem corporal. Esta realidade reduziu os espaços e a potencialidade do ato de criação. É possível que o policiamento da imaginação e de sua perigosa relação com os desejos, assim como o patrulhamento do comportamento espontâneo através da procura de condutas que indicariam uma doença mental, tenham oprimido a produção de “linhas de fuga criadoras”.

Creio que essa segregação limitou nossa própria capacidade de entendimento e de diálogo com as complexidades da vida contemporânea. Esses princípios regulatórios que construíram a idéia de corpo civilizado agem no individuo materializando-se nele. As instituições de controle para identificar o corpo do doente mental passam a interrogar o corpo à procura daquilo que possa predominar sobre seu exercício voluntário, “resultado do exercício involuntário das faculdades”¹⁵⁵. O policiamento do corpo passa a atuar sobre a sua espontaneidade. O corpo do individuo considerado anormal, na espontaneidade de seu comportamento, é vítima da coerção corpórea e incorpórea: corpórea por meio dos edifícios das instituições de controle, e incorpórea através do discurso sobre a imaginação e os desejos e sobre o voluntário e o involuntário. O corpo do indivíduo considerado anormal é, em última instância, sua casa de detenção. O corpo do prisioneiro e a prisão são investidos das mesmas relações de poder. Nesse processo de sujeição, o individuo é marcado, agenciado pelos mecanismos de controle da mesma forma que se identifica com eles.

No conto “O Veredicto”¹⁵⁶, de Kafka, podemos perceber o conflito do indivíduo que, apesar de seguir as normas de sua sociedade (trabalho fixo, casamento marcado, cuidados com o velho pai e os amigos da juventude) defronta-se com sua inocência diabólica. “Na verdade você era uma criança inocente, mas mais verdadeiramente ainda você era uma

¹⁵⁵ Idem, p. 199.

¹⁵⁶ Este conto foi usado na criação do texto (“Zoonose” título provisório) para o exercício cênico a ser apresentado na defesa da tese. Franz Kafka, *O veredicto / Na colônia penal*. Tradução Modesto Carone, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 7.

pessoa diabólica.”¹⁵⁷ Enquanto o protagonista desse conto de Kafka reflete sobre sua condição escrevendo cartas para um amigo dos tempos de sua juventude, conhecemos algumas particularidades de sua vida. Ele está prestes a se casar, mora com o pai, cujo negócio herdou por conveniência, e sua mãe havia morrido há dois anos. Entretanto, ao escrever essas cartas ele se depara com as escolhas que fez na vida e o que inicialmente parece ser apenas um zelo em relação à amizade, poupando seu amigo de notícias que poderiam constrangê-lo, revela-se como insegurança, incerteza sobre aquilo que se tornou. Na verdade, os pensamentos em relação às dificuldades pelas quais seu amigo provavelmente passa em terras distantes, a constatação de que seu amigo fez escolhas erradas, que “evidentemente tinha saído fora dos trilhos e a quem se podia lastimar mas não prestar auxílio”¹⁵⁸, revelam mais sobre sua realidade do que sobre a realidade do seu amigo. Todo o conteúdo das cartas escritas, todos os seus pensamentos sobre a triste condição do amigo, como num refluxo, voltam-se sobre ele, engolindo-o. Como afirmam Deleuze e Guattari, é possível que não exista nada além das cartas, apenas o conteúdo que elas trazem. Na impossibilidade de transformar sua realidade, o protagonista transfere para a relação com seu amigo distante, nas cartas, uma possibilidade de movimento: movimento físico – seu amigo refugiou-se numa terra distante; e movimento no papel – o controle sobre o que seu amigo deve saber ou não. Através das cartas criou uma realidade sobre a qual exerce total domínio. Porém, quando seu pai se coloca entre ele e suas cartas, pois duvida do conteúdo delas, impede-o de produzir sua possibilidade de movimento, de produzir os “desdobramentos”¹⁵⁹ criados pelas cartas.

¹⁵⁷ Idem, p. 24.

¹⁵⁸ Idem, p. 10.

¹⁵⁹ Deleuze e Guattari desenvolvem a idéia de desdobramento para falar sobre o funcionamento das cartas escritas por Kafka. Para ambos essas cartas são reveladoras da qualidade revolucionária da obra de Kafka. Nelas, é possível perceber um movimento que desorganiza suas próprias formas e seus conteúdos gerando “puros conteúdos que se confundirão com as expressões em uma mesma matéria intensa”. Na literatura de Kafka, a expressão despedaça as formas, “marca as rupturas e as ramificações novas. Estando despedaçada uma forma, (é preciso) reconstruir o conteúdo que estará necessariamente em ruptura com a ordem das coisas.” Os autores chamam de *máquina de expressão* esta

Creio que essa necessidade de produzir “desdobramentos”, de produzir um “movimento papel”¹⁶⁰, revela, por um lado, um movimento no sentido de atravessar uma realidade opressiva na busca por uma saída e, por outro lado, expõe os mecanismos de controle e sua coerção corpórea e incorpórea, de que falei a pouco, quando o corpo do indivíduo é sua casa de detenção. O protagonista do conto percebe que o seu “movimento papel” foi “rasgado” pela ação do pai e se vê sozinho com seu ‘não movimento real’, o que precipita o seu fim.

Através desses exemplos, retirados da obra de Kafka, podemos perceber o corpo atravessado pelas forças das tecnologias de poder que visam seu controle. Corpo que é contaminado por uma “realidade-referência”¹⁶¹ idealizada por meio de um otimismo científico que elaborou um saber ligado àquilo que é virtuoso, belo, enquanto vigia e pune o comportamento espontâneo que foge aos interesses do mercado. Saber que contamina também o repertório imagético do corpo, influenciando sua força criadora. Kafka nos oferece rupturas, rachaduras nos agenciamentos de poder, “os pontos de não-cultura”¹⁶², possibilidades onde um agenciamento se ramifica, “linhas de fuga criadora”.

qualidade da obra de Kafka, da qual as cartas são peça fundamental. Nos estudos sobre o funcionamento das cartas, os autores afirmam que nelas existem dois sujeitos: “um sujeito de enunciação, como forma de expressão que escreve a carta, um sujeito de enunciado como forma de conteúdo do qual a carta fala.” O desdobramento acontece quando o sujeito de enunciação transfere para o sujeito de enunciado um movimento. O sujeito de enunciação não é atingido pelo movimento e, dessa forma, “confere ao sujeito de enunciado um movimento aparente, um movimento de papel.” Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka – Por uma literatura menor*. Tradução Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro, Imago, 1977, p. 43, 42, 46 e 47.

¹⁶⁰ Idem, p. 47.

¹⁶¹ Michel Foucault, “*Vigiar e punir*”, ob. cit., p. 28.

¹⁶² Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka – Por uma literatura menor*. Ob. cit., p. 42.



ANDREAE VESALII
BRUXELLENSIS, INVI-
ctissimi CAROLI V. Imperatoris
medici, de Humani corporis
fabrica Libri septem.

CPM CAESARAE
Mairi. Callarum Regis ac Senatus Veneti gratia &
privilegio, ut in diplomate eorundem continetur.

BASILEAE, PER IOANNEM OPORINUM

ANDREAS VERSALIUS

Não sei direito,
só sei que é
para fora daqui,
fora daqui. Fora
daqui sem parar;
só assim posso
alcançar meu
destino. ✖.

I.10 A força criadora e a idéia de progresso

A força criadora do animal humano está voltada para construção de um progresso que é administrado pelo mesmo regime de práticas que procura governar o seu corpo. A idéia de progresso está intimamente ligada aos mecanismos de controle. O próprio progresso é entendido como glória da economia, e, como afirma Debord, neste espetáculo “o fim não é nada, o desenrolar é tudo.”¹⁶³ Temos, assim, um progresso que é o próprio mecanismo de controle, é o seu funcionamento. É preciso compreender o que a idéia de progresso representa e representou para o animal humano em seu processo de “humanização”. A idéia de progresso que se revela na carne do animal humano por meio de um regime de práticas, foi objeto de estudo de Walter Benjamin. Podemos encontrar em seu texto “Sobre o conceito de história”¹⁶⁴ uma interpretação interessante e reveladora do quadro, “Ângelus Novus” (imagem na próxima página), de Klee. Nele, Benjamin afirma que um anjo tenta afastar-se de alguma coisa, a qual ele encara com os olhos escancarados, boca dilatada e asas abertas. Para o autor, o anjo da história deve ter o mesmo aspecto, quando olha para o passado e “vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés”. O anjo parece querer juntar todos os fragmentos, mas uma tempestade vinda do paraíso o impede. Essa tempestade o arremessa para o futuro, e essa tempestade é o que chamamos de progresso. Esse progresso oferece benesses, mercadorias, liberdades, porém, no jogo de interesses de nossa sociedade, e em seu nome, impõe restrições, limites, coerções que procuram controlar, administrar a vida do animal humano em sua singularidade. O olhar do anjo de Klee sobre o passado encerra a chave do significado atribuído por Benjamin ao progresso. Mas para

¹⁶³ Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, ob. cit., p. 17.

¹⁶⁴ Walter Benjamin, “Sobre o conceito de história”. *Obras Escolhidas*, 11^a edição, tradução Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 2008, p. 222.



ÂNGELUS NOVUS - KLEE

compreendermos esse significado na sua inteireza recorreremos mais uma vez a Foucault e sua concepção de história. Foucault nos aconselha a fugir das identidades grandiosas, marcadas, que disfarçam e mascaram o homem que permeia a história. Abdicar da pretensão de “demarcar o território único de onde nós viemos”¹⁶⁵, devemos desconstruir nossa identidade à procura dos sistemas heterogêneos que formam o nosso eu. Por último, temos que perceber que a consciência científica em sua história é vítima das “transformações da vontade de saber que é instinto, paixão, obstinação inquisidora, refinamento cruel, maldade”¹⁶⁶ para buscarmos compreender as forças que nos atravessam em nome do progresso. Entretanto, Benjamin escreve, também, sobre o ato de contar histórias, sobre a importância da experiência que passa de pessoa a pessoa, em seu texto “O narrador”¹⁶⁷. Para o autor a narrativa é uma espécie de forma artesanal de comunicação; como um artesão o narrador deixa a sua marca quando conta uma história. O que é narrado não é apenas a enunciação de um fato ocorrido, um comunicado, ou um relatório, mas uma história que é toda impregnada pela experiência de vida daquele que conta. O autor afirma que contar histórias, a partir da experiência do narrador, é a arte de repeti-las, sem a obrigatoriedade da novidade. Geralmente, as histórias eram contadas para um grupo de pessoas, e o que dava um certo ineditismo ao acontecimento era a singularidade de quem as contava, os fatos que ele acrescentava de sua experiência pessoal, os conselhos que ele incorporava à história. Ainda segundo Benjamin, a narrativa diferencia-se de uma maneira de comunicação que encontrou espaço para se desenvolver com o fortalecimento da burguesia, com o capitalismo. Essa forma de comunicação é a informação, que tem seu valor quanto é nova, inédita. A informação caracteriza-se por sua agilidade em comunicar os fatos, e, para isso, ela tem a necessidade de se explicar enquanto se anuncia, “aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser

¹⁶⁵ Michel Foucault, *Microfísica do Poder*, ob. cit., p. 35.

¹⁶⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁶⁷ Walter Benjamin, “O Narrador” in *Obras Escolhidas*, 11^a edição, tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 2008, p. 197.

compreensível ‘em si e para si’.¹⁶⁸ Por tanto, a informação não oferece oportunidade para que a experiência de quem a vincula possa aparecer, não admite que qualquer coisa exterior a ela possa interferir em seus dados. Antes de mais nada, ela deve ser aceita rapidamente e, para isso, ela deve bastar-se, não pode apresentar fissuras que possam desvirtuar seu sentido, que precisa estar fechado em si. A verdadeira narrativa, conta-nos Benjamin, é impregnada da experiência de quem conta, ela é um espaço aberto para as interpretações daquele que conta e, principalmente, daqueles que ouvem.

O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.¹⁶⁹

Para Benjamin, este esvaziamento da experiência de vida que acontece com o declínio da narrativa e o surgimento da informação, foi potencializado, no século XIX, com a exclusão da experiência da morte do cotidiano das pessoas. Uma série de instituições foram criadas com o objetivo de higienizar a vida social e uma das conseqüências de suas ações foi o desaparecimento da morte do universo dos vivos. O autor escreve que, a partir da experiência da morte todo um saber do homem, de sua existência vivida toma uma forma transmissível, e é disso que as histórias são feitas.

Temos, então, o animal humano em sua singularidade invadido por forças que buscam controlá-lo em nome do progresso, em função dos interesses da lógica do mercado. Tecnologias que pretendem governá-lo por meio de um regime de verdade, que cria uma veridicção, cria parâmetros que buscam delimitar um território de veracidade da existência do animal humano. Nessa realidade em que o corpo e a alma

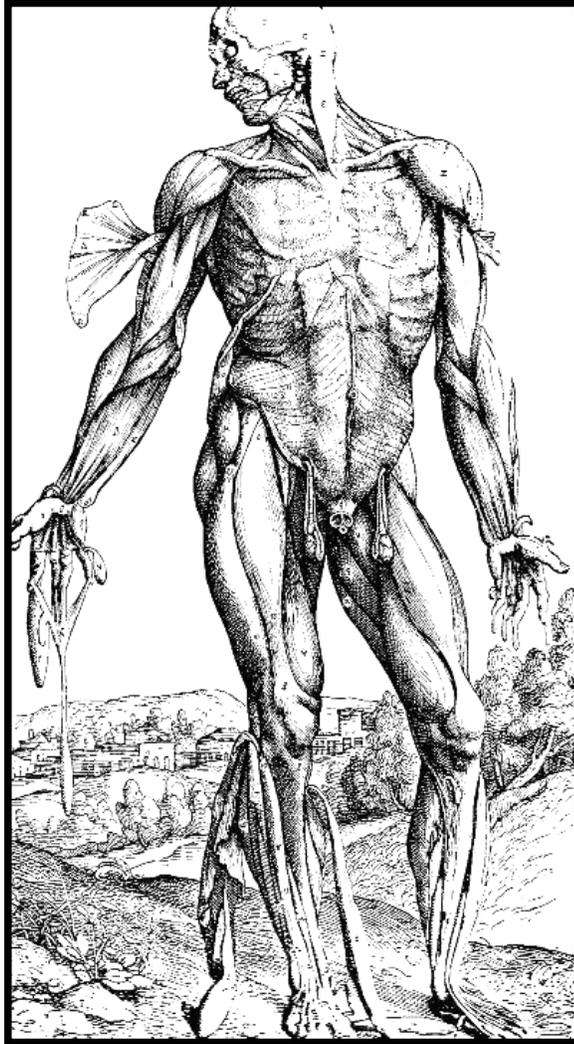
¹⁶⁸ Idem, p. 203.

¹⁶⁹ Idem, ibidem.

que o acompanha são investidos por saberes e relações de poder que organizam um conjunto de normas, surge a cisão fundamental do animal humano. Conjunto de normas que se impõem através de um jogo entre liberdade e segurança e administra a vida social de maneira a garantir o ritmo da produção, do progresso. Essa realização técnica do exílio, da produção incessante de nossa vida social, nossa vida privada, a nossa adoração ao devir-mundo da mercadoria e sua garantia de presente perpétuo precisa de um protagonista que represente seu drama. Esse movimento precisa de um corpo, de um comportamento específico para o funcionamento e manutenção dessa sociedade capitalista. Para tanto, uma utilização racional, utilitária e máxima nos termos econômicos foi desenvolvida: uma dominação política do corpo.

O herói-dialético e sua idéia de uma normalidade virtuosa, da crença de que um saber científico desenvolveria no animal humano as suas melhores capacidades em harmonia com um bem maior, a saber, a sociedade do progresso, da riqueza, do comércio. É preciso perceber que, em parte, esse animal humano se desenvolveu, cresceu; ou, talvez, tenham sido de fato apenas a riqueza e o comércio que tenham realmente progredido. É certo que algumas metas foram alcançadas, porém, como escreve Benjamin, quando se entende o que o “anjo da história” diz com os olhos, o preço desse progresso é alto. No entanto, como vimos nos comentários feitos à obra de Kafka, ou mesmo nas reflexões acerca do narrador desenvolvidas por Benjamin, esse mesmo animal humano que reverbera o poder que o alveja e perpetua o saber que procura controlá-lo, ele mesmo é gerador de resistências, criador de subversões que apontam para fora do cerco da dominação racional-mercantil do corpo.

No próximo capítulo apresentarei algumas reflexões a propósito das forças que procuram controlar o corpo e da força criadora que pode servir de mola propulsora para fora desse território de dominação.



ANDREAS VERSALIUS

CAPÍTULO II

O corpo entre o poder e a potência

Com esse trabalho silencioso a máquina literalmente se subtraiu à atenção. O explorador olhou para o soldado e o condenado. O condenado era o mais animado, tudo na máquina o interessava, ora ele abaixava, ora espichava o corpo, o indicador continuamente esticado para mostrar alguma coisa ao soldado. Para o explorador isso era penoso.

Trecho de “Na colônia penal” de
Franz Kafka

O corpo do animal humano é investido por uma série de práticas que pretendem discipliná-lo. Com a explosão demográfica e a industrialização, as relações do poder com o corpo se transformam e, ao mesmo tempo, administra-se o animal humano em sua singularidade e desenvolvem-se mecanismos que administram as populações. Um movimento individualiza a doença, a sexualidade, a delinqüência, passa a responsabilizar o indivíduo, a disseminar o medo por meio de um discurso que salienta os perigos de uma vida “anormal”. Concomitantemente, outro movimento pretende organizar as massas de maneira a oferecer a segurança necessária ao desenvolvimento do capitalismo. Esse contexto tem como protagonista o corpo do animal humano e como horizonte o progresso da humanidade. Esse progresso precisa de um corpo que atenda as suas necessidades: ritmos, forças, concentração e obstinação. E, principalmente, que se mova, no mesmo sentido, rumo ao progresso. Nesta realidade, a força criadora do animal humano é fundamental, mas, também, é motivo de preocupação das forças que chegavam ao poder e pleiteavam organizar a sociedade do futuro.

Neste capítulo, busco fazer uma reflexão sobre as idéias de potência e poder em relação ao corpo. Pensar o corpo através da idéia de potência como força livre de criação, livre em sua qualidade de imprevisibilidade e

sem finalidade definida e, ao mesmo tempo, como corpo com uma finalidade produtiva, essencial ao capitalismo. O corpo com sua capacidade de criação, mas, sem perder de vista, a realidade na qual está inserido, enquanto ser político e agente diante de práticas sociais que separam o animal humano de sua experiência de vida. Nessa linha, a força criadora do corpo será confrontada com a idéia de poder, pensada através de um de seus aspectos: a força que visa um fim determinado. Esta reflexão terá como objetivo enriquecer teoricamente a compreensão do corpo como força criadora que, ao mesmo tempo, é objeto das forças normalizadoras e possibilidade de fuga, de transformação, metamorfose. Uma questão de extrema relevância para o trabalho do ator, uma vez que, por um lado, ele procura elaborar trabalhos práticos que visam preparar o corpo, desenvolvê-lo em suas multiplicidades, criar fluxos de intensidade que possibilitem o ato de criação. Por outro lado, o ator está inserido numa realidade opressora organizada em torno de uma razão governamental, que baliza e legitima suas práticas através do mercado. O animal humano, parte dos cálculos de um governo que vende liberdades na mesma medida em que cerceia comportamentos, encontra-se atordoado diante dessas forças. A partir de minhas experiências com o trabalho prático no teatro, que desenvolvi com o grupo Boa Companhia, pretendo fazer uma reflexão que considera as implicações dos mecanismos de controle do corpo na prática teatral. Para tanto, farei algumas considerações a propósito do trabalho de construção do corpo cênico, buscando possíveis pontos de interseção com a realidade do corpo do animal humano frente aos mecanismos disciplinares. Acredito que as implicações contidas na construção de um corpo cênico podem iluminar um pouco as reflexões sobre esta realidade.

No capítulo anterior procurei fazer um estudo sobre a construção de um saber que, a serviço de uma noção específica de progresso, pretende limitar o espaço de ação do corpo do animal humano civilizado ocidental. Estruturado sobre a lógica da troca, do mercado, que passa a ser a medida da verdade, da possibilidade de uma verdade capaz de organizar

uma sociedade a caminho do progresso, essa lógica passa a gerir a vida social do animal humano. Nessa vida social, o corpo está inserido em relações de forças que organizam o seu tempo e espaço - esta organização é concreta e ostensiva - e, determinando sua relação com o espaço e com o tempo, contaminam também a relação com o outro. O corpo do animal humano está sempre em diálogo com essas forças que o atravessam, transformando-o, as quais ele próprio encarrega-se de reorganizar, num movimento de resistência. Essa característica, inerente ao animal humano, de fluxo vivo imprevisível, que está permanentemente se reinventando, se reorganizando, é objeto de vigília dos mecanismos de controle, pois cria resistências. Movimentos de resistência que muitas vezes, revelaram uma vocação para desigualdade desta forma de governo, que zela pela livre concorrência e busca munir-se de informações políticas e sociais advindas da experiência da economia de mercado.

O que Foucault chamou de normalização, que seqüestrou dramas da consciência, ajudou a construir a idéia de corpo funcional. Em seu estudo sobre a história da loucura afirma que a razão que conhecemos também é fruto de um território que foi demarcado na medida em que ela se estabelecia no seio da sociedade moderna. Esse território é a loucura que, ao mesmo tempo em que suas fronteiras ficavam mais nítidas, todo o conhecimento que se pudesse produzir de sua experiência real era afastado: a loucura “deixou de ser experiência na aventura de toda razão humana”.

“E então ela não pôde mais animar a vida secreta do espírito, nem acompanhá-lo com sua constante ameaça. Ela é posta à distância: distância que não é apenas simbolizada, mas realmente assegurada, na superfície do espaço social, pelo cerco das casas de internação.”¹⁷⁰

¹⁷⁰ Foucault, “História da loucura”. Tradução José Teixeira Coelho Neto, São Paulo, Perspectiva, 2005, p. 104 e 105.

A experiência da loucura (o que inclui o corpo do louco) foi isolada do convívio das pessoas. Ao corpo restaram os signos da razão e da contra razão, pois as demais formas do significar foram relegadas a uma *não-razão*, uma *não-significação*, foram esvaziadas de seus significados. A exclusão de uma gama de comportamentos do cotidiano das pessoas, por meio da construção de um saber que tinha como objetivo evitar ao máximo qualquer perversão na organização das cidades, remete ao processo filosófico do qual nos alerta Nietzsche, que instaurou “uma mediocretização do homem – um homem animal de rebanho útil, trabalhador, multiplamente utilizável e obediente...”¹⁷¹.

Sob a influência das reflexões feitas a respeito dos mecanismos disciplinares que moldam o corpo do homem civilizado ocidental¹⁷², com a conhecimento da realidade física e social do corpo contemporâneo, pretendo pensar o trabalho do ator enquanto força criadora. Por meio da compreensão das forças e as relações de poder que definem e limitam o espaço de ação do corpo do animal humano, é possível olhar para o trabalho de construção do corpo cênico para além de sua capacidade de materializar uma fábula qualquer. Ou seja, pensar o corpo cênico entendido como a capacidade do ator de traduzir fisicamente as relações de forças que constroem o tema, o objeto de estudo, a experimentação à qual o ator se entrega enquanto elabora os caminhos que o levarão ao ato de criação.

¹⁷¹ Friedrich Nietzsche, *Para além do bem e do mal – Prelúdio a uma filosofia do futuro*. Coleção a obra prima de cada autor, tradução Alex Marins, São Paulo, Martin Claret, 2002, p. 162 e 163.

¹⁷² É importante ressaltar que, apesar de minha pesquisa teórica ser baseada em autores que estudaram as características sócio-culturais do homem ocidental contemporâneo, o que faço aqui é refletir a partir de meu ponto de vista - fruto de minha experiência pessoal como ator e, de certa forma, influenciado por minha condição sócio-cultural - sobre as forças que objetivam o corpo do homem ocidental.



GALERIA 17

Ontem, antes de
adormecer, pela
primeira vez me
apareceu um
Cavalo Branco.

K.

II.1 A utopia do trabalho do ator

Benjamin afirma que o gesto carrega uma “dialética fundamental”: a qualidade de precisão que o define como algo com começo, meio e fim e, ao mesmo tempo, o fato dele estar inserido num fluxo vivo, constante e imprevisível. Creio que a reflexão sobre o gesto proposta por Benjamin oferece um caminho para pensarmos uma das maiores qualidades do corpo cênico: as possibilidades infinitas do corpo cênico se realizam no aqui e agora do gesto, conectando o potencial criativo do animal humano com o presente, o instante em que a força criadora torna-se criação. A força criadora enquanto potencialidade do corpo do animal humano, conectada com pontos do espaço, com velocidades, com volumes, com oposições, que navegam no movimento finito, e que se concretizam no gesto. O movimento infinito, característica da qualidade de fluxo constante entre a realidade interna e externa do corpo do animal humano, desloca-se no tempo, operando ligações entre o passado e o futuro, num jogo de afetos que, em seu movimento infinito, constrói e destrói incessantemente suas conexões, suas ligações no tempo e no espaço. Essas ligações operadas por qualidades de movimento infinito, de fluxo constante, dificilmente são percebidas. Entretanto, existe o momento do encontro entre esse movimento infinito e o movimento finito, que se concretiza no gesto e se oferece à percepção geral.

O trabalho de construção do corpo cênico deve alternar esses dois fluxos de energia, um infinito e outro finito; um movimento infinito que o liga a natureza, ao cosmos, e o outro, um movimento finito, perceptível em sua concretude, que possui a capacidade de se comunicar por meio de formas, de desenhos no espaço. Podemos encontrar contribuições para essa reflexão sobre a relação entre a precisão do gesto e o fluxo vivo em que ele está inserido nos conceitos de desterritorialização relativa e absoluta, desenvolvidos por Deleuze e Guattari. A desterritorialização relativa é constituída por linhas abstratas que estão sempre em

movimento, ligando-se entre si, formando novas linhas e, por “ser remetida à mediação de um limiar relativo ao qual ela escapa por natureza ao infinito”,¹⁷³ nossa percepção não é capaz de apreender. São linhas abstratas que nos conectam com os movimentos essenciais da natureza, são devires imperceptíveis que permeiam nossa relação com o mundo, com as coisas ao nosso redor. Já a desterritorialização absoluta é perceptível apenas enquanto encontro entre os limiares relativo e absoluto, entre as linhas abstratas e suas possibilidades de concretude. É o encontro entre os planos de transcendência e o de consistência, quando as linhas abstratas se reúnem num plano de consistência e, dessa maneira, é permitida à nossa percepção o contato com a dimensão cósmica dos acontecimentos. Esse encontro é intensamente buscado no trabalho prático do ator, ser capaz de elaborar em sua singularidade formas, gestos e ritmos que o conectem com a dimensão cósmica dos acontecimentos, que o possibilitem acessar o universal por meio de sua singularidade. Os autores ressaltam que essa experiência de encontro é movimento, que não se trata de acompanhar a relação entre sujeito e objeto, mas de “olhar apenas o movimento.”¹⁷⁴ Na realidade rizomática, “o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade.”¹⁷⁵ Peter Pál Pelbart escreve sobre a desterritorialização absoluta e afirma que Deleuze usava um outro nome para se referir ao mesmo conceito:

Utopia é o nome que dá Deleuze à desterritorialização absoluta, mas naquele ponto crítico em que esta se conecta com o presente, e com as forças abafadas por ele. A utopia não aspira a um ponto no futuro, um ideal a ser alcançado, um sonho a ser atingido, mas designa o encontro entre um movimento infinito e o que há de real aqui e agora (não é isso precisamente o desejo?), entre o conceito e as forças do

¹⁷³ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia*, VI 4. Tradução Suely Rolnik, São Paulo, Editora 34, 1997, p. 75.

¹⁷⁴ Idem, p. 35, 75 e 76.

¹⁷⁵ Idem, VI 1, p. 37.

*presente que o estado das coisas atual não deixou vir à tona.*¹⁷⁶

Creio ser importante pensarmos o significado da palavra “utopia” e sua relação com o trabalho do ator. Seu significado está ligado a uma sociedade em que tudo está organizado da melhor maneira possível, elaborada, no plano teórico; a idéia de uma sociedade ideal que, por esse motivo, não pode se tornar realidade. Entretanto pode também significar algo que não existe, mas que existirá um dia. Dessa maneira, a utopia pode ser um objetivo ou uma ilusão. Deleuze usa a palavra “utopia” para falar sobre um encontro que se dá entre o movimento infinito e as forças do presente, entre o conceito e o real. Acredito que esta idéia de utopia, que se localiza no encontro entre o conceito e o presente, que não possui a ambição de alcançar um ideal qualquer, permite aprofundarmo-nos nas reflexões acerca do corpo cênico. Creio que o trabalho do ator se desenvolve em torno dessa idéia de utopia, uma vez que o corpo do ator é atravessado por inúmeras forças durante suas práticas, forças que ele estimula ou coíbi. Cada ator elabora pequenas estratégias em seu trabalho corporal com o intuito de organizar as forças que passam a interagir em seu corpo e com as quais ele irá construir seu corpo cênico. Nesse trabalho do ator, as pequenas estratégias devem ser cuidadosamente construídas e meticulosamente destruídas, pois o ator deve procurar estar sempre navegando entre a precisão do gesto e a realidade de movimento infinito, da qual seu corpo de animal humano faz parte. No jogo de forças que caracteriza a prática do ator, as estratégias inventadas por ele percorrem um caminho entre o objetivo que ele estabelece, que num trabalho de criação passa pela construção de sua imaginação e de seus desejos, e a ilusão que lhe corresponde. Temos, então, um objetivo elaborado pela imaginação e pelos desejos, que corresponde à ilusão do animal humano que a elaborou. O ator com sua subjetividade e através de uma experiência sensorial traça um objetivo e o

¹⁷⁶ Peter Pál Pelbart, *Vida capital – Ensaio de biopolítica*. São Paulo, Iluminuras, 2003, p. 183.

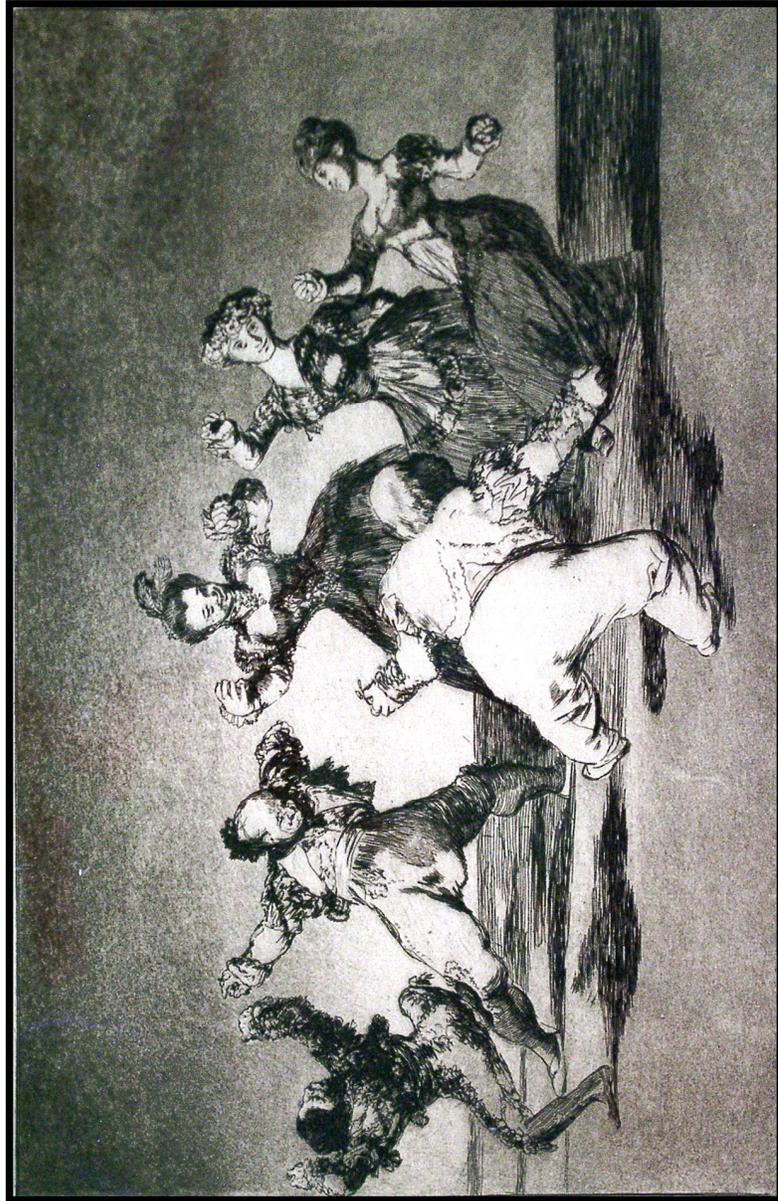
realiza na concretude de seu corpo. Porém a força desse objetivo é a ilusão que lhe corresponde, afinal, “iludir-se é confundir seus desejos com a realidade.”¹⁷⁷ Como afirma Franz Kafka através de seu personagem macaco que adentrou ao mundo dos homens imitando-os.

*Os seres humanos, a propósito, estão frequentemente iludidos com relação a palavra liberdade. Sendo o anseio de liberdade um dos mais sublimes que se possa ter, é igualmente sublime a ilusão que lhe corresponde.*¹⁷⁸

A potência criadora se exerce através da liberdade, através da sublime ilusão de liberdade. A construção do corpo cênico significa criar possibilidades de conexões entre o objetivo que se pretende alcançar e a ilusão que lhe corresponde. Se há um objetivo a ser alcançado, se deve ao fato de se tratar de uma ilusão, e este é o seu caráter fundamental no ato de criação. Essa é a utopia do trabalho do ator. Nesse sentido, o trabalho do ator apresenta uma relação com a idéia de desterritorialização absoluta. É possível entender movimento ao qual o ator se entrega, entre objetivo e ilusão, como sendo um movimento entre o conceito e o real, mas considerado como movimento de encontro. É o encontro entre o imaginado, o desejado e as forças do presente, do movimento infinito, e o que há de real. Acredito que para entendermos melhor esse movimento que caracteriza a construção do corpo cênico, devemos procurar compreender as relações entre a construção de nossa subjetividade e as forças do presente.

¹⁷⁷ André Comte-Sponville, *Dicionário Filosófico*. Tradução Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Pena, 2003, p. 298.

¹⁷⁸ Franz Kafka, *Contos, fábulas e aforismos*. Tradução Ênio Silveira, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1993, p.



GOYA

Em busca
Uma saída,
qualquer saída,
pela esquerda ou
pela direita, fo-
se por onde
fosse.

K.

II.2 O gesto utópico de fazer mundo

Partindo da definição que fiz sobre corpo cênico, gostaria de pensar a prática da construção deste corpo a partir da realidade de corpo disciplinado do animal humano. Afinal, quando o ator elabora seus trabalhos práticos se entrega a forças que ele procura, frutos de pesquisas que ele realiza, mas, também, depara-se com forças com as quais ele deve lutar na tentativa de se desvencilhar. O corpo do animal humano é alvo de práticas incisivas, que o compartimentam, que o direcionam, que ocupam seu tempo. Mais do que isso, agregado a essas práticas, todo um saber é arregimentado e deflagrado sobre esse corpo, sobre sua subjetividade e sua força criadora. Como nos indicou Foucault, esse movimento não é produto de um Estado que personifica o mal e oprime constantemente o animal humano. A própria identidade do animal humano se confunde com essas práticas, com esses saberes. É a partir desse contexto, habitat do corpo do animal humano, ambiente de sua formação, penso a construção do corpo cênico, a possibilidade de refletir sobre a problemática do corpo enquanto força criadora e sujeito que organiza sua vida em meio de dispositivos.

A potência criadora do corpo do animal humano está inserida numa realidade que pretende direcioná-la a responder aos interesses de um sistema de produção que está baseado na repetição. A repetição no trabalho, no modo de produção em si, nas formas de lazer, na informação concisa, precisa, inquestionável, sobre tragédias cotidianas que passam a se confundir umas com as outras numa repetição mórbida e estéril, ou, ainda, como ondas de repetição, no caso dos modismos de roupa, de acessórios, de lugares. Repetições que servem a interesses específicos e contaminam hábitos, comportamentos, contaminam os corpos. Vivendo esta realidade, o corpo do animal humano adapta-se ao repetir-se, ao repetir movimentos, gestos, comportamentos, e, dessa forma, afasta-se do saber de sua experiência sensível, tornando-se um corpo “ensimesmado”,

mas, ao mesmo tempo, preso a um movimento maior, alucinado, de repetição. Na prática teatral a questão da repetição visa uma qualidade de gesto, de desenho no espaço, singular e a busca por uma conexão com a dimensão cósmica dos acontecimentos que só é possível quando o corpo está entregue ao aqui e agora do ato, carregando, assim, um paradoxo de procurar por meio do ato que se repete o acontecimento único. Em meu trabalho com o grupo Boa Companhia as práticas estiveram sempre ligadas a fluxos de intensidades, ora estimulados por meio de temas, leituras e vídeos, ora por exercícios de ressonância que procuram mapear o corpo em suas zonas sensíveis conectadas a produção de sons. Apesar de retomarmos alguns exercícios periodicamente, a heterogeneidade de linguagem e de práticas marca a história do grupo. Um caso específico sobre o qual o grupo procurou aprofundar-se foi o trabalho com a corporeidade animal, com uma pesquisa que passou a caracterizar, de alguma maneira, nosso processo criativo. Nesse trabalho pudemos experimentar o fluxo de intensidades do outro animal promovendo uma reorganização em nossos corpos. Com esse trabalho tive a oportunidade perceber a força organizacional que age sobre nosso corpo de animal humano, bem como, o desconforto, não apenas físico, em relação às formas que nasciam desse encontro. Um desconforto que colocava em questão a capacidade comunicativa deste novo corpo, acusando-o de impreciso, às vezes, de informe. Pude identificar em mim uma necessidade de reconhecer esse novo corpo, como numa analogia, num outro corpo já identificado, de estabelecer relações significantes que “esclarecessem” esse meu “novo corpo” para mim mesmo. Experimentei no corpo as limitações que o processo de subjetivação inflige sobre o animal humano, processo esse de coerção que coloca em dúvida o novo, a criação.

O animal humano, em sua singularidade, é invadido por forças que buscam controlá-lo em nome do progresso, em função dos interesses da lógica do mercado. Essa lógica há séculos vem sendo impressa no corpo do animal humano, ao prepará-lo para realizar as tarefas necessárias

para a realização desse progresso. Nossa sociedade investiu e investe no corpo funcional e utilitário, o corpo que repete e, como não poderia deixar de ser, transformou-se no corpo que se repete. Essa repetição, que é acompanhada de espaços específicos de confinamento, é parte das tecnologias que pretendem governar o animal humano. O seu corpo é sujeitado por meio de um regime de verdade, que cria uma espécie de garantia estabelecida por meio da promessa de um futuro melhor. Nesse contexto, o corpo do animal humano é aliciado através de parâmetros que buscam delimitar um território de veracidade de sua própria existência. Esse regime de verdades manipula a força criadora do animal humano controlando seu tempo e seu espaço, mas, também, oferece maneiras de tornar o seu corpo mais belo, mais ágil, e de adaptar a natureza, a vida selvagem, de modo que ela possa servir de alimento e de lazer para o animal humano. Nessa realidade, alimentada pela força das imagens que se multiplicam na mesma proporção que se repetem, o animal humano crê que seu corpo e sua existência se limitam a essa realidade. Dessa maneira, o animal humano é investido por saberes e relações de poder que o organizam num conjunto de normas, que ele reconhece como fundamentais para o seu bem estar, e passa a propagá-las e, às vezes, exigí-las, pois, caso contrário, a sua existência tornar-se-ia insuportável, ou mesmo, sem sentido. Os mecanismos de controle e os saberes que os acompanham e os justificam, além de organizar a sociedade, passam a produzi-la por meio do poder econômico e do comportamento do animal humano, que se limita a consumir a vida e não a vivê-la. Nesse momento o corpo, alvo de um regime de práticas, de um jogo entre liberdade e segurança que administra a vida social de maneira a garantir o ritmo da produção, do progresso, tem sua força criadora limitada pelo dever de cuidar de si¹⁷⁹ e de proteger-se para cumprir seus compromissos no futuro, futuro que se apresenta como débitos a serem quitados.

¹⁷⁹ Michel Foucault, *A hermenêutica do sujeito*. Tradução Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail, São Paulo, Coleção Tópicos, 2006, p. 515 e 591. A idéia de Foucault sobre o “cuidado de si” está ligada a “um estilo de vida, uma espécie de forma que se deve conferir à própria vida. Por exemplo, para construir um belo templo segundo a *tékhnē* dos arquitetos, é preciso certamente obedecer a regras, regras técnicas

Nessa realidade surge a cisão fundamental do animal humano, e o seu corpo tem papel preponderante nessa história. Ele passa a experimentar a realização técnica do exílio, da produção incessante de sua vida social, sua vida privada. Esse exílio está ancorado na sua adoração pelo devir-mundo da mercadoria. A mercadoria oferece a garantia do presente perpétuo, a segurança do respeito a uma lógica de mercado que valoriza a vida conforme os interesses econômicos, e que não pode ser desrespeitada, pois colocaria em risco o progresso vindouro. Refêm das benfeitorias que a segurança de viver no devir-mundo da mercadoria oferece, o animal humano vive o drama que o separa de sua experiência de vida. O corpo é o protagonista desse drama. Afinal, esse movimento precisa de um corpo, de um comportamento específico para o funcionamento e manutenção da sociedade capitalista. Para tanto, uma utilização racional, utilitária e máxima nos termos econômicos foi desenvolvida: uma dominação política do corpo. Essa realidade de exílio técnico do animal humano, que opera uma cisão dentro dele, configura-se como uma das principais forças que atuam no seu corpo. Essa cisão cria espaço para uma mediação entre o ser vivo e a sua experiência de vida, mediação que se dá através de uma verdade que procura sujeitar o animal humano que, por sua vez, elabora essa verdade em torno de si, e se entrega a ela e aos seus mecanismos. Ocupado por uma mediação que se propaga de forma espetacular, por meio de uma acumulação de bens, esse espaço vai de encontro ao trabalho do ator e caracteriza uma das problemáticas de seu fazer. Essa mediação espetacular, que se difunde rapidamente em nossa sociedade baseada na informação como troca de conhecimento, desenvolve sua dominação por meio da força criadora do animal humano, moldando-a. O trabalho de criação do ator acontece nesse espaço, entre o seu ser e a sua experiência de vida, o espaço por

indispensáveis. Mas o bom arquiteto é aquele que faz suficiente uso de sua liberdade para conferir ao templo uma *forma*, uma forma que é bela.” Porém, aqui penso na idéia de “cuidar de si” por meio da indagação do mesmo autor: “De que modo o mundo, que se oferece como objeto de conhecimento pelo domínio da *tekhne* pode ser ao mesmo tempo o lugar em que se manifesta e que se experimenta o ‘eu’ como sujeito ético da verdade?” Dessa maneira, o “cuidar de si” passa a habitar os espaços dos dispositivos dos mecanismos disciplinadores que limitam a força criadora.

onde se desenrola a vida enquanto criação, enquanto possibilidade de novos caminhos para a existência. Trata-se da possibilidade de criar novos mundos, de perceber a vida em sua potência de fazer do mundo um devir. Essa experiência de devir mundo é característica de todo trabalho artístico que se entrega ao ato criação.

Ele retém, ele extrai somente as linhas e os movimentos essenciais da natureza, ele procede tão-somente por meio de “traços” continuados e superpostos. É nesse sentido que devir todo mundo, fazer do mundo um devir, é fazer mundo, é fazer um mundo, mundos, isto é, encontrar suas vizinhanças e suas zonas de indiscernibilidade.¹⁸⁰

A própria idéia de fazer mundo do devir e sua possibilidade de concretização, de desterritorialização absoluta, desenvolve a idéia de utopia, quando, numa tentativa sem garantias, que se localiza no encontro entre o conceito e o presente, entre o movimento infinito e as forças do presente, procuramos criar algo. Uma experiência que se organiza num objetivo, que se prepara para realizá-lo, no entanto, não possui a ambição de alcançar um ideal qualquer, é puro movimento, é aquilo que “estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos.”¹⁸¹ O trabalho do ator se desenvolve em torno dessa idéia de utopia, desse devir mundo. O ator elabora pequenas estratégias em seu trabalho corporal, organiza as forças que o atravessam ou que passam a interagir em seu corpo depois de um trabalho de pesquisa, entrega-se às possibilidades de fazer mundo do devir em seu trabalho de criação. Porém, esse movimento de devir mundo, de fazer mundo coincide com as pretensões dos mecanismos de controle que veiculam o sujeito a uma verdade, nesse sentido, ocupam o mesmo espaço. O trabalho do ator encontra-se em rota de colisão com as forças que o organizam em nossa sociedade, quando ele se envolve num trabalho de construção do gesto

¹⁸⁰ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia*, ob. cit. p. 73.

¹⁸¹ Idem, p. 64.

utópico de fazer mundo. Na construção do corpo cênico enquanto devir mundo o ator não pode ignorar que seu corpo é atravessado por inúmeras forças durante suas práticas, forças que ele estimula ou coíbe. Entretanto, para entendermos a dominação política do corpo em geral e no corpo do ator é preciso perceber a profundidade com a qual essa dominação se dá na vida particular do animal humano.



GOYA

... per meseco lima,
submeti-me volum-
-tariamente a esse
numero.

k.

II.3 O corpo e os dispositivos

O corpo do animal humano encontra-se exausto diante dessa dominação política. Em seu desejo por felicidade, esforça-se cada vez mais em estar apto para atender a toda expectativa criada pelo investimento feito nele em nome do progresso. Entretanto, esse investimento, que intervém praticamente em seu corpo e em sua subjetividade, prepara-o para trabalhar na construção de um progresso que tem como meta reafirmar sua dominação sobre o corpo dele. Essa dominação é facilmente reconhecível nos inúmeros aparelhos modernos que interceptam e orientam nossa vida, direcionando gestos e opiniões. Guy Debord, em seu livro “Sociedade do espetáculo”¹⁸², afirma que as modernas condições de produção são centradas num sistema econômico fundado no isolamento do indivíduo, pois o sistema espetacular cria “*bens selecionados*”¹⁸³ que reforçam esse isolamento (carros, televisão, celulares, games e etc.). Esses bens selecionados estão relacionados com o que Agamben chama de dispositivos¹⁸⁴, e que exercem influência direta em nossa vida prática. O autor afirma que o “dispositivo possui uma ocupação estratégica concreta”¹⁸⁵, ocupando um espaço entre os seres vivos e os mecanismos disciplinares. Trilhando o caminho deixado por Foucault, ele escreve que os mecanismos de controle são uma economia de dispositivos que procuram governar o animal humano orientando-o rumo ao progresso. São considerados dispositivos tudo aquilo que captura, orienta, intercepta, modula, assegura gestos, condutas e opiniões dos seres vivos; intervenções essas que não estão necessariamente ligadas ao poder e suas instituições. Para Agamben, os dispositivos estão espalhados por estilos,

¹⁸² Guy Debord, *Sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro, Contraponto, 2006.

¹⁸³ Idem, p. 23.

¹⁸⁴ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu' un dispositif?*, Rivage Poche, Paris, 2006. Tradução inédita de Sergio Silva.

¹⁸⁵ Idem, p. 10.

escritas, filosofia, computadores, celulares e cigarros¹⁸⁶. A própria formação do sujeito moderno é produto da relação do animal humano com os dispositivos, o que revela a verdadeira função estratégica dos dispositivos: um processo de subjetivação¹⁸⁷, de produção de um sujeito. Esse processo de subjetivação consiste numa economia de dispositivos que procuram governar o animal humano¹⁸⁸, e ocupa um espaço deixado pela separação do animal humano e a práxis da vida. Esse movimento separa a natureza, o ser vivo e a sua experiência, da administração da vida, do seu próprio governo. Agamben propõe uma divisão do animal humano em dois conjuntos: os seres vivos, as ontologias das criaturas, de um lado, e a economia dos dispositivos que procuram administrá-lo, de outro¹⁸⁹. Segundo o autor, os dispositivos sempre existiram na história do Homo Sapiens, e a elaboração da linguagem é a primeira construção de um dispositivo. Eles nasceram de nosso processo de “humanização”, da transformação do animal humano em homem civilizado. A diferença é que no capitalismo atual existe uma imensa acumulação e proliferação de dispositivos, e essa realidade torna abissal a separação entre o ser vivo e sua própria vida. Esta realidade afasta o animal humano da possibilidade de se conhecer, “conhecer o ser enquanto ser”, e isso o afasta, também, da possibilidade de transformar o mundo, de construir um mundo. Entre o ser vivo e a experiência de conhecer a si mesmo surge um espaço, este espaço “vazio” é ocupado por aparelhos, máquinas, dispositivos que separam o ser vivo de sua realidade de animal humano, tentando “fazer a vida se desenvolver sem seu comportamento animal”¹⁹⁰.

Na raiz de todo dispositivo está o desejo de felicidade humana, demasiado humana e a captação como subjetivação

¹⁸⁶ Idem, p. 31.

¹⁸⁷ Idem, p. 27.

¹⁸⁸ Idem, p. 30.

¹⁸⁹ Idem, ibidem.

¹⁹⁰ Idem, p. 37.

*deste desejo no interior de uma esfera separada constitui a essência do poder do dispositivo.*¹⁹¹

Enquanto o animal humano se distancia da experiência de sua vida, do conhecimento que ela pode lhe oferecer, ele procura sua felicidade “no interior de uma esfera separada”. Enquanto ele se afasta do conhecimento gerado através de sua experiência de ser vivo, adquire outra, que se oferece como espetáculo de sua própria vida. Essa outra experiência é mediada por dispositivos que produzem discursos e corpos. Este espaço é ocupado por dispositivos que mediam a relação entre o gesto e sua realidade de ser vivo, realidade que está inserida no fluxo constante da vida. Dessa maneira, o animal humano entrega-se à força de mediação dos dispositivos, que passam a gerir sua relação com a vida. O espaço potencial de conhecimento que ele é capaz de produzir a partir de sua experiência de ser vivo é preenchido por aparelhos, máquinas, acessórios produzidos por seu corpo, por sua força criadora, que, por sua vez, produzem o seu comportamento. A idéia de dispositivos encontra ressonâncias naquilo que Debord chama de “bens selecionados”, que preparam e organizam o animal humano, isolando-o no seio de um sistema econômico que valoriza e produz a vida a ser vivida por ele. Como afirma Debord, essa produção e veiculação da vida se dão de forma espetacular, por meio de fluxos de imagens que a todo instante oferecem um “resumo simplificado do mundo sensível”.¹⁹² Esses fluxos possuem independência para ditar os ritmos e os caminhos por onde eles se manifestarão, e essa independência está garantida pelos interesses da lógica do mercado. Ainda segundo o autor, essas condições de produção criam sociedades que se apóiam numa descomunal acumulação de espetáculos afetando o homem e porque não o ator em sua gestualidade.

Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não

¹⁹¹ Idem, p. 37.

¹⁹² Guy Debord, *Sociedade do espetáculo*, ob. Cit., p. 188.

*serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte.*¹⁹³

O autor afirma que o homem encontra-se separado do produto que produz ao mesmo tempo em que, cada vez mais, produz todos os pequenos detalhes da vida, tornando a vida possível apenas por meio de aparelhos, máquinas e centros comerciais. Dessa maneira, na medida em que mais o homem produz aparatos que tomam conta e mediam sua relação com a vida, mais ele se afasta da sua experiência de vida. O animal humano está extenuado em sua obsessiva corrida em produzir dispositivos que possam saciar seu desejo de felicidade. O crescimento econômico liberou as sociedades das incertezas e dificuldades da vida primitiva, perto da natureza. Porém, agora, “é do libertador que elas não conseguem se liberar”¹⁹⁴. O conceito que Debord desenvolve de “espetáculo” ultrapassa as tradicionais divisões que ainda hoje encontramos na sociedade entre as esferas da política, da economia, da cultura ou do meio ambiente, isso porque, para ele, o capitalismo transformou o mundo em mundo da economia. Nesse mundo, a mercadoria tem lugar de destaque com seu “processo de desenvolvimento quantitativo”, e o trabalho humano passa a ser “trabalho-mercadoria”¹⁹⁵.

*O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo.*¹⁹⁶

Creio que a potência criadora deste corpo encontra-se numa realidade de enclausuramento, numa clausura imposta pelos limites da sociedade e seus preceitos. Este invólucro subsume o corpo do homem

¹⁹³ Idem, p. 24.

¹⁹⁴ Idem, p. 29.

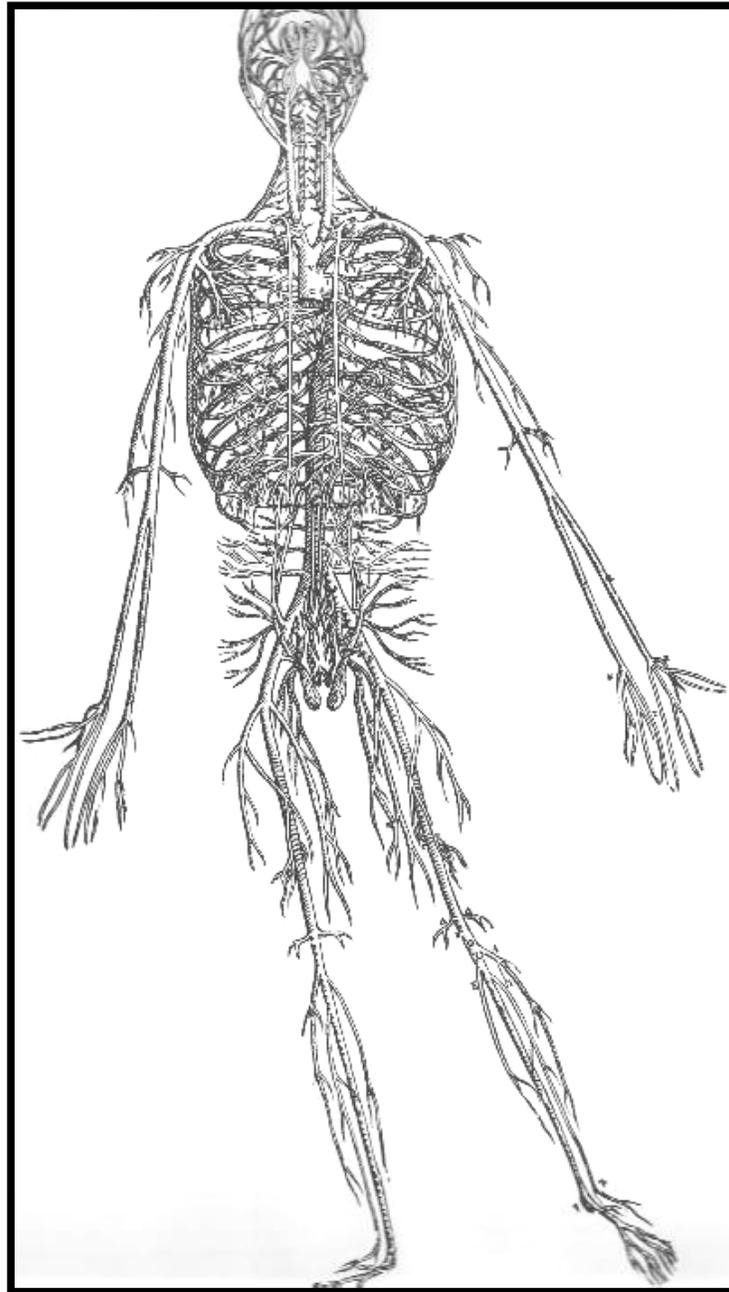
¹⁹⁵ Idem, p. 30.

¹⁹⁶ Idem, ibem (grifo do autor).

civilizado. Clausura edificada por um saber que se desenvolveu por trás da idéia de progresso, de superação construída pelo homem moderno em sua ânsia de organizar os grandes centros urbanos, de civilizar os espaços coletivos. Esse movimento exige um corpo preciso, um corpo com grande capacidade de concentração, que possua as qualidades necessárias para alavancar a produção de maneira a alcançar o tão sonhado progresso. Na busca de saciar seu desejo de felicidade, o animal humano depositou nas mercadorias a esperança de construir um mundo melhor, confundindo mercadoria com esperança. Com o crescimento do capitalismo, a produção de mercadorias acelerou-se e passou a dominar a vida social e privada do animal humano. Porém, todo esse movimento caracteriza-se fundamentalmente por separar o animal humano da experiência de sua própria vida. A profusão de aparelhos, máquinas e acessórios faz muito mais do que simplificar, facilitar, a vida do animal humano, torná-la mais prazerosa. São bens selecionados para reger a vida, exaustivamente selecionados pelo animal humano em sua busca pelo progresso. A sua força criadora foi modelada para alcançar o progresso, mas, para isso, foi preciso afastar dele qualquer comportamento que lembrasse o animal que ele é. Isso se deu por meio da cisão entre o ser vivo e a práxis da vida. Temos, então, um processo de “humanização” do animal humano, que o separa da experiência da vida, separa-o do que o aproxima do comportamento do animal que de fato ele é, num movimento que se confunde com os processo de “subjetivação”.

*Ao desenvolvimento infinito de dispositivos em nosso tempo corresponde o desenvolvimento também infinito dos processos de subjetivação.*¹⁹⁷

¹⁹⁷ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu' un dispositif?*, ob. cit., p. 33.



ANDREAS VEESALIUS

Ordenei que
tirassem meu
casulo da
estubaria.

K.

II.4 A força criadora é convocada

O corpo do animal humano é o lugar de vários processos de subjetivação, e eles se multiplicam na mesma velocidade em que novos dispositivos são criados, tudo isso acompanhado de perto por uma ciência que procura protegê-lo, organizá-lo e prepará-lo, sujeitando o corpo a suas verdades. Creio ser de vital importância para o trabalho do ator uma análise crítica sobre este saber, que se edificou no âmago da sociedade como parte do processo civilizatório com a pretensão de verdade última sobre a experiência da vida. O ator trabalha o seu corpo no sentido de aguçar a sua sensibilidade, de desenvolver a sua percepção sensível e, ao mesmo tempo, procura prepará-lo para estar capacitado a responder fisicamente aos possíveis estímulos que possa receber. A relação entre conhecimento sensível e a concretude do corpo é fundamental para a construção do corpo cênico. Os exercícios práticos que realizo com o grupo Boa Companhia procuram estabelecer uma conexão entre a percepção sensível e as respostas físicas que o corpo oferece. Este trabalho prático está sempre ligado a uma reflexão qualquer, algumas mais elaboradas, outras menos, mas está invariavelmente associado à visão de mundo do artista. Entretanto, numa realidade que separa o animal humano de sua experiência de vida, oferecendo-lhe uma série de aparelhos, equipamentos, máquinas e acessórios que passam a mediar sua relação com a própria vida, a visão de mundo do artista passa a ser algo que não nasce da sua experiência com a vida, mas aquilo que por meio dos dispositivos ele foi capaz de apreender. Nos cálculos do poder que procura controlar os corpos, os processos de subjetivação são elementares, pois por esse controle deve passar a força criadora do artista, sua força mental, sua criatividade, sua imaginação. Peter Pál Pelbart escreve sobre a força que no capitalismo atual o trabalho “dito imaterial” ocupa, afirmando que aquilo que um dia estava no domínio “privado, do sonho, das artes, foi posto a trabalhar no circuito econômico.”

Com isso, o capitalismo passou a mobilizar a subjetividade numa escala nunca vista. A força de invenção se tornou a principal fonte de valor, independente até do capital ou da relação assalariada. Pode-se dizer que a força invenção está disseminada por toda parte, e não mais circunscrita aos espaços de produção consagrados enquanto tais. A centralidade da invenção no domínio da produção, no entanto, contrasta com a predominância de uma serialização do domínio das formas de socialização, de entretenimento, de circulação cultural e de informação.¹⁹⁸

Dessa maneira, a força criadora encontra-se no centro de uma economia política que procura atender o interesse do mercado. A força criadora, de alguma maneira, é parte de um sistema que se distingue pela repetição, pela similaridade de seus atos, no capitalismo atual. Ela é repetição quando se torna refém da realidade referência que caracteriza a sociedade espetacular, numa espécie de seqüestro de suas forças, que contamina o artista através de sua imaginação e seus desejos. A força criadora é movimento, ela existe num espaço que se cria entre uma idéia e um objetivo, sendo que este objetivo assim se definiu, perante a força criadora, por ser uma ilusão, nisso reside a possibilidade de criação. Na construção do corpo cênico reside a possibilidade concreta do gesto utópico de fazer mundo do ator. As forças de produção hoje solicitam do animal humano sua força mental, sua força criadora, não se trata mais de trabalho braçal, o corpo já é espaço de controle há muito tempo, seus espaços de exclusão estão satisfatoriamente organizados. O nosso tempo, a nossa sociedade criou o seu sujeito e para aprimorá-lo, solicita a ele sua força criadora. O artista e o seu corpo têm nessa realidade um lugar de inúmeras possibilidades. Entretanto, deparamo-nos com o paradoxo de que a força criadora do artista hoje está profundamente inserida na

¹⁹⁸ Peter Pál Pelbart, *Vida capital – Ensaios de biopolítica*, ob. cit., p. 132.

produção de dispositivos que o afastam da experiência da vida, num contexto de produção cultural comprometida com os interesses do mercado. Temos, então, processos de subjetivação que constituem uma esfera separada da experiência de vida do animal humano, mas que não param de seduzi-lo, de trabalhá-lo através de seus desejos, de sua imaginação, de sua ânsia por felicidade. Esse movimento é parte importante na construção de sua identidade numa sociedade disciplinar, onde ele assume sua “identidade e sua liberdade de sujeito no processo mesmo de sua submissão.”¹⁹⁹ O ator deve estar ciente dessa realidade, pois a sociedade assim organizada, por meio de um regime de práticas que procuram controlar o corpo para obter dele o comportamento mais adequado aos seus interesses, elabora dispositivos que produzem subjetividade, e interferem diretamente no trabalho de construção do corpo cênico pelo ator.

A prática da construção do corpo cênico está ligada, na maioria das vezes, à sistematização de uma metodologia que procura preparar o corpo, sensibilizá-lo. Por outro lado, o ator deve procurar por meio de sua experiência de vida, de sua visão de mundo, organizar linhas abstratas que, através de sua imaginação e de seus desejos, dialogam com o tema, o universo, os estímulos sobre os quais ele estiver trabalhando. O teatro é o espaço do diferente, do extraordinário, a prática teatral oferece ao ator a oportunidade de arriscar formas, desenhos no espaço, de brincar com ritmos diferentes, de manipular o tempo, de subverter o sentido das coisas, de criar mundos. De fato, quem possui esse espaço em potencial é o corpo do animal humano que preencherá esse espaço com sua força criadora. Na prática teatral, o corpo tem uma liberdade maior de movimento e de criação, do que em seu cotidiano, em sua vida social. Com intuito de ampliar essa liberdade, o teatro vem desenvolvendo inúmeras metodologias visando o aprimoramento das habilidades do corpo. Mesmo assim, o artista - o animal humano artista - precisa lidar com as forças que o alvejam e o constroem enquanto homem civilizado ocidental. A força

¹⁹⁹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, ob. cit., p. 42.

criadora no animal humano é objeto de processos de subjetivação que pretendem confiná-lo num território restrito de saber. Na medida em que ela realiza serviços que reforçaram o exílio técnico de sua própria vida, ela reafirma sua submissão a esses processos. Ao plantar liberdade e colher submissão, a sociedade domina de tal forma que transforma as decisões mais íntimas e a força criadora do animal humano em sua principal fonte de valor. Donde, nunca é demais refletir sobre essa (terrível) proximidade.

Como se costuma dizer, o corpo é a principal “ferramenta” do ator, mas ele é, também, objeto das forças que procuram orientá-lo no caminho do “progresso”. É necessário pensarmos o trabalho prático do ator, em busca do aprimoramento de suas capacidades técnicas e sensíveis, pois esse esforço pode se revelar como “ferramenta” do “progresso”, que desfila preocupações politicamente corretas e acaba por propagar o espetáculo social do exílio da vida. Devemos nos ater ao fato de que - além das práticas disciplinadoras serem difundidas, executadas e recicladas com rapidez e abundância - os mecanismos de controle se desenvolvem, se propagam e se impõem por meio do espaço deixado pelo animal humano, no espaço entre ele e sua experiência de vida. Esse é o espaço da invenção, da criação, do novo, da potência de “fazer mundo” do animal humano, da força criadora. Um espaço que é ocupado inicialmente por uma idéia de vida, de organização social, de geração de riquezas, acaba por encontrar sua verdade fora do homem, no mercado: um espaço ocupado por dispositivos que entretêm o animal humano, mas exigem sua submissão. Esse espaço oferecido a saberes e poderes totalizantes - e, muitas vezes, tratados por ele com displicência em sua relação com o conhecimento que dele possa advir - é, ao mesmo tempo, o espaço onde o ser vivo pode se conhecer enquanto ser e onde ele pode construir mundos, criar. O espaço onde desejo e imaginação têm a possibilidade de se tornar conhecimento sensível em seu contato com ambiente a sua volta, numa experiência que afeta o corpo e pode transformá-lo. Não é o caso de propor a volta de uma relação do animal humano com a natureza em sua forma primitiva, nem desejar que o ser vivo e sua experiência de vida se

assemelhe a um outro animal. Entretanto, é preciso a consciência de que vivemos em tempos em que os dispositivos se proliferam com rapidez, e a vida do animal humano é cada vez mais controlada e orientada por um saber que se oferece como garantia de um futuro melhor, mas se realiza como coerção. Essa constatação exige uma postura cautelosa em relação aos questionamentos feitos sobre as práticas que envolvem o trabalho do ator.



PRIMUS

O rapaz conti-
-nua de mãos
estendidas para
virmos, como para
lembrar-me de
seu apelo.

K.

II.5 A não-historicidade do corpo

É preciso olhar o corpo do ator enquanto capaz de elaborar raciocínios complexos, de possuir uma imagem de si mesmo, enquanto ser de linguagem, mas, todavia, é preciso, também, pensá-lo enquanto animal que ele é. Jeanne Marie Gagnebin lembra-nos, nesse sentido, que Nietzsche, ao escrever sobre nossa condição histórica, procura construir uma antropologia “a partir do ser *animal* do homem.”²⁰⁰ Ainda segundo a autora, para Nietzsche o animal humano é aquele que lembra e por essa razão mantém uma relação com o passado, e, ao mesmo tempo, é obrigado a estabelecer uma relação com o futuro, quando, para isso, ele deve ser capaz de prometer.

*O adestramento tendo em vista a promessa, como a educação para a memória, supõe uma luta feroz contra o esquecimento que, diz Nietzsche, não é somente uma força inercial, mas sim ‘uma faculdade de inibição ativa e uma faculdade positiva em toda força do termo’. Não devemos esquecer (!) que esta força ativa do esquecimento será, segundo Nietzsche, um aliado decisivo da ‘força do presente’, portanto, da capacidade humana de invenção e de ação.*²⁰¹

Nietzsche oferece-nos outra maneira de enxergar a dominação organizada pelos mecanismos disciplinadores, a partir da “faculdade de inibição ativa”: uma força constante e concreta que age por meio de uma ciência do passado e um sistema de obrigações presentes e futuras sobre o animal humano. A dinâmica de lembrar e prometer, que constrói a história do homem, de suas sociedades, acontece de forma violenta, “provém da coerção (sem nobreza moral nenhuma) à qual o credor

²⁰⁰ Jeanne Marie Gagnebin, *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo, Ed 34, 2006, p. 189.

²⁰¹ Idem, p. 190.

submete seu devedor.”²⁰² Dinâmica ancorada na elaboração da linguagem pelo animal humano quando afastou-se de sua condição primitiva de animal que vive com intensidade o seu presente, quando toda a sua existência está contida no aqui e agora de cada ato. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, para Nietzsche, esse movimento do animal humano de desenvolver suas potencialidades de maneira a se distanciar de sua condição de animal não significa uma prova de sua grandeza de caráter. Mas, antes, o motivo de uma “inadequação fundamental, um deslocamento doloroso em relação à simplicidade da vida animal”²⁰³. A autora lembra que este deslocamento é o espaço privilegiado da criação artística. Por isso, devemos pensar o corpo do ator, em seu processo de construção do corpo cênico como puro movimento entre a “simplicidade” da vida animal, e seu reconfortante “esquecer”, e a complexidade do domínio da linguagem e seu doloroso “lembrar”. Este é o espaço da força criadora, o espaço do deslocamento, afinal, o ato de criação é movimento e se desenrola no espaço das múltiplas possibilidades que a relação entre a nossa realidade primeva e o domínio da linguagem, que nos possibilita elaborar coisas complexas, nos oferece. Essa é uma capacidade do animal humano que se propaga e se fortalece elaborada pela imaginação e pelos desejos.

*O esquecimento de que a vida e o presente dão provas, essa não-historicidade inevitável não é um defeito, mas uma atmosfera protetora, sem a qual, diz ele (Nietzsche), a vida sequer poderia aparecer ou manter-se. Ao ignorar a perspectiva histórica, a vida produz um falseamento necessário a vida, e permite a supremacia do instante na topografia do tempo. Apenas quando é forte o suficiente para utilizar o passado em benefício da vida é que o homem torna-se efetivamente homem, diz Nietzsche.*²⁰⁴

²⁰² Idem, *ibidem*.

²⁰³ Idem, p. 191.

²⁰⁴ Peter Pál Pelbart, *Vida capital – Ensaios de biopolítica*, ob. cit., p. 188.

Como afirma Peter Pál Pelbart, não é o caso de ignorar o passado, mas valorizar o presente que por meio dos desejos e do esquecimento produz esse falseamento tão necessário à vida. Afinal, temos a capacidade de lembrar intimamente ligada a um processo de “humanização” do animal humano, um exercício da memória que busca resgatar o tempo passado para amenizar a consciência da transitoriedade inerente ao ser vivo. A relação do lembrar com o nosso processo de “humanização”, coincide com a procura por felicidade do animal humano, que suavizaria sua consciência do tempo; e remete ao espaço ocupado pelos dispositivos, que produzem subjetividade através de nossa submissão e de nosso desejo de felicidade. O trabalho do ator está intimamente ligado ao falseamento da vida, na relação paradoxal entre revelar e dissimular própria ao artista. Ele precisa, entretanto, compreender a ação de “não-historicidade” do corpo como uma fuga da verdade fabricada, que sujeita o animal humano. Como afirma Renato Ferracini em relação ao trabalho do ator, “se o corpo é um ‘aqui-agora’ devemos rever também a questão da memória”²⁰⁵. Para o autor a memória enquanto corpo apresenta-se como um passado vivido que se torna presente constantemente no corpo.

*O presente não é algo que passa para ser transformado em outro instante presente, mas o presente se acumula nesse passado e é levado ao futuro imediato juntamente com todo o passado anterior. Assim, paradoxalmente, o passado é co-extensivo ao presente e o presente é presente ao mesmo tempo em que é passado*²⁰⁶.

Assim, uma “memória histórica” no corpo não faz sentido, uma vez que, na experiência de vida do corpo passado e presente acumulam-se e transformam-se no futuro imediato incessantemente, como afirma

²⁰⁵ Renato Ferracini, *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo, Hucitec, 2006, p. 119.

²⁰⁶ Idem, p. 120.

Ferracini, o corpo/memória é o corpo que se recria, corpo “como dobra histórica”²⁰⁷. Essa idéia de memória está distante do “lembrar” do animal humano, que não se cansa de reafirmar o seu compromisso com o progresso.

As forças que separam o animal humano de sua experiência de vida nascem de uma cisão que lhe é interna: a separação entre o ser vivo e o conhecimento gerado por sua consciência de ser enquanto ser. O estudo dos mecanismos disciplinares e seus dispositivos, que procuram vincular uma verdade a um sujeito, revelam essa separação numa sociedade que transformou o que era vivido em representação. Acredito que é de fundamental importância para ato de criação do ator a percepção de que sua imaginação e seus desejos também são o objeto de dispositivos que o afastam de sua capacidade de gerar conhecimento a partir de sua experiência de vida, afastando-o de sua potência de invenção e criação. É necessário ao ator ter a compreensão de que, em seu trabalho de criação, ele enfrentará essas forças, as sobrepujará, ou ainda, trabalhará ao lado delas conforme seus objetivos. Essas forças se legitimam através de um saber que ao mesmo tempo se alimenta delas e edifica o caminho de sua maior pretensão: ser o conhecimento último do corpo e sua biologia. O ator que, com sua subjetividade e através de uma experiência sensorial, traça um objetivo que visa à criação artística, realizando-o na concretude de seu corpo, deve ter a consciência de que o espaço onde a força criadora age, por excelência, possui um tráfico intenso de forças que procuram sujeitá-lo. Esta não é uma tarefa simples, pois a força criadora estimula-se a partir de um determinado objetivo que, por meio do corpo e sua capacidade de invenção e ação, revela-se enquanto potência transformadora, enquanto desejo, ilusão. Entretanto, é apenas enquanto ilusão, enquanto gesto utópico de fazer mundo, que a força criadora tem o seu poder de intervir criativamente na vida. Sendo assim, a ilusão, o mistério que a acompanha, o movimento utópico do potencialmente realizável no corpo, com sua capacidade de invenção e ação, tem função

²⁰⁷ Idem, p. 144. Esse fora entendido “como uma dimensão além dos estratos da relação poder-saber”.

estratégica nos cálculos do poder, nos processos de subjetivação em nossa sociedade. Será uma tarefa complexa, provavelmente inútil, tentar construir uma espécie de independência do corpo do animal humano em relação a essas forças que procuram dominá-lo, mesmo porque, em última instância, ele e essas forças são a mesma coisa. Somos feito daquilo que há séculos nossas sociedades se organizam para ser, e é preciso reconhecer o sucesso alcançado por ela e por nós mesmos. Porém, quando tratamos das preocupações acerca da construção do corpo cênico, é preciso saber que iludir-se é confundir desejos com a realidade, movimento que é essencial para o artista, mas é, também, movimento fundamental para as tecnologias de poder e saber que controlam nosso corpo. Saber este que se legitimou por meio da coerção dos corpos. Penso que o ator deve estar consciente desta realidade, através de uma reflexão a propósito da relação do corpo com as forças que atuam sobre ele, mas, sobretudo, deve buscar construir uma reflexão por meio da concretude do corpo. Tal reflexão, do ator sobre a realidade em que seu corpo se encontra, o levará a se defrontar com as forças que organizaram e organizam os corpos em nossa sociedade e que procuram subjugar sua força criadora.



GALERIA 17

mas n̄ s̄o
animais des-
conhecidos, por
que n̄o consigo
r̄-los?

X.

II.6 Ator, animal humano dissonante

Partindo da reflexão proposta acerca dos mecanismos de controle dos corpos por meio da construção de dispositivos de saber e poder, que, através de princípios regulatórios, procurou delimitar os espaços internos e externos do corpo, abordarei algumas idéias de Nietzsche. Estas idéias mantêm estreita relação com meu pensamento sobre o trabalho do ator. Acredito que a construção do movimento, o repertório de gestos do corpo estão, de uma forma ou de outra, sob a influência de todas essas forças que procurei examinar nas considerações feitas sobre o gesto e os dispositivos que atuam sobre os processos de subjetivação do animal humano. Considerando o trabalho de construção do corpo cênico em sua potência concreta de criar o gesto utópico de fazer mundo, farei uma aproximação com as idéias do *dionisíaco* e do *apolíneo* na arte. À luz da idéia de dramaturgia do corpo, refletirei sobre as considerações de Nietzsche sobre a arte trágica.

“Aqui o dionisíaco, medido com o apolíneo, se mostra como potência artística eterna e originária que chama à existência em geral o mundo todo da aparência: no centro do qual se faz necessária uma nova ilusão transfiguradora para manter firme em vida o ânimo da individuação. Se pudéssemos imaginar uma encarnação da dissonância – e que outra coisa é o homem? – tal dissonância precisaria, a fim de poder viver, de uma ilusão magnífica que cobrisse com um véu de beleza a sua própria essência.”²⁰⁸

Nietzsche analisa a duplicidade *apolíneo/dionisíaco* na arte trágica e afirma que esta vive em tensão, “incitando mutuamente a produções

²⁰⁸ Friedrich Nietzsche, *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo* Tradução J. Guinsburg, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 143.

sempre novas”²⁰⁹. De um lado, o êxtase do estado dionisiaco quando o abismo entre um homem e outro, entre o Estado e a sociedade, dão lugar a um “sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza”,²¹⁰ fazendo emergir toda uma vivência do passado. Transcorrida esta experiência, quando volta à sua realidade cotidiana, o indivíduo sente uma força negadora da vontade. De outro lado, o mundo apolíneo da beleza e o endeusamento da individuação, “no qual se realiza, e somente nele, o alvo eternamente visado pelo Uno-primordial, sua libertação através da aparência.”²¹¹ Dessa forma, segundo o filósofo, “o apolíneo nos arranca da universalidade dionisiaca e nos encanta para os indivíduos”²¹². Entretanto o movimento da arte trágica se completa quando, no seu ápice, é revelado o apolíneo como um véu de aparência que “envolve o autêntico efeito dionisiaco, o qual, todavia, é tão poderoso que, ao final, impele o próprio drama apolíneo a uma esfera onde ele começa a falar com sabedoria dionisiaca e onde nega a si mesmo e à sua visibilidade apolínea.”²¹³ Parece-me que voltamos, de alguma maneira, ao espaço da potência criadora localizado entre o movimento infinito e o aqui e agora do presente. Espaço onde agem as forças nascidas de nossa “inadequação fundamental, um deslocamento doloroso em relação à simplicidade da vida animal”, as forças dionisiacas. Essas forças dialogam com outras que são responsáveis por nossa humanização, pela nossa capacidade de elaborar uma linguagem, de construir um pensamento complexo e de organizar, na aparência, o caos da vida. Todavia, o autor afirma que no mundo grego iniciou-se uma transposição do dionisiaco em afetos naturalistas, acontecimento este que gera o herói dialético²¹⁴ que age por meio da lógica da razão e da contra-razão, e que só consegue respirar na

²⁰⁹ Idem, p. 27.

²¹⁰ Idem, p. 55.

²¹¹ Idem, p. 40.

²¹² Idem, p. 127.

²¹³ Idem, p. 129.

²¹⁴ Dialética: “A arte do diálogo e da contradição, logo da controvérsia... a própria marcha do pensamento. Ela pode pensar tudo, explicar tudo, justificar tudo... É a arte de se dar razão na linguagem, mesmo que todo real nos desdiga.” Trechos do: André Comte-Sponville, *Dicionário Filosófico*, ob. cit., 2003.

fria claridade e consciência²¹⁵. Essa lógica é calcada numa “justiça poética”²¹⁶ que procura recompensar a virtude e punir o vício.

Tudo isso, segundo Nietzsche, é conseqüência do espírito científico que surge e que enaltece a virtude do saber e menospreza os instintos²¹⁷, transformando a arte em retrato imitativo da aparência (afetos naturalistas) através do impulso dialético do saber e do otimismo da ciência com pretensão de validade universal. É possível dizer que, a arte é submetida ao animal humano obrigado a lembrar, movimento que o arranca “de um esquecimento primeiro, de um presente sem consciência nem palavras”²¹⁸, e ele fica preso a sua promessa de alcançar o progresso, como afirma Jeanne Marie acerca do pensamento de Nietzsche a esse respeito, trata-se, na verdade, de um processo de domesticação de um animal para a faculdade de prometer. Esse processo de coerção tem como referência a razão, que deve explicar tudo e, sobretudo, explicar o homem ao animal humano e, em seu racionalismo delirante, submeter o animal humano a sua idéia de homem. Este saber foi erguido pelo homem teórico, segundo Nietzsche, alimentado pela ilusão metafísica – otimismo da ciência - de conhecer o homem e, também, de corrigi-lo. Uma ilusão construída pelo véu apolíneo da aparência, ignorando o saber dionisíaco, “que só brilha na escuridão”²¹⁹.

Acredito ser lícito dizer que uma tecnologia política do corpo que inaugura o “homem calculável”, como afirma Foucault, teve seu movimento inicial a partir do “herói dialético”, que por sua vez foi moldado pela “justiça poética”, segundo Nietzsche. Este seria o nascimento do “homem teórico” descrito por Nietzsche: um saber edificado sobre uma representação ilusória da existência, que, com a pretensão de corrigir o homem, construiu técnicas e discursos científicos, criando procedimentos de individualização, em que “virtude é saber; só se peca por ignorância; o

²¹⁵ Friedrich Nietzsche, *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, ob. cit., p. 89.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ Espírito científico e menosprezo pelos instintos personificados, na opinião de Nietzsche, por, principalmente Sócrates, mas também por Êsquilo e Sófocles.

²¹⁸ Jeanne Marie Gagnebin, *Lembrar, escrever, esquecer*, ob. cit., p. 190.

²¹⁹ *Idem*, p. 92.

virtuoso é mais feliz”²²⁰. Esse movimento construiu a individualidade do “homem calculável”²²¹, a idéia de homem normal. Estes conceitos criados pelo homem, através e sobre o homem, foram edificados sobre o espírito científico que exalta a lógica da razão e a claridade da consciência. Espírito científico que sentencia os desejos e a imaginação a uma severa vigilância, condenando toda forma de saber construída por meio de desejos e paixões que possam transformar o “homem calculável” em uma perigosa equação inexata; espírito científico que se organiza a partir da lógica do trabalho, da competitividade, do lucro e que reserva aos desejos e à imaginação, alimentados pela mídia cada vez mais veloz e voraz, incursões a templos de consumo onde têm a chance de saciarem-se. Antonin Artaud ao escrever sobre o teatro e, principalmente, sobre o animal humano inserido numa realidade em que seus encontros são mediados pela lógica da troca, que o afasta de sua experiência de vida, alerta-nos para os perigos desse tipo de lógica.

*“Uma das razões principais do mal que sofremos reside na exteriorização desenfreada e na multiplicação prolongada ao infinito da força: ela reside também em uma facilidade anormal introduzida nas trocas de homem para homem e que não deixa mais ao pensamento o tempo de retomar raiz nele mesmo.”*²²²

Artaud, em seu “Manifesto por um teatro abortado”, proclama que pouco importa a idéia de uma revolução que apenas mude o poder de mãos (no caso da burguesia para o proletariado), pois o que é necessário é uma “metamorfose nas essências”²²³. Segundo o autor, é preciso fugir da lógica de produção ao “infinito da força”: “Estamos todos desesperados de

²²⁰ Idem, p. 89.

²²¹ Michel Foucault, “*Vigiar e punir*”. Tradução Raquel Ramallete, Petrópolis, Vozes, 2000, p. 169.

²²² Antonin Artaud, “*Linguagem e vida - Manifesto por um teatro abortado*”. Tradução Regina Correa Rocha, São Paulo, Perspectiva, 1995, p. 39.

²²³ Ibidem.

tanto maquinismo em todos os níveis de nossa meditação.”²²⁴ Artaud percebe a cisão que ocorre no âmago do animal humano, que o impossibilita de “retomar raiz nele mesmo”. O autor, por meio de uma obstinada luta por revolucionar o teatro de seu tempo, procura resgatar no animal humano algo de essencial, aquilo que o faz participar ativamente das transformações que a vida opera a sua volta. Entretanto, para isso, é necessário estar conectado à vida, ao movimento infinito e ser capaz de confrontá-lo com as forças do presente. Artaud reclama para o teatro a responsabilidade de iniciar a “metamorfose nas essências” e, para isso, acredita na multiplicidade do corpo. O autor acredita num espetáculo que mobilize gestos e signos dentro de um espírito novo, em que imagens e sons dialogarão com o público. Reivindica que o espetáculo teatral deve se dirigir para o organismo das pessoas, feito de sensações verdadeiras que não representam a realidade, mas que pela união de pensamento e gesto atualizam-se no palco, no ato. Artaud ressalta as qualidades do teatro que pretendia realizar, ou seja, um teatro capaz de apresentar as forças da natureza como se fossem tentações, o que, acredito, vai no sentido de subverter a idéia de “justiça poética” que nos encaminha em direção a “humanização” do animal humano.

“É aí, nesse espetáculo de uma tentação onde a vida tem tudo a perder, e o espírito tudo a ganhar, que o teatro deve reencontrar seu verdadeiro significado.”²²⁵

Este espetáculo de tentações tem sua força no sentido de subverter a ordem, de trazer movimento aquilo que está inerte. Para Artaud, é imperativo que o teatro subverta a ordem social e moral para, de forma contundente, questionar o lugar do homem na sociedade. Para o ator é interessante pensar o gesto enquanto “uma tentação onde a vida tem tudo a perder”. Creio que esta é uma das possibilidades para se buscar o gesto

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho, São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 84.

utópico de fazer mundo. Pensar essa tentação enquanto movimento infinito, sem o objetivo de capturar a vida e eternizá-la num momento, mas, antes, de realçar a sua transitoriedade, de revelar a “dissonância” que caracteriza o animal humano. Quando Artaud escreve sobre a cisão entre a cultura e a vida, na qual a cultura nega o mistério da vida que se reinventa a todo instante, o caos que lhe é inerente, e se entrega num culto aos valores morais vigentes, ele percebe a cisão entre o ser vivo e a sua experiência de vida. A cultura não manifesta mais a vida, a cultura é fruto do ato de produzir “vida” de uma sociedade espetacular. Uma cisão que podemos encontrar em Nietzsche, quando ele nos fala do processo de domesticação e de sua violência contra animal humano, em seu processo de “humanização”.

Artaud, em seu livro “Teatro e seu duplo”, afirma crer que o teatro pode renovar o sentido da vida. Escreve que devemos renunciar ao homem psicológico e fazer teatro para o homem total. Mas, para isso, é preciso “devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa”²²⁶. É preciso encontrar um teatro que se expressa “através de atos estranhos”²²⁷ e “se serve de instrumentos vivos”²²⁸, pois não faz distinção entre a cultura e a vida; ou, afinal, como afirma o autor, a cultura não é outra coisa senão uma maneira de compreender e de exercer a vida. Essa visão de cultura é compatível com aquilo que os dispositivos, dos quais nos fala Agambem, roubam do animal humano impedindo-o de construir um conhecimento decorrente de sua experiência de vida, principalmente, como escreve Artaud, impedindo-o de exercer a vida. Creio que as tentações de que fala Artaud são forças desorganizadoras capazes de perturbar as bases daquilo que Foucault chamou de “homem calculável”. Para tanto, elas devem conseguir desestabilizar os processos de subjetivação que veiculam uma verdade a um sujeito. Forças que não podem ser traduzidas e representadas pelos cálculos e conceitos do racionalismo científico. Forças que não se encaixam num discurso pró-

²²⁶ Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo*, ob. cit., p. 122.

²²⁷ Idem, p. 03

²²⁸ Idem, p. 06.

vida, politicamente correto, que parece contaminar os meios de comunicação e os comportamentos das pessoas nos grandes centros. Pensamento politicamente correto que generaliza a vida, enclausura a experiência da vida no território do conhecido, do ultrapassado, desqualificando, dessa forma, a potência do desconhecido, território do devir, espaço do mistério. Mistério que cada indivíduo trás consigo em suas entranhas, rastro de nossa evolução - ausência do cômico e presença do ignoto - e, por isso, coletivo em sua essência, possibilitando ao indivíduo uma experiência do coletivo, experiência essencial para o teatro, que nada tem a ver com as experiências coletivas atuais: deslocamentos do trabalho para o shopping, ou da praia para o bar. Mistério distante desta realidade de corpo funcional, com o qual nos relacionamos de maneira a equacionar eficazmente qualquer empecilho que afete seu poder de competitividade (a infinidade de psicotrópicos seria só um dos exemplos possíveis na tentativa de eludir a tais empecilhos). Esse mistério acompanha cada animal humano, é seu segredo. Segredo que se revela enquanto tal quando o animal humano exerce sua força criadora, quando ele exerce a vida. Quando o animal humano conecta-se com sua experiência de vida tem a possibilidade do devir mundo. A partir do conhecimento que experimenta sobre si, do conhecimento radical sobre si, ele torna-se capaz de construir mundos. A experiência de devir mundo no homem está numa relação entre o perceptível e o imperceptível, pois se trata do encontro entre o movimento infinito, ligado a natureza, ao cosmos, e o real, e as forças que agem no presente. Este espaço que é o espaço da potência criadora e é, também, o lugar do segredo, do mistério da vida. É o abismo que separa o homem do além do homem. Em seu lugar, entre o perceptível e o imperceptível, ele é companheiro do ator em sua busca pelo gesto utópico de fazer mundo. Deleuze e Guattari escrevem sobre as lembranças do segredo na experiência de devir, e, creio, é isso que emana do corpo cênico em seu devir mundo. O ator se depara com o conteúdo que é “grande demais para a sua forma... ou os conteúdos têm

neles mesmos uma forma, mas tal forma é recoberta”²²⁹ e, dessa maneira, escapa a suas relações formais. Para o trabalho do ator, em seu devir mundo, esse espaço do segredo pode sugerir uma relação com a construção de seu corpo cênico que ultrapassa os limites entre o perceptível e o imperceptível, pois o conteúdo que transborda para fora da forma é captado como lembrança do segredo.

*Em suma, o segredo, definido como conteúdo que escondeu sua forma em proveito de um simples continente, é inseparável de dois movimentos que podem acidentalmente interromper seu curso ou traí-lo, mas fazem parte dele essencialmente: algo deve transpirar da caixa, algo será percebido através da caixa ou na caixa entreaberta.*²³⁰

Artaud pensa o segredo como parte fundamental do trabalho do ator, e coloca-se contra um teatro que “é feito para elucidar um caráter, para resolver conflitos de ordem humana e passional, de ordem atual e psicológica”²³¹. Coloca-se contra um teatro que quer limitar o desconhecido ao conhecido e que acaba mostrando ao público apenas o espelho daquilo que ele é. Acredito que sua visão crítica sobre o que se transformou a cultura aproxima-se da reflexão proposta por Nietzsche a propósito do “herói dialético”. Por outro lado, creio que a idéia de Artaud sobre a necessidade de o teatro encontrar sua própria linguagem, algo entre o pensamento e o gesto²³², encontra ressonância com a afirmação de Nietzsche sobre a importância da duplicidade do apolíneo e do dionisíaco para a arte²³³. E ressoa, também, na idéia da “dialética fundamental” que Benjamin enxergou no gesto. Penso que o espaço entre o pensamento e o gesto é o espaço por onde transita o “herói trágico”. Espaço entre o

²²⁹ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, ob. cit., p. 80 e 81.

²³⁰ Idem, p. 82.

²³¹ Idem, p. 35.

²³² Idem, p. 85.

²³³ Friedrich Nietzsche, *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, ob. cit., p. 27.

conceito e o real, que é concreto enquanto movimento e que produz reminiscências de um segredo. Além disso, da perspectiva do segredo podemos afirmar que esse espaço, que os “mecanismos de controle” não conseguem organizar, transcende o corpo, mas ainda não se fixou como idéia.

Sobre esse espaço entre o movimento infinito e as forças do presente, o texto “Van Gogh – O suicídio da sociedade”²³⁴, de Antonin Artaud, parece-me revelador. Segundo o autor, o caso do pintor é exemplar por se tratar de um indivíduo que não cabe nas definições da sociedade moderna. Seu comportamento não se encaixava nos parâmetros socialmente aceitos. Segundo o autor, a “sociedade tarada inventou a psiquiatria, para se defender das investigações de certas lucidezes”²³⁵. Lucidez que, no caso de Van Gogh, rompia com o conformismo das instituições de sua época por meio da energia de sua pintura. Artaud ressalta os meios com os quais as instituições procuram excluir do convívio social “um homem que a sociedade não quis ouvir e a quem ela quis impedir de dizer verdades insuportáveis”²³⁶. Não seriam apenas o confinamento em asilos, manicômios e prisões, os meios de coerção usados pela sociedade para afastar comportamentos “inadequados”, mas haveria também “os grandes enfeitiçamentos globais” formados “pela formidável opressão tentacular de uma espécie de magia cívica”²³⁷. Esta “magia cívica”, de que fala Artaud, encontra consonância com as instâncias de controle identificadas por Foucault. Artaud escreve sobre o embate dos mecanismos disciplinares contra um artista que não se encaixava nos padrões comportamentais de sua época. Mas o autor ressalta o comportamento de Van Gogh em relação a vida, sua maneira de exercer a vida e como isso resulta em seus quadros. É possível entender por “magia cívica” o saber, construído por meio de uma economia de valores morais, que balizou a edificação de tais instâncias

²³⁴ Artaud, *Linguagem e vida*, “Van Gogh, o suicídio da sociedade”, tradução de Silvia Fernandes e Maria Lucia Pereira, São Paulo, Perspectiva, 1995, p. 257.

²³⁵ Idem, p. 258.

²³⁶ Idem, p. 260.

²³⁷ Idem, *ibidem*.

utilizando-se de idéias como imaginação e instinto. Esse saber apoderou-se de tais idéias, visando um patrulhamento de suas forças criadoras enquanto potências transformadoras da relação do indivíduo com o ambiente em que vive. Esse saber se constituiu desqualificando parte da produção imagética do corpo e reduzindo os espaços de seus movimentos, gestos e formas. Procurou esgotar dentro dos limites impostos pela razão as idéias de imaginação e instinto e, usando de seus tentáculos (colégios, manicômios, prisões e etc.), deu início aos seus procedimentos “mágicos” de elaboração do homem civilizado. Esse movimento, que passa a produzir dispositivos em proporções cada vez maiores, media o animal humano em sua relação com a experiência da vida e localiza-se nos meandros daquilo que estamos em via de nos tornarmos e através dos quais nos tornamos. Esses procedimentos mágicos trabalham o animal humano através de seus processos de desejo. Acredito que esta magia de que nos fala Artaud é resultado da “grande política” e de sua promessa de progresso. O povo foi convidado a participar dessa idéia de futuro, mas não como cidadão, pois não lhe é permitido participar do poder soberano (o Estado), a não ser como objeto desse poder e potencial propagador desse poder. “Magia cívica” que assemelha todos entre si, afinal o policiamento de nossas vidas biológicas, por sua forte presença no dia a dia, acaba por ser fator de unidade, a partir do qual nos identificamos com nossos semelhantes²³⁸. Paradoxalmente, essa mesma unidade nos distancia, pois não suporta a diferença. Reconhece nossa multiplicidade como desordem e, aos poucos, vai nos desumanizando. Por fim, temos essa idéia de progresso que nos desumaniza, pois não aceita a diferença e necessita de um corpo obediente para tornar-se eficiente enquanto segue seu processo infinito de nos “humanizar”. Para Artaud, Van Gogh “preferiu ficar louco, no sentido em que socialmente isto é entendido, do

²³⁸ Dessa maneira, a idéia de “cultura de massa” estaria ligada ao policiamento da vida biológica, transformando em bens de consumo as próprias tecnologias de poder sobre o corpo (o que a indústria cinematográfica norte-americana já provou ser muito lucrativo e eficiente). Ao mesmo tempo, serve como fator de identificação entre os indivíduos, seja no ato físico da compra do produto, seja na produção de conhecimento que o produto possibilita.

que trair uma certa idéia superior de honra humana.”²³⁹ Afirma que “a lógica anatômica do homem moderno” só lhe permite viver como um possesso. Essa possessão, instrumento diabólico que transforma o indivíduo, segundo Artaud, que afirma não acreditar no pecado católico, trata-se de um “crime erótico”²⁴⁰. “Crime erótico” do qual Van Gogh tentou se preservar. Porém, afirma o autor, a sociedade não perdoou esta tentativa de Van Gogh e, em suas palavras, “o suicidou”. Van Gogh foi punido por tentar “descobrir o que ele era e quem ele era”²⁴¹, por transformar seu corpo num território do embate entre carne e espírito. Embate que, ainda segundo Artaud, paira sobre a humanidade desde seus primórdios, e quando Van Gogh conseguiu se livrar dele, na ânsia de encontrar o seu lugar, foi “suicidado”. Artaud nos adverte sobre esta sociedade, “pois a lógica anatômica do homem moderno é jamais ter podido viver, nem pensar viver, a não ser como possesso.”²⁴²

A maneira como Artaud entende a vida de Van Gogh, com sua força espiritual e artística e o movimento que ela provocou ao ir de encontro com uma sociedade que rechaça tudo aquilo que não segue sua lógica de produção de conhecimento, sua “magia cívica”, revela, acredito, a abrangência do poder dos mecanismos de controle na construção da identidade do indivíduo. E, sobretudo, é um exemplo das forças que atuam sobre um trabalho artístico que procura ultrapassar os limites de uma verdade que pretende subjugar-lo. Esta abrangência da “magia cívica”, como identificou Artaud na sociedade de sua época, indica a disseminação das forças de controle dos corpos para além das instituições do Estado. Van Gogh, com sua sensibilidade, sua personalidade iluminada, ofereceu seu corpo como campo de batalha entre carne e espírito, aproximando-se da essência de nossa existência. Este ato de doar-se à própria vida de maneira radical o aproximou da natureza, de sua própria natureza, permitindo-lhe dar vazão a sua genialidade. Esta experiência é espiritual e carnal. Aquilo que convulsionava Van Gogh

²³⁹ Idem.

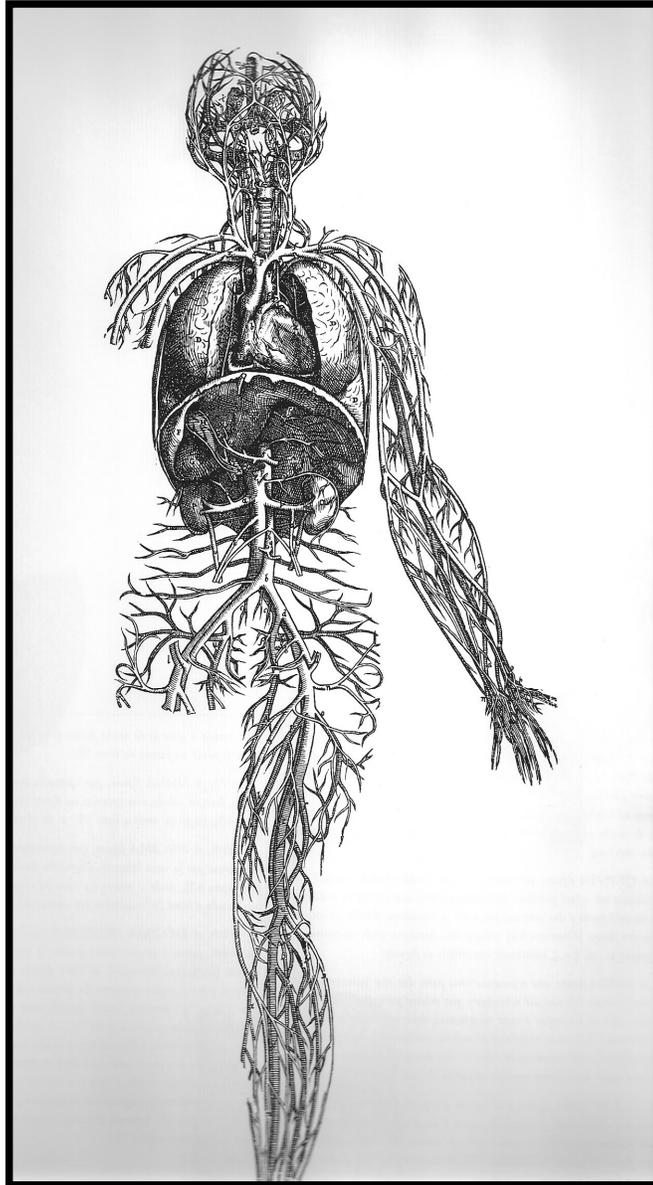
²⁴⁰ Idem, p. 262.

²⁴¹ Idem, p. 260.

²⁴² Idem, p. 262.

pintor, e que ele transportava para suas telas, também convulsionava Van Gogh indivíduo. Mas não havia na sociedade espaço para o seu corpo convulsivo. Então, a sociedade chama a medicina e a psiquiatria para “curá-lo” ou, nas palavras de Artaud, “para arrancar na base o impulso de rebelião reivindicatória que está na origem do gênio.”²⁴³

²⁴³ Idem, p. 267



ANDREAS VERSALIUS

Essas criaturi-
-nhas me custam
muito, muito
tempo, que pode.
-ria ser mais
bem empregado

✚.

II.7 O corpo sonhado e a potência criadora

Creio que o conceito de “dramaturgia do corpo”²⁴⁴ pode ajudar-nos a desenvolver uma reflexão crítica sobre a idéia de poder a partir de uma perspectiva funcional do corpo. Christine Greiner usou esta expressão em suas reflexões sobre as construções de movimento partindo do organismo do individuo, ressaltando a importância da criação de imagens. O conceito de dramaturgia do corpo tenta dar conta da coerência do fluxo constante entre o dentro e o fora na relação do corpo com o mundo²⁴⁵. O corpo está sempre se transformando quando percebe o mundo, mesmo quando é submetido a relações de poder explícitas (coerção por parte do patrão, da polícia, do professor e etc.). Ou, em situações cotidianas menos explícitas, o corpo continua seu processo de conhecimento, continua criando signos. A autora afirma que as “palavras são organizadas no cérebro primeiramente como imagens verbais e, em seguida, como imagens não verbais, ou seja, conceito”. Escreve que sentimentos também criam imagens, e essas representações são utilizadas para o movimento e a criatividade. Acredito que essa multiplicidade gerada pelo corpo em seu contato com o ambiente, que por sua vez também é múltiplo, encontra-se sob forte influência do campo de conhecimento da “razão moderna”, sob o cerco dos princípios regulatórios e das instituições de controle, como afirma Foucault. Essa razão constrói seus conhecimentos por meio dos signos que manifestam as suas verdades. Pensa o corpo por meio de uma perspectiva funcional. Temos o mundo dos esportes²⁴⁶ como o grande exemplo desta idéia do corpo, em que os atletas devem se superar a todo o instante em busca de novos records. Creio que, paradoxalmente, a idéia

²⁴⁴ Christine Greiner, *O corpo, pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo, Annablume, 2005, p. 71.

²⁴⁵ Idem, p. 72 e 73

²⁴⁶ Apesar de acreditar que o mundo dos esportes não se resume a perspectiva funcional do corpo, sendo possível por meio do esporte criar experiências coletivas através do corpo, de seus instintos, creio que não há como negar que hoje o esporte e os esportistas representam um ideal de corpo funcional e utilitário levado às últimas consequências.

moderna de superação dos limites do corpo alimenta a “mediocretização do homem”. A idéia utilitária do corpo limita sua potencialidade criativa, deixa-o refém de formas de conteúdo que criam uma realidade-referência juntamente com formas de expressão comprometidas com aquilo que é virtuoso, belo, com uma conduta racional: o culto à beleza e todas às suas intervenções cirúrgicas, à disposição física para melhorar o rendimento e tornar-se mais competitivo no mercado de trabalho. Laboratórios farmacêuticos oferecem cada vez mais remédios que prometem alterar nosso estado de espírito, nossa disposição física, eliminando, assim, todas as nossas perturbações que, muitas vezes, nascem de nossa relação com o ambiente em que vivemos e que ajudamos a manter. Esta perspectiva funcional do corpo faz parte, como não poderia deixar de ser, do ambiente onde ocorre nossa construção de conhecimento, nosso processo cognitivo. O espaço entre o animal humano e sua experiência de vida passa a ser mediado por “metas olímpicas” de beleza, resistência, e a própria forma do corpo é excessivamente almejada em seus mínimos detalhes: curvas, músculos e proporções realizadas por meio de intervenções incisivas. Esse “ideal olímpico” de performance corporal caracteriza-se como dispositivo mediador da relação do animal humano com seu corpo e, por conseqüência, com sua experiência de vida. Essa forma de “cuidar do corpo” influencia o que Greiner chamou de “contexto-sensitivo”²⁴⁷, lugar onde as mensagens fluem entre o corpo e o ambiente. O corpo do animal humano é objeto de uma verdade que procura sujeitá-lo, mas não apenas como força de trabalho para os interesses de uma economia política que organiza a sociedade como terreno fértil para o desenvolvimento do livre mercado. O próprio corpo, suas curvas, sua força, suas resistências passam a ser objeto de uma verdade que é produzida a partir de uma idéia de saúde, de bem estar, de possibilidade de longevidade que, por sua vez, é fruto do processo espetacular que produz a vida que deve ser vivida. O cerco ao corpo intensifica-se na medida em que as tecnologias à sua volta

²⁴⁷ Idem, p. 129. “o ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo.”

evoluem e propagam pelo corpo, e através do corpo, a lógica do “perde e ganha” do mercado reconhecível no próprio corpo do animal humano.

Essa perspectiva do corpo, com suas “metas olímpicas”, influencia o ato de criação artística e, também, a recepção da obra de arte, em especial da arte cênica, uma arte essencialmente presencial. O ator, em seu trabalho prático de criação, depara-se sistematicamente com essas forças e, obstinadamente, procura lutar contra elas. Porém, mesmo assim, corre o risco de transformar seu corpo num reservatório de registro dessas forças, numa demonstração de ímpeto, que acaba por revelar o quão poderosas são elas. Essa perspectiva do corpo fundamenta-se, às vezes, numa espécie de totalitarismo da expressividade. Da mesma maneira que se possui uma propriedade, que dela se procura tirar todo proveito possível, tornando-a produtiva, otimizando o uso de seus recursos, destruindo obstáculos, procurando valorá-la, o corpo do animal humano é ele próprio, em sua realidade de vida separada da experiência, o território a ser valorado. E deve ostentar isso. Dessa maneira, a lógica do mercado está impressa no corpo, e o espaço que ele possui para revelar a sua vitória ou derrota é sua expressividade. No caso do corpo, isso significaria uma organização do discurso corporal determinada por uma idéia padronizada de comunicação.

Contra essa realidade, Artaud quer construir um teatro em que se possa “liberar a liberdade mágica do sonho”, pois “não se separa o corpo do espírito, nem os sentidos da inteligência”²⁴⁸. Artaud chama a atenção para a importância do sonho e sua estreita ligação com a inteligência. Ser inteligente, enquanto faculdade de conhecer, pressupõe o sonhar. A possibilidade do gesto utópico de fazer mundo é um objetivo que só pode ser alcançado enquanto a sua ilusão está viva, assim como só existe a possibilidade da inteligência para quem sonha. Não devemos perder de vista, é verdade, que a própria inteligência pode ser nada além de um sonho do animal humano. Porém, se nos aproximamos de algo como uma

²⁴⁸ Idem, p. 82.

inteligência, foi por nossa capacidade de sonhar, de construir mundos. De construir possibilidades de criar uma realidade, de fazer mundos:

“Onde o homem impavidamente torna-se senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer contanto que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro.”²⁴⁹

Artaud alerta o animal humano, por conseguinte o ator, sobre os perigos de se tornar apenas órgãos que registram a realidade referência e consomem a vida no devir-mundo da mercadoria. É preciso enxergar o corpo como potência transformadora. Afinal, como afirma Nietzsche, não há nada mais seguro que o corpo²⁵⁰. Essa afirmação de Nietzsche é o caminho para pensarmos o que preenche o espaço entre o animal humano e a sua experiência de vida, entre o seu movimento infinito e as forças do presente: ou seja, o corpo. Entre o sonhar e a inteligência que se forma está o corpo. O corpo é a nossa única certeza; é através dele que temos a possibilidade de concluir que nossa inteligência não é apenas um sonho. Entretanto, em nossa sociedade, a produção material, de “bens selecionados”, se pretende prova da nossa inteligência e de nossa capacidade de evoluir. Em sua capacidade espetacular de produzir a vida e organizá-la, e por meio de seus dispositivos, os mecanismos disciplinares oferecem ao animal humano comportamentos, hábitos, formas de lidar com a própria vida, legitimada por uma inteligência que explica a evolução humana. Essa inteligência passa a ser um elemento externo à realidade do corpo, e isso ancorado numa idéia de história que tenta elaborar uma constância nos atos do homem, na qual somos capazes de nos reconhecer e de comprovar uma linearidade de nossa evolução. O corpo e a sua força criadora são objeto dos mecanismos de controle, que o sujeitam a uma verdade e seguem os interesses de uma

²⁴⁹ Idem, p. 07.

²⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *Para além do bem e do mal – Prelúdio a uma filosofia do futuro*. Coleção a obra prima de cada autor, tradução Alex Marins, São Paulo, Martin Claret, 2002, p. 40.

lógica que não são as suas. Dessa maneira, a inteligência passa a ser um sonho nascido de uma lógica particular, e o corpo, com sua habilidade de apreender a realidade, é potencial foco de resistência a essa idéia totalizante do animal humano, pois ele é capaz de reconhecer como falsa essa relação com a vida mediada por dispositivos. Através de sua potência criadora, o corpo consegue transformar sonho em inteligência, conceito em realidade, mas, também, é capaz de perceber o que há de falso, de fabricado na verdade com a qual se pretende controlá-lo. Afinal, o corpo descontínuo, desigual, impulsionado por sua imaginação e seus desejos, é o “canal” por onde temos a oportunidade de apreender, na relação entre o dentro e o fora dele, a vida. O corpo é capaz de construir, através de sua experiência de vida, um conhecimento transformador da vida. Corpo desconhecido e cheio de possibilidades, 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.”

É possível perceber, pelo pensamento de Artaud sobre o corpo, a concretude da potência criadora, pois se ela é movimento, o corpo é o espaço infinito e desconhecido, o meio pelo qual a sua ilusão se concretiza, deixando de ser sonho para intervir na vida.

“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.”²⁵¹

Entretanto, como vimos acima, a realidade do corpo é atravessada por uma relação de saber e poder que procura delimitar os espaços do corpo. Através dos sonhos da razão (progresso) e dos interesses do

²⁵¹ Antonin Artaud, “Conferência do Vieux-Colombier” em 13 de janeiro de 1947, Lisboa, p. 78.

mercado (produção e consumo), nasce uma inteligência que elabora uma verdade e, por meio de processos de subjetivação, disciplina o animal humano, que passa a viver uma vida sonhada. A verdade que subjuga e sujeita o animal humano é o sonho de uma sociedade crente em ter encontrado o senso de justiça no mercado, que organizou e pensou o homem segundo a sua lógica. Temos, então, uma idéia de homem, de sociedade, de verdade separada da vida do animal humano, que, por sua vez, vive uma vida sonhada, fruto da razão que construiu nossa sociedade moderna. Dessa perspectiva, a afirmação de Foucault de que a formação do sujeito, a construção de sua identidade é diretamente influenciada pela elaboração de um discurso que delimita, enquadra e fabrica uma identidade que regula o indivíduo, ganha sua real dimensão. Assim, devemos considerar a realidade de mecanismos de controle enquanto sonho, enquanto produção de ilusão e, principalmente, enquanto corpo. Pois, uma “alma” habita o homem e ela é parte do “domínio exercido pelo poder sobre o corpo”²⁵².

²⁵² Michel Foucault, *“Vigiar e punir”*. Tradução Raquel Ramallete, Petrópolis, Vozes, 2000, p. 29.



GALERIA 17

he sono lência
da pessa só terá
uma ritão fugaz
das criss à sua
rolte, até que
uma dia vai dei-
-har a canoça
ultrapassá-lo.

K.

II.8 O fazer mundo do corpo cênico

Para o trabalho do ator é importante entender o teatro como espaço de resistências, onde o corpo deve desorganizar e ultrapassar a idéia funcional e utilitária de corpo. Acredito que para a construção do corpo cênico, ou ainda, de uma maneira mais abrangente, de uma “dramaturgia do corpo”²⁵³, seja necessário considerarmos a idéia de “uma loucura imanente à razão”²⁵⁴. Foucault faz essa afirmação sobre a relação que se tinha com a loucura durante a Idade Média. Artaud, no início do século XX, escreve que seria melhor voltar aos hábitos de vida da Idade Média, na tentativa de escapar aos “hábitos do pensamento presente”²⁵⁵, de uma sociedade que, como vimos anteriormente, perseguiu Van Gogh cometendo, nas palavras de Artaud, um “crime erótico”. Creio que Artaud fala sobre a manipulação de uma verdade que pretende dar conta, domar, reduzir, a multiplicidade da vida por meio de um discurso moralista sobre o corpo, quando escreve: “não é o homem, mas o mundo que se tornou um anormal”²⁵⁶. Este mundo “suicidou” Van Gogh que, para Artaud, não era louco e nem morreu em decorrência de um surto psicótico, mas foi vítima da agressividade de uma sociedade que não o perdoou por procurar com uma força descomunal a sua verdade própria, desprendendo-se da verdade de um “mundo anormal”. É possível dizer que, Van Gogh preferiu viver o seu próprio sonho e não o sonho de uma verdade que nasceu da separação do animal humano e a sua experiência de vida.

Todavia, o que nos interessa na afirmação de Foucault é a possibilidade de se construir um saber revelador, tanto da razão da loucura como da loucura da razão, por meio do e no corpo. Saber que foi excluído da construção da identidade do cidadão civilizado moderno, ao

²⁵³ Christine Greiner, *O corpo, pistas para estudos interdisciplinares*, ob. cit., p. 71.

²⁵⁴ Foucault, *História da loucura*. Tradução José Teixeira Coelho Neto, São Paulo, Perspectiva, 2005, p. 36.

²⁵⁵ Antonin Artaud, *Linguagem e vida*, ob. cit., p. 39.

²⁵⁶ Antonin Artaud, *Linguagem e vida* – “Van Gogh. O suicidado da sociedade”. Tradução Sílvia Fernandes e Maria Lúcia Pereira, São Paulo, Perspectiva, 1995, p. 258.

cercear seus desejos e paixões em nome de um comportamento virtuoso do homem moderno. No trabalho do ator, é necessário se perguntar qual é a razão da loucura e a loucura da razão. Trata-se de considerar a realidade de corpo moldado e orientado em sua produção de gestos, movimentos, desenhos no espaço, pois a meta dos mecanismos de controle em relação ao corpo é sua produção de movimentos. O corpo é puro movimento em sua relação com ambiente ao seu redor, e quando forças agem sobre ele e sua relação com a vida, alteram seus movimentos. Em sua busca por construir o gesto utópico de fazer mundo, o ator deve ter a compreensão de que vive numa realidade sonhada, de que vive o sonho do progresso. Um progresso que sonha com o mercado infinito, o consumo infinito, o lucro infinito, com a eterna superação tecnológica da economia, com riquezas e domínios infinitos. Uma noção de progresso que considera a história do homem num sentido único, de superação em superação, e pensa o tempo de maneira linear. Portanto, o ator que tem o intuito de construir mundos deve estar atento para não reproduzir o mundo espetacular à sua volta. O ator trava uma luta ingrata, mas reveladora, que se situa entre a razão da loucura e a loucura da razão. Nesse limiar é preciso indagar-se sobre os limites da verdade que nos constitui enquanto homem civilizado ocidental. É preciso duvidar dos sonhos que possuímos, pois pode tratar-se de um sonho sonhado por outro. A nossa relação com o espaço e com o tempo deve ser cuidadosamente trabalhada, afinal o espaço está completamente dominado pelas formas oriundas dos interesses do mercado e sua organização. Nossa relação com o tempo precisa escapar à ditadura do tempo irreversível da sociedade espetacular, o tempo da mercadoria que se reproduz infinitamente e sempre “melhor”. É necessário nos apoderarmos novamente do tempo que está impresso em nosso corpo, do tempo do ser vivo, da natureza, do tempo cíclico. O tempo da vida que acompanha o ciclo nascimento-crescimento-envelhecimento-morte-nascimento. Essas idéias são extremamente caras ao teatro, ao trabalho prático de preparação do ator, mas creio que é necessário termos a dimensão das

forças com as quais nos defrontamos no trabalho de construção do corpo cênico e, dessa maneira, podermos nos entregar à elaboração do gesto utópico de fazer mundo.

A idéia de “dramaturgia do corpo”, em que Greiner afirma que o corpo está sempre se transformando quando percebe o mundo, pois mesmo quando é submetido a relações de poder explicitas, continua seu processo de construção de conhecimento, oferece uma idéia do corpo em constante transformação. Esta idéia revela uma realidade de corpo múltipla e que extrapola a idéia de “homem calculável”, ou “homem teórico”, ao mesmo tempo em que não cabe unicamente na virtuosa “justiça poética” a que se refere Nietzsche. Não pretendo que o ator deixe de lado sua identidade, ignore de uma hora para outra os elementos que o constituem, seus processos cognitivos, de subjetivação e seus princípios regulatórios. Entretanto, creio que é necessária a conhecimento do trânsito incessante de contaminações entre o corpo e o mundo, e a visão crítica desta relação, desta ligação. Como vimos anteriormente, a construção de nossa subjetividade e o processo de normalização dos corpos caminham juntos. Greiner afirma que a dramaturgia do corpo em sua contaminação incessante entre o dentro e o fora do corpo “emerge da ação.”²⁵⁷ Essa idéia vem ao encontro do processo criativo de construção do corpo cênico. Porém, acredito que a ação de inventar, de gerar, de dar existência ao que não existe, pressupõe a consciência desse limite imposto por nossos próprios hábitos sociais. É preciso mergulhar no emaranhado da razão da loucura interligada à loucura da razão. Conhecer a loucura dessa razão calcada numa noção de progresso a todo custo, mas também, a razão da loucura com suas verdades, seus signos próprios, com sua forma de construir conhecimento. Esse emaranhado sem fim nem começo, que está em permanente diálogo com a realidade externa do corpo, num fluxo ininterrupto entre o dentro e o fora. A experiência da loucura, que cria imagens e processos cognitivos próprios, pode iluminar a realidade desse fenômeno. Loucura como representante comportamental daquilo

²⁵⁷ Christine Greiner, *O corpo, pistas para estudos interdisciplinares*, ob. cit., p. 81

que a equação desenvolvida pelo “homem teórico”, para elaboração do “homem calculável”, não comporta como forma positiva de construir conhecimento. A loucura como potência reveladora do mistério de nossa existência, na qual, em seu continuum de intensidades, constrói incessantemente conteúdos e formas diferentes, nos oferecendo visões de mundo incompatíveis com nossas verdades racionais. Artaud parece perceber que o teatro necessita desta potência para se renovar quando afirma que o teatro deve se afastar da psicologia, que procura reduzir o desconhecido ao conhecido, tornando tudo cotidiano, comum. Afirma que o teatro não deve explicar ou esclarecer problemas de caráter ou passionais e nem resolver conflitos de ordem humana, mas deve mergulhar nesse emaranhado de loucura e razão.

É possível pensar uma dramaturgia do corpo, que “emerge da ação”²⁵⁸, no sentido de criar um experimento que revele algumas possibilidades novas de signos corporais, nessa relação entre a razão da loucura e loucura da razão, e com a ligação entre o dentro e o fora do corpo. Um espaço que o “otimismo científico” não ilumina, um espaço da sombra que, acredito, a corporeidade animal visita em seu devir-animal no homem. O trabalho com a corporeidade animal oferece uma possibilidade de relação com o dentro e o fora do corpo, e cria uma dramaturgia do corpo que emerge da ação. Esse trabalho, que aproxima o ator do outro animal (um cavalo, um cachorro, um macaco, um pássaro, etc.), possibilita que o corpo do animal humano se contamine de uma gestualidade intensa e, ao mesmo tempo, misteriosa. Quando observamos o outro animal, percebemos algo do movimento infinito, das linhas abstratas que o ligam com a natureza, com o cosmos. Essa qualidade nos fascina, pois quando encaramos o outro animal, temos a sensação que existe alguma coisa a mais que não somos capazes de entender. Esse espaço nasce do mistério, de nossa incapacidade de compreensão, ao menos de uma compreensão instantânea. Esse espaço é, necessariamente, ocupado por uma interação ativa entre nós e o outro

²⁵⁸ Idem, *Ibidem*.

animal. Esse espaço entre o perceptível e o imperceptível é sonho, ilusão, inteligência, conhecimento, é criação. “O devir é o movimento pelo qual a linha libera-se do ponto, e torna os pontos indiscerníveis”²⁵⁹. O trabalho com a corporeidade, que pressupõe observação, imitação, repetição, e que considera, principalmente, as qualidades do movimento do outro animal, o tónus, os ritmos, as formas de deslocamento, as máscaras, ofereceu-me, sobretudo, um lugar para perceber esse mistério em meu corpo. Essa experiência possibilitou-me construir conhecimento a partir de um lugar que não era exatamente o meu corpo e, muito menos, o corpo do outro animal, mas era o lugar do devir. A corporeidade animal mostrou-me o caminho do devir animal no homem; “uma vizinhança, uma indiscernibilidade, que extrai do animal algo em comum”, que não é uma imitação, uma utilização das formas do outro animal. Esse é o espaço de deslocamento, de movimento entre um corpo e outro, é ilusão e objetivo encontrando-se, é a possibilidade de fazer mundos.

*Que o devir funcione sempre a dois, que aquilo em que nos tornamos entra num devir tanto quanto aquele que se torna, é isso que faz um bloco, essencialmente móvel, jamais em equilíbrio.*²⁶⁰

Esse deslocamento entre dois pontos possibilita pensarmos o corpo enquanto aquilo que *não é a partir do que ele é*, ou seja, enquanto encontro entre o conceito e as forças do presente, enquanto desterritorialização absoluta. Nesse sentido, o devir animal no homem não é a lembrança de um corpo, de algum acontecimento, mas é o corpo em trânsito. Esse corpo em trânsito produziu linhas de fuga, novas formas avizinhas com o outro animal, porém não era o outro animal. Em minha experiência com a corporeidade animal no grupo Boa Companhia, tive a oportunidade de construir esse corpo que, na verdade, só pude captar enquanto deslocamento entre o meu corpo normalizado e o do outro

²⁵⁹ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, ob. cit., p. 92.

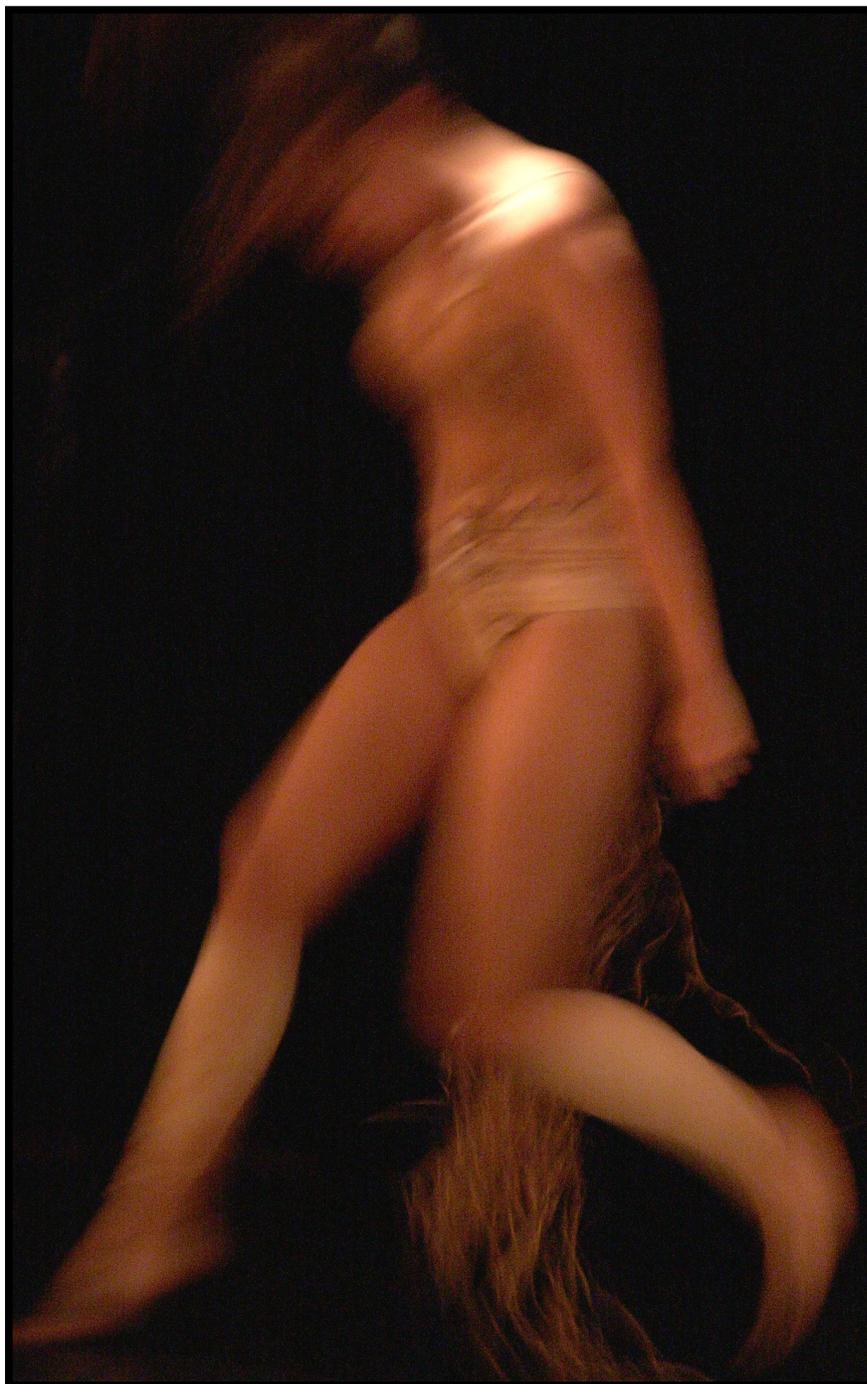
²⁶⁰ Idem, p. 107.

animal. O lugar desse deslocamento não é corpo do animal humano nem do outro animal, é um lugar outro. Nele encontra-se uma lógica de movimentos, de formas, de gestos diferenciados. Esse é o lugar onde o corpo pode ultrapassar os limites oferecidos por nossa sociedade e o totalitarismo da expressividade. É o lugar em que se pode buscar o gesto utópico de fazer mundo com todo mistério inerente a esse fazer.

Acredito que este seria um caminho para o desenvolvimento de um teatro capaz de compreender as complexidades do indivíduo contemporâneo e as forças que agem sobre ele, buscando, dessa maneira, implodir com os limites impostos pela idéia utilitária e funcional do corpo. Elaborar uma prática teatral que procure, a partir da idéia de uma dramaturgia do corpo, dialogar com a realidade existencial dividida do animal humano. Uma realidade de forças que moldam e orientam o animal humano, num processo de subjetivação que se propaga através de sua imaginação e de seus desejos. Para tanto, as preposições de Artaud, quanto a necessidade de transformar o homem, dialogam com as reflexões teóricas feitas acerca do processo de normalização. A prática sobre a qual ele escreve, que deve fugir de uma estagnação psicológica e humana, necessita “de uma tentação metafísica real, um apelo a certas idéias incomuns, cujo destino é exatamente não poderem ser limitadas”²⁶¹, ecoa na idéia de devir, de devir animal. Essa metafísica do real oferece-nos uma possibilidade de construirmos uma ponte entre um estudo teórico sobre as forças que agem em nosso corpo e a construção do corpo cênico, e que pude visitar com o trabalho com a corporeidade animal. Por meio de uma movimentação nascida do encontro de meu corpo com o do outro animal, fui capaz de elaborar uma gestualidade que fugia a idéia utilitária e funcional do corpo, e que contamina sua relação com a própria vida. Essa experiência ofereceu-me um deslocamento de meu corpo normalizado, e propiciou-me um olhar diferenciado da cisão que existe em nosso corpo de animal humano civilizado. Este espaço da cisão fundamental dentro do animal humano, que o separa de sua experiência de vida, é o espaço da

²⁶¹ Antonin Artaud, *O Teatro e seu duplo*, ob. cit., p. 86.

criação que emerge da ação, possibilidade concreta de fazer mundo. O ator em sua prática pode experimentar, concretamente, aquilo que é a prova mais contundente de sua existência, as forças do presente, e ao mesmo tempo experienciar a sua real possibilidade de transformação: o corpo.



GALERIA 17

CAPÍTULO III

**Corpo como rastro:
entre a presença e a ausência**

*“A expressão mais clara é aquela que não encontra
nenhuma esfera merecedora de si mesma
e cria uma nova.”
Walt Whitman*

Neste capítulo, procuro reunir as reflexões e os questionamentos feitos nos capítulos anteriores, na tentativa de fazer uma aproximação com alguns dos trabalhos práticos que realizei com o grupo de pesquisa teatral Boa Companhia e que possuem relevância para o tema que estou tratando neste estudo. Essas reflexões serão agora enriquecidas com os resultados das pesquisas práticas que realizei com o grupo, em trabalhos desenvolvidos com a corporeidade animal, e serviram de base para a construção do exercício cênico que apresentarei como parte da tese.

As idéias que norteiam esta pesquisa nasceram de experiências com a prática teatral, que começou no corpo e ultrapassou seus limites para depois retornar a ele. Resultado também da minha participação como ator-pesquisador durante mais de dezessete anos de trabalho, caracterizado pela busca artística de uma linguagem própria, tendo como ponto de partida o trabalho do ator. Idéias que nasceram de um corpo – com sua forma de construir saber e sua reflexão prática que é fruto do diálogo entre o dentro e o fora (o corpo e o ambiente em que vive) –, que acaba por extrapolar sua realidade biológica para regressar ao encontro de si mesmo na ânsia de se reinventar, a partir de um movimento que Christine Greiner chamou de “dramaturgia do corpo”²⁶². A abordagem que proponho sobre o trabalho do ator encontra na idéia de “dramaturgia do corpo” uma possibilidade de conexão entre meus estudos teóricos e minha experiência com a prática teatral. A pesquisa que realizei, acerca do pensamento de autores que fizeram uma reflexão crítica sobre o corpo e

²⁶² Christine Greiner, *O corpo, pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo, Annablume, 2005.

sobre a sociedade em que ele vive, bem como, sobre um saber totalizante que pretende limitar a vida sob os seus domínios, revelou uma separação do animal humano e a sua própria vida. A partir dessa constatação, ou seja, a partir da observação da cisão fundamental dentro do animal humano, procurei me aproximar da idéia revolucionária de teatro de Antonin Artaud, que desejava por meio da prática teatral transformar a sociedade em que vivia. Artaud percebe essa cisão no animal humano e pretende atacar essa realidade através de uma reflexão crítica sobre ela, e por meio de uma prática que devolveria ao animal humano sua experiência de vida. Para o autor, a sociedade ocidental capitalista escraviza o ser humano que, para tentar se libertar da opressão deste sistema precisa olhar para o seu corpo de maneira diferente. Pois a vida em potencial está no corpo e é através e por meio dele que a experiência da vida se apresenta. É a partir da relação do corpo com a vida ao redor que somos capazes de interagir com o real e transformá-lo. Mas a construção dessa consciência, a partir de uma reflexão crítica da relação do corpo com a sociedade, nos faz perceber os mecanismos disciplinadores que moldam nosso corpo e os processos de subjetivação que operam nele, e que possuem interesses específicos guiados pela lógica do mercado. Essas forças agem no corpo, a partir do corpo e pelo corpo, procuram trabalhá-lo por dentro, na sua imaginação, nos seus desejos, na sua ilusão. Essa dominação tomou proporções gigantescas, ao infinito de suas possibilidades, em nossa sociedade de produção e consumo. Artaud percebeu esse movimento e identificou em nossa relação com a vida uma inércia, uma anulação de nossos sentidos perante a vida. Dessa maneira, o corpo, como que petrificado, insiste em repetir-se em sua relação com a vida, condenando o conhecimento construído por meio da experiência da vida a limites estreitos. Para Artaud, devemos repensar o corpo, perceber a sua multiplicidade, suas possibilidades e, assim, nos re-sensibilizarmos perante a nossa experiência de vida. A experiência da vida está no corpo, seu fluxo constante passa por ele, sempre em movimento, sempre se transformando, sempre viva. Nessa relação que se dá no corpo, está a

força criadora da vida, o encontro entre o movimento infinito e as forças do presente. Encontramos, então, na relação do animal humano com sua experiência de vida a única possibilidade real de transformarmos nossa vida e, ao mesmo tempo, o objeto das forças que procuram controlá-lo, alimentadas pela inércia de seus sentidos. Por meio dessa percepção surge a necessidade de enfrentar essas forças naquilo que elas têm de concreto: o corpo. Para o trabalho do ator, essa constatação é fundamental, pois seu processo criativo é inteiramente permeado pelo corpo, do início das pesquisas até a apresentação final da obra criada. Artaud sabia disso e, como homem de teatro, percebeu o assalto à potência criadora do animal humano, que, em nossa sociedade espetacular, é sujeitado em sua imaginação e seus desejos. Nessa realidade, o caminho da criação, o trajeto entre o seu objetivo e a ilusão que lhe corresponde, e que lhe confere toda potência transformadora, está orientado segundo interesses de uma lógica que não é sua: a potência criadora foi seqüestrada pelos interesses materiais do mercado. No trabalho do ator e na sua busca pelo gesto utópico de fazer mundo, a imaginação e os desejos devem trabalhar em função de uma ilusão sem a qual a vida não é nada. É nesse sentido que Artaud escreve que o teatro é “a gratuidade imediata que leva a atos inúteis e sem proveito para o momento presente.”²⁶³ Em sua luta para transformar o homem civilizado ocidental, Artaud identifica na vida normas, regras e orientações que produzem um corpo dócil e ocupado em concentrar as suas forças no desenvolvimento do progresso material e econômico. Segundo ele, é preciso combater esse corpo e essa mentalidade de vida, essa estagnação frente a tudo que é vivo. Uma das maneiras que encontra para elaborar um discurso contra essa sociedade é atacando-a na sua idéia de corpo, de forma de viver. Contra o corpo utilitário e funcional ele afirma que é necessário preparar uma nova linguagem, da qual o gesto é sua matéria.

²⁶³ Antonin Artaud, *Teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho, São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 18.

*...o teatro reside num certo modo de mobiliar e animar a atmosfera da cena, por uma conflagração, num determinado ponto, de sentimentos, de sensações humanas, criadores de situações suspensas mas expressas em gestos concretos.*²⁶⁴

Seu teatro pretendia, por meio do gesto, devolver o animal humano ao seu lugar: entre os sonhos e os acontecimentos. Para isso, Artaud defende que no teatro o gesto não pode ter as mesmas funções que ele tem em nossa sociedade, dominada pelos mecanismos de controle. Assim, o gesto no teatro deve ser violento, mas desinteressado. O teatro ensina a inutilidade da ação, pois uma vez que a ação foi realizada, não acontecerá de novo. Tudo isso direciona a uma idéia de teatro em que não há lugar para a re-presentação, pois o teatro é lugar de presença pura, da performance, do acontecimento. Segundo o autor, essa é uma utilidade superior. Esse gesto artaudiano é fruto da experiência do animal humano e é criado entre o sonho e o acontecimento. É possível dizer que o ator, em seu trabalho prático, deve “tornar-se senhor de tudo aquilo que ainda não é”²⁶⁵. Creio que essa é uma boa definição sobre o trabalho de preparação do ator que procura construir um corpo cênico capaz do gesto utópico de fazer mundo. Entretanto, devemos considerar que ser “senhor de tudo aquilo que ainda não é”, no trabalho do ator, é entregar-se à ilusão que é seu objetivo, que se constitui enquanto movimento da força criadora e se concretiza em seu corpo. Ao mesmo tempo, é preciso indagar-se sobre a dificuldade de se conceber o corpo enquanto lugar “de tudo aquilo que ainda não é”; afinal, é nele que está a possibilidade de concretização de nossas experiências de vida. Nossos desejos e nossa imaginação se realizam em nosso corpo, o transformam e são transformados por ele, numa via de mão dupla que está sempre em conexão com a realidade a sua volta. Nesse sentido, quando Nietzsche afirma que não há nada mais

²⁶⁴ Idem, p. 106.

²⁶⁵ Idem, p. 07.

seguro que o corpo²⁶⁶, quer ressaltar a qualidade do corpo de veicular as forças do presente, a realidade da vida da forma mais fidedigna possível para o animal humano; mesmo porque, essa é a única forma real dele captar a vida ao seu redor. O corpo é o lugar seguro para construirmos um conhecimento sobre a vida e sobre nós mesmos e lugar privilegiado para transformar a realidade. Todavia, se pensarmos o corpo enquanto lugar de construção de conhecimento e de possibilidade de transformar a realidade, é possível o entendermos como lugar daquilo que ainda não é. Quando escrevo isso, não penso no corpo como possibilidade de transmissão de uma história inédita, de uma informação nova, ou mesmo como representação de uma cultura distante qualquer, mas na sua capacidade concreta de criar o gesto que ainda não é, ou seja, de fazer mundo.

²⁶⁶ Friedrich Nietzsche, *“Para além do bem e do mal – Prelúdio a uma filosofia do futuro”*. Coleção a obra prima de cada autor, tradução Alex Marins, São Paulo, Martin Claret, 2002, p. 40.



PRIMUS

É totū mergulha
hela como uma
criança no balan.
-ço da viagem
de canoça, cor-
rendo através da
noite e da
tempestade K.

III.1 Corporeidade animal: o corpo do encontro

Em minha experiência com a corporeidade animal, a construção do corpo cênico se deu por meio do encontro entre o corpo do outro animal e o meu corpo. Os exercícios práticos de apropriação do gesto do outro animal colocaram concretamente a questão sobre o gesto que ainda não é. Tomado emprestado para fora de seu corpo e de seu contexto, o gesto perde sua função comunicativa inicial: ele mantém sua qualidade de desenho no espaço, de precisão, mas não comunica com a exatidão que visa um significado único, que busca exprimir uma idéia cujo sentido foi previamente elaborado. No trabalho prático de criação, impus ao meu corpo uma nova organização que oferece dificuldades incomuns para o corpo normalizado. Por meio de um trabalho de pesquisa de campo, de observação e de imitação, obstinadamente, obriguei meu corpo a seguir essas novas regras, oriundas do que fui capaz de selecionar observando o outro animal. Inicialmente, o desafio era exercitar o meu corpo de modo a torná-lo capaz de se aproximar ao máximo das formas do outro animal. Entretanto, com o passar do tempo, pude perceber o nascimento de uma gestualidade que não era a minha, nem a do outro animal. Entretanto, essa nova gestualidade possuía uma vizinhança com o corpo de outro animal e, ao mesmo tempo, com o meu corpo. Entre o objetivo que concebi, fruto de meus estudos sobre o comportamento do outro animal, e a ilusão que constituía a concretização da transposição das qualidades daquele corpo para o meu, ofereci à minha imaginação e aos meus desejos um território para o desenvolvimento da força criadora. Essa experiência só foi possível porque emergiu da ação, pois minhas pesquisas caracterizaram-se por uma prática de trabalhar o meu corpo em relação com o corpo do outro animal. Essa prática transformou a relação entre o dentro e fora de meu corpo e, neste limiar, o gesto encontrou espaço para

se contaminar com a força criadora e, assim, preencher o espaço entre o sonho e o acontecimento. Entretanto, para isso, o gesto foi obrigado a se libertar da obrigação de ser ferramenta de informação.

As criações são como linhas abstratas mutantes que se livraram da incumbência de representar um mundo, precisamente porque elas agenciam um novo tipo de realidade que a história só pode recuperar ou recolocar nos sistemas pontuais.²⁶⁷

Dessa maneira, sem essa incumbência de representar um mundo, foi possível entregar-me ao ato de criação de fazer mundo, à experiência de devir mundo, característica do trabalho do ator. Por meio da concretude de meu corpo, fui capaz de propor uma nova forma de possibilitar o encontro entre o animal humano que sou e a minha experiência de vida. Essa experiência emergiu da ação, da transposição, para o meu corpo, de gestos, ritmos, máscaras e deslocamentos do corpo do outro animal. Devemos notar que esse processo de transposição é necessariamente prático. Ele se inicia a partir do corpo normalizado, impregnado da verdade que procura “humanizá-lo” e que organiza o seu comportamento, indo em direção à multiplicidade do corpo do outro animal. A multiplicidade do corpo do outro animal desorganiza o comportamento humano na concretude de seu gesto, revelando o demasiadamente humano que o afasta de sua realidade de animal. Essa desorganização é de fundamental importância para a construção dessa possibilidade nova de encontro. Por meio do trabalho de imitação do outro animal, do deslocamento da minha lógica corporal para a lógica do outro animal, pude vivenciar uma pequena revolução em minha relação com o espaço e com o tempo, pois para viabilizar esse deslocamento, usando as formas do outro animal, pude perceber uma reorganização em meu próprio corpo. Como consequência do desequilíbrio criado pela nova

²⁶⁷ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia*, Vl 4. Tradução Suely Rolnik, São Paulo, Editora 34, 1997, p. 95.

maneira de me deslocar, foi preciso que meu corpo criasse respostas que atendessem às dificuldades impostas por essa nova realidade. Meu corpo se reorganizou por meio de seus músculos e suas articulações, o que acarretou um novo ritmo para ele e uma nova qualidade de movimento, pois seu tônus também estava redefinido. Este não era mais o meu corpo, ou melhor, meu corpo não estava mais sob o domínio completo das normas do homem civilizado ocidental: um corpo impostor havia se infiltrado e subvertido a ordem anterior. A partir dessas experiências com a corporeidade animal e a construção do corpo cênico, do encontro de meu corpo normalizado com o corpo do outro animal, pude experimentar os limites que moldam o nosso corpo de animal humano civilizado ocidental. Ao entrar em contato com esses limites, percebi, por meio da concretude do corpo, o delineamento de um poder que nos organiza e nos orienta para tarefas que atendem aos interesses de um modo particular de sistematização da vida. O trabalho prático de imitação do outro animal mostrou-me a potência criadora do corpo, mas, também, as forças que agem sobre ele. Nesse movimento, no encontro entre o meu corpo normalizado e o corpo do outro animal, surgiu um terceiro corpo, fruto de uma gestualidade que não era a minha nem a do outro animal que eu observava. Por meio do trabalho prático com a corporeidade animal, elaborei com o meu corpo uma série de movimentos, de formas, de desenhos no espaço, e pude entrever um deslocamento do meu gesto: as formas, os ritmos, a qualidade do movimento se transformaram, mas não como imitação ou representação do outro animal. Os movimentos que eu realizava guardavam uma semelhança com o corpo do outro animal, mas não eram mais daquele corpo, tão pouco eram os movimentos em que eu reconhecia como os do meu corpo normalizado.

Enquanto elaborei estratégias para apropriar-me da corporeidade do outro animal, em meu trabalho de construção do corpo cênico, meu corpo, em sua relação com o aqui e o agora do presente, desenvolveu sua própria estratégia para lidar com essa nova realidade. Com o trabalho de corporeidade animal, ofereci estímulos novos ao meu corpo, ao mesmo

tempo em que impus uma série de formas a ele. Num jogo entre o meu corpo e o do outro animal, surgiram formas, desenhos no espaço, gestos que não possuíam um significado claro, que não procuravam esclarecer coisa alguma. As qualidades desse corpo, de sua gestualidade, não continham em si um objetivo específico e, por isso mesmo, não tinham a elaboração típica dos gestos que se prestam a explicar ou informar alguma coisa. Dessa maneira, o corpo passou a criar novas formas de se relacionar com o espaço, com o tempo, com os outros corpos. Na relação com os outros atores, essa gestualidade ofereceu múltiplas possibilidades de relação, renovando o próprio jogo teatral, pois a comunicação passou a ser gerida por um corpo que estava deslocado de seu comportamento utilitário e funcional. A não obrigatoriedade de significar do gesto nascido desse corpo, ao menos num primeiro momento, ofereceu-me a possibilidade de redefinir a função do gesto de comunicar-me com o outro. Como não existia a preocupação com a precisão do gesto, no sentido de passar com exatidão uma informação, o corpo teve a oportunidade de lançar-se à experiência do aqui e agora do presente, criando a possibilidade de construção de um corpo cênico por meio de uma relação renovada entre o dentro e o fora. Essa experiência proporcionada pela corporeidade animal emergiu da ação, do corpo em movimento e propiciou-me uma independência criativa em relação a minha expressão corporal. Por meio da desterritorialização de meu próprio corpo, do aparecimento de uma qualidade de movimentos, de desenhos no espaço, fruto de uma experiência de devir animal do meu corpo, a minha gestualidade não se organizava mais a partir do meu comportamento de animal humano civilizado. O meu corpo foi o território de encontro entre duas forças que se chocavam, e desta colisão nasceu um novo território em meu corpo, com novas características, novos relevos, novas fissuras, possibilitando-me a experimentação, por meio de meu corpo, de elementos expressivos novos.

O encontro dessas forças exigiu de meu corpo a reorganização estratégica de suas qualidades. Essa reorganização estratégica aconteceu

por meio da concretude de meu corpo. O meu corpo experimentou o encontro de dois corpos distintos, o meu, normalizado, e o do outro animal que me atravessou. Isso se deu por meio dos estímulos criados a partir de alguns exercícios práticos, baseados na observação do comportamento do outro animal. Por meio de um encontro de diferentes forças organizadoras do corpo, quando formas, movimentos e deslocamentos se interferiram mutuamente, meu corpo foi obrigado a buscar uma nova lógica. Nessa interferência de um movimento no outro, pude perceber que o corpo normalizado do animal humano sofre uma espécie de desmanche de sua gestualidade civilizada, funcional. A qualidade de movimento do corpo do outro animal atravessa o corpo normalizado, apoia-se nele, transforma-o e questiona-o sobre sua soberania em relação ao gesto acabado, e com significado predeterminado, que atropela a experiência da vida em nome de uma agilidade e rapidez que o garantirá (ou não) no mercado de trabalho. Nesse movimento entre uma idéia, que eu elaborei ao estudar o corpo do outro animal, e as forças do presente, que eu encontrei quando procurei atravessar o meu corpo com as qualidades do corpo do outro animal, pude experimentar a dúvida que está no nascimento de todo gesto.

De fato, o meu corpo normalizado foi “desmembrado” pelo corpo do outro animal, mas, no final das contas, o corpo do outro animal também foi desmembrado pelo meu corpo. Entre os “destroços” do meu corpo e os do corpo do outro animal, pude experimentar a concretude do gesto que ainda não é. Um gesto que está desprovido de sua especificidade, gesto inútil, um gesto que ainda não é, em todo seu movimento e sua concretude. Sua inutilidade vem do fato dele não se prestar a esclarecer dramas psicológicos e humanos. Essa inutilidade oferece ao gesto a possibilidade de expressar idéias incomuns e, sobretudo, liberta-o da comparação com o entendimento da linguagem falada e sua idéia de transformação através “do choque dos sentimentos nas palavras.”²⁶⁸ O gesto fala para o organismo todo e não apenas para nossa razão. Esse

²⁶⁸ Antonin Artaud, *Teatro e seu duplo*, ob. cit., p. 107.

gesto encontra a sua concretude no corpo que habita o deslocamento entre um corpo e outro, deslocamento entre sonho e acontecimento. O gesto ainda não é, porque seu próprio corpo vive uma realidade de movimento entre dois corpos.



GALERIA 17

A grande variedade
para dar maior variedade
- Seção dos membros e
um conjunto único de
e da grande aperto.

K.

III.2 Entre a ausência e a presença

O espaço onde acontece esse movimento entre dois corpos é o espaço da “dramaturgia do corpo”. O espaço do fluxo constante entre o dentro e o fora, no qual nós nos conhecemos enquanto ser, construindo um saber a partir de nossa experiência de vida. Além da perspectiva artaudiana do gesto, também a idéia foucaultiana do processo de subjetivação - que totaliza o indivíduo e torna seu comportamento coerente com um modelo específico - ajuda-nos a compreender a realidade em que o fenômeno da “dramaturgia do corpo” se dá. Afinal, para mapear razoavelmente a realidade do corpo no trabalho do ator que se entrega à experiência de um devir, é preciso entender que sua força criadora é alvo de diversas formas de controle. De um lado, uma realidade de potência, de multiplicidades, de Uno-primordial²⁶⁹, de outro, uma realidade de poder controlada por princípios regulatórios que vigiam desejos e paixões por meio da construção de um saber ancorado na virtuosidade do espírito científico. Espírito científico que enaltece o aspecto funcional do corpo ao infinito da força, que só consegue respirar na fria claridade e consciência²⁷⁰, ao mesmo tempo em que afasta o corpo de seu conhecimento sensitivo, pois persegue de perto sua imaginação e seus instintos, investindo-os com uma culpabilidade e seqüestrando sua espontaneidade.

Em meu trabalho com a corporeidade animal, pude perceber a possibilidade de novas “saídas” para o corpo, possibilidades que o tornam mais sensível perante a sua conduta normalizada. Nesse devir-animal no homem, o corpo, em sua concretude, experimenta a presença do animal (de sua corporeidade) e a ausência de seu corpo humano subjugado por essa presença. Entretanto, é justamente nesse embate, fruto do devir-animal no homem, em que o corpo humano é subjugado pela presença do

²⁶⁹ Friedrich Nietzsche, *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo* Tradução J. Guinsburg, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 40.

²⁷⁰ Idem, p. 89.

animal, que é possível perceber a força do corpo do animal humano “normalizado”. Dessa maneira, paradoxalmente, o corpo normalizado reafirma a sua presença na ausência do corpo animal. Este espaço entre presença e ausência possibilita ao corpo humano se desorganizar enquanto vivencia a presença do animal (corporeidade animal, devir-animal no homem), ao mesmo tempo em que experiencia a ausência da organização de seu corpo normalizado. Mas, por outro lado, possibilita uma consciência de nosso corpo normalizado de uma maneira mais intensa, uma vez que, como resposta por ser atravessado pelo corpo animal em seu devir, o corpo normalizado irrompe em meio à presença do corpo animal e revela-se com toda a sua força. Em ambos os processos, não estou me referindo a um trabalho mimético, no qual a preocupação seria a imitação elaborada da forma visível, trabalho que inicialmente me guiou, mas que, no decorrer do processo, foi dando lugar a outro tipo de busca, apontando mais para forças do que para as formas propriamente ditas (mesmo levando em conta a profunda inteiração entre esses dois termos).

É que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos.²⁷¹

²⁷¹ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, ob. cit., p. 64.

O corpo em seu devir animal, um corpo que abriga o movimento de dois corpos, um corpo em fuga²⁷², me remeteu ao corpo com o qual Artaud quer formar uma “cultura de ação”, para se opor ao que ele denominou “cultura petrificada” - aquele que faz a manutenção da “separação entre nossos pensamentos e atos, entre as coisas, as palavras e as idéias.”²⁷³ Artaud quer construir uma linguagem feita a partir e para o espírito. 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”, assim como a peste que descreve²⁷⁴. E, como indica Vera Lúcia Felício, é dessa forma que, em seu teatro da crueldade, Artaud pretende lutar contra a dualidade que separa corpo e espírito. Em seu pensamento, o ator deve construir uma linguagem que trafegue de um órgão do sentido para o outro, num jogo de associações imprevistas entre sons, gestos e objetos. É por meio da concretude do corpo que o espírito será atingido, “por intermédio de todos os órgãos, com todos os graus de intensidade”.²⁷⁵

Artaud afirma que o corpo “tem dentro toda realidade” e que é por meio de gestos concretos, e da “linguagem física e objetiva de cena”, que o teatro deve revolucionar a sociedade. Por meio de minhas práticas teatrais, pude experimentar a força do gesto que nasce do encontro de dois corpos e que alimenta uma produção imagética renovada. Os trabalhos que desenvolvi com a corporeidade animal ofereceram-me novas possibilidades de signos corporais. Essa constatação partiu de uma prática, partiu de meu corpo que, durante a construção de “gestos desinteressados”, revelou-me o poder das forças que o moldam. Os estudos críticos sobre o corpo “normalizado” deram-me a real dimensão

²⁷² Sobre a idéia de “corpo em fuga” no trabalho do ator ler: “Corpo em fuga, corpos em arte”, organização de Renato Ferracini, São Paulo, Hucitec, 2005.

²⁷³ Vera L. Felício, *A Procura da Lucidez em Artaud*, São Paulo, Perspectiva, 1996, p. 82.

²⁷⁴ Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo*, ob. cit., 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.”

²⁷⁵ Idem, p. 93.

daquilo que corporalmente eu havia intuído. Dessa maneira, buscando afastar-me do que Nietzsche chamou de “justiça poética”, na tentativa de pavimentar um novo caminho no trabalho com a imaginação e os desejos para a construção de um corpo cênico, percebi a força do gesto criado sem a preocupação de uma comunicação imediata, precisa e acabada, sem nenhuma intenção de representação. Assim, pude perceber que a experiência prática com a corporeidade animal enriquece o trabalho do ator, propiciando uma nova dinâmica na relação entre a imaginação e os desejos. A corporeidade animal pode nos aproximar das qualidades de um corpo ainda não totalmente “normalizado” que possibilite uma renovação em sua comunicação com o mundo ao redor, fruto da construção desta nova dinâmica e através do exercício prático da busca pelo gesto utópico de fazer mundo. Gesto tão desinteressado quanto à vida, que se desenrola à revelia da vontade de qualquer um, e que não pára de se transformar.

O gesto utópico de fazer mundo pode ser entendido como uma maneira de revisitar emoções num fluxo entre o caos - a incerteza pulsando em nós como potência criadora - e a necessidade de nos comunicarmos, construindo signos que são frutos dessa experiência. Entre a realidade do sonho e as forças do presente, entre o movimento infinito e o acontecimento. Dessa maneira, o corpo do animal humano, atravessado por uma lógica que não é a sua, desorganiza-se em suas normas e regras de conduta por meio de um trabalho prático, que sujeita a expressão desse corpo a formas diferentes, incomuns. Uma busca por materializar no gesto a verdade dissonante do animal humano, a incerteza inerente a nossa condição, e tão contrária ao corpo utilitário de nossa sociedade. Um gesto que procura dialogar com o caos do sonho e as forças do presente, do acontecimento. Esse é o movimento concreto de construção de um corpo cênico por meio da desconstrução de uma série de condutas que organizam nossa gestualidade. Ele é possível graças ao mergulho do ator na realidade física do outro animal, criando esse corpo, cuja gestualidade fronteira constrói seu significado ao mesmo tempo em que questiona a sua possibilidade de existir. Dessa maneira, ele visita, na

concretude do corpo, não só a condição de incomunicabilidade²⁷⁶ do animal humano, mas também a potência criadora de ser vivo que é.

Acredito que podemos usar o conceito de “rastros” para pensar este fluxo entre o caos e a comunicação, a universalidade dionisíaca e a individuação apolínea. Jeanne Marie Gagnebin, em seu livro “Lembrar escrever esquecer”²⁷⁷, faz uma reflexão sobre a memória e a escrita. Afirma que elas estão entre o efêmero e o vulto da presença. Porém, interessa-me outro conceito utilizado pela autora, o conceito de “rastros”, como revelador da realidade do corpo que constrói sua dramaturgia entre a presença e a ausência, pois a tensão entre estas duas realidades gera uma potência criadora, uma produção que se realiza num fluxo entre presença e ausência. Assim, a idéia de corpo como “rastros” da corporeidade animal, que experiencia e revela novas formas de entender o próprio corpo e sua força criadora: e ainda, como produtor de significados, “muda o entendimento ontológico do corpo e a sua possibilidade de experimentação”²⁷⁸. A idéia de “rastros”, revelando no corpo sua conexão com o movimento infinito em sua realidade de presença e ausência, entregue ao movimento de sua “dramaturgia do corpo”, habita um espaço indefinido entre o corpo do animal humano e o corpo do outro animal. Assim, é rastros do homem e rastros do animal, é um corpo que ainda não é, que contém a sua própria gestualidade. Nessa experiência de “rastros”, o corpo “flutua” entre duas forças concretas. Enquanto “rastros”, é permitido concretamente ao ator perceber o seu corpo em todas as suas mudanças de estado, no fluxo constante de contaminações entre o corpo e o mundo, entre o real e o imaginado. Mas, para isso, o ator deve se despir da necessidade da exatidão informativa, que aprisiona o seu corpo, o seu gesto, e fugir da idéia de corpo como ferramenta precisa de comunicação, que faz a sua potência criadora escrava de formas cristalizadas. Da

²⁷⁶ A questão da incomunicabilidade é tema central na obra de grandes dramaturgos do teatro moderno, tais como S. Beckett e E. Ionesco. Como obras exemplares de tais autores, pode-se citar: “O rinoceronte”, de Ionesco, e “Esperando Godot”, de Beckett. Participei da montagem desta última peça, realizada pelo grupo Boa Companhia no ano de 2005, com a direção de Marcelo Lazzaratto.

²⁷⁷ Jeanne Marie Gagnebin, *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo, Ed 34, 2006.

²⁷⁸ Christine Greiner, *O corpo, pistas para estudos interdisciplinares*, ob. cit., p. 122.

mesma maneira, ele deve procurar compreender as forças que organizam o seu corpo, o seu gesto e sua expressividade. Num caminho da forma (corpo normalizado) para o informe (corpo “rastros”), vivenciar o fluxo entre o dentro e o fora do corpo como maneira de construir conhecimento e, então, refazer o caminho, mas, agora, do informe para a forma. O gesto utópico de fazer mundo é justamente esse movimento. O anseio pelo gesto utópico de fazer mundo propicia o corpo “rastros”, ao mesmo tempo em que, é a construção do corpo “rastros”, que produz o seu próprio gesto, que possibilita o gesto utópico de fazer mundo. Esse processo acontece no corpo, é movimento concreto de encontro de corpos distintos. É possível que esse processo possibilite o gesto produzido pela “dramaturgia do corpo”. Um gesto gerado a partir da experiência do aqui e agora do presente, bem como daquilo que acaba de acontecer num fluxo inestancável de imagens, sempre se alterando e se redefinindo.²⁷⁹

É nesta realidade de contágio ininterrupto entre o dentro e o fora do corpo com uma produção imagética inesgotável, que o corpo como “rastros” deve ser entendido. Realidade que dá espaço à força criadora por seu caráter de ausência e liberdade para a produção do gesto em sua presença. O corpo como “rastros” passeia pelas qualidades da presença e da ausência, permitindo ao trabalho da imaginação e dos desejos sempre novas possibilidades de recategorização. Todavia, é preciso exercitar o corpo, as suas possibilidades, fora dos limites impostos pela virtuosa “justiça poética”. A partir da consciência corporal da existência dessas forças, o ator deve se entregar à realidade rizomática à procura do gesto utópico de fazer mundo. A realidade normalizada do gesto em nossa sociedade, e os processos de subjetivação que não se cansam de trabalhar o animal humano por meio de sua imaginação e de seus desejos, vitimam o corpo, mas não são capazes de ordenar o caos da vida e seu movimento infinito. Apesar do insistente racionalismo mercadológico e seus dispositivos, a vida ultrapassa qualquer definição ou cálculo. E o corpo

²⁷⁹ Idem, p. 81.

sabe disso, experimenta isso e é prova disso. Como Christine Greiner afirma em seu livro “O Corpo”:

“Há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o dentro e fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado, o que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformados), assim como durante as predições, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações.”²⁸⁰

Este corpo que constrói sua dramaturgia entre a presença e ausência traz, entre estas duas realidades, uma tensão que gera a possibilidade do novo. Em meu trabalho prático com a corporeidade animal, percebi que trabalhar o corpo como rastro é um caminho para abrir espaço ao ato de criação, para exercitar a criação através de um corpo que exalta sua presença em sua ausência, e sua ausência em sua presença, num diálogo ininterrupto entre imaginação e desejos. Percebi que a construção do corpo cênico por meio do trabalho com a corporeidade animal oferece ao ator uma qualidade corporal diferenciada – a presença do corpo do outro animal – e que essa qualidade é o reflexo da ausência de seu corpo normalizado. Por outro lado, num movimento contrário, o corpo normalizado insinua-se por entre a presença do corpo do outro animal, revelando sua força. Construir um corpo como rastro, com suas características de fragilidade e de multiplicidade; fragilidade que possibilita a multiplicidade em sua realidade efêmera, abre caminho para o gesto utópico de fazer mundo. Esse corpo tem a sua força na fragilidade que o caracteriza, por isso deve lutar contra o corpo habituado à competição de nossa sociedade, virtuoso e repleto de certezas. O ator não pode se deixar enganar por dispositivos que supostamente deveriam facilitar a vida em sociedade e acabam por envolvê-lo em sua produção de

²⁸⁰ Idem, p. 81.

subjetividade e comportamento. O ator precisa saber que nessa realidade – das sociedades organizadas pelo homem civilizado ocidental – a sua identidade passa a seguir certos princípios regulatórios. É necessário ter a noção de quanto nós somos individualizados²⁸¹ em nossa sociedade, e perceber o movimento que há por detrás dos questionamentos sobre o corpo, sempre visando à prevenção de possíveis distúrbios sociais, quando se pergunta para o animal humano: “o que ainda há nele de criança, que loucura secreta o habita, que crime fundamental ele quis cometer”²⁸².

O trabalho prático com o corpo “rastros” visita a nossa necessidade de se individuar, revelando-a como força ativa de uma série de condutas e normas. Mas também possibilita o desenvolvimento de nossa potência criadora, quando o ator consegue navegar por meio da concretude de seu corpo entre a loucura da razão (a extrema racionalização da vida gerada pela cisão fundamental no animal humano) e a razão da loucura (a experiência entre o sonho e as forças do presente na busca pelo gesto utópico de fazer mundo). O corpo “rastros” ocupa esse espaço entre a loucura da razão e a razão da loucura, numa realidade rizomática que ultrapassa qualquer idéia que procura explicar o fenômeno da vida através de limites claros, de definições que delineiam uma espécie de unidade ou totalidade da experiência da vida. Sob essa perspectiva, creio que idéia de corpo “rastros” aproxima-se da idéia de “corpo subjétil” de Renato Ferracini. Para o autor, o “corpo subjétil” caracteriza-se por criar “uma espécie de linha de fuga positiva do Plano de Organização”²⁸³. O “corpo subjétil” está inserido na realidade das forças que agem sobre o corpo cotidiano, dessa forma não se trata de “limpar” desse corpo os estratos e os agenciamentos que o organizam, mas, o contrário, deve-se mergulhar neles. É nesse sentido que o corpo “rastros” deve mergulhar no espaço

²⁸¹ Para Foucault, os procedimentos disciplinares que irão, a partir do século XVIII, classificar, formar categorias, fixar normas em relação ao comportamento do homem, construirão seus conhecimentos através do exame da individualidade, do relato de sua vida. Espécie de exame com uma “fixação ao mesmo tempo ritual e ‘científica’ das diferenças individuais, numa oposição de cada um à sua própria singularidade”. Michel Foucault, *Vigiar e punir*. Tradução Raquel Ramallete, Vozes, Petrópolis, 2000, p. 159 e 160.

²⁸² Idem, p. 161.

²⁸³ Renato Ferracini, *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo, Hucitec, 2006, p. 147.

entre a loucura da razão e a razão da loucura, É este emaranhado entre loucura e razão que a equação do “homem calculável” procura desqualificar e esvaziar de sentido paixões e desejos, podando – quando não deslegitimando – o poder da imaginação e dos instintos. Talvez, a idéia de emaranhado seja melhor definida pelo conceito de *rizoma*²⁸⁴ desenvolvido por Deleuze. Por meio deste conceito, o autor:

*“...tenta mostrar como as multiplicidades ultrapassam a distinção entre a consciência e o inconsciente, entre natureza e a história, o corpo e a alma. As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito.”*²⁸⁵

Para o autor, rizoma é uma espécie de mapa de uma “experimentação ancorada no real”, considerando toda a multiplicidade que nos rodeia e evitando qualquer dualismo maniqueísta. É possível, na realidade rizomática do corpo “rastros”, que o sonho de construir o gesto utópico de fazer mundo se encontre com as forças do presente e ressoe a dissonância do animal humano em sua “experimentação ancorada no real.” Ao aceitarmos através de nosso corpo a incerteza destes limites, entre razão e loucura, talvez possamos criar novas formas de desenhos do corpo no espaço, novas possibilidades de sons, novos signos. Pois é preciso ter nosso corpo impregnado da certeza de Whitman: “Sei que tenho o melhor tempo e espaço – e que nunca fui medido, nem jamais poderei ser.”²⁸⁶ Essa é a realidade do corpo do animal humano, entre a sua capacidade gestual e o movimento infinito. Para o trabalho do ator na construção do corpo cênico, quando criamos tempo e espaço com a concretude de nosso corpo, é fundamental intuir a realidade

²⁸⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Mil Platôs*, ob. cit., introdução.

²⁸⁵ Idem, p. 8.

²⁸⁶ Walt Whitman, *Folhas de relva*. Tradução Rodrigo Garcia Lopes, São Paulo, Iluminuras, 2006, p. 121.

incomensurável do corpo e a relação com suas possibilidades de criar o gesto.

Em minhas experiências cênicas com a corporeidade animal, pude perceber um pouco deste corpo que transita por entre essa realidade de ausência e presença que acabo de indicar, desse teatro que tem seu espaço entre o pensamento e o gesto de que fala Artaud. Ele afirmava que o teatro deveria transmutar idéias em coisas, e minhas experiências práticas acabaram por me conduzir a uma idéia de gesto utópico de fazer mundo que nasceu da idéia de trabalhar com a corporeidade animal para construir um corpo cênico. O espaço entre o pensamento e o gesto, entre o movimento infinito e as forças do presente, o espaço de deslocamento, oferece uma oportunidade para repensarmos a realidade, o homem e o próprio corpo. Uma oportunidade de questionar, feita por meio da experiência de vida do animal humano, a partir da possibilidade de se conhecer enquanto ser: esse é o lugar da força criadora. Força de transformação, força de criar mundos, que não se adapta à idéia única de progresso que nos organiza em nossa “humanização” em direção as riquezas de uma vida segura, duradoura e precisa. Não se domestica, pois tem como característica essencial ser múltipla: ser animal humano. Por isso, a idéia de progresso que conhecemos tem pouco a ver, ao menos nos dias de hoje, com a força criadora.

Nem o humor nem a poesia nem a imaginação significam qualquer coisa se, por uma destruição anárquica, produtora de uma prodigiosa profusão de formas que serão todo o espetáculo, não conseguem questionar organicamente o homem, suas idéias sobre a realidade e seu lugar poético na realidade.²⁸⁷

²⁸⁷ Idem, p. 88.



PRIMUS

Ah, como se
aprende, quando
é necessário; como
se aprende quan-
-do se busca
uma saída.

←.

III.3 PRIMUS: o primeiro

*A disciplina suprema que me impus consistiu
justamente em negar a mim mesmo toda
obstinação: eu, macaco livre, submeti-me
voluntariamente a essa norma.*
“Comunicado a uma academia”

Franz Kafka

O trabalho “PRIMUS”²⁸⁸, uma adaptação do conto “Comunicado a uma academia”, de Franz Kafka²⁸⁹, foi especialmente importante para minha pesquisa por instigar-me prática e teoricamente na elaboração das questões que permeiam este estudo. Neste conto, Kafka escreve sobre um macaco capturado na selva, que aprende a imitar os seres humanos para se livrar de uma jaula. Com sua imitação, não só se livra da jaula, como se torna um famoso artista do teatro de variedades²⁹⁰. Este espetáculo proporcionou-me o desenvolvimento de uma reflexão sobre nosso processo civilizatório de uma maneira prática. O meu corpo, durante todo o espetáculo, transitava entre o corpo primata e o corpo humano, e tive a oportunidade, por meio da encenação de Verônica Fabrini, de servir-me de todas as etapas que compunham o caminho entre um corpo e outro. Etapa preenchida pelas matrizes que nós atores selecionamos e nomeamos: corpo macaco, corpo rústico, corpo homem comum e corpo

²⁸⁸ Espetáculo realizado pela Associação Cultural Boa Companhia, com direção de Verônica Fabrini, tendo no elenco os atores: Alexandre Caetano, Daves Otani, Moacir Ferraz e Eduardo Osorio. Este espetáculo teve sua estréia no ano 1999 e, com algumas alterações durante os anos que se passaram, continua fazendo parte do repertório do grupo.

²⁸⁹ Franz Kafka, *Contos, fábulas e aforismos*. Tradução Ênio Silveira, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1993, p. 59.

²⁹⁰ Neste momento, creio que basta um breve resumo do conto que Kafka escreveu em 1917. Dessa forma, não me debruçarei sobre as tantas qualidades de sua obra, nem me aprofundarei sobre a relevância, ressaltada por muitos estudiosos, para o desenvolvimento de uma reflexão crítica sobre as complexidades da vida contemporânea.

superstar. Trânsito que oscilava entre o sentido corpo primata/corpo humano – sentido de nossa evolução – e no sentido corpo humano/corpo primata – sentido de uma “involução”. De forma inusitada, essa experiência possibilitou-me elaborar uma reflexão sobre um possível processo “evolutivo” do corpo. A desconstrução e (re)construção do meu corpo civilizado, proporcionada pelo trabalho prático, ofereceu-me a chance de enxergar a minha gestualidade, meus ritmos, minhas posturas e a forma pela qual eu me relaciono com o ambiente à minha volta, de maneira a questionar a nossa evolução humana como uma “passagem progressiva de um estado a outro”²⁹¹.

*Se passar em revista a minha evolução e o que foi o seu objetivo até agora, nem me arrependo dela, nem me dou por satisfeito.*²⁹²

No trabalho prático desenvolvido a partir das formas, deslocamentos e gestualidade do outro animal permitiu-me experimentar uma reflexão com o corpo, pelo corpo e através do corpo, sobre a nossa condição de animal humano. Trabalho prático que se mostrou revelador, uma espécie de denúncia feita pelo corpo em seu estado de devir-animal, que pude experimentar com o trabalho de corporeidade animal. Uma experiência de corpo delator da realidade de seu território-corpo. Dessa maneira, tive a oportunidade de apreciar alguns limites da realidade em que o nosso corpo civilizado constrói o seu agir. Nesse encontro entre dramaturgias de corpos distintos, entre o corpo macaco e o corpo homem, desenvolveu-se, numa espécie de simbiose, um terceiro elemento. Durante as apresentações de “PRIMUS”, esse terceiro elemento foi ganhando tridimensionalidade, transformando o corpo dos atores e abrindo espaço para o aparecimento de outro corpo: o corpo do devir macaco do homem. Nesse encontro entre dois corpos, em seu devir macaco do homem, os

²⁹¹ Definição de evolução contida no *Grande Dicionário Larousse Cultural da língua portuguesa*. São Paulo, Nova cultural, 1999.

²⁹² Boa Companhia, Texto do Espetáculo PRIMUS, p. 72.

membros, as articulações, os músculos, estão em movimento, num deslocamento entre o corpo conhecido, normalizado, e o corpo do outro animal. Nesse espaço entre um corpo e outro, o movimento do devir acontece e transforma o encontro desses dois corpos, numa experiência de fazer mundo, de criação.

Durante os ensaios e as apresentações do espetáculo, pude acompanhar a experiência de devir macaco do homem, no corpo dos outros atores e no jogo entre o meu corpo e o deles. Algumas cenas revelavam o poder de transformação que a experiência de devir animal propiciava ao corpo dos atores. Na cena “aula de línguas”, que consistia em vozes em off dando instruções de aprendizado para o estudo de línguas estrangeiras, os atores, em seus “corpos macacos”, treinavam o apertar de mãos. Nesse encontro, os atores se examinavam, se aproximavam, construíam um cumprimentar que se iniciava com um farejar mútuo e, depois, passava por um reconhecimento por meio do toque, mostrando cumplicidade – atos que reverberavam para a máscara de cada um, confirmando o elo de amizade entre eles. No entanto, essa cumplicidade contrastava com as projeções de slide que acompanhavam a cena: ora cenas de extrema violência, ora de ternura como a de um macaco segurando com cuidado um filhote de gato.

*A primeira coisa que aprendi foi apertar a mão em sinal de convênio solene. Apertar a mão dá testemunho de franqueza, firmeza e coração aberto!*²⁹³

Os corpos macacos, enquanto procuravam estabelecer um contato um com o outro, eram obrigados reduzir a experiência do encontro com o outro ao “sinal de convênio solene” que eles deveriam aprender para entrar no mundo dos homens.

Na cena “A liberdade e a saída”, os quatro atores se deslocavam pelo palco em seus corpos macacos, por meio de cambalhotas, rolamentos,

²⁹³ Boa Companhia, Texto do Espetáculo PRIMUS, p. 60.

saltos e com o andar ereto e cambaleante do macaco, até encontrarem peças de roupa. Essas peças os deixavam curiosos e, assim, após uma aproximação cuidadosa, iniciava-se uma “brincadeira” com elas. O próprio ato de se vestir desse corpo tornava-se uma descoberta da roupa, das suas costuras, de seus buracos, de seu movimento no ar, da resistência do tecido, transformando a roupa em outra coisa e revelando que ela também transformava esse corpo em algo. Os atores, na medida em que se vestiam, desconstruíam o corpo macaco e construíam o corpo homem. Da mesma maneira, a forma como eles se deslocavam mudava e, gradativamente, eles começavam a andar eretos e em linhas retas, com gestos apressados de quem procura alguma coisa nos bolsos, ou mesmo um relógio de pulso. Nesse percurso, entre um corpo macaco e o corpo homem, pude compreender concretamente as fissuras criadas pelo devir macaco em meu corpo normalizado. Minha produção gestual foi transformada pela corporeidade do macaco, revelando fissuras, possibilidades de criação, em meu corpo dominado pelos modos de conduta “civilizados”. Dessa maneira, o gesto de olhar as horas no relógio de pulso transformava-se na constatação de um tempo que não pertencia àquele corpo, mas também era a constatação de que o relógio não estava ali. Nesse momento, o próprio conteúdo desse corpo em devir macaco ultrapassava os limites de sua forma e revelava-se para além das convenções de nosso corpo normalizado.

Quando certos conteúdos nascidos de minha experiência concreta com a corporeidade animal mostravam-se grandes demais para a sua forma, o próprio devir macaco que eu vivenciei produziu seu devir segredo (aquele que navega entre o perceptível e o imperceptível): “quando a forma é recoberta, duplicada ou substituída por um simples continente, envoltório ou caixa, cujo papel é suprimir suas relações formais.”²⁹⁴ Nessa supressão das relações formais, quando o informe comunica para além do entendimento e do conhecimento produzido pelo gesto normalizado, a

²⁹⁴ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, ob. cit., p. 82.

corporeidade revela a sua potência reveladora da força de nosso corpo normalizado.

Em outra cena, “Os macacos procuravam uma saída”, o personagem de Kafka, Pedro, o vermelho rememorava os seus momentos na jaula.

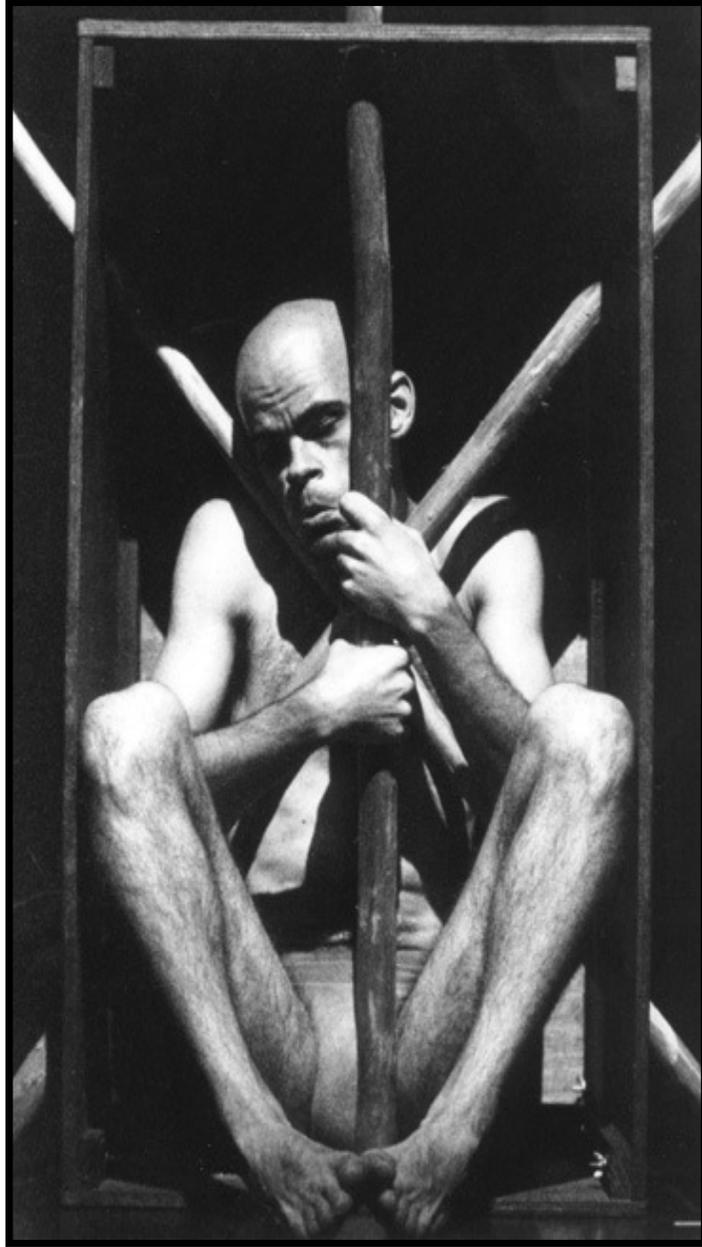
Esse método de enjaular animais selvagens recém capturados é ainda hoje considerado muito eficiente, e sou obrigado a reconhecer que, do ponto de vista do seres humanos, ele efetivamente o é.

Nessa cena, eu comecei a dizer o texto, mas interrompi-o com um gesto que foi criado a partir de improvisações com a corporeidade do macaco. O meu corpo ameaçava fazer um gesto de colocar as mãos na cabeça, como se eu tivesse esquecido algo. O gesto ganhava outro ritmo, quase frenético, e meu corpo todo se entregava a um movimento de ondulação, a boca ficava escancarada e, de repente, a calma se restabelecia e as mãos vagarosamente começavam a arrumar os cabelos. O gesto de levar as mãos à cabeça transformava-se num ato violento que podia ser de desgosto, raiva ou medo, assim, era um gesto que perdeu sua especificidade, sua precisão, e, ao mesmo tempo, um gesto fruto do encontro entre o corpo normalizado e o corpo do outro animal. Não era um gesto identificável do homem nem do macaco. Era um gesto outro, um gesto do corpo em devir macaco do homem. Mais uma vez, o gesto escapava da esfera do significado predeterminado, nem se podia traduzi-lo por meio da precisão das palavras. Enquanto movimento, no espaço entre um corpo e outro, ele era o gesto utópico de fazer mundo. Como afirma Artaud:

...a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada.²⁹⁵

²⁹⁵ Antonin Artaud, *Teatro e seu duplo*, ob. cit., p. 31.

Considerando que a potência criadora ocupa o espaço entre movimento infinito e o real, entre o conceito e as forças do presente, é preciso refletir – e no teatro isso é um processo prático – sobre as forças do presente em seu movimento sistemático de criação de dispositivos totalizantes, que contaminam o conhecimento possível que advém de nossa relação com a experiência da vida, responsável por nossa capacidade de elaborar o gesto utópico de fazer mundo, de construir mundos, de produzir conceitos com o vigor necessário para transformar a realidade em que vivemos. Essa é a problemática, em minha opinião, do animal humano contemporâneo em seu processo de criação. E, tratando-se do trabalho do ator, um desafio de carne, osso, músculos, tendões, órgãos e articulações. Afinal, aquilo que Benjamin chamou de “dialética fundamental”, que a capacidade do animal humano de elaborar um gesto oferece, é um dos principais objetivos do ator, ou seja, conseguir navegar entre a precisão do gesto e as dissonâncias do movimento infinito. O ator deve desenvolver este navegar na concretude de seu corpo, por meio das oposições entre seu corpo normalizado e outro corpo que lhe ofereça a possibilidade de perceber os limites impostos pelos mecanismos de controle ao seu corpo. No caso de minha experiência, trabalhei a partir do corpo do outro animal e pude experimentar, na oposição entre o meu corpo e o corpo do outro animal, uma potência reveladora do totalitarismo da expressividade que contamina o corpo do homem e do ator contemporâneo.



PRIMUS

mas eles se
dominavam,
apinhavam - e em
tomo da fante
e não queriam
de modo algum
sair dali.

K.

III.4 Desterritorializar o corpo

A obra de Franz Kafka, com sua “literatura menor”, na qual “a expressão deve despedaçar as formas, marcar as rupturas e as ramificações novas”, traz luz a essa idéia de desconstrução de um corpo atravessado pela corporeidade do corpo de outro animal. No trabalho com a corporeidade animal, as formas são despedaçadas na concretude do corpo, e esse movimento está “necessariamente em ruptura com a ordem das coisas.”²⁹⁶

*“A metamorfose”, por sua vez, representa certamente a terrível iconografia de uma ética da lucidez. Mas é também produto do assombroso incalculável que o homem experimenta ao sentir o animal em que ele se transforma sem muito esforço. Nessa ambigüidade fundamental reside o segredo de Kafka. Essas vacilações perpétuas entre o natural e o extraordinário, o indivíduo e o universal, o trágico e o cotidiano, o absurdo e o lógico se apresentam ao longo de toda a sua obra e lhe dão ao mesmo tempo sua ressonância e sua significação. São paradoxos que é preciso enumerar, contradições que é preciso reforçar para compreender a obra absurda.*²⁹⁷

Encontrei na concretude de meu corpo, em seu devir macaco, as contradições de que nos fala Camus. Nas pesquisas práticas realizadas para elaboração do espetáculo, ao desenvolver o trabalho de construção do personagem do conto – um macaco – empenhei-me em descobrir a corporeidade do macaco, ao mesmo tempo diversa e similar à nossa,

²⁹⁶ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka – Por uma literatura menor*. Tradução Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro, Imago, p. 43 e 44.

²⁹⁷ Albert Camus, *O mito de Sísifo*. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch, Rio de Janeiro, Record, 2008, p. 147.

partindo dos elementos tais como gestos, máscaras, respirações e ritmos. A partir desta primeira etapa, que incluiu também observação e laboratórios de prática corporal, pude perceber o frescor e a força com que o meu corpo e o dos outros atores respondiam a esses estímulos. Chamou-me 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 outro animal que não o humano. Quando escrevo “simples imitação”, pretendo reforçar o caráter corporal dessa experiência. O simples “colocar-se em situação” transformou o jogo de imitação do outro corpo, transfigurou a lógica comportamental que até então eu estava acostumado a reconhecer em meu corpo. Apesar do árduo trabalho de pesquisa teórica e de observação sobre o comportamento dos primatas, o processo de construção do corpo desse personagem-macaco, que consistia em imitar o corpo do primata, revelou-me uma multiplicidade de formas, ritmos e tônus musculares, com os quais fui surpreendido no meu próprio corpo. A “simples imitação” não se refere às conseqüências que percebi em meu corpo durante esse trabalho prático (das quais enumerei apenas algumas), mas, sim, do fato de que, por meio do singelo ato de colocar-me em situação (corpo macaco), a minha relação com os outros atores e com o espaço a minha volta foi redimensionada. Creio que essa experiência revela o potencial do corpo de se impregnar, tanto em sua subjetividade quanto em sua materialidade, da realidade que o circunda. O corpo tem a capacidade de emitir e ecoar as forças que agem sobre ele, sejam elas limitadoras, de controle e enclausuramento, sejam elas forças que o desterritorializam e oferecem novas saídas, como a experiência com o devir animal. Essa constatação foi fruto de minha experiência corporal com as oposições que Kafka nos oferece em seus textos, onde indivíduos têm seu espaço de ação tão reduzido que chega a nos revelar as oposições, as contradições, o incomensurável que os habita. No caso do personagem Pedro, o Vermelho, que começa a imitar os homens até comportar-se como um deles, percebemos o seu devir homem do macaco, mas, igualmente, através de seu discurso para a academia, conseguimos enxergar o devir

macaco do homem, revelador do que temos de animal. Dessa maneira, o personagem de Kafka oferece-nos uma possibilidade de subverter a ordem estabelecida pelos mecanismos de controle e seus espaços. Como afirmam Deleuze e Guattari, em seu devir-homem, o macaco rejeita a opção da fuga, pois sabe que a fuga não devolverá sua liberdade. Temos então a oportunidade de perceber os mecanismos da tecnologia do poder sobre o corpo do homem agindo no corpo de um macaco. Pedro, o Vermelho, compreende uma organização dos corpos humanos ao seu redor depois de capturado, e apercebe-se que não há espaço para o seu corpo macaco. A partir desta percepção, o movimento que ele faz é uma fuga no mesmo lugar, “fuga em intensidade”²⁹⁸.

Deleuze e Guattari escrevem que, nas novelas animalistas de Kafka existem linhas de fuga, desterritorializações, “meios de fuga nos quais o homem jamais teria pensado sozinho”²⁹⁹. Os autores escrevem que os devires-animais na obra de Kafka “são desterritorializações absolutas” que atingem “um continuum de intensidades que não valem mais do que por elas mesmas” e que encontram “um mundo de intensidades puras, onde todas as formas se desfazem”³⁰⁰. O personagem de Kafka experimenta por meio do corpo o que nós experimentamos com nossos corpos para construção do corpo cênico: um encontro de corpos distintos, que promove um deslocamento de intensidades, abrindo espaço para o gesto utópico de fazer mundo. É preciso atermo-nos a algumas características do devir-animal, sobre o qual os autores escrevem, para nos distanciarmos de qualquer idéia de realidade referência.

Interpretar a palavra “como” à maneira de uma metáfora, ou propor uma analogia estrutural de relações (homem-ferro=cachorro-osso), é não compreender nada do devir. A palavra “como” faz parte dessas palavras que mudam singularmente de sentido e de função a partir do

²⁹⁸ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka – Por uma literatura menor*, ob. cit., p.21.

²⁹⁹ Idem, p. 54.

³⁰⁰ Idem, p. 20.

*momento em que as remetemos a hecceidades, a partir do momento em que fazemos delas expressões de devires, e não estados significados nem relações significantes.*³⁰¹

Dessa maneira, valorizando a matéria não formada, ou seja, os “fluxos desterritorializados” e os “signos assignificantes”, o corpo experimenta um deslocamento que possibilita uma nova saída para criação de um gesto que renove a expressividade de nosso corpo normalizado. Essas zonas de intensidade geram conteúdos livres de formas. Assim, Pedro, o Vermelho, protagonista de “PRIMUS”, não se limita a imitar os homens, mas produz um “continuum de intensidades em uma evolução *aparalela* e não simétrica, onde o homem não se torna menos macaco do que o macaco homem.”³⁰²

E essa corporeidade, que surgiu enquanto deliberadamente imitávamos outro animal, trouxe para a construção do corpo cênico uma qualidade de presença diferenciada, uma dilatação, uma ampliação. Esta experiência construiu, por meio da prática da corporeidade animal, possibilidades para criação de uma “dramaturgia do corpo”, que emergiu da ação, do jogo entre o corpo macaco e os nossos corpos de animais humanos, num espaço onde o corpo conseguia, em alguns momentos, despistar os rótulos impressos nele pela sociedade, ultrapassando seus limites cotidianos normalizados. E, assim, criando um gesto, cujo conteúdo transbordava da sua forma, pois não estava delimitado pelas formas convencionais e, dessa maneira, permitia-se a utopia de fazer mundo.

³⁰¹ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia*, ob. cit., p. 66.

³⁰² Idem, p. 21.



GALERIA 17

Ruston, a penas,
a massa
inesplicável
do penhasco.

X.

III.5 Corpo cavalo: um exercício

As inquietações oriundas das pesquisas teórico/práticas para feitura do espetáculo “PRIMUS” e das experiências advindas de suas apresentações permitiram-me elaborar minha dissertação de mestrado, intitulada *Corporeidade animal na construção do corpo cênico*³⁰³. Nas pesquisas para elaboração da dissertação, pude aprofundar meus estudos sobre o comportamento animal e humano por meio dos estudos da Etologia. Como parte prática desta pesquisa, desenvolvi o exercício cênico “Um médico de aldeia”³⁰⁴, baseado também num conto de Franz Kafka, no qual um animal (o cavalo) é personagem fundamental da trama. Para a realização deste exercício, procurei estudar a simbologia do cavalo no intuito de realçar as contaminações entre comportamentos animal e humano e suas possíveis contribuições para o trabalho do ator. Esta empreitada mostrou-se reveladora no sentido da complexidade das forças que organizam, orientam e modulam o animal humano.

Durante a realização das pesquisas práticas para realização do exercício cênico “Um médico de aldeia”, pude aprofundar-me nos estudos sobre a corporeidade animal, a partir da valorização de nossos instintos e de nossa percepção sensível, como sendo uma maneira de potencializar o ato de criação ao produzir analogias dos processos instintivos. Procurei no corpo aquilo que nos aproxima da natureza, do animal que fomos e que ainda carregamos em nosso corpo, impregnando o ato criativo com as qualidades corpóreas dos outros animais. Procurei criar analogias com os nossos processos instintivos baseados no corpo do outro animal, chegando a uma partitura física e experimentando um diálogo diferenciado com nossos sentidos. Para transpor para a linguagem cênica o conto de Kafka, realizei um trabalho prático dividido em duas frentes: as

³⁰³ Eduardo Osorio Silva, *Corporeidade animal na construção do corpo cênico*. Dissertação apresentada no curso de Mestrado do Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2004.

³⁰⁴ Franz Kafka, *Contos, fábulas e aforismos*. Tradução Ênio Silveira, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1993, p. 33.

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, em Campinas/SP. Valorizando o contato com o cavalo, essas aulas permitiram uma aproximação com o animal, possibilitando a observação de seus comportamentos na presença humana. Busquei criar símbolos corporais conectados com o corpo animal na tentativa de elaborar uma nova poética para construção do corpo cênico.

Essa experiência possibilitou-me um encontro com uma nova dimensão do gesto, uma fuga daquilo que nomeamos acima de totalitarismo da expressividade, reflexo de um corpo social disciplinado. Essa experiência impôs-me uma dificuldade diferente do trabalho anterior com a corporeidade animal. O primeiro trabalho partia do corpo do macaco que é próximo ao nosso, o que possibilitava uma maior liberdade na apropriação de seus movimentos e gestos. Este trabalho com a corporeidade do cavalo obrigou-me a procurar com mais afinco o que havia por detrás de seus movimentos. Não se tratava de memorizar os movimentos do cavalo para usá-los na sala de trabalho, mesmo porque existe uma variedade de movimentos que nós somos incapazes de repetir por questões de limitações físicas. Pude, então, focar-me nos movimentos enquanto linhas abstratas de expressão, que se desenvolviam a partir das patas, do pescoço, das narinas do cavalo. Esse trabalho foi um primeiro passo para o desenvolvimento do espetáculo seguinte, no qual continuei investigando a corporeidade do cavalo.



GALERIA 17

Sinto as es-
-poras, sou o
próprio cavalo
em que
monta.

K.

III.6 GALERIA 17: uma experiência

“A evolução e a revolução na arte têm o mesmo objetivo: atingir a união da criação, a constituição de signos, em vez da imitação da natureza.”³⁰⁵

Maliévitch

A partir da leitura dos contos “Na galeria”³⁰⁶, “Um médico de aldeia”³⁰⁷ e de alguns textos curtos de Kafka, como “Desejo de se tornar índio” e “Uma reflexão para cavaleiros amadores”, de fragmentos de caderno, folhas soltas sem título e da leitura do texto “Centauro”, de Saramago, começaram os trabalhos práticos de improvisação com o grupo de pesquisa teatral Boa Companhia.

A encenação criada por Verônica Fabrini apoiou-se na construção de uma escrita cênica ancorada em linguagens diferentes e independentes. O espetáculo tecia-se por meio de músicas, coreografias, projeções de imagens e textos poéticos que eram ditos, ora com o uso de microfone, ora não. Sua encenação propiciou aos atores a oportunidade de exercitar uma “intencionalidade poética”³⁰⁸ em cena, de re-significar a palavra, o corpo, o gesto, por meio de uma experiência que foi potencializada pelo trabalho com a corporeidade animal. A matriz corporal da qual todos os atores partiram foi a da figura do cavalo, personagem animal presente direta ou indiretamente em todos os textos estudados.

³⁰⁵ Maliévitch, *Dos novos sistemas na arte*. Tradução e organização Cristina Dunaeva, São Paulo, Herda, 2007, p. 41.

³⁰⁶ Franz Kafka, *Nas galerias*. Seleção, apresentação e tradução Flávio R. Kothe. São Paulo, Estação Liberdade, 1989, p.

³⁰⁷ Franz Kafka, *Contos, fábulas e aforismos*, ob. cit.

³⁰⁸ Verônica Fabrini Machado de Almeida, *O desagradável e a crueldade – O teatro mítico de Nelson Rodrigues sob a perspectiva do teatro da crueldade de Antonin Artaud*. Tese de doutorado apresentada na USP, São Paulo, 2000, p. 24 e 25.

Esse corpo foi desenvolvido a partir da experiência com a corporeidade do cavalo, que trabalhamos durante as aulas de equitação, nas quais pude, juntamente com os outros atores, observar os cavalos soltos no campo ou confinados em estábulos, além de praticar como cavaleiro os exercícios de passo, trote, galope e salto. Esta vivência foi fundamental para os laboratórios de improvisação que realizamos com o intuito de construir o corpo cênico para o espetáculo “Galeria 17”. Por meio da observação, pudemos decodificar os movimentos dos cavalos, os ritmos de pernas e patas, as torções do pescoço, o tônus dos músculos do peito. Foi possível acompanhar o ritmo de sua respiração, bem como, o movimento da boca e a sonoridade de seu relinchar. Cada ator criou uma partitura a partir do estudo da corporeidade do cavalo, partitura que foi elaborada nos trabalhos em grupo, nos quais era possível o jogo cênico através da dinâmica estabelecida pelos corpos em suas metamorfoses. Metamorfoses que, inicialmente, partiam do corpo neutro do ator em direção ao “corpo cavalo”, propiciando a travessia entre a qualidade do movimento do corpo humano, com o seu ritmo, tônus e desenho no espaço, e o corpo imbuído da corporeidade do cavalo. Esta travessia oferecia um diálogo entre o ritmo, o tônus e o desenho no espaço dos corpos do cavalo e do humano. Dessa maneira, os atores se entregaram a um devir cavalo no homem.

Esse trabalho com a corporeidade animal mostrou-se mais radical do que o anterior, oferecendo um desafio maior para os atores. A diferença física entre o cavalo e o animal humano é bem maior do que a existente em relação ao macaco. Entretanto, a radicalização dessa experiência não estava no fato da diferença entre os corpos, mas sim, na produção gestual que essa diferença propiciou. O nosso corpo experimentou movimentos oriundos do corpo do cavalo, mas que não permitiam uma aproximação por meio da imitação, a não ser por uma similaridade distante, no plano das intensidades, do devir. Essa dificuldade possibilitou uma produção gestual incomum e instigante, pois revelava com vigor o seu caráter transitório, de transmutação, fruto do encontro de dois corpos distintos. O

gesto criado a partir desse corpo oferecia uma liberdade maior no sentido de sua expressividade. Entretanto, oferecia outro desafio em relação à nossa compreensão normalizada do corpo. Os mecanismos disciplinadores agem em nosso corpo por meio de dispositivos que trabalham nossa imaginação e nossos desejos. Nessa realidade, a idéia de corpo, o discurso sobre a verdade do corpo, contamina a sua expressividade, a sua gestualidade. Nesse sentido, o trabalho para a construção desse espetáculo foi radical, pois sujeitava a expressão do corpo a seu devir cavalo, alimentando uma produção gestual que ultrapassava a verdade estabelecida sobre o corpo, responsável por aprisioná-lo em uma expressividade limitadora. Creio que por esse motivo, para algumas pessoas, tratava-se de um espetáculo de dança e não de teatro, mas essa é, todavia, uma preocupação para quem está preso às fronteiras impostas à arte.

Essa produção gestual foi desenvolvida a partir de improvisações feitas com os outros atores, quando transitávamos do “corpo cavalo” para o corpo neutro do ator. O corpo cênico dos atores passeava pelas realidades do “corpo cavalo”, do “corpo centauro” e do “corpo circense”. Pude perceber, como consequência deste trajeto, o nascimento em meu devir cavalo do “corpo centauro”; a partir daí, procurei construir um corpo com a qualidade de movimentos gerada pela assimilação destes dois corpos: a tensão nascida deste diálogo de opostos num mesmo corpo alimentava o “corpo centauro”. O “corpo circense”, por sua vez, representava a força de controle da tensão destes dois corpos (cavalo e centauro) na realidade do picadeiro do circo; força de controle representando o domínio da potência cavalo (a beleza de suas coreografias, a precisão de seus movimentos), mas, também, a repressão dos instintos animais de liberdade selvagem. O “corpo circense” fazia a ligação do devir animal no homem com a realidade da arte.

No conto “Na galeria”, Kafka escreve a história de um visitante que contempla as peripécias de uma amazona de circo, que se apresenta

diante de seu público. Este conto curto consiste em apenas dois parágrafos, sendo o primeiro:

“Se alguma débil e enfraquecida amazona de circo se visse obrigada por um cruel diretor a girar ininterruptamente durante meses à volta da pista, à força de chicote, sobre um ondulante cavalo diante dum público insaciável, voando em cima do cavalo, lançando beijos, dobrando-se sobre a cinta numa saudação, e se essa representação se prolongasse até ao acinzentado horizonte de um futuro cada vez mais distante, sob o incessante estrépito da orquestra e dos ventiladores, acompanhada por ondas de aplausos que fluem e refluem, mas na realidade são como martelos de vapor... então, talvez algum jovem visitante do paraíso descesse rudemente o amplo anfiteatro, cruzasse todos os estrados, irrompesse na pista e gritasse através das fanfarras da orquestra que a tudo se amolda: Basta!”³⁰⁹

As imagens que este primeiro parágrafo do conto suscita são fortes e belas e, também, precisamente secas. Tratam de uma amazona de circo que se esforça para realizar, sob os olhares de um tirano diretor, sua apresentação. Essa representação ameaça entrar num círculo vicioso infinito, enquanto a amazona é sufocada por aplausos ameaçadores. Sua única esperança é um jovem visitante do paraíso. Imagens belas, exatas e cruéis contam-nos sobre uma realidade mecânica do corpo que executa suas obrigações sob a vigília do patrão e dos seus espectadores. Espectadores que transformam os aplausos, com que reverenciam, numa arma que ameaça o corpo cercado por olhares que o vigiam e o ameaçam. Porém, no segundo parágrafo, Kafka nos oferece imagens que colidem com as anteriores.

³⁰⁹ Franz Kafka, *Nas galerias*, ob. cit., p. 228 e 229.

“Como assim não é, como se trata de uma bela dama rosada, a qual rompe quase voando por entre os cortinados que os orgulhosos serventes abrem diante dela e como o diretor, buscando ansiosamente o seu olhar, se acerca como um manso animal e a alça, com sumo cuidado, para o cavalo malhado, como se se tratasse da sua neta predileta que fosse empreender uma perigosa viagem, não se decide a dar a chicotada inicial, mas finalmente e dominando-se a si mesmo, opta por dá-la, ressoante, corre junto ao cavalo de boca aberta e com um penetrante olhar segue os saltos da amazona; mal compreendendo sua destreza artística, a aconselha com grito em inglês, e enfadado exorta os moços de estrebaria que seguram os arcos a prestarem mais atenção; antes do grande Salto Mortal ordena com os braços erguidos à orquestra que se faça silêncio e finalmente, ergue a pequena e a desmonta do temeroso corcel, a beija na face e nenhuma ovação do público lhe parece suficiente; e ela, pelo seu lado, sustentada por ele, erguida na ponta dos pés, envolta em pó, com ambos os braços estendidos e a cabecita deitada para trás, deseja compartilhar a sua felicidade com todo o circo... como isto é o que sucede, o visitante da galeria apóia o rosto na balaustrada e sumindo-se na marcha final como num penetrante pesadelo, chora sem dar por isso”³¹⁰

Nesta segunda frase, mantém a mesma exatidão e precisão na escrita, mas as imagens suscitam uma sensação de harmonia (entre amazona, diretor e cavalo), de delicadeza e de realização. Uma harmonia entre homem, mulher e animal, que nos revela a potência da criação, ao mesmo tempo em que tudo acontece com esmero e cuidado, a realização e o desejo de compartilhá-la. As duas frases colidem num encontro imagético contraditório, no qual uma realidade ameaçadora (primeira

³¹⁰ Idem, Ibidem.

frase) choca-se com uma realidade sedutora (segunda frase). O corpo que transita por estas duas realidades não é o mesmo, porém, é um só: o corpo e o seu duplo³¹¹. Um corpo executa suas tarefas enquanto é vigiado e ameaçado “diante dum público insaciável”, o outro, seu duplo, flui belo e harmonioso revelando sua “destreza artística”.

“A ambigüidade, aliás, é uma das principais experiências da vida kafkiana, pois o mundo, para ele, é, continuamente, objeto de pavor e de aliciamento”³¹².

Como afirma Gunther Anders, Kafka nos proporciona uma visão do todo partido, em fragmentos imagéticos que ele nos apresenta sob a lente de um microscópio, fazendo com que “a descrição adquira algo de pavorosa realidade”³¹³. O poder dessas imagens, a ambigüidade de um mundo ameaçador e sedutor, e a idéia de um corpo que traz consigo diversas realidades, possibilitaram o aprofundamento das idéias de oposição, de transitoriedade e, mesmo, das contradições indicadas por Camus³¹⁴ na obra de Kafka. Nesse texto curto de Kafka, no trajeto da bailarina e em sua performance sobre o “temeroso corcel”, podemos perceber todo o movimento do devir que define a arte: a travessia entre o sonho e o acontecimento, que sugere por meio da concretude da cena “a idéia furtiva da passagem e da transmutação das idéias em coisas”³¹⁵. No texto de Kafka, presenciamos um encontro contraditório de imagens que afirmam a potência da arte através de sua impossibilidade de existir, e a força desse acontecimento (ou seria um sonho?) é tão grande que o visitante “chora sem dar por isso”.

³¹¹ Aqui farei a aproximação com as idéias de Artaud contidas em seu livro “teatro e seu duplo”.

³¹² Gunther Anders, *Kafka: pró e contra*. Tradução de Modesto Carone, São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 49.

³¹³ Idem, p. 48.

³¹⁴ Albert Camus, *O mito de Sísifo*. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch, Rio de Janeiro, Record, 2008.

³¹⁵ Antonin Artaud, *Teatro e seu duplo*, ob. cit., p. 107.

Por meio do trabalho com a corporeidade do cavalo, pude exercitar o corpo como “rastros”. Rastros do meu corpo normalizado que eu procurava desconstruir, rastros do corpo animal de que eu pretendia me aproximar, exercitando o meu corpo entre a ausência e a presença, em seu devir cavalo, devir centauro e devir circense. Depois de alguns encontros, e da fixação de algumas partituras construídas a partir da corporeidade do cavalo, iniciou-se o exercício de desconstrução deste “corpo cavalo” e o retorno para o corpo do animal humano. Interessava-me, nesta etapa, atentar para as modificações ocorridas no meu corpo depois da experiência com o “corpo cavalo”; identificar as ações e os gestos criados a partir de tal experiência, bem como, as sensações que brotaram no diálogo com sentidos; buscar as possibilidades que eram oferecidas, por meio destes exercícios práticos, de construção dos gestos que nasceram do trabalho com a corporeidade animal, e que se concretizaram em meu corpo normalizado, transformando-o.

Essa experiência enriquecedora das possibilidades do gesto influenciou minha produção imagética, alimentando em mim o movimento “daquilo que estamos em via de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos”³¹⁶: o movimento do desejo. Esse movimento, a experiência do devir cavalo no homem, induziu, num primeiro momento, a abjuração de meu corpo cotidiano, corpo disciplinado, num mergulho na corporeidade do cavalo. O objetivo era, por meio dos sentidos, criar possibilidades para experimentar um pouco daquilo que Nietzsche chamou de “o êxtase do estado dionisiaco”. O devir-animal, no trabalho com a corporeidade animal, gera uma ação aparentemente inútil para os parâmetros do “corpo normalizado”, mas reveladora de um novo desenho no espaço, onde pude experimentar a universalidade de um diálogo baseado na percepção sensível e sem as mediações do “saber científico” do “homem teórico”. Essa ação, aparentemente inútil, é o próprio movimento de busca do gesto utópico de fazer mundo. Podemos, assim, pensar a idéia do gesto utópico de fazer mundo, a partir do trabalho com a corporeidade animal, como

³¹⁶ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, ob. cit., p. 64.

uma possibilidade de edificar uma ponte sobre o abismo entre dois homens, abismo que a universalidade dionisiaca pode ser capaz de superar. Ainda segundo Nietzsche, esta experiência cria um “sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza”³¹⁷, emergindo daí toda uma vivência do passado.

Acredito que o trabalho com a corporeidade de outro animal oferece a possibilidade de uma comunicação renovada a partir do jogo de improvisação entre os atores. É possível que a desconstrução do corpo “normalizado” e a criação de espaços para essa comunicação renovada aproximem um homem do outro – e um ator do outro, no jogo improvisatório – numa possibilidade de diálogo alimentado por um corpo, cuja expressividade permite a elaboração do próprio gesto. Esse gesto, em que imaginação e desejos assumem papel preponderante, pode reconectar o movimento infinito com as forças do presente no animal humano.

A construção do corpo cênico para esse espetáculo nasceu do diálogo entre a imaginação e os desejos de um corpo humano submerso em seu devir cavalo. Diálogo que alimenta paixões e impulsos deste corpo, ao experimentar uma relação de tempo e espaço que desfaz a lógica do corpo “normalizado”. Ao desfazer esta lógica, o corpo, através da imaginação e do desejo, procura se reorganizar, criar novas possibilidades de perceber o fluxo constante da troca de experiências com o mundo. Kafka, em seu conto curto “Desejo de tornar-se índio”, parece escrever sobre esta necessidade:

“Oh, se fôssemos índios, já preparados e, em cima de um cavalo que corre, inclinados contra o vento, estremecêssemos repetidamente sobre o solo que treme até largarmos as esporas, porque nunca houve esporas, até deitarmos fora as rédeas porque nunca houve rédeas e quase

³¹⁷ Friedrich Nietzsche, *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo* Tradução J. Guinsburg, São Paulo, Companhia das letras, 2003, p. 55.

*não víssemos a terra à nossa frente revelar um prado ceifado e liso, agora que o cavalo perdeu o pescoço e a cabeça*³¹⁸

O “desejo de tornar-se índio”, de Kafka, é o sublime anseio por liberdade do animal humano, “sendo igualmente sublime a ilusão que lhe corresponde”. Esse texto é a descrição poética do trabalho com a corporeidade animal, uma “quase metodologia” das linhas abstratas que compõem o devir animal, da busca pelo gesto utópico de fazer mundo.

Neste trabalho com a corporeidade animal, a experiência de devir-animal do homem, o corpo cênico do ator, acredito, experiencia um pouco da universalidade dionisiaca, “sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza”³¹⁹. Em nossa experiência de criação do espetáculo “Galeria 17”, pude perceber que o corpo do ator, por meio deste processo, coloca-se em situação de quase incomunicabilidade ao construir uma gestualidade baseada no comportamento dos cavalos. Esta quase incomunicabilidade refere-se ao repertório de gestos emprestados do corpo do cavalo, quando seguiam a lógica da realidade do cavalo, mas que, no corpo humano criavam novas possibilidades de comunicação, construindo uma nova lógica. É possível entender, como sugere Deleuze em relação à fala, que essas possibilidades são “vacúolos de não comunicação”³²⁰, que, no caso do ator, no entanto, materializam-se através do corpo, de sua espacialidade, de seus gestos. Nesta realidade, o corpo do ator, o seu gesto, está navegando pelos limites de sua compreensão, vivenciando a finitude de suas potencialidades, ou, ao menos, experimentando os limites de suas possibilidades de comunicação enquanto corpo “normalizado”, e abrindo portas para outro tipo de comunicação. Esta experiência transporta o corpo do ator para uma situação em que o real e o irreal se confundem – corpo humano que cavalga sobre si mesmo, em seu devir cavalo – e obrigam o ator a refugiar-se em sua imaginação e em seus desejos para reencontrar sua individuação (o véu apolíneo da aparência,

³¹⁸ Franz Kafka, *Nas galerias*, ob. cit., p.

³¹⁹ Idem, p 55.

³²⁰ Gilles Deleuze, *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart, São Paulo, Editora 34, p. 217.

como afirma Nietzsche³²¹) e reconstruir a unidade de seu movimento. A saber: o gesto utópico de fazer mundo, o movimento entre o real e o irreal. O potencial social do outro animal (cavalo) em sua comunicação, com o seu poder de agregar e de subverter, pode possibilitar uma compreensão mais aguçada das qualidades do animal-humano e contribuir para a criação de uma “dramaturgia do corpo”: qualidades do animal-humano em seu potencial de criar uma gestualidade nova por meio da relação entre o seu corpo e o mundo.

Nossas experiências anteriores com a corporeidade animal, e o trabalho com o espetáculo “Galeria 17”, revelaram a potencialidade do corpo como “rastros”. Nas improvisações entre os atores, o trabalho com a corporeidade animal possibilitou uma renovação da comunicação nascida do jogo entre eles. O trabalho corporal, que busca transportar as qualidades do corpo do cavalo para o corpo do ator, desafia o corpo a se comunicar fora dos limites cotidianos de sua conduta expressiva “humanizada”. Esta experiência propiciou uma fuga do corpo “normalizado”, disciplinado pelos mecanismos de controle e seus dispositivos, em direção a um espaço novo, não visitado: o espaço de incomunicabilidade que possibilitou o surgimento de uma nova comunicação. Ao desconstruirmos o corpo “normalizado” e sua lógica de corpo funcional, navegamos pela não-razão dos desenhos do corpo no espaço, visitando os paradoxos da razão de um corpo individualizado³²². O trabalho com a corporeidade animal proporcionou uma experiência corporal entre o sentido e o não sentido, numa linguagem de contraditórios, que possibilita a criação do gesto utópico de fazer mundo, renovando a comunicação. De alguma maneira, todos os trabalhos realizados com o grupo Boa companhia influenciaram na construção do pensamento que serviu de base para este estudo.

³²¹ Idem, p. 40.

³²² Michel Foucault, *Vigiar e punir*. Tradução Raquel Ramallete, Petrópolis, Vozes, 2000.p. 159 e 160.



GALERIA 17

CONCLUSÃO

Com essa pesquisa procurei desenvolver uma reflexão sobre o trabalho de ator que tem como referência prática o trabalho que desenvolvi no grupo Boa Companhia a partir da corporeidade animal. Os estudos que realizei buscam compreender algumas constatações que fiz no percurso de construção do corpo cênico em especial para a montagem dos espetáculos “PRIMUS” e “GALERIA 17”. Na medida em que se somavam os números de apresentações desses espetáculos, essas constatações tornaram-se indagações relativas ao processo criativo do ator e a realidade disciplinar na qual o ator está inserido. Essa problemática apareceu com mais força nos espetáculos acima citados, embora todos os trabalhos realizados com o grupo Boa Companhia tenham sido fundamentais para a reflexão aqui apresentada, desde o exercício “OTELO”, em 1992, até as improvisações para a criação de “CARTAS DO PARAÍSO”, que deverá estrear em abril deste ano de 2010.

Em minhas experiências com a corporeidade animal no trabalho de construção do corpo cênico pude experimentar um conhecimento fruto do encontro entre o meu corpo normalizado e o corpo do outro animal. Para além do desenvolvimento de uma prática teatral, enquanto escolha de um método específico para construir o corpo cênico, essa experiência revelou a possibilidade de um diálogo por meio da concretude do corpo entre as necessidades de um processo de criação no teatro e as forças que constroem o nosso corpo contemporâneo de homem civilizado ocidental. A partir do trabalho com os movimentos do outro animal, quando procurei exercitar a gestualidade do outro animal, experimentei uma forma específica de “contato” com a *história do corpo* impressa no meu próprio corpo. Uma história revelada a partir de meus gestos, de minhas condutas, dos desenhos que meu corpo fazia no espaço em resposta aos estímulos que, quando estava realizando trabalhos de improvisação com o

grupo Boa Companhia, meu corpo sofria. Sob essa perspectiva, de desvendar a história do corpo por meio da gestualidade de meu próprio corpo, pude experimentar um processo criativo que se desenvolvia em dois sentidos, à primeira vista contraditórios, mas que depois se mostraram complementares para a construção do corpo cênico. Por um lado, o trabalho a partir do corpo do animal ampliou os espaços de força criadora em meu corpo; por outro lado, simultaneamente, desorganizava-o em sua conduta normalizada. O trabalho que desenvolvi com a corporeidade animal propiciou um encontro em meu corpo de duas forças concretas e distintas, concretas em seu aspecto físico – articulações, músculos, membros, máscaras – e distintas em sua lógica comportamental. Nesse encontro entre dois corpos diferentes surgiu um terceiro, um corpo impregnado com o corpo do outro animal, mas, ao mesmo tempo, revelador do corpo normalizado que ele desorganizava. Esse terceiro corpo é o encontro entre dois corpos, e é preciso entender esse encontro enquanto movimento, pois só dessa maneira ele emerge com sua potência transformadora. No meu corpo pude constatar uma produção gestual diferenciada e desinteressada, afinal ela nascia do encontro transformador da gestualidade de dois corpos diferentes e, por outro lado, não procurava contar nenhuma história específica, a não ser mostrar na concretude do corpo a sua nova maneira de se relacionar com as coisas ao seu redor e a sua capacidade de criar formas. No trabalho com o grupo Boa Companhia, a elaboração do corpo cênico a partir da corporeidade animal é pensada como parte de um espetáculo que se desenvolve em torno de um tema ou de um texto específico, porém a experiência à qual me refiro é anterior à inserção desse corpo como parte de uma cena. É importante lembrar que a elaboração de um roteiro espetacular ou de uma escritura cênica, no interior da Boa Companhia, é sempre o resultado de um processo coletivo de criação e, conseqüentemente, os improvisos surgidos na criação do corpo cênico são uma parte fundamental da criação do espetáculo. A experiência à qual me refiro é fruto dessas improvisações.

O meu trabalho com a corporeidade animal alimentava a construção de uma gestualidade fruto de uma experiência com o presente, renovada. Essa maneira renovada de me relacionar com o aqui e o agora do meu corpo - e com a própria cena durante o trabalho de improvisação - colocou-me a questão de saber quais eram as forças que moldavam a minha gestualidade e, em contato com o corpo do outro animal, transformavam-se. Percebi que esse trabalho, além de me afastar de meu corpo normalizado, era responsável por uma conscientização corporal dessa realidade: a realidade do corpo como objeto de um saber e de um poder que procuravam orientá-lo, moldá-lo e controlá-lo, seguindo a lógica do progresso que necessita de um corpo dócil e produtivo. Esse saber se constituiu ao lado desses corpos, mas não mergulhou em suas realidades e começou a elaborar suas questões em torno da hierarquia do voluntário e do involuntário. A questão do voluntário e do involuntário no trabalho do ator é fundamental, uma vez que, o seu fazer flutua entre o “fazer aquilo que quer” e o “querer aquilo que faz”. Essa questão coloca o ator frente a frente com a realidade dos mecanismos disciplinares. Mecanismos que, como vimos no primeiro capítulo, passaram a vigiar o animal humano em seus desejos e sua imaginação, perguntando-lhe o que havia nele de louco, de criança, de delinqüente; vigiava-lhe suas paixões e acusava seus instintos. Esse movimento construiu um discurso, um saber que passou a organizar a sociedade e, principalmente, os corpos na sociedade.

O estudo que desenvolvi para a elaboração desta tese caracteriza-se pelo amplo diálogo entre as idéias de alguns filósofos que construíram parte do pensamento crítico sobre a sociedade moderna ocidental. Conceitos criados por Foucault, Benjamin, Nietzsche, Debord, Deleuze, Guattari e Agamben, bem como, Jeanne Marie Gagnebin e Peter Pál Pelbart formaram a base de minha reflexão acerca das forças que moldam o animal humano civilizado e o trabalho prático do ator. A partir desse embasamento teórico pude aprofundar-me em formas de conhecimento que ultrapassam os limites tradicionais de minha área de atuação, o

teatro. É exatamente essa idéia de transdisciplinaridade que acredito ser de fundamental importância para o trabalho do ator. Nesse sentido, as contribuições de Renato Ferracini e Cristine Greiner foram fundamentais, pois em seus estudos eles propõem um diálogo direto entre filosofia e o corpo, no caso de Ferracini, focado no trabalho do ator. Creio que a contribuição deste trabalho para o trabalho do ator é mostrar a importância de considerar o seu fazer como algo cujas fronteiras não são nítidas, não são de simples definição. Trata-se para o ator de exercitar-se em sua “indisciplinaridade”, como escreve Greiner.

Considerando que o discurso a respeito do corpo, criado pelas instituições de controle, alimentou-se e legitimou-se por meio de idéias sobre a imaginação e o desejo, foi necessário refletir a respeito das possíveis conseqüências desses agenciamentos de saber para o ato de criação. Procurei deixar bem claro que esta realidade em que o corpo ocidental está inserido limita a sua potencialidade, fazendo-o insistir num repertório de gestos padronizados gerando, dessa forma, um teatro padronizado. Isso não quer dizer que esse repertório não esteja sempre em transformação, num diálogo entre o dentro e fora do corpo. Entretanto, numa sociedade em que se consome informação em ritmo alucinado, exigindo que o processo de comunicação com o corpo aconteça com extrema agilidade (o que, por sua vez, alimenta uma padronização gestual no sentido de torná-la mais eficaz, produtiva) o corpo acaba acuado pelo que chamaremos de totalitarismo da expressividade.

Acredito ter demonstrado que é necessário pensar o trabalho do ator nesse contexto limitador das potencialidades do corpo em sua comunicação com o mundo, como vimos no segundo capítulo. Tal contexto cria um sistema de signos comprometidos com os mecanismos de poder, focando sua atuação na formação e na manutenção destes mecanismos de maneira prática, a saber: com o corpo, pelo corpo e através do corpo; seja na aceitação e apropriação de comportamentos, seja na produção de subjetividade. Sendo assim, o ator ao se entregar ao ato de criação, quando procura concretizar, por meio de seu corpo, idéias,

conceitos elaborados através de seus desejos e sua imaginação, deve ter a consciência de que esse espaço, condutor da potência criadora, da força transformadora diante do mundo, é alvo de um processo de sujeição intenso e alucinado.

O corpo do homem civilizado ocidental é protagonista de uma separação fundamental em seu interior. Essa separação tem como principal força uma verdade criada a partir do próprio homem e os sonhos de sua razão. Essa verdade é fruto de um saber que elaborou uma forma de olharmos para trás e de organizarmos os acontecimentos passados de maneira a construirmos uma idéia de homem cuja imaginação e desejos seguem um certo padrão. Uma idéia de história que antecipa o presente e nos oferece, a cada instante, um entendimento do homem como algo apoiado em intenções profundas e necessidades estáveis. Como afirma Foucault, uma história que procura estabelecer uma continuidade para além da dispersão do esquecimento, como se a humanidade progredisse em direção a uma evolução pacífica e ordenada. Essa idéia de história com seu grande processo filosófico estabelecem um pacto com o homem, um pacto que arranca do homem a promessa de seguir os passos dos seus antepassados rumo ao progresso da humanidade. Essa verdade nascida da racionalidade científica do homem civilizado está ancorada num modelo que se tornou o paradigma do progresso: o mercado. A lógica do mercado passa a validar o certo e o errado, o falso e o verdadeiro; passa a organizar a vida social do animal humano. Nessa realidade o animal humano não encontra mais a verdade em sua relação com a vida, por meio de sua experiência de vida, mas passa a aprendê-la, a encomendá-la, a consumi-la. Nesse contexto o animal humano elabora dispositivos (termo desenvolvido por Agamben) que medeiam a sua relação com a vida.

Benjamin escreveu que existe uma dialética fundamental no gesto, pois ele comporta ao mesmo tempo algo que tem começo, meio e fim, e ao mesmo tempo possui uma certa precisão, mas está inserido no fluxo constante que caracteriza a vida, em sua forma caótica. Deleuze e

Guattari falam sobre o desterritorializar absoluto que acontece no encontro entre o movimento infinito e as forças do presente. O trabalho do ator se caracteriza por essa capacidade de conectar o movimento infinito a uma forma com começo, meio e fim. Como afirma Artaud, é preciso que o teatro se reconcilie com a idéia filosófica do devir: a transmutação da idéia em acontecimento. Entretanto, é o espaço dessa transmutação que é invadido pela verdade que sujeita o animal humano, num movimento em que sua imaginação e seus desejos são alvos de processos de subjetivação que orientam seu comportamento e suas idéias. Para o ator, em seu trabalho de construção do corpo cênico, a consciência das forças que o organizam, que organizam a sua idéia de homem e a sua idéia de sociedade passam a ser fundamentais. Os mecanismos disciplinadores agem sobre o animal humano no espaço que existe entre ele e sua experiência de vida; e esse é o espaço por excelência da força criadora; esse é o espaço em que o ser vivo pode se conhecer enquanto ser, enquanto ser capaz de interferir na vida, de transformá-la, de criar mundos.

Nos dias de hoje é preciso ter noção de que a separação do animal humano da sua experiência de vida tomou proporções gigantescas (ou globalizadas). Por meio do desenvolvimento do capitalismo, a própria vida privada do animal humano transformou-se em mercadoria. Essa é a realização técnica do exílio, da produção incessante de nossa vida social, da nossa vida privada, da nossa adoração ao devir-mundo da mercadoria e sua garantia de presente perpétuo. Essa realidade social tem um protagonista que representa o seu drama, que possui um comportamento específico para o funcionamento e manutenção dessa sociedade capitalista. Esse protagonista é o corpo do animal humano.

O corpo do animal humano traz consigo as marcas, os vícios, as certezas dessa realidade opressora, e uma alma que o aprisiona, uma vez que, sua força criadora é sujeitada por uma verdade que se anuncia noite e dia como sentido único da vida.

Portanto, o trabalho do ator, em seu processo de construção do corpo cênico, não deve concentrar-se numa análise do indivíduo enquanto elemento social ou drama social, pois a própria idéia de sociedade é alvo de processos de subjetivação que totalizam este drama social. Enquanto o ator se detiver em procurar gestos, comportamentos ou mesmo traços nesse corpo disciplinado, nessa ferramenta dos regimes de práticas dominadoras, existe o perigo de ele estar corroborando a abstração social que se tornou o animal humano. Nesse sentido, Nietzsche nos aconselha o esquecimento na busca pela supremacia do instante, numa curiosa inversão, como afirma Pál Pelbart. Não é a memória que faz do homem o homem, mas um certo esquecimento.

O trabalho com a corporeidade animal possibilitou-me um certo esquecimento de meu corpo normalizado. Mas, sobretudo, ofereceu-me isso na concretude de meu corpo. Como apontado no terceiro capítulo, pude trabalhar praticamente um “esquecimento” da minha gestualidade orientada para ser funcional e utilitária, e tive a oportunidade de construir formas que subvertiam o totalitarismo expressivo da informação. Por meio do meu corpo propus um diálogo com as formas do outro animal e percebi, através da inutilidade dos gestos que meu corpo realizava, uma renovação da experiência do aqui e agora do meu corpo. Como se o gesto inútil, por não se encaixar nas necessidades da vida normalizada, revelasse o estado de opressão no qual vive o corpo em sua obrigação de significar. Dessa maneira, a gestualidade do outro animal alterou a produção de gestos de meu corpo, subvertendo a sua condição servil e utilitarista. Tive a oportunidade de vivenciar em meu corpo a intensidade da força normalizadora no ato de criação. Quando na tentativa de elaborar um corpo cênico, eu era surpreendido por um gesto que não se prestava a dar forma a um conteúdo previamente determinado. A pretensa idéia do gesto em si mesmo como inutilidade manifesta a ansiedade da sociedade espetacular de buscar reconhecer a forma, no anseio de antecipar o seu conteúdo e, assim, remetê-lo à sua realidade referência. A experiência com a corporeidade animal - e a produção gestual que surgia desse trabalho,

impregnado do corpo do outro animal - tornava uma tarefa improvável a idéia de elaborar um gesto de maneira a delinear um sentido. É dessa improbabilidade que nasce o gesto utópico de fazer mundo, a experiência verdadeiramente criativa de construir um corpo cênico. O gesto inútil propõe um desafio ao sentido, essa é a contribuição do trabalho com a corporeidade animal para o corpo do animal humano no ato de criação: ao invés de arrancar um gesto do sentido é preciso arrancar um sentido do gesto.

Creio que é necessário pensar o trabalho do ator de construção do corpo cênico em sua potência de forma “indecisa” para, assim, reocupar o espaço da força criadora, que é a vítima da cisão fundamental no interior do animal humano. Para o ator essa experiência se dá na concretude de seu corpo, onde a inutilidade de seu gesto é a possibilidade de criar mundos. E, assim, por meio da experiência do corpo no aqui e agora da vida, por meio da potência do corpo em transformar o encontro do movimento infinito da vida e as forças do presente em conhecimento, o animal humano tem a oportunidade de recriar a sua relação com a vida.



GALERIA 17

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio – *Homo Sacer – O poder soberano e vida nua*. Tradução Henrique Burigo, Belo Horizonte, UFMG, 2004.

_____ - *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Rivage Poche, Paris, 2006.

ALMEIDA, Verônica Fabrini Machado de - *O desagradável e a crueldade – O teatro mítico de Nelson Rodrigues sob a perspectiva do teatro da crueldade de Antonin Artaud*. Tese de doutorado apresentada na USP, São Paulo, 2000.

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.

_____ - *Linguagem e vida*. J. Guinsburg, Silvia Fernandes Telesi e Antônio Mercado Neto (org.) São Paulo, Perspectiva, 1995.

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.

_____ - *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1996.

_____ – *Textos escolhidos. Coleção Os Pensadores*. Seleção de Zeljko Loparic e Otilia Arantes. São Paulo, Abril, s/d.

_____ - *Sobre o conceito de história..* Tradução Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 2008.

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

- *Evolução criadora*. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro, ZAHAR, 1979.

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.

CAMUS, Albert - *O mito de Sísifo*. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch, Rio de Janeiro, Record, 2008.

CARDINAL, Roger - *O Expressionismo*, Tradução Cristina Barczinski, Rio de Janeiro, Zahar, 1984.

COMTE-SPONVILLE, André - *Dicionário Filosófico*. Tradução Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Pena, 2003.

DAMÁSIO, Antônio – *O erro de Descartes. Emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

DEBORD, Guy – *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu, Contraponto, 2006.

DELEUZE, Gilles - *Crítica e Clínica*, São Paulo, 34, 1994.

_____ - *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart, São Paulo, Editora 34.

DELEUZE, G, e GUATTARI, F. - *Mil Platôs; Capitalismo e Esquizofrenia*, Tradução Suely Rolnik, São Paulo, Editora 34, 1997.

_____ - *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Guimarães. Rio de Janeiro, Imago, 1977.

FELÍCIO, Vera L. - *A Procura da Lucidez em Artaud*, São Paulo, Perspectiva, 1996.

FERRACINI, Renato – *A arte de Não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: UNICAMP, 2001.

_____ - *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo, Hucitec, 2006.

_____ (org.) - *Corpo em fuga, corpos em arte*, São Paulo, Hucitec, 2005.

FO, Dario – *Manual Mínimo do Ator*, São Paulo, SENAC, 1998.

FOUCAULT, Michel – *Os anormais*. Tradução Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Fontes, 2002.

_____ - *Vigiar e punir*. Tradução Raquel Ramallete, Petrópolis, Vozes, 2000.

_____ - *História da sexualidade – vontade de saber. V. 1*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque, São Paulo, Graal, 1988.

_____ - *História da sexualidade – o cuidado de si*. V. 3, 9ª edição, São Paulo, Graal, 2007.

_____ - *História da loucura*. Tradução José Teixeira Coelho Neto, São Paulo, Perspectiva, 2005.

_____ - *Microfísica do Poder*. Tradução Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1979.

_____ - *Ditos e escritos IV – Estratégia, poder-saber*. Tradução Vera Lucia Alveillar Ribeiro, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2003.

_____ - *Nascimento da biopolítica*. Tradução Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Fontes, 2008.

_____ - *A Hermenêutica do sujeito*. 2ª edição, Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail, São Paulo, Martins Fontes, 2006.

FOUTS, Roger – *O parente mais próximo*. Rio de Janeiro, Objetiva, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie - *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo, Ed 34, 2006.

GARAUDY, Roger – *Um realismo sem fronteiras*. Lisboa, Dom Quixote, 1966.

GOYA, Francisco de - *Goya Les Caprices & Chapman, Morimura, Pondick, Schütte*, Lille, Somogy Editions d'Art, 2008.

Grande Dicionário Larousse Cultural da língua portuguesa. São Paulo, Nova cultural, 1999.

GREINER, Christine - *O corpo, pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo, Annablume, 2005,

GROTOWSKI – *Em busca de um teatro pobre*. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992.

GUINSBURG, J. – *Stanislavski, Meierhold*, São Paulo, Perspectiva, 2001.

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.

_____ - *Nas galerias*. Seleção, apresentação e tradução Flávio R. Kothe. São Paulo, Estação Liberdade, 1989.

_____ - *O veredicto / Na colônia penal*. Tradução Modesto Carone, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

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.

KRISIS, Grupo – *Manifesto contra o trabalho*. Tradução Heinz Dietermann, Conrad, 2003.

LARROSA, Jorge - *Nietzsche e a educação*. Tradução Semíramis Gorini da Veiga, Autêntica, Belo Horizonte, 2005.

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

MALIÉVITCH - *Dos novos sistemas na arte*. Tradução e organização Cristina Dunaeva, São Paulo, Herda, 2007.

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

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

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

_____ - *Para além do bem e do mal – Prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução Alex Martins, Coleção a obra prima de cada autor, Martin Claret, 2002.

_____ - *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

_____ - *Humano, demasiado humano*, São Paulo, Cia das Letras, 2005.

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

PELBART, Peter Pál – *Vida capital – Ensaios de biopolítica*. São Paulo, Iluminuras, 2003.

QUILICI, Cassiano Sydow – *Antonin Artaud – Teatro e ritual*. São Paulo, Annablume, 2004.

SILVA, Eduardo Osorio – *Corporeidade animal na construção do corpo cênico*. Dissertação apresentada no curso de Mestrado do IA da Unicamp, Campinas, 2004.

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

VERSALIUS, Andreas (de Bruxelas) - *De humani corporis fabrica. Eitome. Tabulae sex.* Tradução Pedro Carlos Piantino Lemos e Maria Cristina Vilhena Carnevale, Campinas/Cotia, SP, Editoras Ateliê/Unicamp/Imprensa Oficial, 2003.

WHITMAN, Walt - *Folhas de relva.* Tradução Rodrigo Garcia Lopes, São Paulo, Iluminuras, 2006.

ZOONOSE

Observações gerais

Procurei elaborar o texto para realização do exercício cênico, que será apresentado como contrapartida da tese escrita, a partir da idéia dos mecanismos de controle e da afirmação de Foucault de que, por meio de um estudo aprofundado das tecnologias de poder sobre o corpo, chegaríamos numa genealogia da “alma” moderna. Entendendo o corpo como objeto primeiro desses mecanismos, mas, ao mesmo tempo, enxergando as conseqüências da ação dessas forças em nossa produção de subjetividade. Como vimos no pensamento de Agamben, a vida do animal humano ocidental desenrola-se por meio de dispositivos que fazem uma mediação entre ele e a experiência da vida. Foucault afirma que o homem que a sociedade procura libertar é vítima de uma sujeição bem maior que ele.

As idéias de autópsia e dissecação e as imagens contidas no livro de Andreas Versalius do Sec. XVI fornecem as cores, tons e texturas para encenação que irei desenvolver. Essas referências, que passam a idéia de um espaço frio, com uma luz chapada, onde o corpo está desprovido de sua vida, mas, ao mesmo tempo, é o centro de todas as ações, me acompanharam durante a construção de texto. Essas texturas se transmutaram num diálogo com as gravuras de Goya, uma referência direta ao trabalho com a corporeidade animal, uma vez que, encontramos nelas traços que constroem um animal com feições humanas que, ao mesmo tempo, nos remete para um homem animalizado por meio de uma sociedade que se organiza baseada na lógica do mercado.

Busquei, através de algumas obras de Kafka, construir uma dramaturgia que refletisse as idéias que procuro desenvolver em minha

tese. O texto que estou elaborando começa com a condenação final feita pelo pai do protagonista do conto “O Veredicto”, quando o acusa de ter sido diabolicamente inocente. A idéia de uma inocência diabólica, a meu ver, simboliza de alguma maneira as relações de nossa sociedade com os mecanismos de poder e com o seu discurso. Este discurso em forma de saber procura concluir o homem nos limites de seu conhecimento, ao mesmo tempo em que enfatiza as benesses de um progresso que seria inerente às ações de seus mecanismos. Nossa inocência diabólica alimenta essa realidade por meio de um cuidado de si espetacular, quando, em prol de nosso bem estar, procuramos nos munir de um saber “humanizado” e, dessa maneira, organizamos nossa experiência de vida numa esfera separada.

Buscarei, por outro lado, aproveitando a idéia do teatro como espaço de resistência, o enfrentamento do corpo normalizado e sua inocência diabólica (creio se tratar do que a *Estamira*³²³ chama de “esperto ao contrário”, no documentário homônimo) com a corporeidade animal. No caso, trabalharei a corporeidade do cavalo como salientei anteriormente. Porém, não pretendo imitá-lo nem me colocar no lugar do cavalo, mas experimentar sua potência através das qualidades de seus ritmos, seus movimentos, de seu tônus. Procurarei entregar-me ao devir cavalo do homem para, dessa maneira, revisitar o espaço em que a força criadora flui e, assim, experimentar o encontro entre movimento infinito e as forças do presente. Como vimos, esse movimento acontece na concretude do corpo, com seus membros, suas articulações, seus músculos e suas máscaras. É preciso buscar, por meio deles, uma nova organização, uma nova harmonia. Para isso, quando, com o trabalho de corporeidade animal, eu reorganizar as forças que orientam o meu corpo normalizado, é necessário me despirmo da necessidade da exatidão informativa que o aprisiona. É preciso fugir da idéia de corpo como ferramenta precisa de comunicação para se arremessar na experiência do gesto utópico de fazer mundo.

³²³ *Estamira*, filme-documentário, direção e roteiro de Marcos Prado, Brasil, 2004, 121 min.

Para elaboração da dramaturgia que dê conta das reflexões propostas neste estudo, usarei, além do conto “O veredicto”, outros textos importantes de Kafka, como fragmentos do romance “O Processo”, em específico o capítulo “Advogado – Industrial – Pintor”. Neste capítulo, o pintor Titorelli anuncia a K. a existência de três tipos de liberdade, “três possibilidades, ou seja, a absolvição real, a absolvição aparente e o retardamento.” De início, afirma que a absolvição real é muito difícil, na verdade, pois o pintor nunca conheceu nenhum caso de absolvição real. Utilizei-me de algumas idéias de Deleuze e Guattari contidas no livro “Kafka – por uma literatura menor” para pensar este capítulo. Para os autores, Kafka apresenta a Lei “como pura forma vazia e sem conteúdo” e, dessa maneira, nenhuma pessoa conhece o interior da lei. Assim, a Lei só pode se manifestar por meio da sentença, e só pode ser aprendida por meio do castigo. Podemos encontrar nessa idéia de relação entre o animal humano e as leis que ele deve seguir, um exemplo de como a cisão fundamental, que habita o seu interior, pode organizar externamente a sua vida, nesse caso, no âmbito das leis. Essas idéias são importantes para a construção do ambiente da cena – onde um corpo é dissecado por forças que não conhece, mas as sente na pele, em cada gesto -, bem como para situar a realidade do corpo normalizado. Através dos pensamentos desses autores, penso que a idéia de inocência diabólica, de que falei a pouco, é redimensionada e começa a ganhar uma existência mais próxima dos mecanismos de controle.

Outro conto de Kafka importante para a construção dessa dramaturgia é “Um médico de aldeia”, onde cavalos sobrenaturais socorrem um médico que precisa atender um paciente em estado gravíssimo, trata de um homem que se encontra impossibilitado de realizar uma ação e é salvo pela aparição de cavalos que o levam ao seu destino. Neste texto, a idéia do cavalo como potência, como força do homem para realizar seus objetivos, para transformar uma realidade adversa, é enriquecedora para o trabalho que pretendo realizar com a corporeidade animal. Por outro lado, essa potência transformadora é devir

cavalo do médico, ela desterritorializa-o, constrói mundos, e reterritorializa-o. Nesse sentido, as circunstâncias se alteram no conto de Kafka, mas o conteúdo escapa a forma, o médico e seu paciente estão entregues ao movimento infinito da vida; o mistério permanece maior que a realidade normalizadora. Assim, a corporeidade animal choca-se com o corpo normalizado, objeto das forças de controle, no sentido de desorganizá-las. Além do próprio trabalho com a corporeidade animal, usarei também as referências sonoras da respiração, dos relinchos, dos trotes do cavalo como elementos que dialogarão com a linguagem organizada da fala humana. Somado a isso, e como parte invisível do cenário, o palco estará exalando odor de cavalo, estimulando a memória do público e suas “lembranças cavалares” (seja na fazenda, no circo e etc.).

Essas são algumas das idéias que alimentaram a construção desta primeira versão da adaptação que pretendo realizar, baseando-me em alguns textos de Kafka. Outras várias idéias se apresentam na concretude do corpo em seu devir cavalo, quando criar mundos passa a ser experiência de construção de conhecimento. Conhecimento erigido por meio da experiência do corpo como “rastro”, como afirma Gagnebin num movimento entre a presença e a ausência, rastro do homem que transforma o corpo animal, rastro do animal que transforma o homem, e o rastro deixado como indício da possibilidade de construir mundo. O corpo “rastro” como a concretude da ilusão do ator de construir mundo.

A apresentação desse exercício cênico tem como objetivo dar tridimensionalidade as reflexões propostas nesse estudo. Dessa maneira, essa prática procura transformar idéias em acontecimento e, assim, “devolver” essas idéias, depois de aprofundadas com essa pesquisa, ao seu lugar de origem. Afinal, as inquietações que possibilitaram o desenvolvimento dessa tese nasceram de uma prática teatral, numa necessidade de ultrapassar as fronteiras tradicionais do teatro para se entregar a “indisciplinaridade” que caracteriza a vida.

ZOONOSE

Cenário: Dois bancos de madeira.

Início: Forte cheiro de cavalo no palco, sons de respiração de cavalos que se metamorfoseiam em respiração humana.. O ator está parado em pé no fundo do palco e faz pequenos gestos cavалares. Como se puxado por um cabresto, começa a andar até o centro do palco, onde estão dois bancos, de diferentes tamanhos, um na frente do outro. Seus movimentos cavалares se intensificam, depois ele faz uma pausa, retoma o corpo humano e diz:

- Muito embora a lógica seja inabalável, ela não resiste a uma pessoa que quer viver.

Num canto do palco um monte pequeno de roupas. Em dois outros cantos há pares sapato, no quarto e último canto há um balde e um cabresto.

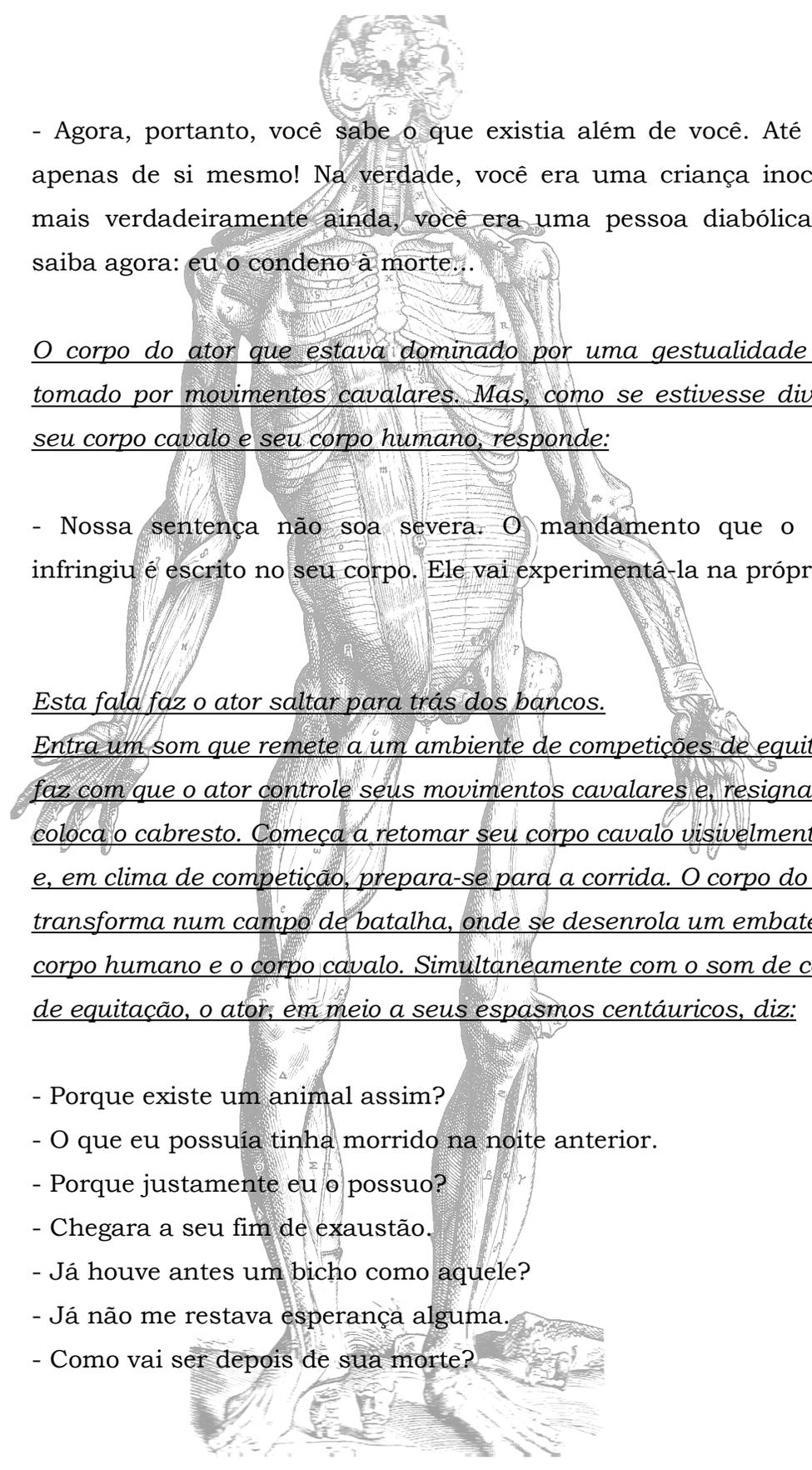
Com o corpo humano o homem pega uma fita adesiva que estava num dos cantos e começa a demarcar um quadrado no chão, enquanto isso fala:

- Naturalmente surgem problemas; espero na verdade que hoje não apareça nenhum; mas de qualquer modo é preciso contar com eles. O aparelho deve ficar em funcionamento doze horas sem interrupção. Se no entanto houver problemas, eles serão muito pequenos e a solução será imediata.

Enquanto ele demarca o chão com a fita adesiva seus movimentos humanos começam a se transformar em movimentos cavалares, ele tenta em vão dominá-los, e diz

- Mas o tempo está passando, a execução já deveria começar

O ator termina de demarcar o chão, arruma sua camisa, sobe no banco mais alto e anuncia



- Agora, portanto, você sabe o que existia além de você. Até aqui sabia apenas de si mesmo! Na verdade, você era uma criança inocente, mas, mais verdadeiramente ainda, você era uma pessoa diabólica! Por isso, saiba agora: eu o condeno à morte...

O corpo do ator que estava dominado por uma gestualidade humano é tomado por movimentos cavалares. Mas, como se estivesse dividido entre seu corpo cavalo e seu corpo humano, responde:

- Nossa sentença não soa severa. O mandamento que o condenado infringiu é escrito no seu corpo. Ele vai experimentá-la na própria carne.

Esta fala faz o ator saltar para trás dos bancos.

Entra um som que remete a um ambiente de competições de equitação, que faz com que o ator controle seus movimentos cavалares e, resignadamente, coloca o cabresto. Começa a retomar seu corpo cavalo visivelmente nervoso e, em clima de competição, prepara-se para a corrida. O corpo do ator se transforma num campo de batalha, onde se desenrola um embate entre o corpo humano e o corpo cavalo. Simultaneamente com o som de competições de equitação, o ator, em meio a seus espasmos centáuricos, diz:

- Porque existe um animal assim?
- O que eu possuía tinha morrido na noite anterior.
- Porque justamente eu o possuo?
- Chegara a seu fim de exaustão.
- Já houve antes um bicho como aquele?
- Já não me restava esperança alguma.
- Como vai ser depois de sua morte?

O som de ambiente de competições de equitação acaba. O ator pára os movimentos e diz:

- O senhor quer que eu atrele os cavalos?

Com o corpo exausto pelo desgaste de executar a seqüência para competição enquanto sofria os espasmos de seu corpo centáurico, o ator pergunta:

- O senhor quer que eu atrele os cavalos?

O ator começa a nadar rente a linha demarcada com a fita adesiva, percebendo os limites que deve respeitar. Para veste um paletó, e diz para o público:

- Então eis que nada mais nos parece seguro e, no que diz respeito a determinadas perguntas, sequer se ousará negar que processos, que naturalmente tramitaram bem, tenham sido desencaminhados exatamente pela ajuda que se quis oferecer.

Sons de cavalos galopando num crescente para depois, aos poucos, irem desaparecendo. O ator, com o cabresto na cabeça e enquanto pega um dos pares de sapato, pergunta:

- Esqueci de lhe perguntar que tipo de liberdade deseja.

O ator, enquanto fala, calça os sapatos.

- Existem três possibilidades, ou seja, a absolvição real, a absolvição aparente e o retardamento. A absolvição real é naturalmente a melhor, mas lamentavelmente não tenho a menor influência sobre esta espécie de

solução. Na minha opinião, inclusive, não existe nenhuma pessoa que tenha alguma influência sobre a absolvição real.

O ator, quando termina de calçar os sapatos, os testa com movimentos ora humanos ora cavalares e, depois, pega o outro par de sapatos e volta para o banco e começa a calçá-los nas mãos, enquanto fala:

- A absolvição aparente e o retardamento. E é só dessas opções que se pode tratar.
- Os dois métodos têm em comum o fato de impedirem uma condenação do acusado.
- Mas eles impedem também a absolvição real.

Enquanto tenta terminar de calçar os sapatos nas mão, indaga:

- Uma vez que o senhor é inocente, talvez seja de fato possível que o senhor confie apenas na sua inocência.

O ator, sentado encima do banco maior e com os pés no banco menos, desenvolve movimento cavalares com a coluna, pescoço e cabeça, como se falasse para si mesmo diz:

- Talvez uma solução para esse animal fosse a faca do açougueiro, mas tenho de recusá-la por ser uma herança minha.

O ator fala para o público:

- Quando se tem o olhar correto para este tipo de coisa, muitas vezes de fato se acha os acusados bonitos. Em consequência da acusação naturalmente ocorre uma mudança na aparência, uma mudança que, no entanto, está longe de ser nítida e determinada com precisão. (...) a maior

parte dos acusados continua no seu modo de vida habitual. Mesmo assim, os que têm experiência são capazes de distinguir um a um os acusados em meio a uma grande multidão. E a partir do quê?

O ator retira o cabresto e num dos cantos pega uma máquina de cortar cabelo e começa a passá-la na cabeça, e seque falando.

É que os acusados são os mais bonitos. Não pode ser a culpa que os torna bonitos, pois nem todos são culpados; pouco pode ser a punição acertada que os torna tão bonitos agora, pois nem todos são punidos, tudo pode estar apenas, portanto, no processo instaurado contra eles que, de alguma maneira, a eles adere.

Enquanto o ator acaba de arrumar o seu cabelo comenta:

- Ninguém sabe quanta coisa escondida pode haver em sua própria casa!

Quando termina de arrumar o cabelo, começa a tentar juntar a sujeira que fez no chão enquanto alguns movimentos cavalares passam por ele.

Cansado desse esforço encara o público e diz:

- Mas se o senhor se considera privilegiado pelo fato de estar sentado aqui e poder escutar tranquilamente, enquanto eu me arrasto de quatro, então vou lembrar o velho provérbio jurídico: para o suspeito, o movimento é melhor do que o repouso, pois aquele que repousa sempre pode estar, sem o saber, no prato de uma balança e ser pesado junto com seus pecados.

Com um movimento de coice, quando joga suas pernas para alto, levanta-se e caminha em direção ao balde. Coloca-o encima do banco maior e começa a se lavar, e fala:

- Ele poderia ter-se apresentado a uma prisão. Terminar como prisioneiro – esse poderia ser o sonho de uma vida. Mas era numa gaiola gradeada em que se encontrava.

Interrompe a frase de supetão motivado por um movimento cavalari de cabeça, e pergunta:

- O senhor quer que eu atrele os cavalos?

Acalma-se e continua a se lavar e a falar.

- O prisioneiro estava realmente livre, podia tomar parte em tudo, nada do que passava em torno lhe escapava, e sairia da gaiola quando bem quisesse, pois entre suas grades havia metros de distância e, em verdade, nem mesmo prisioneiro ele era...

O ator, recolhe o cabresto que estava no chão, coloca-o no bolso e num outro movimento cavalari, repete:

- O senhor quer que eu atrele os cavalos?

Depois de uma pausa, o ator, vagorosamente, caminha em direção ao ponto onde estava no início. Seus movimentos são cavalares e serenos. Volta-se para o público e diz:

- A absolvição real é naturalmente a melhor, mas lamentavelmente não tenho a menor influência sobre esta espécie de solução.

Fim

(Imagens retiradas do livro de Andreas Versalius de Bruxelas, *De humani corporis fabrica. Eitome. Tabulae sex.* Tradução Pedro Carlos Piantino Lemos e Maria Cristina Vilhena Carnevale, Campinas/Cotia, SP, Editoras Ateliê/Unicamp/Imprensa Oficial, 2003.)