

PESSOA, Desirée. *Ética do Corpo e Política nas Artes Cênicas*. Rio de Janeiro/Porto Alegre: UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). PPGAC/UNIRIO (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO); Nível: Doutorado; Orientação: Charles Feitosa. Bolsista CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior); Nível: Doutorado. Diretora, Atriz, Performer.

## RESUMO

Este trabalho se insere dentro de uma pesquisa que tem como foco central a investigação sobre o conceito de *ética do corpo* nas Artes Cênicas. A partir da observação de trabalho e entrevistas realizadas com a companhia Dos à Deux e com o LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP), e da observação participante junto ao Grupo Neelic – Núcleo de Estudos e Experimentação da Linguagem Cênica, busca-se reconhecer possibilidades de pensamento sobre a *ética do corpo* no campo das Artes Cênicas, as aproximações com relação ao conceito de política e sua repercussão nas relações estabelecidas entre os corpos de uma coletividade teatral. A *ética do corpo* é uma proposta que cria novas configurações para os pensamentos sobre arte e política.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ética. Corpo. Política. Teatro.

## ABSTRACT

This work is part of a research which has as its central focus the investigation of the *body ethics* concept within the Performing Arts. Based on the work observation and interviews conducted with the Dos à Deux company and with LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP), and with the participant observation within Grupo Neelic – Núcleo de Estudos e Experimentação da Linguagem Cênica, it seeks to recognize *body ethics* thought possibilities in the field of the Performing Arts, the approximations with the concept of politics and its effect on established relations between the bodies of a theatrical community. *Body ethics* is a proposition which creates new thinking frameworks for art and politics.

**KEYWORDS:** Ethics. Body. Policy. Theater.

Conheci o trabalho do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP quando ainda estava na graduação em Teatro, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Inicialmente, através dos textos da Revista do LUME, publicação que enriquecia nossas aulas, dado o propósito teórico de professores desejosos de compartilhar com as turmas textos que respaldassem nossa prática. Posteriormente, tive a oportunidade de presenciar um dos espetáculos do grupo, que muito me impressionou: *Shi-Zen 7 Cuias*.

Paralelamente, sempre me atraiu, por inúmeras razões, o tema da ética no desenvolvimento do trabalho de ator, sobretudo no contexto de criação em grupo. A propósito do tema, inclusive, escrevi minha dissertação de mestrado, *Questões éticas na prática teatral: a experiência do Grupo Neelic em Porto Alegre*. Neste trabalho, a partir da observação participante junto ao coletivo em que atuo, o Grupo Neelic – Núcleo de Estudos e Experimentação

da Linguagem Cênica, problematizo a questão de meu interesse, analisando-a nos âmbitos individual e coletivo.

Todavia, após a escritura da dissertação, restou-me a impressão de que tudo o que havia descoberto e sobre o qual escrevi, ainda considerava a noção de ética muito aproximada da ideia de moral. Creio que esta impressão se deve à influência, na dissertação, da visão dos dois maiores pensadores sobre a ética no teatro: Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski. O legado destes dois gigantes na história das artes cênicas muito colaborou com minha caminhada nesta pesquisa até certo ponto. Apesar disto, mesmo os escritos de Grotowski (que são o que temos de mais recente, pelo menos com a grandiosidade e repercussão que conhecemos, no debate sobre a ética nas artes cênicas), ainda partem do ponto de vista e têm como objetivo o princípio moralizante, ou seja, o desejo de edificar uma lista de regras ou normas gerais pertinentes ao comportamento do ator de teatro em relação aos seus pares e ao próprio trabalho no ato da criação. Este desejo é o que não considero condizente com os dias atuais. Sabemos que o contexto de mundo em que estavam inseridos quando realizaram suas pesquisas e elaboraram seus pensamentos, era fundamentalmente diferente do que vivenciamos hoje. Sigo apaixonada pelo legado dos dois mestres, mas, ainda que não negue minhas raízes, desejo percorrer caminhos mais próximos da realidade que percebo ao meu redor, presencial e virtualmente. Destaco a existência do plano virtual para que nos lembremos que, hoje, a noção de “meu redor” está, como sabemos, graças ao desenvolvimento tecnológico, expandida, fato que muito nos ajuda a questionar a nossa própria percepção a cada momento, a cada passo.

Neste contexto, encontrei, durante o curso de Doutorado em Artes Cênicas, na UNIRIO (Universidade Federal do Estado do rio de Janeiro), o conceito de *ética do corpo*, inspirado no legado de Gilles Deleuze. Minha pesquisa atual se dedica a desenvolver este termo, no campo das artes cênicas. Para tanto, recolho materiais e entrevistas durante observações a alguns coletivos de teatro/performance que têm, como característica comum, o interesse pela criação de suas obras a partir da ênfase na noção de corpo, dentre as mais evidentes. Um destes grupos é o LUME<sup>1</sup>. Interessa-me descortinar os desdobramentos do conceito de *ética do corpo* em processos de criação contemporâneos. Para tanto, crio, através deste estudo, uma hibridização entre elementos encontrados no campo das Artes Cênicas com pensamentos e autores da Filosofia.

Embora neste momento o termo ainda se encontre em desenvolvimento mesmo na Filosofia, é possível dizer, desde já, que a ética do corpo não se vincula à moral e à razão, e sim à noção espinosiana de experimentação corporal refletida na teoria dos afetos.

A ótica da experimentação dos afetos ecoa neste estudo dado o contexto criativo em que se situam, hoje, grande parte de artistas e pesquisadores ocidentais, de hibridização de linguagens e artes.

Assim, para avançarmos no pensamento sobre a noção de ética que aqui se deseja desenvolver, uma breve reflexão sobre a palavra *corpo* se faz necessária. Este termo, ao ser utilizado, comumente se refere ao corpo humano, compreendido como um invólucro. Todavia, para o estudo que aqui se

---

<sup>1</sup> Os outros são a companhia Dos à Deux e o Grupo Neelic – Núcleo de Estudos e Experimentação da Linguagem Cênica, inicialmente. Há a possibilidade de mais um coletivo fazer parte da pesquisa, mas isto ainda está por ser confirmado.

propõe, em torno de uma ética do corpo na criação em artes cênicas, se faz necessário um outro direcionamento do olhar: a reflexão sobre uma ideia de *corpo ampliado*. Uma noção que integre esse, até aqui mencionado, invólucro humano, com outros, tanto aqueles também humanos, quanto o espaço que os circunda, os objetos, o clima, os sons, luzes, cores, odores, sensações e percepções para citar alguns. As relações que se compõem destes, num encontro, num agenciamento, são a noção de corpo que aqui se deseja desenvolver e que emergem, no contexto da pesquisa, das leituras realizadas, inicialmente, do legado teórico de Gilles Deleuze e Félix Guattari, no que diz respeito à existência de um *corpo sem órgãos (CsO)*, sobre o qual já renunciava Antonin Artaud (DELEUZE; GUATTARI, 1996).

Para Deleuze e Guattari, um CsO é feito de um certo modo que ele só pode ser povoado por *intensidades*. Somente as intensidades, segundo os filósofos, passam e circulam. Para eles, o CsO

[...] não é uma cena, um lugar, nem um suporte onde algo aconteceria. Não é fantasma, nada a interpretar. [...] Ele faz passar intensidades, as produz e distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. [...] Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a *intensidade = 0* [...], produção do real como grandeza intensiva a partir do zero (DELEUZE e GUATTARI, 1996: 13).

A pesquisa que desenvolvo, vale lembrar, não se configura de uma teorização sobre o conceito de CsO, todavia, esta noção aqui se faz presente como dispositivo para o pensamento introdutório.

É importante ressaltar que o corpo que aqui interessa não é apenas aquele descrito no CsO, mas sim um corpo determinado também pelo poder do *afeto*, trazido a nós por Espinosa e problematizado posteriormente por Deleuze, que implica a *capacidade de afetar e ser afetado* (DELEUZE, 2002: 128). A questão do afeto adquire relevância neste estudo visto que atravessa a pesquisa como um todo, de forma por vezes explícita e, em outras, implícita. Interessa, aqui, a lembrança que nos traz Deleuze do que já afirmava Espinosa: que tecer considerações sobre a ética, desde este ponto de vista do corpo, vale para nós, indivíduos, visto que *ninguém sabe antecipadamente os afetos de que é capaz*: é uma longa história de experimentação, demorada prudência e de construção de um plano de imanência. (DELEUZE, 2002: 130).

A *Ética* de Espinosa nada tem a ver com uma moral, ele a concebe como uma etologia, isto é, como uma composição das velocidades e das lentidões, dos poderes de afetar e ser afetado nesse plano de imanência. Eis por que Espinosa lança verdadeiros gritos: não sabeis antecipadamente o que pode um corpo ou uma alma, num encontro, num agenciamento, numa combinação (DELEUZE, 2002: 130).

Entretanto, Deleuze e Guattari previnem o leitor de que o plano de consistência não é simplesmente aquilo que é constituído por todos os CsO, pois há os que ele rejeita (DELEUZE; GUATTARI, 1996: 29). É necessário, num CsO, distinguir aquilo que é componível ou não sobre o plano. Lembremos do exemplo lançado pelos autores sobre o uso da droga: há o uso fascista da droga, ou uso suicida, mas os filósofos defendem que há também a possibilidade de um uso *em conformidade* com o plano de consistência. E é

esta a possibilidade que aqui interessa: aquela que diz respeito à composição em platô, em plano de imanência, aquela que cria corpo e, conseqüentemente, cria ética do corpo, pois já não há, neste caso, ética sem corpo, assim como não há corpo sem o atravessamento ético.

No caminho investigativo que desenvolvo, um aspecto que emerge como desdobramento da questão central é fundamental à pesquisa: aquele que se refere ao fato de que ética e política são instâncias muito próximas, porém não idênticas. Ao observarmos o desenvolvimento da história do teatro ocidental, notamos que, em diversos momentos, a noção de um fazer teatral que seja um ato político, atravessou a cena. Todavia, a interrogação de Hans-Thies Lehmann sobre as condições de um teatro político para os dias atuais se faz fundamental. No livro *Escritura política no texto teatral*, o autor rebate a ideia de um 'teatro político' como expressão que apreenda temas discutidos publicamente e defende que necessária é a capacidade de descobrir o que é político onde comumente não se percebe nada, e, neste sentido, o efeito político no teatro parece ser mais involuntário, com possibilidades outras, que não aquelas da intenção (LEHMANN, 2009: 3). A *ética do corpo*, por trazer a ideia de corpo como relação contínua entre corpos, é uma proposta que cria novas configurações para os pensamentos sobre arte e política.

Na busca por estas novas configurações de relação entre arte, ética e política, deduzo, neste momento da pesquisa, que devemos direcionar nossa atenção a conceitos que emergem de percepções que fazemos da trajetória e do cotidiano do trabalho prático de artistas e companhias. Afinal, uma vez que concebemos o corpo como afetado pelo seu entorno, e sugerimos que o corpo é paradoxal, ampliado, realidade inacabada, que se cria a todo instante pelos acontecimentos sociais, culturais e políticos que o envolvem, devemos, penso, prestar atenção à realidade prática, às ações cotidianas, à ética como uma "política em tom menor, que começa pelo eu" (CORNAGO, 2008: 52), como afirma Óscar Córnaço.

No caso específico do LUME, tenho a impressão de que a ideia de acaso seja parte integrante da composição corporal que o grupo desenvolveu no decorrer de sua trajetória. Poderíamos, talvez, falar em um *corpo do acaso no LUME*.

A ideia de acaso, para alguns, pode ser percebida como um infortúnio em determinados momentos, algo perturbador. Para outros, poderá ser acolhida e até mesmo se tornar parte integrante da criação. Acredito, a partir de minhas observações, realizadas no início de 2015 junto ao coletivo, que este último seja o caso do LUME. Coletivo integrado por sete atores, o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP é hoje referência internacional para artistas e pesquisadores. O grupo atua desde sua fundação em Barão Geraldo, Distrito de Campinas (SP) e durante os últimos trinta anos, tornou-se conhecido em mais de vinte e seis países, de quatro continentes.

Fato conhecido da maior parte dos interessados no LUME é que seu trabalho, como o conhecemos hoje, foi determinado por uma situação que nos leva a pensar na potência do acaso: a morte de seu fundador, Luís Otávio Burnier. Como sobrevive um grupo sem o seu fundador? Para onde vai o coletivo, para quais caminhos, quando a pessoa que lidera, morre? São questões que os integrantes deste agrupamento enfrentaram desde muito cedo, como podemos perceber nas entrevistas que daqui se seguem, coletadas durante minha pesquisa. As entrevistas foram realizadas com os

atores Carlos Simioni, Renato Ferracini e Ana Cristina Colla, e aqui se apresentam em linguagem coloquial, na busca de aproximar o leitor, o máximo possível, do diálogo estabelecido no momento de cada uma.

No relato abaixo, de Ana Cristina Colla, a atriz conta como a fatalidade está relacionada a seu ingresso no LUME. Ela passou a integrar a companhia pouco antes desta completar dez anos de existência. O LUME teve sua fundação em 1985 e, dez anos após, Luís Otávio Burnier falece.

Ana Cristina Colla – Então, eles nos abriram um estágio de um ano, pra várias pessoas que se interessaram e eram oriundas dessa turma de [19]93 da UNICAMP, das cênicas. E eu fui uma dessas pessoas, junto com Renato, Raquel e Jesser e, no final desse um ano, o Burnier selecionou algumas pessoas, direcionando pra algumas linhas de pesquisa, e eu tava entre essas pessoas. Só que aí em [19]95 (isso foi em final de [19]94), em [19]95 o Burnier falece, logo no início do ano. Então meu ingresso no LUME veio a partir desse momento, desse turbilhão.

Como vimos, Ana Cristina Colla passou a participar do LUME em 1994, após o estágio orientado pelos três integrantes da companhia à época (os fundadores, Luís Otávio Burnier, diretor, e Carlos Simioni, ator, e o também ator Ricardo Puccetti). Em sua fala, percebemos que a proximidade entre o ingresso no grupo e a morte de seu diretor é o que marca a situação e cria uma diferença no olhar sobre o próprio posicionamento, e, conseqüentemente, sobre o trabalho. Podemos notar a baliza especialmente no momento em que diz: “Então meu ingresso no LUME veio a partir desse momento, desse turbilhão”.

Em *O Corpo-espelho-de-forças e o acaso*, de José Gil, o autor trata da questão do acaso como algo perturbador, a partir do qual é comum a ocorrência de uma captura posterior.

Que faz o acaso? Perturba a ordem do mundo, regulada pela crença na previsibilidade dos fenômenos submetidos a cadeias causais. Quando duas cadeias se interseccionam e brota o acaso, este abre um espaço ao mesmo tempo indeterminado e onde é sempre possível reduzir o fenômeno ocasional a um efeito determinável. Ou seja, é sempre possível determinar o indeterminado encaixando-o numa terceira série mais vasta em que o aleatório ganha sentido. É o que se chamou captura do acaso. Mas o gesto de captura vem depois do surgimento do acaso, depois do cruzamento das séries (GIL, 2012: 20,21).

O destaque para o fato de que a captura é algo que vem depois do surgimento do acaso é o que, aqui, nos interessa observar. A este propósito, o autor utiliza o exemplo das imagens dos sonhos e das emoções que atravessam, as quais compõem séries ocasionais ou elementos que acontecem por acaso, mas somente até o momento em que a interpretação interfere. Todavia, a interpretação pode se tornar um fator condicionante para uma ou outra direção. Assim, o desejo por este condicionamento poderá recair na captura do acaso.

Acredito, ouvindo os atores Ana Cristina Colla e Renato Ferracini, que o momento crucial da experiência vivida pelo LUME, que possibilitou que o grupo percorresse a trajetória hoje conhecida por todos, foi a reação de Carlos

Simioni e Ricardo Puccetti diante do fato inesperado da separação precoce de seu diretor.

Renato Ferracini – Depois disso, depois de um ano, o Luís Otávio morreu. Quando o Luís Otávio morre (...) o Simi e o Rick não quiseram ser a cabeça da coisa, como era o Luís Otávio, [afirmaram:] “Não, ninguém é cabeça, [a gente] não quer ser cabeça, a gente quer aprender a conviver nesse coletivo que agora é sem hierarquias”. Então, assim, antes, se nos dois primeiros anos você tinha uma hierarquia muito clara (...) Depois que o Luís Otávio morreu, não tinha mais hierarquia, a gente até queria que tivesse, a gente falou: “Poxa, vocês têm que assumir”. [Os atores mais velhos responderam:] “Não, não, a gente não vai assumir não... Não, não, não”. E aí a gente aprendeu “na marra” a ser um coletivo sem hierarquia (...)

Claro que tem os problemas, porque daí, não é um grupo que não tem um chefe, é um grupo que tem sete chefes e esse é um grande problema, né, mas isso foi muito diluído logo de cara, isso foi assustador pra gente no começo, na verdade, mas hoje já não tem resquício disso.

Podemos observar, na narrativa de Renato Ferracini, a presença do desejo dos atores mais jovens, de criar uma espécie de consolação para a tragédia que acabara de lhes acontecer, ao demandar de seus colegas Carlos Simioni e Ricardo Puccetti, que se tornassem seus líderes. Suspeito, no entanto, que, caso estes últimos aceitassem a oferta, poderíamos ser hoje testemunhas de um processo de captura do acaso, ao menos em parte. Não estou certa de tal afirmação, não existe possibilidade de certeza quanto a um caminho que não foi percorrido. O que podemos perceber, com clareza, é que, ao negar tal solicitação proveniente de seus colegas mais jovens, Simioni e Puccetti criavam o necessário espaço para que algo diverso do esperado acontecesse.

Ainda em José Gil, vemos que no comportamento individual e coletivo, naquilo que o autor chamou de “extraordinário edifício que o homem construiu no plano tecno-científico, institucional, jurídico, moral, político” (GIL, 2012, p. 18), cada parte desta maquinaria social busca captar o acaso ou bloqueá-lo, impedindo-o de se exprimir ou desenvolver, amansando-o sob uma norma ou uma lei. Todavia, o autor nos lembra que, basta remeter uma ação ou acontecimento ao plano radical do nascimento ou da morte (plano no qual se cruzam todas as séries) e interrogar-se sobre o motivo deste acontecimento (ou ação), para que a casualidade perca de imediato a pertinência inquestionada com a qual foi rotulada. Com este procedimento, prontamente se torna explícita a dimensão do acaso que abarca uma vida inteira – e, neste caso, o mesmo que vale para uma vida, vale para uma dinâmica social.

Devemos observar ainda que, nos comportamentos cotidianos, como bem nos propõe José Gil, qualquer escolha é aleatória, pois aquilo que decidimos no pensamento e posteriormente fazemos na ação, não é, com exatidão, nem o que decidimos nem o que de fato realizamos. Podemos pensar, para clareza, nas inúmeras séries inconscientes que interferem neste processo – uma grande quantidade de minúsculos acasos o envolvem. Estes, ao se acumularem, resultam em significativas diferenças, mais tarde.

Na “situação normal” são as formas que comandam as forças. São elas que as recobrem e as transformam. Na simples percepção dos corpos e dos objetos nos espaços sociais, as formas visuais ocupam

desmesuradamente o campo perceptivo e a consciência que o acompanha. Para o indivíduo comum, é difícil “sentir” nesse mesmo momento as forças que emite e recebe do espaço e dos outros corpos. Por um lado, são atenuadas nas suas intensidades, ou desviadas nos seus investimentos, por outro deixam quase totalmente de ser “sentidas”. Contudo, os trajetos que o corpo adota, a sua situação no espaço, a miríade de ações e reações emocionais aos objetos e aos corpos que o rodeiam – tudo isso indica uma densa rede de forças que quase não se manifestam sob a ofuscação que as imagens e as formas provocam. (GIL, 2012, p. 18).

Entendemos que a rede de forças a que Gil se refere pode se deixar ofuscar na dinâmica do cotidiano pelas imagens e formas. Da mesma maneira, compreendemos que, para percebermos a potência do acaso, podemos remeter as situações aos extremos de nascimento e morte, como modo de organizar um raciocínio a respeito de algum tema. No caso aqui problematizado, sequer precisamos de qualquer direcionamento, pois de fato há uma morte em questão, que desencadeou uma enorme variação de conduta e caminho, conforme percebemos nos relatos anteriores, de Ana Cristina Colla e Renato Ferracini.

No relato abaixo, de Simioni, podemos observar o quanto a decisão de fundar o LUME com Luís Otávio Burnier foi relevante na vida do ator. Logo, a despedida de seu mestre, colega e diretor foi extremamente emblemática, como podemos ver:

Carlos Simioni – Terrível. Só que parece que tava tudo tão acertado, era impressionante. Foram dez anos que o Burnier ficou. Ele tinha prometido vinte pra mim, ele foi embora nos dez. Eu como tinha prometido vinte, tinha que ficar mais dez, mas mesmo que eu não tivesse prometido, eu já ficaria, porque foram dez anos muito intensos junto com ele. Eu lembro que, em dezembro – ele morreu agora em fevereiro, depois de amanhã, dia treze de fevereiro faz vinte anos –, dezembro, quando a gente fechou os dez anos, e já tínhamos os estagiários, o Renato, a Cris... ele disse assim: “Bom, esses dez anos foram de mergulho, nós não criamos muitos espetáculos, só dois, oriundos de pesquisa, eu acho que agora a gente tem uma gama imensa de material, de possibilidades técnicas. Os próximos dez anos vamos focar na construção de espetáculos”. Era exatamente o que ele queria. Primeiro, ele queria tirar o ator do teatro e ver a força desse ator, o que que ele tem de potencial, o que que ele pode explorar, o que que ele é na sua totalidade e depois devolver pro teatro, aí sim, usar no teatro. Então, já estava definido que seria isso, ponto. Ele morre.

A intensidade do período compartilhado em vida com Burnier, à qual se refere Carlos Simioni, aliada ao impacto da morte inesperada daquele, é o que, sob meu ponto de vista, levou o ator, juntamente com seu colega de grupo, Ricardo Puccetti, à resposta negativa naquilo que se refere à demanda trazida pelos colegas mais jovens, à época recém-saídos do estágio. O simbólico “não”, proferido por ambos, naquele momento se converte em uma aceitação da potência do acaso da circunstância vivida, sem a necessidade de interpretá-lo, conferir-lhe significado ou conceder-lhe pertinência na linha contínua e movimentada da vida. Ainda que nenhum dos envolvidos naquele momento pudesse ter clareza para perceber a situação, creio que foi esta recusa que promoveu a composição de um caminho alternativo, alheio ao

extraordinário edifício construído pelo homem, pautado no senso tecnocientífico, institucional, jurídico, moral e político, ao qual aqui já foi mencionado, que se refere José Gil. Lembremos que a falta de careza que menciono se amplifica pela presença de um fato extraordinário como uma interrupção inesperada da existência de um próximo. Não esqueçamos, ainda, que sempre poderão haver elementos ou resquícios das máquinas sociais, até mesmo em cada um de nós, querendo capturar o acaso. É preciso que saibamos dizer não.

## REFERÊNCIAS

- CORNAGO, Óscar. **Éticas del cuerpo: Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo**. Caracas, Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
- \_\_\_\_\_ e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- GIL, José. **O Corpo-espelho-de-forças e o acaso**. In: *Potências e Práticas do Acaso*. Maria Cristina Franco Ferraz e Lia Baron (orgs.). Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2012.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2009.