

O corpo biopotente

Martha Ribeiro - UFF¹

RESUMO

As narrativas de intimidade podem nos ensinar a enfrentar os dispositivos biopolíticos de controle de nossa produção imaterial, especialmente nossos afetos e desejos, porque são um convite luminoso para a invenção ou melhor, para a reinvenção radical do sujeito. A experimentação de si tanto no biodrama, da artista argentina Vivi Tellas, como nos objetos relacionais, da artista brasileira Ligia Clark, são trabalhos investigativos que podem retomar, ainda que de forma sempre instável, a força vital do sujeito e da arte, juntos amalgamados. Pensar tudo outra vez, revisitar-nos, é criar tensionamentos no sistema de representação e suas “realidades” intimidantes, inventando novas possibilidades de intervenção no mundo. Abrindo rasgaduras, fissuras, brechas no real, o biodrama e os objetos relacionais abrem passagem para o corpo-teatro e o corpo-bicho, numa promessa de derrubada dos modelos hegemônicos produtores de corpos. Decolonizar, desmercantilizar e desprivatizar os corpos da forma, da especificidade, desobstruindo o acesso ao informe e à produção experimental conforma um poderoso debate geo-político entre as artistas.

Palavras-chave: Narrativas de intimidade; Corpo-Teatro; Corpo-Bicho; Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea.

ABSTRACT

The narratives of intimacy can teach us to face the biopolitical devices controlling our intangible production, especially our affections and desires. They are a luminous invitation for the invention, or rather, the radical reinvention of the subject. The experimentation of oneself in the biodrama of Argentinian actress Vivi Tellas and in the relational objects of Brazilian artist Ligia Clark are investigative works that may retake, even if in a constantly unstable form, the subject's and the art's vital force, mixed together. Thinking it all over again,

¹ RIBEIRO, Martha. **O corpo biopotente**. Niterói: UFF. Coordenadora do Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea – LCICC/UFF; Professora no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes PPGCA - UFF.

revisiting ourselves, is to create a tension in the representation system and its intimidating “realities”, inventing new possibilities of intervention in the world. Opening tears, fissures, and gaps in the real, the biodrama and the relational objects open a passage for the body-theatre and the body-animal, promising to overthrow hegemonic models that produce bodies. To decolonize, demarketize, and deprivatize the bodies of form and specificity, opening the access to information and the experimental production according to a powerful geopolitical debate between both artists.

Keywords: Narratives of intimacy; body-theatre; body-animal; Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea.

Para que eu seja utopia, basta que eu seja um corpo. (Foucault, 1994)

Se a perda da individualidade é de certa maneira imposta ao homem moderno, o artista lhe oferece uma revanche e a ocasião de encontrar-se (Ligia Clark)

Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro (Antonin Artaud)

Como muito bem analisa o filósofo Jacques Rancière no livro “O destino das imagens”, toda representação procede por uma tripla regulação: do ver, do saber e do fazer. O regime de representação na arte “não é aquele em que a arte tem por tarefa produzir semelhanças. É o regime em que as semelhanças são submetidas à tríplice obrigação” (2012, p.130). Essa análise de Rancière nos interessa ao colocar em cheque a ideia comum de que o que se opõe à representação é a não figuração. O filósofo desconstrói essa máxima adensando o debate ao apontar que o realismo moderno produz semelhanças em dissonância às regras do sistema de representação, recusando a sistemática do verossímil e da mimesis, na afirmação de que tudo é “igualmente representável”. Esse igualmente representável foi “a derrocada do sistema representativo”, vai dizer Rancière (Id. p.131). Não se pode deixar de mencionar a importância e influência das vanguardas históricas para a crise da mimesis e contestação do arcabouço teórico que deu centralidade à fabula, ao *mythos*. Foi com o fenômeno dos *happenings* dos anos 60 que de fato se realizou a ruptura definitiva com o paradigma teatro=drama. Essa ruptura abriu um campo de possibilidades estéticas inovadoras na arte teatral, alavancando uma série de reflexões e de questionamentos radicais à matriz teatral (personagem, texto, espectador), colocando às avessas tudo que até então se creditava intocável.

Os experimentos dos anos sessenta, ao destituir de importância a matriz teatral, eliminando-a em alguns casos, faz o invólucro dramático, que aprisionava a cena, tornar-se liquefeito, abrindo novos territórios para a experiência teatral fundamentada no corpo. Tal feito, provocou uma mudança realmente significativa no teatro. O texto dramático, dialógico, perdeu seu lugar central no fenômeno teatral, arrastando com ele a ideia de personagem enquanto uma força coerente feita de objetivos e de caracteres identificáveis. Consequentemente o pacto teatral existente entre texto, cena e espectador, que no fundo significa uma linha mais ou menos elástica que separa o real da ficção, também responsável pelos efeitos de denegação próprios à ilusão teatral, também se deteriora.

A matriz teatral sofre assim um revés com a abertura do teatro às propostas subversivas presentes nos *happenings* e uma nova maneira de fazer teatro, em rompimento com a tradição ocidental aristotélica, vem à luz. O teatro se reinventa, se reinventando no acontecimento e uma nova corporalidade toma conta da cena: o teatro se refaz festa. Nas pioneiras experiências teatrais dos anos sessenta - citando como importantes nomes desta revolução, que podemos chamar como revolução do corpo, o Living Theatre, Grotowski e Tadeuz Kantor -, ocorre uma frenética redescoberta do corpo enquanto agente do acontecimento teatral, do entendimento da cena enquanto inventora de um espaço de entrelaçamento, um lugar do entre, que na justaposição de diferentes espaços e de uso de um tempo singular da festa, cria um espaço outro: uma heterotopia, destinada a apagar todos os outros espaços; como assim pensado por Michel Foucault (2013, p.20). Os encenadores e mestres pedagogos do período compreendem o corpo como o lugar de partida e de chegada para a construção desta nova teatralidade e principalmente para um novo pensamento sobre o teatro. Esses visionários homens do teatro, revolucionários artesãos da cena dos anos sessenta, protagonizaram uma profunda mudança sobre o pensamento da arte teatral: um percurso que ultrapassa uma busca preferencialmente estética para uma busca fundamentalmente ética, centrada principalmente no trabalho de preparação ou *training* do ator, numa via de autoconhecimento. Esses reformadores da cena teatral têm em comum o fato de privilegiar em seus experimentos cênicos o encontro entre ator e espectador, ambos tomados como criadores da cena. E somente nos encontros que se

produz o acontecimento, o teatro. Entendemos a cena como um campo de forças que se forma no encontro, produzindo afetos ou potências que transformam a realidade visível. É justamente a imprevisibilidade do encontro que pode nos apresentar novos possíveis mundos: mundos que se formam na ruptura com a tríplice regulagem do sistema representativo, um mundo-festa: um território complexo, onde se forma um comum, ou uma verdade ética, no intangível encontro. O encontro é justamente o que se constitui como potência selvagem, derrubando toda instância de poder e de controle, ninguém é capaz de prever o que se passa num encontro.

Corpos juntos são extremamente subversivos, ocupações são subversivas, a escola é subversiva, o teatro é subversivo, as manifestações são extremamente subversivas. Porque há uma conjunção de corpos que se juntam, produzindo experiência, memória, invenção e afetos. A dimensão biológica da vida e sua permanência no plano das identidades não promove bons encontros, pois apequenam a vida, sabemos disso, a vida quer mais. Mas ainda assim nos espantamos quando lemos cartas de um doente terminal narrando as poesias que leu ou que escreveu, ou mesmo quando nos deparamos com o revolucionário que descreve seu passeio entre as flores de um vale bucólico, entre uma gargalhada e outra. Como se a dimensão biológica ou social da vida não permitisse com sua urgência certos desvios poéticos, inconsequentes e mesmo inúteis. Ser afetado é produzir um movimento de distração: olhar de forma difusa, se perder da realidade e devanear outros de si. A distração nos faz percorrer pela superfície das coisas e criar novas invenções, no êxtase de ser absorvido pelo tempo da experiência. A experiência não tem uma utilidade, ela não serve para outra coisa além dela mesma, é o que acontece e o que nos acomete no acontecimento de um ato que dura no tempo. A experiência é totalmente inútil, ela vale por si só, assim como a alegria. Não é à toa que a alegria foi repelida pelas grandes narrativas do passado. Um herói não podia ser alegre, sua seriedade era valor instrumental para modelos identitários. Só os bobos da corte podiam se alegrar ou pessoas do povo, sem nenhum valor. Shakespeare foi o rei da distração! O rei dos bons encontros, escrevendo tragédias temperadas com fortes gargalhadas. E o que faz a gargalhada se não nos colocar diante de nós mesmos? Os exemplos são muitos, e pode ser que o leitor tenha esboçado um sorriso ao lembrar de alguma distração que o tenha

carregado para alhures das urgências impostas pelo isolamento ou mesmo ter se distraído no exato momento da leitura desse texto, interrompendo o texto para fabricar alegremente seu próprio texto. Mas peço licença para voltar ao ensaio.

“Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as *realidades das contradições?*”², escreve Ligia Clark a Mário Pedrosa em 1967. Destaco essa interrogação da artista justamente por descrever de forma muito aguda a metodologia que venho buscando para pensar e problematizar no campo das artes o corpo enquanto um campo de batalha de forças que o atravessam, na busca de uma ética dos afetos decolonizadora. As escritas e os diferentes usos dos corpos nas artes nos interessa na medida em que problematiza o corpo enquanto potência de transmutação e refazimento, pois todo corpo se faz *com*, daí seu poder de gênese. Esse *com* pode ser traduzido nas relações materiais e imateriais, não orgânicas ou orgânicas de afectibilidade do corpo, no poder do corpo de afetar e de ser afetado. Todo corpo produz linguagem e um campo de virtualidades, de ressonâncias, campo que Antonin Artaud nomeou como corpo sem órgãos, corpo que se faz duplo do corpo orgânico. Todo corpo é uma multiplicidade, todo corpo é uma singularidade, todo corpo é um dentro e um fora, todo corpo é também virtualidade ou um não-corpo que cria conexões subterrâneas, ainda invisíveis, com as forças externas que se dobram sobre ele. Certos experimentos artísticos, e aqui iremos nos deter nos Objetos Relacionais da brasileira Ligia Clark³ e no espetáculo/biodrama “*Las personas*” da artista argentina Vivi Tellas⁴, criam paisagens (ambiências) que formam fissuras no sistema de representação, colocando em relevo as forças de espessamento dos corpos. Criando densidade e opacidade no compartilhamento de vivências, esses experimentos modificam a posição do olhar ao inventar ou possibilitar novas relações, novas percepções e conseqüentemente diferentes afectibilidades, ampliando o que denomino como mapa de afetos do corpo. Essas experiências tão diferentes se aproximam, ao nosso ver, em seu desejo de convocar um tempo do olhar: um tempo que reivindica um esquecimento ou mesmo um esvaziamento de nossas marcas perceptivas ao mesmo tempo em que abre passagens para outras conexões, mais “selvagens” talvez. Essas

² Lygia Clark, carta a Mário Pedrosa, 1967; in Sonia Lins, Artes, 1996. grifo meu.

³ Os Objetos Relacionais da (artista) propositora Lygia Clark é uma obra realizada entre 1976 a 1981, com algumas incursões até 1984.

⁴ Em *Las Personas* (2014) a diretora e criadora do Biodrama Vivi Tellas põe em cena não os atores, mas os trabalhadores de um importante teatro argentino, o Teatro San Martín.

experiências convocam um olho não especialista e mais afetivo, para a constituição de um corpo autopoietico. Limpar o olho para convocar esse tempo do olhar, na duração e intensidade das coisas ínfimas do mundo, é o que iremos pensar neste ensaio, convocando o corpo-teatro e o corpo-bicho.

Em minhas proposições no Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea que coordeno na Universidade Federal Fluminense⁵ busco diagnosticar os efeitos ou sintomas de uma cartografia social, cultural e política nas marcas de linguagem que se inscrevem sobre os corpos dos atores, no uso que fazem dos corpos e nas relações com outros corpos. Busco entender cada corpo como uma teatralidade em curso, uma resposta mais ou menos criativa ou reativa ao sistema econômico-político-social, e também como um corpo capaz de se tornar um corpo-acontecimento ou um corpo-teatro: um corpo que não é nem corpo blindado e nem corpo fantasma, e sim um corpo-poroso, permeável, capaz de inventar um novo campo ou mapa de afetos, potencializando e afirmando a vida na (re)invenção e no cuidado de si. Entendo a experimentação com os objetos relacionais e as narrativas do biodrama como um possível caminho para retomarmos, ainda que de forma sempre instável, a força vital do sujeito e da arte, amalgamados. É neste duplo experimento dos contraditórios - arte(vida) - que vislumbramos um terreno fértil para novas redes de criação que possam tecer linhas de enfrentamento de uma economia biopolítica. Fortalecendo cartografias de afetos, com palavras-afeto que resistam aos agenciamentos e às práticas coloniais, torna-se possível superar as marcas de rebaixamento impressas nos corpos (as realidades intimidantes). O teatro, com seu pensamento próprio, pode ser um dispositivo, uma condição metodológica para a decolonização dos nossos corpos. Quando digo pensamento próprio, quero dizer que o teatro pensa o mundo através da invenção, e na montagem/composição das imagens experimenta essa invenção no mundo, produzindo acontecimento. O teatro é acontecimento: teatralidade (linguagem) e performatividade (exposição) que friccionadas produzem uma experiência real (o *acontecente*). O teatro como um dispositivo para se experimentar relações na

⁵ Criado em 2010 pela pesquisadora, pedagoga e diretora teatral Martha Ribeiro, o Laboratório desenvolve suas atividades no âmbito do Departamento de Arte e no Programa de Pós- Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Todo material e documentação do Laboratório podem ser consultados no canal YouTube do Laboratório (lab_uff) ou na página <https://www.facebook.com/labcriacaocenacontemporanea>. Para entrar em contato com o LCICC enviar email para : lcicc.uff@gmail.com

simultaneidade de tempos heterogêneos (passado-futuro-presente), colhendo o que de imprevisível e de inabitual pode ocorrer no acontecimento, no entendimento do corpo como um campo de contradições.

No Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea (LCICC) o ator/performer/bailarino é treinado para estar atento a essas potências em ATO, ao campo de força da cena, onde cada gesto seu, cada afeto, provoca novas invenções de si, abrindo novos espaços, que na sua invenção denuncia o mundo como ilusão. Para atingir esse estado de invenção é necessário que o ator amplie a consciência sobre o campo de forças e as potências em ato que foram subjugadas ou aprisionadas pelos agenciamentos regulatórios do sistema de representação. Nossa potência vital se vê atrofiada nos múltiplos atravessamentos de forças de conservação e de regulação, pelos agenciamentos sociais, políticos e culturais que estamos inseridos. Desde o nascimento que nosso mapa de afetos sofre regularmente um controle de sua expansão ou mesmo apagamento de certas forças (quando foi a última vez que nos permitimos o pranto trágico e convulso de quando éramos crianças?). Seu nefasto objetivo é validar um modelo identitário, orientado por uma determinada estratégia biopolítica que nos aponte para uma vida domesticada, forjada na regulação do ver, do saber e do fazer, apagando as múltiplas possibilidades ofertadas pelas diferenças. O processo criativo do ator, que também faz parte deste organismo social, sofre o mesmo condicionamento, que o faz repetir no teatro os mesmos gestos e os mesmos afetos em conformidade com um prévio modelo identitário abstrato, organizado pelo sistema regulatório. No treinamento que faço no LCICC busco sensibilizar o ator para um reaprendizado de si, do seu mapa de afetos, conectando-o com novas experiências de afirmação de sua força vital, que o faça se reconectar com seu corpo. Os exercícios de invenção de si que imprimo funcionam como uma ferramenta de extração do invólucro social e disciplinar que aprisiona o desejo e o corpo em uma série de automatismos e reações reativas que impedem a atualização das potências, e, conseqüentemente, a vivência de uma real experiência de si, que se faz no outro.

Nos exercícios presenciais do LCICC ⁶ minha proposição inicial é o reaprendizado da respiração, ela é o ponto de partida para todo e qualquer movimento e a ponte para o corpo ativar e liberar as potências adormecidas ou atrofiadas. O aprendizado da respiração é a via que leva o ator a eliminar as reações automatizadas e se colocar em contato com seu corpo, com sua força vital. O corpo que respira fala em seu nome, ele experimenta. A respiração é a consciência do corpo-ato. Quando o ator entra no modo de representação automático a respiração consciente o abandona e todo seu corpo deixa de se conectar com outros corpos. Então, o que vemos em cena são partes mortas ao lado de outras automatizadas: braços ausentes, olhar vago, pernas frouxas e mãos rápidas (automáticas). O corpo que não respira ou é um corpo reativo ou um corpo sem vontade própria. Os escritos de Antonin Artaud, contidos no “O teatro e seu duplo”, especialmente no “Atletismo Afetivo”, tratam fundamentalmente do corpo do ator e de sua relação com a respiração. Artaud vai dizer que o ator possui dois corpos, o corpo material (biológico) e o corpo virtual (imaterial). Ambos constituem o que denomino como mapa dos afetos. A respiração é a constante passagem entre os corpos, de modo a apresentar na cena um corpo vivo. Tudo que é vivo está em permanente atualização, e essa atualização no teatro se faz no acontecimento dos corpos. O treinamento é a ferramenta para dar ao corpo seu protagonismo: o corpo me habita, neste dentro e fora de mim que sou eu. Meu corpo é um desconhecido familiar. Como dirá Foucault: está no corpo todas as nossas revoluções, invenções e utopias. As magias, os encantamentos, os super heróis, as fadas, os personagens de teatro são utopias para a criação de um corpo incorporal, talvez uma estratégia de fuga para aquilo que não dominamos e que nos escapa: nosso corpo, esse real inatingível.

O pensamento de Artaud se volta para a ideia de um refazimento do corpo à partir da respiração. Um corpo que fosse capaz de acusar, com sua resplandecente vida, toda a ilusão do corpo-fantoches de Deus (esse autômato que lhe roubou a própria vida, antes mesmo dele nascer): “[...] viver é voltar a si mesmo, a todo segundo, com obstinação, e é o esforço que o homem atual não

⁶ Para maior detalhamento sobre os exercícios de respiração consultar Martha Ribeiro. O treinamento do ator no laboratório de criação e investigação da cena contemporânea. *Pitágoras* 500, 9(1), 132-144. <https://doi.org/10.20396/pita.v9i1.8655510>. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8655510>

quer mais fazer” (ARTAUD, *Ouevres complètes*, tomo XV, p.20). A necessidade de que fala Artaud - “voltar a si mesmo”- se conecta ao profundo significado do training para a arte do ator, na busca da libertação deste corpo-fantoches, corpo automatizado e escravo dos múltiplos agenciamentos que o dominam. Os exercícios são os responsáveis para o despertar do corpo heterotópico do ator, que não se deixa apagar por um corpo sem corpo, pois: “[...] meu corpo não se deixa reduzir tão facilmente. Afinal, ele tem suas fontes próprias de fantástico” (FOUCAULT, 2013, p.10). Voltar a si, como afirma Artaud, está na ordem do rigor e da necessidade, está na ordem da crueldade, que significa consciência e renúncia. Manter a conexão com o corpo, pela via da respiração, é o meio para se evitar os automatismos ou o caos generalizado, as convulsões sem sentido ou a abstração das formas. É na respiração consciente que o ator transmuta seu corpo, na conexão viva entre o corpo-matéria e o corpo-afeto, essa é toda a magia que de que fala Artaud e que busco no treinamento: a reconecção dos corpos⁷. E continuando com Foucault:

Não há necessidade de mágica nem do feérico, não há necessidade de uma alma nem de uma morte para que eu seja ao mesmo tempo opaco e transparente, visível e invisível, vida e coisa: para que eu seja utopia, basta que eu seja um corpo. Todas aquelas utopias pelas quais eu esquivava meu corpo encontravam muito simplesmente seu modelo e seu ponto primeiro de aplicação, encontravam seu lugar de origem no meu próprio corpo (FOUCAULT, 2013, p. 11).

Para Eugenio Barba, a maior revolução do teatro do século XX foi a revolução do invisível. Ao lado desta afirmativa, torna-se necessário esclarecer, pelo menos de forma geral, como as experiências teatrais do assim chamado Novo Teatro pensaram esse invisível. Verifica-se de um lado experiências teatrais que buscam revelar em formas visíveis o invisível, como por exemplo as experiências

⁷ Reportamos aqui um dos treinamentos propostos por mim e que podem ser consultados integralmente no site www.pirandellocontemporaneo.uff.br: “Observem a topografia: o “trajeto”; abandonem qualquer pensamento exterior ao movimento executado e experimentem o estar presente. Esse exercício de concentração necessita do atuante uma atenção concentrada, que muitas vezes o frustra por não conseguir o estado de concentração necessário para absorver o instante presente. Na maioria das vezes, em nosso dia a dia, não vivemos o presente, vagamos do passado ao futuro, dando pouca ou nenhuma atenção ao nosso Estado Presente. Esse é o desafio proposto ao atuante: manter a mente e o corpo no presente. Seu treinamento é fazê-lo despertar para cada situação concreta, e absorvê-la: o suor, o tipo de pavimento, o olhar do outro, os ruídos, os elementos, o frio, o calor. Nosso objetivo primordial: o despertar do corpo. Reagir a partir de cada interferência externa, movida pelo impulso e não pela vontade. Quais são as possibilidades físicas e corporais de cada um? Buscar a relação do corpo individual no espaço, assim como a relação do corpo em conjunto com outros corpos. O treinamento é para abandonar a representação racional, que sempre é anterior ao impulso presente, e manter o atuante desperto para as reações verdadeiras do seu corpo no espaço. O corpo tem tendência a criar reações preestabelecidas, moldado pela educação e pelo meio social. Buscamos, aqui, o retorno ao corpo plástico, imaginativo, de como quando éramos crianças” (RIBEIRO, 2013).

cênicas de um teatro naturalista ou realista brechtiano, e de outro lado experiências teatrais que provocam a percepção visionária do invisível. Para os mestres pedagogos, o invisível não é algo a se descobrir para compreender melhor a realidade, mas “alguma coisa a se recriar na cena de forma a dar ao artifício teatral um eficaz poder de vida” (BARBA, 1997, p.11). O teatro de pesquisa - o “Terzo Teatro” (como prefere nomear Barba) - nasce à margem ou fora dos centros e das capitais da cultura, elaborando sua própria e autônoma cultura cênica. Um teatro que se faz nas “relações mais humanas entre os homens, com a intenção de realizar uma célula social, na qual as intenções, aspirações, as necessidades pessoais comecem a se transformarem em fatos. [...] Este é o paradoxo do *Terzo Teatro*: emergir, como grupo, no cerco do fingimento para encontrar a coragem de não fingir” (BARBA, 2000, p.165). Inspiradora essa fala de Barba, pois se conecta ao que defendo como a intenção micropolítica presente na pesquisa teatral- laboratorial e nos processos teatrais autoficcionais, depositada na ressonância do mapa de afetos do corpo, além de se conectar com o duplo movimento de experimentação de si e de reapropriação coletiva da potência de criação. Um teatro que busco com e no LCICC.

Entender o corpo como um campo de contradições e com força de gênese se faz possível no ponto exato onde encontramos o teatro e naquilo que existe entre nós, no que vibra *em* e *entre* nós. Penso que os objetos relacionais de Lygia Clark se configuram como dispositivos para criar brechas nas realidades intimidantes, abrir espaços para uma reinvenção ou melhor para um ensaio de nós, cuidadoso. Toda relação potente é também uma invenção de tempo, uma escuta-teatro, onde voltamos a nos aventurar. Os objetos relacionais assim como o biodrama nos levam à um ensaio de nós, provocando desafios ao corpo teatral. A aventura é sempre anterior à constituição e afirmação do teatral, é uma aposta na experimentação, naquilo que ainda não está totalmente estruturado, acordado. Essa aposta abre passagens para um novo tipo de comunicação mais afetiva e menos lógica. Quando Grotowski diz que a maior aventura é o ensaio, se percebe que para o pedagogo teatral é justamente no ensaio que algo acontece, é ali que pode ocorrer o teatro, esse *acontecente*. O ensaio é a brecha no teatral, é esse movimento entre o perder-se e o encontrar-se, experimentação que se põe em desacordo com o teatral instituído. Este “não sei” próprio ao ensaio é o que pode dar passagem ao corpo-bicho ou à verdade de um corpo

sem órgãos ou à transmutação de um corpo teatral que não nos serve mais. No ensaio toda escrita é reescrita, triturada, apagada, remodelada, devorada, cuspidada, escarnada no acontecer do ensaio. Toda palavra-escrita, no ensaio, se volta contra *um* autor, transformando-se em palavras-afeto que reivindicam sua emancipação como palavras-bicho. Para Suely Rolnik, Lygia quer, com seus objetos relacionais, “resgatar a vida em sua potência criadora, seja qual for o terreno onde se exerça tal potência”, e completa, “Ele, homem, agora é o “bicho” e o diálogo é agora com ele mesmo, na medida da sua organicidade e também na medida da magia que ele pode emprestar de dentro dele mesmo”⁸. E tal desejo se verifica também na proposta do biodrama, desenvolvido por Vivi Tellas, na escuta ao que temos de teatral em nossas vidas e na busca pelo teatro (pela magia) nas vidas dos que realizam a obra junto com ela, normalmente não atores, vidas anônimas e invisíveis.

Corpo-bicho, corpo-teatro, corpo sem órgãos: arte sem arte, teatro sem o teatral? O que resta nesta operação de subjetividades? Se nos é difícil dizer sobre o que há, sabemos dizer o que não é. O que resta não é uma estrutura “copiável”, da ordem do disciplinar, é algo que se instaura na ordem do precário, do não automatizado e não automatizável, é algo da dimensão do vivo. O que resta não é capturável, por se fazer na singularidade do acontecimento, na volatilidade e fluidez do agora. Rolnik identifica em Lygia o desejo de fazer de toda existência uma obra de arte, tal visada também identifico em Vivi Tellas: (1) na busca pela forma instável do biodrama; (2) no campo das narrativas do contraditório; (3) nos corpos não domesticados dos não atores. Em minha conversa com Vivi Tellas, no projeto remoto que dirijo e faço a curadoria “Conversas de Laboratório com a América Latina”⁹, ela diz que pensar o biodrama foi uma forma para

⁸ Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/estadodearte.pdf>. Acesso em 01/12/2020

⁹ O projeto “Conversas de Laboratório com a América Latina” recebeu na primeira série de conversações, sobre o tema “Territórios disruptivos: o corpo-teatro em tempos de isolamento” o professor titular em história de teatro e diretor do instituto de artes do espetáculo da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, Jorge Dubatti; a diretora teatral argentina, criadora do biodrama, e professora na pós-graduação de Dramaturgia da Universidad Nacional de las Artes, Vivi Tellas; o premiado dramaturgo e diretor teatral franco-uruguaio, autor do livro “Autoficción: una ingeniería del yo”, Sergio Blanco; o curador, crítico, historiador de arte, renomado especialista em estética e arte latino-americana, o professor Ticio Escobar, que abriu o novo ciclo de conversas, sobre o tema “Arte e Territórios: formas impertinentes e escritas do corpo”. Sobre esse último tema, encerrando as atividades do projeto para o ano de 2020, recebemos a curadora independente e professora-pesquisadora da Universidade autónoma Metropolitana do México, referência nos estudos das teatralidades latino-americana no contexto da violência, a cubana Ileana Diéguez. Todos os debates estão disponíveis no

encontrar as pessoas. Sua experiência de vida, quando jovem, durante a Ditadura Militar Argentina, a colocou de frente a um regime com práticas extremas de violência sobre os corpos, o necropoder. Nesses regimes autoritários, vidas não valem nada. Entre corpos dilacerados, mutilados, torturados e corpos desaparecidos, um outro tipo de violência também se infiltra, quebrando os corpos lentamente, incidindo sobre sua força vital, os emudecendo: a violência biopolítica do descarte de vidas, onde qualquer um pode tomar o seu lugar, onde vidas se tornam invisíveis e apagáveis. Esse tipo de experiência extrema a impulsionou para fora de si, na busca pelo outro. Sair do monólogo individual da criação dramaturgica e ir ao encontro do outro, onde toda vida importa, é o que faz o biodrama: dar relevo à vida do outro, em sua dimensão singular e única de uma densa experiência. O que existe entre as pessoas? Qual é a língua própria? O problema singular? São perguntas-chave de Vivi Tellas. O biodrama também se configura nesta experiência de transformação para o escritor/ dramaturgico, que no fora de si e no encontro com o outro, com outras realidades, subjetividades e outros pontos de vista, exercita sua escrita numa outra língua, uma língua que se faz polifônica, no movimento infinito de palavras-afeto. As palavras-afeto são as únicas que podem nos juntar em torno de uma verdade ética, no combate à violência biopolítica contemporânea.

[...] a função dos objetos de Lygia não é a sensibilização ou a liberação catártica do corpo próprio como fonte de prazer, nem a expressão ou a constituição de uma imagem do corpo como fonte de unidade psíquica, nem o resgate das tais representações reprimidas que se encontrariam num arquivo secreto. Ao contrário, a função destes objetos é promover a abertura na subjetividade para um além do humano: o autêntico bicho (o vivo). (ROLNIK, op. cit.)

A função dos objetos abriria essa possibilidade de "adquirir a liberdade de fazer outras dobras", diz Rolnik. Ao meu nosso ver, a principal visada de Lygia é abrir passagem para a criação de um novo mapa de afetos, novas dobraduras no processo de subjetivação, ativadas na relação dos corpos com os objetos. Os objetos e os relatos do biodrama me aparecem como um disparador para uma nova escritura, cuidado e invenção de si, um rascunho rizomático desenhado sobre as marcas de violência deixadas em nossos corpos. Esse relevo

canal YouTube do laboratório (leicc_uff). O debate com a artista argentina Vivi Tellas e a pesquisadora e diretora teatral Martha Ribeiro foi realizado em 22 de julho de 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cJ6fyAS_P58&t=5792s

rascunhado *sobre* causa instabilidade no já conhecido, confunde suas linhas, devorando-as, atravessando-as, propondo diferenças e diferentes modos de existir, aumentando o poder de afectibilidade dos corpos e a potência vital necessária para o enfrentamento das marcas de uma biopolítica. Tal perspectiva, de afectibilidade dos corpos, foi estudada por Spinoza em sua *Ética*, nos alertando sobre os bons e os maus encontros, produtores de alegria ou de tristeza, aumentando ou diminuindo nossa força vital. Diante disso, se faz necessário pensar antes de tudo no corpo, em suas dores, em seus encontros, para buscar no biodrama e nos Objetos Relacionais o dispositivo processual de decolonização do sujeito para o refazimento do corpo, isto é, de seu mapa de afetos. Entendo essas experiências íntimas como um laboratório radical de subjetividades: corpos inquietos, em desassossego na invenção de novas linhas, cartografias e mapas de afeto. É na invenção de uma nova escritura sobre os cortes profundos e marcas da violência deixadas em nossa subjetividade que podemos decolonizar nosso pensamento, nosso corpo e nos aventurar: “perder-se é um achar-se perigoso”, nos diz Clarisse Linspector. Habitar o inabitual e afirmar o poder da vida como arte, como criação, e enfrentar as forças que tentam expropriar e extorquir a vida é o convite que nos fazem os objetos e o biodrama: um mergulho que ultrapassa o entendimento.

As narrativas de intimidade permitem e propõem esse espaço outro, na dilatação e nas rasgaduras das últimas fronteiras entre o real e a ficção, conformando em tal espaço memórias, documentos, afetos e desejos como invenção e produção do corpo. Em minha hipótese de pesquisa, tal espaço outro se coloca como estratégia micropolítica aos agenciamentos que o sistema representativo, na sua perversa manipulação do desejo, e na sua tripla regulação do ver, fazer e saber, para falarmos com Rancière, tem impetrado como modelo hegemônico de orientação de mundo e modelo cultural. Proporcionando novos lugares de fala e promovendo encontros afetivos “de verdade”, no qual o ator lança mão, como estratégia de atuação, a confissão, na tecitura entre o mundo e sua intimidade, acentua-se o olhar para a geografia de corpos dissonantes e para o acontecimento, num projeto ético-político-estético de um estar junto, contribuindo com a ideia de um “comum” feito de singularidades. Falei mais acima sobre uma “verdade ética” que emerge nesse juntar de corpos, proporcionado pelo encontro. É importante desenvolver tal argumento à partir da

relação entre linguagem e mundo, e aqui destaco uma fala do Comitê Invisível: “A linguagem, longe de servir para *descrever* o mundo, ajuda-nos sobretudo a *construir* um. As verdades éticas não são, assim, verdades sobre o Mundo, mas as verdades a partir das quais nós nele permanecemos” e continua: “São verdades que nos *ligam*, a nós mesmos, ao que nos rodeia e uns aos outros. Elas introduzem-nos de uma assentada numa vida comum, a uma existência não separada, sem consideração pelos muros ilusórios do nosso Eu” (2016, p.54).

Se Antígona enfrentou todo um país, se enfrentou seu soberano, o rei Creonte, para enterrar seu irmão de forma digna, fazendo uma insurreição contra uma lei estabelecida, foi porque ela estava ligada ao irmão, à cultura e às crenças do mundo em que habitava. Guiada por essa verdade ética, Antígona enfrenta a própria morte, revelando com seu gesto político esse comum, a verdade ética, a pulsão vital de um corpo social. Antígona, com seu gesto, faz muito mais do que representar à ela mesma, não se trata de uma disputa familiar, particular apenas. O gesto de Antígona é o levante de todo um corpo social que questiona a lei, ou melhor, a lei que impõe uma vida que não merece ser vivida. O gesto de Antígona é a construção desse comum, da soberania de uma verdade ética que se impõe contra toda estrutura de poder, contra uma ordem que cria desordem no mundo. A verdade ética nos faz pertencer ao mundo, somos muito mais do que esse temporário Eu que habita um corpo físico e biológico. A lei de Creonte se ergueu contra o mundo e contra sua verdade ética, e o mundo se voltou contra ele. Existem muitos exemplos contemporâneos de levantes guiados por uma verdade ética, que nada tem a ver com poder, ao contrário. Esse comum, potência de um corpo social, é a força que pode mudar as formas da realidade.

Artaud, ao seu modo, também denunciou tal incorporação de forças externas na formação das subjetividades. Essas forças externas ao indivíduo, os agenciadores do sistema político, social, econômico e dos sanatórios, configurados no "deus ladrão" artaudiano - força responsável por uma "palavra soprada" que furta, antes de nascer, o pensamento próprio - formam o duplo de Artaud ou a “dobra” do processo de subjetivação. A subjetivação seria, conforme nos diz José Gil, uma incorporação de forças: “[...] entre um sistema institucional de poder e de saber e as forças do homem livre estabelece-se uma relação, de onde resultará uma captura das forças do indivíduo pelas forças do sistema” (Gil, 2009, p.23). O que se nomeia como biopoder, literalmente poder sobre a vida.

Claro que nem tudo será absorvido pelo corpo, nem tudo lhe será permeável, mas algo se configura na fala de Gil e de Artaud, que somadas se apresentam como de grande importância para pensar essas experimentações como dispositivos decolonizadores. Algo interessante se estabelece entre essas ideias, que lança a inevitável pergunta: qual o poder do corpo, diante dessas forças? ou, o que pode um corpo? Um corpo não existe sozinho, ele se forma no encontro, na relação com outros corpos, logo seu poder está em afetar e ser afetado. Como afirma Pelbart, à partir de Nietzsche e Deleuze: “um corpo não cessa de ser submetido aos encontros, com a luz, o oxigênio, os alimentos, os sons, as palavras cortantes. Um corpo é primeiramente encontro com outros corpos” (2007, p.62 e 63). Mas nem todo encontro é alegre, nos diz Spinoza, alguns encontros diminuem nossa força vital. Por outro lado, é necessário aceitar nossa vulnerabilidade às forças, é necessário certa permeabilidade, pois um corpo blindado é um corpo que renunciou à vida: viver é em certa medida ser passivo, ser permeável ao atravessamento das forças, dos afetos, inclusive os tristes. Um corpo anestesiado é um corpo morto.

A angústia de ser forçado a habitar um corpo anestesiado foi vivenciada de forma muito intensa por Artaud. Tanto na crítica ao teatro de sua época, como na experiência extrema vivenciada por ele nos sanatórios, nos eletrochoques, nas ameaças de lobotomia. O medo de perder a força de afectibilidade do corpo, isto é, seu poder de gênese, criatividade e afetividade que o torna capaz de seu próprio refazimento, reverberava de maneira profunda em seu corpo tantas vezes quebrado. A ameaça de desaparecimento do poder do corpo (de afetar e de ser afetado), seu desligamento com a intervenção cirúrgica da lobotomia, é o assassinato do corpo sem órgãos - definição artaudiana para um corpo-afeto imanente, corpo vibrátil. Destruir ou apagar o mapa de afetos, cartografia pulsante do corpo sem órgãos, é quebrar o corpo, é separar o corpo-organismo do corpo sem órgãos, reduzindo a vida à sua dimensão biológica. É fazer da vida uma sobrevida. A morte do corpo sem órgãos é essa perversão extrema de uma morte em vida, arrastando a vida para o umbral da morte. A violação e colonização extrema do corpo não se dá na eliminação do corpo, mas no processo de mantê-lo vivo, reduzindo-o aos seus organismos, à sua dimensão orgânica de morto-vivo. O que resta nessa economia de uso dos corpos pelo biopoder, desta violência extrema sobre a vida, é o corpo fantoche, o corpo-

zumbi, habitante de lugar nenhum. Tal mecanismo, produz uma desfiguração do corpo-afeto, bloqueando toda passagem, todo nascimento de novos embriões de futuro, fundamentais para um recomeço:

“[...] estamos todos reduzidos ao sobrevivencialismo biológico. Estamos todos à mercê da gestão biopolítica, cultuando formas-de-vida de baixa intensidade, submetidos à mera hipnose, mesmo quando essa anestesia sensorial é travestida de hiper- excitação” (PELBART, 2007, p. 61).

Por outro lado, temos um corpo que se levanta contra toda essa servidão aos organismos de poder, um corpo que não aguenta mais ser colonizado e arrastado para esse estado de sobrevivencialismo, como denunciado por Pelbart, um corpo que não aguenta mais esse estado anestesiado. Falamos do corpo desejante, do corpo sem órgãos, do corpo obra de uma crueldade no sentido artaudiano, corpo poroso à vida, revestido por uma aura de afetividade, pura intensidade: corpo-teatro, corpo-bicho, corpo biopotente. Tanto o biopoder como a biopotência incidem sobre o corpo, transfigurando-o, mas há uma profunda diferença entre as transmutações. No biopoder, a decomposição do corpo se dá por uma manipulação da vida, por um poder externo de extorsão da vida, colonizador. A biopotência, que é a potência da vida, se dá na ordem do desejo, de uma transfiguração que se dá pela pulsão: transmutação de um corpo inventor, autopoietico, que se experimenta, um corpo não blindado, poroso às forças internas e externas que o atravessam (mas não todas, indiscriminadamente). O corpo sem órgãos, corpo-bicho, corpo-teatro (corpo-acontecente) são convocados no biodrama e nos Objetos. Esses corpos vitais abrem espaços em nós e refazem nossa engenharia subjetiva à partir da experimentação, aumentando nossa potência vibrátil, relacional. Um corpo capaz de se refazer na economia das forças que o atravessam, inventando novas conexões e liberando novas passagens, alianças e conexões subterrâneas para que a vida persevere. Mas não como uma sobrevida, fundamentada no ressentimento, mas como afirmação cruel da vida, isto é, da necessária transfiguração que emana do poder de affectibilidade dos corpos. O corpo como um campo de batalha de forças que o atravessam e que o lançam ao mundo: “O poder sobre a vida e as potências da vida. São como o avesso um do outro” (PELBART, 2007, p.58).

Importante ressaltar, junto à Suely Rolnik, que a resposta às forças do biopoder não é da ordem de uma reatividade, que indica um sujeito em bloco, blindado, colonizado e triste, incapaz de escutar o alarme vital e agir afirmativamente: a reatividade é contrária à pulsão. Estamos diante de dois tipos de micropolítica do sujeito: a ativa e a reativa. A micropolítica do sujeito em processo afirma a vida, em sua vital potência de transmutação, é uma micropolítica ativa, de um sujeito que se põe em obra, num processo de refazimento constante. Neste sujeito se verifica um corpo ativo e passivo ao mesmo tempo, um corpo vibrátil. O corpo sem órgãos é esse dispositivo das affectibilidades, que traça o que eu chamo de mapa de afetos: uma cartografia nômade onde nasce por todo lado novos embriões de futuro, isto é, novas formas de vida, que ultrapassam os agenciamentos, os cálculos e a economia dos corpos, justamente por sua permeabilidade ao acontecimento, que impede a conservação de formas mortas. Não é suficiente denunciar os maus encontros, não basta revelar as opressões e o sequestro da vida pelas forças hegemônicas do sistema capitalístico-racionalizante-branco-falo-ego-cêntrico, não basta combater um inimigo externo e abstrato. É necessário reconhecer as formas violentas de colonização do pensamento e o inimigo que introjetamos dentro de nós, que nos rebaixa e que nos rouba as palavras-afeto. Como combater esse inimigo? Penso que uma das estratégias está no reconhecimento do que temos de teatral, de familiar, de reativo e de colonizado, e na aposta de uma reinvenção de si que se dá no confronto deste teatral que carregamos em nosso corpo. Não negar nossa vulnerabilidade às forças que se dobram sobre nossos corpos e com as quais construímos algo de nós - o que estamos chamando aqui de teatral - é incontornável para esse reconhecimento e enfrentamento do inimigo introjetado. Perceber o corpo em sua porosidade, no processo de um devoramento seletivo, tácito, mas sem dissolver as contradições, se aventurando numa paisagem conflituosa, um ecossistema de lutas, alianças, filiações e conexões subterrâneas, é o que nos convoca e nos lança o biodrama e os Objetos Relacionais.

O biodrama os Objetos Relacionais inscrevem os corpos no cenário limítrofe de arte(vida), assumindo a contradição como desafio: é nesse campo de forças do contraditório que uma diferença pode eclodir. É nessa fricção arte(vida)⁹ que algo afirmativo vem romper com as realidades intimidantes. Aqui busco como

imagem a centelha: partícula de fogo e luz que salta de um corpo eletrizado, vibrátil. Vejo nessas experimentações de intimidade inventiva e pulsante um campo de forças estratégico para o processo de decolonização. Um campo de resistência à captura epistemológica e simbólica do sujeito, por nos devolver a palavra, por nos permitir falar em nome próprio, mas na inscrição de uma coletividade, de um comum, na partilha de uma situação e condição comum, nossa “comum terestritude”, conforme expressão de Gramsci. A visada micropolítica dessas operações pode ser observada no biodrama *Las Personas*, no qual Vivi Tellas põe em cena os trabalhadores de um importante teatro argentino, o Teatro San Martín. Com seu gesto, a artista reorganiza a partilha do sensível, desestabilizando a estrutura lógica do sistema de representação que informa com sua inabalável “certeza” quem deve ocupar os lugares em um acontecimento teatral. Ao mostrar outras subjetividades que participam do acontecimento teatral, invisibilizadas pela obviedade de um senso comum colonizado e colonizador que repete sem pensar que o palco é um lugar reservado aos artistas (sem questionar o que se chamou de artista), Tellas coloca toda essa ordem ao avesso, desencapando os fios secretos de uma realidade de partilha do sensível nada democrática e muito colonizadora. Como disse uma vez Duchamp, ser um artista é um fator humano, mas ser reconhecido como um artista é de outra ordem. Se trata de uma divisão que obedece à um regime que não autoriza a arte como uma dimensão da vida.

O trabalho de Tellas é um ótimo exemplo para a compreensão da potência micropolítica que pode ter o teatro, com força para desestabilizar uma realidade dada como certa. Ao irmos a um evento teatral, dificilmente nos lembramos dos trabalhadores e técnicos que compõe essa estrutura, mas eles existem e estão em nosso entorno, ainda que mal consideramos sua existência. Esses corpos apagados fazem parte do acontecimento, junto com os atores e o público. Reconhecer esses corpos é propor uma nova comunidade do sensível mais democrática, investindo contra os lugares prefixados, tornando mais intensa nossa experiência de convívio no teatro. *Las personas* nos permite ver esses corpos apagados, revelando a arte como um fator humano em sua radical oposição à ideia hegemônica de uma suposta realidade teatral: acerto coletivo e mudo que imprime e replica agentes e mecanismos autoritários, próprios ao regime colonizador no qual estamos inseridos. O trabalho provoca a

desestabilização das certezas, embaralha as divisões, desnaturaliza as posições, na qual nos informa que o teatro é a arte do ator, do diretor ou do dramaturgo. Como já dizia Boal, “Todos podem fazer teatro, até os atores”. Frase lapidar contra-hegemônica de uma ideia de arte. O teatro pode atuar questionando as maneiras estabelecidas e afetivas de se entender o teatro, refutando modelos e as “divisões do sensível” introjetadas como óbvias, fazendo aflorar novas subjetividades e novas perguntas. Tal é o gesto micropolítico do biodrama, que em seu desassossego amplia o campo do sensível e abre espaços para novos pontos de vista, novas realidades e invenções de combate aos manejos do poder instituído.

Toda essa movimentação, própria ao corpo vibrátil e sem órgãos, causa mal estar. E frente ao mal estar algo de muito poderoso pode acontecer: a invenção afirmativa da vida. E é justamente essa força de invenção que o biopoder busca escravizar para si, parasitar, criando armadilhas e ilusões para contornar ou colocar para debaixo do tapete o mal estar. A pergunta como enfrentar o mal estar? Sem apagá-lo ou silenciá-lo? Só pode ter uma resposta: Habitando-o. Não fazer do corpo um corpo-fantasma ou um corpo-blindado, mas um corpo vibrátil. Entrar neste espaço, onde se articula o mal estar. Não negar nossa vulnerabilidade às forças, para usar uma expressão de Rolnik, e buscar novas estratégicas que nos conectem de forma mais afetiva, sem dominação e sem submissão. Buscar zonas de contato, de fricção entre as contradições sem dissolvê-las ou apagá-las. Em outras palavras, entendo essas experiências de intimidade como um dispositivo potente para a construção de novas relações com a dor, para resistirmos, para re-existirmos às realidades intimidantes. Ouso dizer que o biodrama e os objetos relacionais na sua relação com o real e na sua relação com o teatral, faz o real funcionar como um “imperativo aberto à possibilidade de uma emancipação” (BADIOU, 2017, p.12). Limpar o olho, como disse mais acima, é também abrir zonas de penumbra, de sombra e de escuridão na luz cega da hipervisão colonizante. Para Lygia, nas palavras de Rolnik:

[...] deixar-se descosturar e costurar pelo fervilhar do trabalho subterrâneo das forças/fluxos de nosso bicho, germinação que se opera em silêncio e que pede um corpo que venha encarná-la, um corpo de pensamento, de arte, de existência, etc. Lygia nos propõe um modo antropofágico de subjetivação: o bicho devorando o homem, outro homem nascendo desta devoração e assim ao infinito (op.cit.).

Ao facilitar o fluxo do contraditório, essas experiências podem nos ensinar a enfrentar os dispositivos biopolíticos de controle de nossa produção imaterial, especialmente os afetos e desejos, justamente porque são um convite para uma reinvenção radical do sujeito. Invenção e re-invenção da intimidade que lança os dados para a denuncia de toda arbitrariedade dos processos de subjetivação que formam a subjetividade. Ao propor seus próprios agenciamentos neste costurar e descosturar inventa-se com os experimentos um corpo destinado ao refazimento: corpo-teatro, corpo-inventor, corpo-bicho, corpo sem órgãos. E como dizia Manoel de Barros, “tudo que não invento é falso”. Pensar tudo outra vez, visitar-nos como promessa de derrubada dos modelos hegemônicos, visando a decolonização, desmercantilização e desprivatização dos corpos, num modo de ação que se levante contra os enganosos e ilusório acertos consensuais que apagam imaginários e paisagens. Esse é o meu convite ao leitor.

Referências bibliográfica

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
_____. *Oeuvres complètes*, tomo XV. Cahiers de Rodez. Paris: Gallimard, 1981.
- BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel*. Brasília: Ed. Dulcina, 2009.
- BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.
- COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos*. Crise e Insurreição. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- CORNÁGO, Óscar. *Atuar de Verdade*. A Confissão Como Estratégia Cênica. Revista Urdimento. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas: Florianópolis: 2009.
- _____. *Biodrama: Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro*. Latin America Theatre Review: Kansas, 2005
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Semeion, 1976.
- DELEUZE, PARNET. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos*, introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: SESC, 2016.
- FERAL, Josette. *Teatro, teoria y páctica: más allá de las fronteras*. Galerna: Buenos Aires, 2004.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GIL, José. GIL, José. *Em busca da identidade, o desnorte*. Lisboa: Relógio D'água, 2009.

GIL, José. O Corpo Paradoxal. In_ Movimento total. Relógio D'água: Lisboa, 2001. GROTHOWSKI. O performer. Tradução de Celina Sodre. Arquivo não publicado. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. MARINIS, Marco. *Capire il teatro, lineamenti di una nuova teatrologia*. Firenze: Bulzoni, 1999.

PELBART, Peter Pál. *Biopolítica*. Revista Sala Preta. São Paulo: USP, V. 7, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIBEIRO, Martha. *O treinamento do ator no laboratório de criação e investigação da cena contemporânea: a respiração como escultura de afetos*. Revista Pitágoras 500, 9(1), 132-144. _____ . *Teatros do real e a abertura da representação*. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis - SC, v. 1 n. 37, p. 344-355, abril 2020.

ROLNIK, Suely. *Esquizoanálise e Antropofagia*. Texto apresentado no colóquio Encontros Internacionais Gilles Deleuze. Brasil, 1996. _____ . *Esferas da insurreição*. Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. *Por um estado de arte a atualidade de Lygia Clark*. In Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. _____ *Lygia Clark, da obra ao acontecimento* (Catálogo de exposição). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2006.

_____. *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica*. Disponível em <http://caosmose.net/suelyrolnik/>

_____. *O corpo vibrátil de Lygia Clark*. In: Caderno Mais, Folha de São Paulo. São Paulo. Abril, 2000.