

Memória e Narrativas Trapeiras:  
apontamentos pedagógicos para corpos  
vivos

*Memory and Trape Narratives: pedagogical notes  
for living bodies*

Renata Kely Silva\*

---

\*Docente pela Universidade Federal do Ceará, Artista-pesquisadora na Cia do Miolo, Doutora pelo Instituto de Artes da Unesp; Coordenadora da revista Corpografias - estudos críticos a partir dos corpos (Unidistrital Bogotá); diretora e fundadora da Cia do Miolo. Mestre em Artes Cênicas pela UNICAMP. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6948-6879>

## Resumo |

Este estudo investiga, a partir da problematização da pedagogia do treinamento do ator, uma abordagem de corpo que vislumbra a memória como um território metodológico. O presente artigo reflete a constituição do treinamento na perspectiva biopolítica e propõe um passeio pela memória no teatro e seus desdobramentos na cena contemporânea, examinando as emergências e relações em que se produzem os saberes do corpo no território cênico. Há neste sentido, o esforço por empreender, genealogicamente, uma investigação que, ao transitar pela formação do sujeito moderno, percebe as múltiplas conexões entre corpo, exame e memória, que acabaram por fomentar as práticas atorais no ocidente. A partir de tal investigação, torna-se possível arriscar uma aposta metodológica que, inspirada na narrativa trapeira, de Benjamin (1994), articula corpo, memória e narrativa como estratégia para a construção de um território de diferenciação.

**Palavras-Chave:** Corpo. Memória. Treinamento. Experiência. Narrativa

## Abstract |

This study investigate from the problematization of the education of the training of the actor. An approach of the body that is a glimpsy the memory as a territory methodological. This article reflects the constitution of training from biopolitical perspective and proposes through of memory in the theater and its developments in the contemporary scene, examining emergencies and relationships in which the body's knowledge is produced in the scenic territory. There is the effort to the undertake, genealogically, an investigation that through the formation of modern subject, realize the multiple connection between body, exam and memory that

fostered the actor's practices in the West. From such an investigation it becomes possible to risk a methodological bet, inspired by the former, fragmentary narrative of Benjamim (1994), articulates body, memory and narrative as a strategy for the construction of a territory of differentiation.

**Keywords:** Body. Memory. Training. Experience. Narrative

Tendo como perspectiva o território de treinamento pelo qual foi se constituindo minha trajetória artístico-pedagógica, lancei-me à tarefa de investigar meu próprio corpo e interrogar sua emergência: um corpo em crise com seus circuitos disciplinares, afetivos, somáticos, históricos e dialógicos – território de questionamento e de investigação. Ao indagar sobre esse corpo, acolho os acontecimentos que o delimitam como um território político, por onde passa tanto o poder quanto as forças de criar, libertar e desejar. A crise permanente segue ancorada na aposta de que a arte seria um espaço de diferenciação, em que a experiência estética entreveria outros modos de inventar a vida, considerando assim que corpo e arte estão imbricados em um campo político de problematização da existência.

Pus-me, deste modo, a refletir sobre em que medida o corpo, no teatro, iria se diferenciar, aproximar-se ou coincidiria com um corpo gestado da biopolítica. Tendo isso em vista, voltei meu olhar para a perspectiva pedagógica que assinala o campo de preparação de atrizes e atores, no qual se constitui a experiência de um corpo em formação. Para este exame, dialogo com a concepção de biopolítica de Foucault (1988), que se caracteriza como a gestão capitalista sobre a vida, investe-a nos cálculos da economia e opera como tecnologia de poder que incide sobre a população. Não apenas isso, esta concepção

[...] centrou-se no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores: uma *bio-política da população*. (FOUCAULT, 1988, p. 152, grifo do autor).

Com isso, considerando a criação artística como um possível espaço de abertura de domínios, indago sobre como o corpo que se compõe com o teatro escapa ao controle que se dá dentro do funcionamento da própria vida biológica, social e sensível. Isso porque esse controle, que opera no atual capitalismo sistêmico, não engendra um único modelo de corporeidade do qual, uma vez exposto à crítica, seja possível separar-nos. Ao contrário, os modelos são múltiplos e se organizam “ao gosto do freguês”, a partir do próprio desejo. Nesse sentido, localizamos corpos com diversos sintomas que são indícios de um tempo marcado pelo controle da multiplicidade e do campo de diferenciação que nos constitui. Dessa maneira, é significativo questionar como se efetua esse controle e examiná-lo na formação em teatro.

O ponto de partida para esse exame é a emergência de um conjunto de saberes articulados à noção de corpo, que cercaram a própria experiência de sua materialidade, tornando-a o principal espaço de embate para a produção do sujeito. Tal emergência se dá a partir de uma série de tecnologias de poder investidas sobre o corpo, que predominaram dos séculos XVII ao XIX no tecido da formação ocidental e que Foucault (2009) denomina de sociedade disciplinar.

A sociedade disciplinar compreende o conjunto de dispositivos que através das instituições de sequestro<sup>1</sup> – fábricas, hospitais, escolas e quartéis –, submetem o corpo a uma ordem de domínio constituída por meio do uso do tempo e do espaço. Seu principal objeto de investimento é o corpo, sobre o qual os dispositivos destinam-se a medir, nomear, vigiar, fixar, ordenar, contabilizar, classificar, estruturar e, por fim, coagir. Esta coação, no entanto, não se dá pelo uso da força, como afirma Foucault (2009), uma vez que “[...] a totalidade

---

<sup>1</sup> Na perspectiva de Foucault (2009), as Instituições que regulavam o tempo e o espaço para disciplinar o corpo denominavam-se Instituições de sequestro (Exército, fábrica, prisão, hospital, escola).

do indivíduo não é amputada, reprimida, alterada por nossa ordem social, mas o indivíduo é cuidadosamente fabricado, segundo uma tática das forças e dos corpos” (FOUCAULT, 2009 p. 205).

Assim, dentro do aparelho social se constitui uma anatomia de poder que opera as práticas jurídicas, econômicas, científicas e políticas através do aparato disciplinar que direciona o gesto, o movimento, as capacidades, os hábitos e todo um sentido de modelar a existência e fazer funcionar o corpo. Tal funcionamento interessa-se em multiplicar as habilidades físicas para torná-las úteis e inteligíveis, esquadrihando-as e adestrando-as para controlá-las nas suas especificidades. Sobre esses corpos que emergem da sociedade disciplinar, Foucault (2009) identifica a noção de docilidade, referindo-se ao que “[...] une o corpo analisável ao corpo manipulável [...]”, de maneira que “[...] é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser aperfeiçoado” (FOUCAULT, 2009, p.132).

O aperfeiçoamento corporal emerge, dessa forma, de uma anatomia de poder, a docilização, que, através da articulação de saberes científicos e disciplinares, torna o corpo objeto central do conhecimento. Ao torná-lo objeto, separa-o de si mesmo, instituindo a cisão entre o sujeito e o objeto – o próprio corpo. Essa cisão vincula-se à formação discursiva das ciências humanas, que postulam também a fratura entre natureza e cultura, interioridade e exterioridade; sobre o que Vaz (1999) avalia:

Se é preciso alhear-se da natureza para poder dominá-la, esclarecê-la e operacionalizá-la, e se somos de alguma maneira parte dela, entramos no paradoxo de ter nos tornado, em parte, objeto. Ao tornar-se sujeito e senhor, o ser humano esclarecido paga como preço sua própria alienação da natureza que o compõe. O aumento do poder do sujeito implica a alienação da natureza, sobre a qual o poder é

exercido. Significa, portanto, alienação de si mesmo. Nesse sentido, conhecer só é possível quando se pode dominar e manipular (VAZ, 1999, p. 95).

Conhecer o corpo seria, então, um modo de o manipular? Conhecer, aperfeiçoar, manipular e dominar seriam então faces de uma mesma moeda? São operações de uma mesma sistemática? E como essas operações articulam-se nas práticas cênicas delimitando as experiências do corpo? Para responder a as questões, é relevante examinar, a partir dessas operações, um dispositivo que vai sustentar e mobilizar o campo das atividades corporais nas áreas da saúde, do esporte, da educação e das artes presenciais: a emergência do treinamento, dispositivo que desde o séc. XX tornou-se palavra-chave nas concepções pedagógicas da cena.

O treino programático e metódico empregado inicialmente nos ginásios, exércitos, escolas através de estatísticas, cálculos e medições, no século das luzes, produziram uma série de saberes específicos sobre o corpo, investindo no aumento das capacidades e na ampliação cada vez maior de resultados.

Um exemplo de uma política do treinamento empregada para aperfeiçoar o corpo e os hábitos encontraremos em “Nascido para matar”<sup>2</sup>, filme de 1987, que mostra o recruta Lawrence esforçando-se para alcançar, através do intenso treinamento imposto ao pelotão americano, um corpo ágil, forte e preciso, que deveria tornar-se uma verdadeira máquina de matar inimigos vietnamitas. Mas Lawrence é apenas um homem comum, que come *donuts* escondido durante as

---

<sup>2</sup> Com direção de Stanley Kubrick, o longa-metragem de 1987 narra a história do soldado Davis, apelidado de “*joker*” pelo Sargento linha dura Hartman, que suporta os rigores do treinamento básico e tenta ajudar o ridicularizado colega Lawrence. Durante a preparação, Hartman emprega métodos abusivos para transformar seus recrutas em verdadeiras máquinas de guerra. Lawrence, contudo, não aguenta a pressão, mas *joker* se forma no corpo de fuzileiros navais e é enviado para o Vietnã como jornalista, cobrindo e, eventualmente, participando da sangrenta batalha de Hué.

madrugadas (sem obstinar-se a emagrecer), e que mal consegue acompanhar o ritmo da marcha do pelotão. Sua dificuldade em saltar, correr, segurar o rifle com firmeza, entre outras funções que o levariam a atingir a “natureza de um matador”, condena-o à exclusão de um corpo inábil. No entanto, forçosamente, o recruta ultrapassa seu corpo “desencaixado”. Após ser duramente humilhado, incorpora-se à rotina de treinamentos, que fará dele um dos mais brilhantes atiradores do pelotão, comprovando que um corpo treinado pode “superar” suas deficiências. Na reviravolta do roteiro, Lawrence, agora devidamente produzido como máquina de matar, volta seu gatilho contra o sargento Hartman, seu superior e algoz, que, com requintes de crueldade, impunha-lhe a disciplina, a fim de corrigir a inabilidade do recruta, e também contra si, um corpo que exprime os limites da coerção.

Podemos, talvez, depreender do filme que a positividade da qual se reveste o ato de treinar – pelo qual até o mais inábil dos recrutas afinal pode aprender e se modificar – revela como a manipulação dos corpos e o controle de suas forças atingem o limite mais alto, que é o da própria existência. Ainda que, no contexto do filme, estejamos em um espaço coercitivo por natureza, o exército, é possível observar que esse exemplo será multiplicado infinitamente por todo o tecido social, e seu caráter coercitivo aprimorado, imprimindo ao ato de treinar uma função cada vez mais autônoma e positiva, de modo que seria necessário persistir treinando para alcançar um novo corpo, não apenas para corrigir, mas para aperfeiçoar. Nessa perspectiva, observa-se o lugar desse ideal na sociedade, segundo Foucault (2009):

[...] há também o sonho militar da sociedade; sua referência fundamental era não ao estado de natureza, mas às engrenagens cuidadosamente subordinadas de uma máquina, não ao contrário do primitivo, mas às coerções permanentes, não aos direitos fundamentais, mas aos treinamentos indefinidamente progressivos, não à vontade geral,

mas à docilidade automática (FOUCAULT, 2009, p. 162).

Nesse projeto de sociedade, as engrenagens maquinais que se aplicam ao treinamento constante e progressivo impõem sempre novas medidas, produzindo, então, modos de individualizar, qualificar e hierarquizar os movimentos, gestos e comportamentos. Desse modo, forja-se o indivíduo idealizado como efeito e objeto de uma tecnologia de poder. Esse processo enfatiza o uso da força do indivíduo no controle de suas atividades, investindo músculo por músculo nos planos e metas que orientavam no sentido dos limites do corpo, da busca e dos modos de ultrapassá-los. Foucault (2009) ainda evidencia o lugar do exercício nessa tecnologia:

[...] a técnica pela qual se impõe aos corpos tarefas ao mesmo tempo repetitivas e diferentes, mas sempre graduadas. Dirigindo o comportamento para um estado terminal, *o exercício* permite uma perpétua caracterização do indivíduo seja em relação a esse termo, seja em relação aos outros indivíduos, seja em relação a um tipo de percurso (Foucault, 2009, p. 155, grifo nosso).

É assim que as práticas do exercício e do treino estabelecem sempre novos referenciais e modelos, que se constituiriam na sociedade contemporânea como um campo de conhecimento alargado. São saberes ancorados ao princípio do treinamento e que, por isso, efetuem um modo de organização minuciosa dos hábitos e do desempenho corporal que vão atravessar a saúde, a estética, a sexualidade e a sensibilidade, submetendo a existência a um contínuo e perpétuo treinar. À medida que o contorno do indivíduo emerge dos corpos “treinados”, as técnicas tornam-se cada vez mais pessoais e positivas.

Na sociedade contemporânea, o princípio do treinamento aprofunda-se na experiência do corpo como uma máquina de produzir resultados: o treinamento opera, dessa maneira, como uma disciplina por dentro do organismo que examina cada vez mais profundamente o funcionamento da vida. À vista disso, os saberes que se desenvolvem desse campo atuam em um controle sub-reptício dos movimentos e da atividade corpórea que envolve a percepção, a memória e a cognição. Desse modo, aprimora-se a perspectiva do treinamento que, em nossa sociedade contemporânea, aliado ao desenvolvimento de habilidades e competências, articula novos modos de gerir a vida, em que o comando sobre os resultados do corpo se faz não mais como exterioridade, mas constituindo as exigências que fazemos de nós mesmos.

Para Byung-Chul Han (2015), filósofo coreano, há uma importante mudança de paradigma entre a sociedade disciplinar e a sociedade contemporânea que se distingue pelos modos de controle sobre os corpos. Han (2015) denomina esse novo paradigma de sociedade do desempenho, definindo-o como o conjunto de práticas que emerge em nossa sociedade, em relação ao qual a analítica do poder “disciplinar” já não corresponderia. Tal paradigma compreende a positividade como tecnologia de poder que investe no autocontrole, no autoconhecimento e na autogestão como modos de delimitar a existência. Dito de outra forma:

A sociedade do século XXI não é mais a sociedade disciplinar, mas uma sociedade do desempenho. Também seus habitantes não se chamam mais “sujeitos da obediência”, mas sujeitos de desempenho e produção. São empresários de si mesmos. (...) A sociedade disciplinar é uma sociedade da negatividade. (...) a sociedade de desempenho vai se desvinculado cada vez mais da negatividade. Justamente a desregulamentação crescente vai abolindo-a. O poder ilimitado é o verbo modal da sociedade de desempenho (HAN, 2015, p. 24).

Trata-se, desse modo, de refletir sobre como se deve enfrentar, por dentro das práticas pedagógicas da cena, o legado das formas de treinar, cuja ênfase está no desempenho do corpo, na resultante do treino, no caráter programático das metas que operam os modos de conhecer e constituir o campo da sensibilidade.

Ao assinalar a emergência do treinamento como dispositivo de controle das forças do corpo, não excluo seus efeitos sobre este ou aquele resultado cênico, uma vez que o treinamento é uma prática que gera mudança de estágios e, por isso, seu caráter positivo exerce sobre o corpo tamanho fascínio e poder. Entretanto, é precisamente na análise de uma anatomia do poder que é possível examinar o ato de treinar.

As práticas contemporâneas propõem, assim, um aparato de técnicas e mecanismos sofisticados que modificam o corpo e seu desempenho, frente ao qual não seria mais possível falhar. À nossa disposição, coloca-se uma infinidade de instrumentos que se oferecem para melhorar e ampliar nossas capacidades, e é por esse motivo que a nocividade do poder positivo é tão devastadora: ela indica que, para atingir qualquer meta, basta “vontade” – a força de vontade, boa vontade. Se alguém fracassa, é porque não investiu forças suficientes em seu sucesso, postulado que caracteriza a economia de si. Com isso, segundo Ehrenberg (apud HAN, 2015), é possível observar a depressão como resultante deste movimento, já que ela “[...] é a expressão patológica do fracasso do homem pós-moderno em ser ele mesmo” (EHRENBURG apud HAN, 2015, p.27).

O imperativo de uma economia de si, nesse contexto, afirma que “tudo podemos”, de maneira que não haveria um poder exterior que impõe ao corpo sanções proibitivas ou disciplinares: cada um pode conquistar novas habilidades, alcançar e explorar, mais e mais, novos

limites. Desse modo, ao livrar-se da coerção exterior, o sujeito de desempenho supõe-se autônomo e livre, mas, como afirma Han (2015), “[...] a queda da instância dominadora não leva à liberdade. Ao contrário, faz com que liberdade e coação coincidam” (HAN, 2015, p. 29).

Isso posto, minar ou problematizar o imperativo do desempenho, sobre o qual se imprime o poder ilimitado do corpo, parece uma importante estratégia na construção de uma política que se proporia a criar experiências singulares na pedagogia da cena.

Uma vez que a relação entre o desempenho e a liberdade podem confundir-se nas suas formas de operação, é necessário refletir a respeito de que perspectiva de liberdade ou, conforme propõe Foucault, de “práticas de liberdade”, empreende-se as estratégias para a criação de um território sensível. Nessa perspectiva, a noção de liberdade que Foucault propõe na última fase de seus estudos pode ser pensada a partir do exercício de poder implicado nas relações entre os sujeitos e consigo mesmo. Sugere-se, assim, a construção de uma liberdade ética como prática de si, e da liberdade política na relação com os outros. Castro (2016) resume:

No primeiro caso, as práticas de liberdade em sentido político, partindo de uma ideia de que o exercício do poder é uma forma de “conduzir condutas”, podem ser qualificadas como livres aquelas formas de relação entre sujeitos que, negativamente, não estão bloqueadas e, positivamente, aquelas em que se dispõe de um campo aberto de possibilidades; isto é, relações que são suscetíveis de modificação (CASTRO, 2016, p. 246).

Para Foucault (2004), as práticas de liberdade só seriam possíveis entre sujeitos livres, uma vez que para constituir a liberdade seria necessário um espaço mínimo para o deslocamento do poder e

abertura de domínios: “[...] o poder não se exerce, a não ser, sobre sujeitos livres.” Ele distingue, ainda, as “práticas de liberdade” das “práticas de liberação”, ou seja, das ações de liberação dos “estados de dominação”<sup>3</sup>, nos quais o exercício de poder bloquearia qualquer possibilidade de ação. Portanto, as práticas de liberação criam as condições mínimas para construir a liberdade, mas não a garantem.

Dessa forma, considerando que “[...] a liberação abre um campo para novas relações de poder que devem ser controladas pelas práticas de liberdade [...]” (FOUCAULT, 2004, p. 269), seria necessário, a partir desse território de relações de forças, criar os deslocamentos e aberturas possíveis, tendo em vista minorar a ação do poder entre os sujeitos e sobre si. É possível destacar três aspectos que, na direção das práticas de liberdade, podem fomentar novas condições para a emergência das sensibilidades: assinalar a finitude do corpo exposta em sua materialidade precária e inacabada; desativar a forma resultante vinculada ao ato de treinar e desinvestir o aparato de autocontrole totalizante das forças pelas quais se impõe ao corpo uma segunda natureza. Cada um desses aspectos poderão ser desenvolvidos a partir de uma prática pedagógica, cuja exploração epistemológica considere a experiência corpórea como território de diferenciação, onde a processualidade constituiria a singularidade de cada corpo.

Nos espaços de formação, predomina também uma pedagogia voltada para o empreendedorismo de si. Então, de que modo seria possível trabalhar uma pedagogia de corpo, cuja experiência escape ao controle das forças sob o imperativo dos resultados? É o que Gadelha (2013) poednra:

---

<sup>3</sup> Quando um indivíduo ou um grupo social chega a bloquear um campo de relações de poder, a torná-los imóveis e fixos e a impedir qualquer reversibilidade de movimento, por instrumentos que tanto podem ser econômicos quanto políticos ou militares, estamos diante do que se pode chamar estado de dominação” (FOUCAULT, 2004, p. 266).

Poder-se-ia dizer que a questão das competências, na medida em que se reporta ao desenvolvimento de conhecimentos, habilidades e destrezas, tem a ver também com a instituição, demarcação, medição e comparação daqueles componentes do capital humano que têm ou não valor, no e para o mercado, ou seja, dos componentes do capital humano que mereceriam ou não ser objeto de investimento por parte dos indivíduos (GADELHA, 2013, p. 160).<sup>4</sup>

A partir dessa reflexão de Gadelha (2013), considera-se que, da perspectiva do capital humano, o investimento sobre o desempenho e o próprio desempenho tornariam a experiência pedagógica um território em que “[...] a ancoragem da resistência tende a coincidir com o campo de incidência do poder [...]” (PELBART apud GADELHA, 2013, p. 208), que vai das velhas práticas disciplinares aos dispositivos de controles mais sutis. Nesse sentido, é significativo questionar acerca de como responder à problemática do corpo cênico sem corresponder ao paradigma desse desempenho.

Para pensarmos tal questão, faz-se necessário estabelecer a distinção entre o desempenho do corpo e a experiência cognoscente-sensível. Essa distinção pode ser avaliada como fundamental, na medida em que nossa noção de corpo ou faz coincidir ou faz fundir esses dois aspectos na pedagogia da cena.

A primeira especificidade que embaralha essa distinção é a ideia de que o processo de aprendizagem do corpo na cena está vinculado à

---

<sup>4</sup> Sob a perspectiva da escola de Chicago, já não faria muito sentido pensar o indivíduo e o capital como exteriores um ao outro – por exemplo, quando se diz que alguém, um banqueiro ou um executivo de uma grande transnacional, é representante do capital, ou, quando se diz que algum operário, um professor ou um programador na área da informática, é explorado pelo capital. Pois sob sua ótica, as habilidades, aptidões de um indivíduo, constituem, elas mesmas, seu capital. Mais do que isso, é esse mesmo indivíduo que se vê induzido, sob essa lógica, a tomar a si mesmo como um capital, a entreter consigo (e com os outros) uma relação em que se reconhece (e aos outros) como uma microempresa (GADELHA, 2013, p. 149).

delimitação do objeto obra-cena. O mais comum é que, em um processo cênico, a experiência do corpo coincida com o objetivo da obra, do acabamento do corpo-em-obra. Nesse contexto, o treinamento é um dispositivo bastante presente em nossas práticas, pois ele opera a partir da superação de obstáculos, visando atingir um objeto final: o corpo cênico.

A segunda especificidade que contribui para a confusão entre o desempenho do corpo e a experiência cognoscente-sensível é o conjunto de atributos técnicos e funcionais que supõe a base do corpo na cena: a precisão, o ritmo e a presença. Se pensarmos que o processo de aprendizagem do ator corresponde ao desenvolvimento dos atributos técnicos, incorremos no risco de condenar o corpo ao desempenho, reduzindo a experiência cognitiva e sensível. Kastrup (2015) nos ajuda a pensar esse processo cognitivo de aprendizagem em arte a partir do conceito de invenção, ao ponderar que “[...] definimos a invenção como a potência que a cognição possui de diferir de si mesma” (KASTRUP, 2015, p. 73).

Na pista da invenção tratada por Kastrup, e buscando deslocar a ênfase do controle sobre o corpo e domínio de suas forças para um território habitado pela multiplicidade e diferenciação, proponho um deslocamento que será apenas possível se imaginarmos que o ato de conhecer implica a fusão entre sujeito, objeto e obra. Nesse sentido, à medida que examinamos o corpo como objeto do domínio do sujeito para fins da obra, escapa-nos a multiplicidade, visto que tal fratura já seria em si a captura das forças inventivas.

Com isso, criar corpo seria, também, implicar-se na criação da existência, nas práticas de libertação da vida e na concomitância criativa corpo-obra-vida. Para tal empreitada, deve-se problematizar o legado pedagógico de nossas formações, bem como a perspectiva de corpo hegemônica que se desenha nesse território e investir em

aberturas éticas e epistemológicas no embate que se dá sempre a partir de si.

Assim, proponho abordar a memória vislumbrando-a como potência para a construção de um território de diferenciação do corpo, articulada à prática narrativa. Desse modo, é possível apontar a experiência corpo-cognoscível e corpo-sensível articulada à dimensão subjetiva dos afetos. A separação corpo/mente, matéria/espírito, carne/alma, de que somos herdeiros, pelo processo de constituição do indivíduo moderno, também encarcerou a noção de memória, atribuindo-lhe um caráter muitas vezes identitário e fixo e a vinculando à experiência de um passado plasmado e estático. Mas é na contramão dessa abordagem que trataremos a memória-corpo, lançando uma visada sobre as pistas que o território da memória enseja na operação de um corpo em diferenciação. Como modo de perceber distintas perspectivas de memória no campo teatral, trago algumas emergências que atravessaram minha experiência formativa e embasam as práticas atorais no Brasil.

A memória está presente como elemento central de uma aventura “interior”, pela qual o teatro moderno estruturou sistemas, laboratórios e práticas que constituíram suas pedagogias, e cuja emergência se dá a partir do século das luzes. É na busca por fundamentar elementos próprios ao trabalho do ator que se estabelece um conjunto de procedimentos em que as noções de corpo e memória se articulam como formas de acesso e produção de “verdades”. Aqui, o sentido de “verdade” denota, também, uma “natureza humana” antes prisioneira de processos vários, demarcados historicamente; sendo que “[...] bastaria suprimir os produtos de tal processo para que apareça a natureza humana, ou, simplesmente o indivíduo, tal como é em realidade, em sua verdade natural” (CASTRO, 2016, p. 247).

Essa espécie de “natureza” essencial desdobra-se nas técnicas de investigação da memória e permeia as experiências do corpo no teatro. São experiências que surgem dentro da estrutura epistemológica da modernidade e que, combinadas à promessa de progresso e conhecimento, instituem “o nascimento” do sujeito moderno. Para Rodrigues (2006):

As invenções da modernidade orbitam em torno de uma instituição, também moderna, e que por este caráter axial exige um destaque especial: o indivíduo. Não temos em mente aqui o indivíduo como sujeito empírico da palavra; pensamos, antes disso, como uma posição a partir da qual se interpreta, se lê o mundo e, portanto, a partir de onde se age sobre o mundo (RODRIGUES, 2006, p. 19).

Dessa maneira, é possível considerar que, sob a luz das ciências, a delimitação do “indivíduo” instaura um modo de produzir a existência que legitima a noção de “homem cognoscente”, a partir da qual emerge o território fraturado da interioridade e da exterioridade. Desse território, Foucault (2009) destaca a invenção da alma, esse lugar oculto por onde se faria passar a experiência da interioridade, constituindo a forma sujeito em seu caráter individuado. Observando esse movimento sobre a alma, não se deve pensar que ela é uma ilusão, ou um “efeito ideológico”. Nos termos de Foucault (2009):

[...] mas afirmar que ela existe, que tem uma realidade, que é produzida permanentemente em torno, na superfície, no interior do corpo pelo funcionamento de um poder que se exerce sobre os que são punidos – de uma maneira mais geral sobre os vigiados, treinados e corrigidos, sobre os loucos, as crianças, os escolares, os colonizados, sobre os que são fixados a um aparelho de produção e controlados durante toda a existência. Essa alma real e incorpórea não é absolutamente substância, é elemento onde circulam certo tipo de poder [...] Sobre essa

realidade-referência, vários conceitos foram construídos e campos de análise foram demarcados: psique, subjetividade, personalidade, consciência, etc. Sobre ela, técnicas e discursos científicos foram edificadas [...] mas não devemos nos enganar: a alma, ilusão dos teólogos, não foi substituída por um homem real, objeto de saber, de intervenção filosófica ou de intervenção técnica. O homem de que nos falamos e que nos convidam a liberar já é em si mesmo o efeito de uma sujeição bem mais profunda que ele. Uma “alma” o habita e o leva à existência, que é ela mesma uma peça no domínio exercido pelo poder sobre o corpo. A Alma, efeito e instrumento de uma anatomia política; a alma, prisão do corpo (FOUCAULT, 2009, p.32).

Assim como a figuração da alma na construção do sujeito moderno, a divisão entre exterioridade e interioridade, delimitada na modernidade, também circunscreve o campo da memória. A partir do constructo da psique, as lembranças passam a ser monitoradas como pistas que dariam acesso à revelação de um eu escamoteado. A noção da alma, esse espaço íntimo, cumpriria, então, com isso, entre outras, a função de guardar as lembranças e efetuar-las como um território de produção de verdade sobre a qual se deve trabalhar incessantemente, seja pelo exercício do juízo da consciência, seja pela sondagem e domínio do corpo.

No teatro, pode-se entender que a relação entre sujeito e verdade está na base do trabalho do ator. Com a emergência do cientificismo do século XX, as experiências atorais passaram a esquadrihar os espaços recônditos, no esforço por operar a verdade do corpo e da alma, para a qual a memória tornou-se instrumento de medição e sondagem do campo expressivo. Tem-se, desse modo, uma ciência, conforme comenta Schino (2012):

[...] a ciência do teatro tal como tinham esperado, sonhado e buscado os primeiros Mestres: a busca e a aquisição de instrumentos para trabalhar sobre o

corpo humano, para convertê-lo numa ferramenta sólida, confiável e diferente. Essa ciência representava o desejo e a ilusão dos diretores do início do séc. XX de recomeçar a partir do mais efêmero e instável dos meios artísticos – o corpo humano – estudar seus mecanismos, tanto visíveis, quanto invisíveis, e então modificá-lo a partir do seu núcleo. E este é o esqueleto e a alma do ator (SCHINO, 2012, p. 55).

O território da memória como um saber foi se desenhando nessa perspectiva, vinculado a áreas como a psicologia, a biologia e a antropologia. Atrelada à experiência de individuação do sujeito fraturado, concomitante ao esforço por recuperar sua unidade, a experiência com a memória se instaurava como uma espécie de segundo corpo, cuja materialidade ganhou diversos contornos ao longo da história do teatro. Desde o sistema psíquico até a exploração de leis que regeriam uma certa “natureza humana”, o território da memória constituiu um campo experimental para a legitimação de saberes acerca do ofício do ator. O século XX, assim, produziu a articulação corpo-memória-verdade, com a qual se desenhou a formação de corporeidades do teatro moderno ao contemporâneo, bem como suas estratégias de implosão. Na busca pelas emoções “reais” do ator, Stanislavski (1863-1938) construiu um sistema<sup>5</sup> que teve na memória seu principal dispositivo técnico. O diretor russo se aproximou da Psicologia experimental para desenvolver suas práticas atorais a partir da “memória das emoções” aliadas ao conceito do inconsciente freudiano. Segundo ele:

[...] essas leis naturais [da criação], perceptíveis pela consciência, são necessárias a todo artista, pois só por meio delas ele pode libertar seu dispositivo criador

---

<sup>5</sup> Em seus livros, Stanislavski aborda os possíveis estados de consciência do ator em seu processo de criação artística; conceitos como consciente, inconsciente, subconsciente e superconsciente são encontrados com frequência em seus discursos e em descrições de exercícios (MAHFUZ, 2015).

superconsciente, cuja essência permanecerá sempre secreta ao homem. Quanto mais talentoso é o artista, maior e mais misterioso é esse segredo e mais necessários são para ele os métodos técnicos da criação, perceptíveis à consciência para reagir diretamente sobre os esconderijos da superconsciência, a fonte da inspiração. [...] O ofício do ator ensina como entrar em cena e representar. Mas a verdadeira arte deve ensiná-lo a despertar conscientemente seu “eu” criativo subconsciente, para [acionar] a sua criatividade orgânica superconsciente (STANISLAVSKI apud MAHFUZ, 2015, p. 158).

Embasando-se no cientificismo da época, o diretor russo buscou estabelecer a validação de seu método explorando as experiências com a memória, a fim de consolidar uma substância interior pela qual o ator realizaria seus gestos e ações. Na mesma época, outros pensadores e fazedores do teatro trabalhavam a outra face dessa mesma moeda que produzia o indivíduo: investindo no corpo-forma como objeto do conhecimento. Stanislavski, contudo, foi o primeiro homem de teatro a estabelecer um “sistema” de saberes acerca do trabalho do ator. Seu legado constituiu a ordenação do corpo a partir do exame de seu funcionamento psíquico e orgânico, cujo modelo metodológico se multiplicou em grande parte do teatro ocidental.

De acordo com Foucault (apud CASTRO, 2016), o exame “[...] está no centro dos procedimentos que constituem o indivíduo, como efeito e objeto de poder, como efeito e objeto de saber” (FOUCAULT apud CASTRO, 2016, p.158). A relação entre memória, teatro e corpo estabelece, assim, um conjunto de saberes afeito ao projeto da modernidade, operado pelas cisões: interior e exterior, individual e coletivo, privado e público. Essas são noções que contribuem para fazer do território da memória o espaço da intimidade, das coisas não reveladas, de um campo que desenharia a subjetividade do ator. É possível afirmar que a memória fomenta a base de procedimentos

criativos do ator, pois, a partir de seu território, organizar-se-ia toda uma racionalidade sobre o corpo no teatro que envolveria as noções de verdade cênica e presença.

Foi também nesta direção que Grotowski (1933-1999) – que “[...] via a si mesmo como um herdeiro e perpetuador das ideias de Stanislavski [...]” (SCHINO, 2012, p. 135) – aproximou-se tanto das vivências com a memória emotiva, quanto do método das ações físicas, além de ter, igualmente, dedicado-se a compreender e sistematizar um conjunto de procedimentos para a arte do ator. Suas experiências vincularam-se a um teatro ritualístico, psíquico e antropológico, em que a função da memória se desloca entre sacrifício, resgate e restauração. O trabalho do diretor polonês moveu-se no sentido de “desartificializar” o corpo, opondo-se aos aprisionamentos cotidianos que mecanizariam o movimento e a fala.

Com isso em mente, Grotowski dedicou-se a investigar o campo da interioridade e explorar os limites do corpo, num território que, através da prática do laboratório do ator, traçou uma racionalidade para a natureza da interpretação. Este laboratório se destacou por seu caráter exploratório e analítico de elementos que balizariam a atividade atoral, delimitando um campo de conhecimento específico para o corpo cênico, que em Grotowski, aconteceu no nível experimental – sem necessariamente vincular-se a uma montagem teatral – permitindo produzir um saber a partir do corpo e da alma do ator.

A memória no teatro serviu, tanto em Stanislavski quanto em Grotowski, como dispositivo para as mais diversas experiências do corpo, pela qual se afirmava a estrutura de um aparelho psíquico operando o território das emoções, os vínculos traumáticos e as lembranças recalçadas. Mas em Grotowski (ANO), a exploração da memória articulou-se, também, às manifestações tradicionais e à

noção de ancestralidade, que buscariam aglutinar as forças do “gênero humano” através da constituição de um território “sagrado” do ator para atingir um desnudamento espiritual e psíquico, no qual o “[...] processo de autopenetração deveria assumir o caráter de excesso, culminando em um ato excepcional, no limite, extático [...]”, uma vez que há um “[...] transe do ator que faz isso – quando realiza plenamente sua tarefa” (GROTOWSKI; FLASZEN, 2007, p. 89).

A partir dessas reflexões, e considerando o legado de Grotowski e Stanislavski no que tange à organização de uma sistemática pedagógica, é significativo interrogar acerca da exploração da memória em nossas práticas contemporâneas, bem como questionar sobre como esses sistemas operaram na constituição de uma política de corpo, nas experiências que hoje deflagram a crise do sujeito moderno e nos modos de conceber e articular a pedagogia do ator. Com isso, interroga-se sobre como o território da memória se desloca a partir das transformações estéticas, históricas e sociais que se redesenham nos corpos performativos e nas ações híbridas nas quais a atividade do ator está implicada. Nesse contexto, os atores movem-se entre as tecnologias de poder que operam as estruturas instituídas dos modos de conhecer. Mais do que isso, eles se movem, também, pela emergência das forças que se insurgem nesses processos, estranhando, deslocando e ativando outras estratégias na constituição da existência. Com isso, há de se observar as pistas que são apontadas no trajeto, quase sempre invisíveis, pequenas e sutis; há de se investir com elas na invenção de outros modos de encontro que engendram, por sua vez, novos modos de pensar a arte e redimensionar a experiência teatral.

A partir da nossa questão inicial, que questiona os modos de operar o conhecimento em práticas corporais, na emergência de uma gestão biopolítica, apostando que se possa escapar e criar zonas de

diferenciação, tomemos o sentido da experiência como um modo de operação cognoscível e sensível. Desse modo, avel recuperar a visada de Foucault sobre a experiência, que remete principalmente a “[...] um jogo de verdade, relações de poder, formas de relação consigo mesmo e com os outros” (FOUCAULT apud CASTRO, 2016, p. 162). Nos termos do autor:

Não penso jamais a mesma coisa pela razão de que meus livros são, para mim, experiências, em um sentido que gostaria o mais pleno possível. Uma experiência é qualquer coisa de que se sai transformado. [...] sou um experimentador e não um teórico [...] (FOUCAULT, 2013, p. 289).

Mizoguchi (2016), articulado à problematização da forma sujeito, reflete sobre o conceito de experiência a partir de três momentos distintos das pesquisas de Foucault. No primeiro deles, em 1950, a experiência estava vinculada ao sujeito portador de uma essência carregada de um sentido originário. Aqui, o filósofo francês “[...] dirige-se aos problemas existenciais — problemas de origem, de identidade, problemas de um sujeito que por variados motivos, era arrancado de uma essência primeva ao qual deveria sempre retornar.” (MIZOGUCHI, 2016, p. 57). No segundo deles, Foucault trata do conceito de experiência a partir de Nietzsche, Bataille e Blanchot, para quem a experiência “[...] é tentar chegar a um certo ponto da vida que seja o mais perto possível do não passível de ser vivido. O que requer o máximo de intensidade e, ao mesmo tempo de impossibilidade.” (CASTRO, 2016, p.161). Nesse momento, Foucault apostava na experiência que tinha como função “[...] arrancar o sujeito de si próprio, de fazer com que não seja mais ele próprio ou que seja levado a seu aniquilamento ou à sua dissolução. É uma empreitada de dessubjetivação.” (FOUCAULT, 2013, p. 291). Foucault acaba por empreender uma terceira via para pensar o conceito de experiência, que se aproxima da elaboração de uma ética e de uma prática de si.

Então, Foucault propõe a experiência na perspectiva de sua historicidade:

Positivamente, a tarefa era trazer à luz o domínio em que a formação, o desenvolvimento, a transformação das formas de experiência podem ter lugar; ou seja, uma história do pensamento. Por pensamento entendo o que instaura, em suas diferentes formas possíveis, o jogo do verdadeiro e do falso e que, em consequência, constitui o ser humano como sujeito social e jurídico; o que instaura a relação consigo mesmo e com os outros e constitui o ser humano como sujeito ético (FOUCAULT apud CASTRO, 2016, p.162).

Ao problematizar e questionar as formas de produzir a experiência a partir daquilo que constitui a relação consigo mesmo e com os outros, Foucault propõe uma visada sobre as práticas de ascese gregas<sup>6</sup> para a criação e o governo de si, articulando o sentido da experiência a uma proposição ética e autoral, sem seus termos, “[...] uma experiência é sempre uma ficção; algo que se fabrica para si mesmo, que não existe antes e que existirá depois.” (FOUCAULT apud CASTRO, 2016, p. 162). Interessa-nos pensar como as práticas pedagógicas do corpo no teatro poderiam fomentar as condições para a experiência, agindo como forças que, por dentro das instituições, interrogam os saberes estabelecidos, assim como os resultados e metas que operam o estatuto da corporeidade. Assim desloca-se a razão que separa arte e vida, e o corpo da vida do corpo da cena, já que se trata de pensar a criação artística como prática de invenção da

---

<sup>6</sup> “A história do cuidado e das técnicas de si seria, então, uma maneira de fazer a história da subjetividade; mas já não através das separações entre loucos e não loucos, enfermos e não enfermos, delinquentes e não delinquentes, mas, através das formações e transformações em nossa cultura, das relações consigo mesmo, com seu arcabouço técnico e seus efeitos de saber. (...)Entre as técnicas de cuidado de si encontramos: os ritos de purificação, as técnicas de concentração da alma, as técnicas de retiro, os exercícios de resistência” (CASTRO, 2016, p. 93).

existência. Interessa-nos pensar a elaboração ética – com a qual Foucault vislumbrou o sentido da experiência – frente ao paradigma do monumento ao corpo.

Ao invés de tentar propor uma metodologia às práticas corporais, o território da memória presente neste estudo compreende uma abordagem ética e política que intenta muito mais engendrar um campo de diferenciação, um deslocamento de perspectiva, do que fazer consistir em método. Tal abordagem expressa a dimensão de um ser não abstrato, não universal, finito e histórico, manifesto na construção do mundo e de si. Sua historicidade não se relaciona a uma personalidade que fixa uma identidade, mas expressa a multiplicidade de contextos e acontecimentos por dentro dos quais nos compomos cotidianamente nas relações afetivas, sociais e históricas.

Se a noção de experiência em Foucault destaca a proposição ativa do sujeito, onde o *ethos* se implica em uma “[...] prática de liberdade de maneira refletida [...]” (CASTRO, 2016, p. 154), o mergulho no território da memória possibilita entrever as relações que constituem a forma sujeito. Tal mergulho investe o corpo como uma testemunha, cujo ato de testemunhar faz da poética uma prática de si. De fato, testemunhar é a ação pela qual o corpo do artista tece o seu próprio tempo que, para que seja testemunhado, deve ser duplamente abordado, de dentro e fora, do passado e do presente ao mesmo tempo.

Agamben (2009) argumenta que o “[...] poeta, que deveria pagar a sua contemporaneidade com a vida, é aquele que deve manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo[...]”, e que “[...] o poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (AGAMBEN, 2009, p. 61). O ato poético como ato memorial engendra um corpo que testemunha,

que se torna a própria fratura do tempo enquanto o tece. É, sobretudo, uma relação temporal cindida, que propõe ao artista um deslocamento e o interroga sobre o lugar do “poeta” no tempo e no mundo.

Além disso, o ato de testemunhar interroga sobre a matéria prima da linguagem: com que corpos materializaremos a ausência? Como simbolizar ou representar o indizível de nosso tempo? O que narraremos quando o tempo nos convoca ao testemunho? Segundo Caballero (2016, p.107), há sempre uma lacuna no ato de testemunhar, porque haveria sempre uma lacuna entre o vivido e o narrado. Nesse sentido, seria a partir da própria “impossibilidade do dizer”, das sobras de história que aquele que testemunha engendra o ato poético. Sobre o ato de testemunhar, Gagnebin (2006) convoca a plateia silenciosa e indiferente, do sonho de Primo Levi<sup>7</sup>, para refletir a relação entre aquele que viveu na pele o trauma, “[...] herdeiros diretos do massacre [...]”, e a figura do “[...] terceiro — isto é, aquele que não faz parte do círculo do torturador e torturado.” (GAGNEBIN, 2006, p. 55). A este último, a autora propõe uma presença ética, comprometida em garantir a lembrança e o não apagamento dos genocídios e das tiranias, e em restabelecer o espaço simbólico que:

No sonho de Primo Levi, deveria ser a função dos ouvintes, que, em vez disso e para desespero do sonhador, vão embora, não querem saber, não querem permitir que essa história ofegante e sempre ameaçada por sua própria impossibilidade, os alcance, ameace também sua linguagem ainda tranquila; mas somente assim pode a história ser retomada e transmitida em palavras diferentes. Neste sentido, uma ampliação do conceito de testemunha se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o histor de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha seria

---

<sup>7</sup> "Primo Levi no campo de Auschwitz, sonha com a volta para casa, com a felicidade intensa de contar aos próximos o horror já passado e ainda vivo e, de repente, percebe com desespero que ninguém o escuta, que os ouvintes se levantam e vão embora, indiferentes" (GAGNEBIN, 2006, p.55).

também aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida, apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2006, p. 57, grifo do autor).

É como criação do presente que o ato de testemunhar articula-se ao ato poético, uma experiência de corpo que, ao investigar suas próprias reminiscências, escuta essa “narração insuportável” que advém de outras vozes invisibilizadas e esquecidas. Essa espécie de “revezamento” que Gagnebin nos apresenta enfatiza também as condições comuns da vulnerabilidade e da morte, às quais todo corpo está condicionado. Ouvir e passar adiante o indizível do outro corpo que sofre é também enfrentar a dor passível a todos. A morte é a condição primeira da experiência de quem testemunha, de um corpo que em algum momento também será aniquilado e esquecido. Nesse sentido, lembrar e testemunhar são habitar esse território onde as coisas, sobretudo o próprio corpo, são absolutamente finitas. Foucault (2004) nos lembra que a experiência como prática de si só é possível porque antevemos a finitude da vida (FOUCAULT, 2004, p.273).

A relação entre lembrança, testemunho e morte estaria, assim, impregnada de uma urgência do presente, elaborada como ação refletida de memória que articula um passado não para reproduzi-lo e permanecer nele, mas para compreender, criar e dar sentido ao agora. Ao abordar o passado, é o presente que miramos. Na prática da memória como poética, ou de uma poética como memória, interesse-me sempre por uma abordagem no ponto de inflexão entre o pessoal e o impessoal, as relações que anunciam os ecos que seriam de outros e interrogam as delimitações do “eu”. Nesse sentido, o mergulho

no território da memória investe o caráter relacional, os aspectos comunais da lembrança, deslocando a centralidade do indivíduo e, no entanto, constituindo a singularidade de quem lembra. Os acontecimentos passados que aparecem como vestígios operam na tensão entre ficção (no sentido dramático) e realidade. Não se trata mais de representar o sujeito, o outro ou a si mesmo, mas de assumir um território híbrido entre ser o terceiro, que testemunha, e aquele que protagoniza a história pela qual se tece o ato poético memorial. O ato memorial é, assim, um ato de deslocamento que enfrenta a cisão indivíduo/coletivo, público/privado e pessoal/impessoal.

Do mergulho no território da memória, emerge a prática narrativa, articulando os acontecimentos passados como força criativa do presente, pois, à medida que intentamos organizar nossa experiência como linguagem, compondo-a no âmbito do dizível, deixam-se entrever as lacunas, os trajetos descontínuos, a ilusão da unidade da forma sujeito – dando ao ato de narrar um caráter criativo, que não corresponderia a representar a vida mesma, mas sobretudo, criá-la. Mizoguchi (2016) resume: “A narrativa é o próprio acontecimento, e não relato de um acontecimento” (MIZOGUCHI, 2016, p, 61).

Gagnebin (2006) destaca que a função do narrador contemporâneo se desloca na relação com o passado que, diferentemente de transmitir os grandes acontecimentos, empenha-se em dar lugar às histórias anônimas. Na análise do texto “O Narrador”, de Benjamin, a autora ressalta que, além de expor a falência da narrativa tradicional evocada no silêncio do soldado – fruto do empobrecimento da experiência de guerra – o filósofo deixa avistar um sentido “[...] que se esboça na ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas” (GAGNEBIN, 2006, p. 53). Esse sentido que

sobra de uma tradição narrativa que tinha, em primeiro plano, a função de transmitir os acontecimentos passados e conhecimentos que emergiam da experiência, destaca-se, segundo Gagnebin (2006, p. 54), na figura benjaminiana do narrador trapeiro:

Este narrador sucateiro não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. O que são estes elementos de sobra do discurso histórico? A resposta de Benjamin é dupla. Em primeiro lugar o sofrimento, o sofrimento indizível que a segunda guerra mundial levaria ao auge, na crueldade dos campos de concentração (que Benjamin não conheceu graças ao seu suicídio.) Em segundo lugar aquilo que não tem nome, o anônimo, aquele que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste — aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra seus nomes (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

A narrativa teria, assim, o sentido de articular fragmentos disformes e anônimos, para então tecer as histórias que não teriam sido contadas, que sequer tomariam alguma forma que não a do próprio esquecimento. O narrador trapeiro, então, recolhe os pedaços para dar lugar a alguma palavra possível, alguma experiência audível, algum corpo que testemunhe, pois a narrativa do trapeiro move-se pelo “[...] desejo de não deixar nada se perder” (GAGNEBIN, 2006, p. 54). A prática narrativa de onde emerge um corpo-testemunho recolhe as histórias anônimas e as tece numa relação com seu interlocutor. Narrar e testemunhar propõem esta interessante interface da escuta. Nunca se está só: há sempre um outro com quem ou para quem a tessitura da história se articula; a narrativa se desenha como ato convivial. Nesse sentido, o corpo se constitui como experiência coletiva, lançando-se sobre outros modos de conceber e operar o sensível, conceber e operar

os saberes, deslocando a expectativa do desempenho para a criação de um campo de diferenciação e singularidade.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Onesko. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I** - Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CABALLERO, Ileana Dieguez. **Cuerpos sin duelo**: iconografías y teatralidades del dolor. Nuevo Leon: Publicaciones UANL, 2016.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Trad. Ingrid Muller Xavier. 2ed, Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**, nascimento da prisão. Trad.: Raquel Ramallete. Petrópolis, Ed. Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. **A história da sexualidade**: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque; J.A Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **Ditos e escritos V**: ética, sexualidade, política. Organização: Manoel Barros da Mota. Trad.: Elisa Monteiro, Inês Autran dourado. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. **Ditos e escritos VI**: repensar a política. Organização e seleção de textos Manoel de Barros Costa. Trad.: Ana Lúcia Paranhos Pessoa. Rio de Janeiro: Forense, 2013

GADLHA, Sylvio. **Biopolítica**: governamentalidade e educação, introdução e conexões a partir de Michel Foucault. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: 34, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugenio. FLASZEN, Ludwik; POLASTRELLI, Carla (Org.). **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

POLASTRELLI Carla (Org.). **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski** 1959 -1969. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

HAN, Byung-chul. **Sociedade do cansaço**. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

KASTRUP, Virginia. Cognição inventiva, arte e corpo. In: **Abrace arte, corpo e pesquisa na cena**: experiência expandida. Ana Maria Rodriguez Costas [et al], [organização] Belo Horizonte, Ed. O Lutador, 2015.p. 71-83.

MAFHUZ, Vicente. Stanislavski e o super consciente criativo: consciência expandida do yoga para o ator. **Revista Moringa**, Vol. 6. p. 157-171. Santa Catarina: UDESC, 2015.

MIZOGUCHI, Danichi Hausen. **Amizades contemporâneas**: inconclusas modulações de nós. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016.

RODRIGUES, Ana Cabral. **Subjetividades e espaços**: narrativas incompletas. 2006, 87f. Dissertação (Mestre em Psicologia) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

SCHINO, Mirella. **Alquimistas do palco**: os laboratórios teatrais na Europa. Trad.: Anita K. Guimarães e Maria Clara Cescato, São Paulo: Perspectiva, 2012.

VAZ, Alezandre Fernadez. Treinar o corpo, dominar a natureza: notas para uma análise do esporte com base no treinamento corporal. **Cadernos Cedex**, ano XIX, n. 48. Unicamp, Campinas, 1999.

#### Filmografia

NASCIDO para matar. Kubrick, Stanley; Herr, Michael. 116 min. EUA. Baseado no romance de Gustav Hasford The Short times. 1987. DVD.

Data de submissão: 17/10/2019

Data de aceite: 27/11/2019

Data de publicação: 29/12/2019