

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

KAUAN AMORA NUNES

A Trilogia do Armário:

A encenação teatral como prática de liberdade no processo de estilização da vida.

BELÉM – PARÁ 2015



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

KAUAN AMORA NUNES

A Trilogia do Armário:

A encenação teatral como prática de liberdade no processo de estilização da vida.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes sob a orientação do Professor Doutor José Afonso Medeiros e Coorientação de Wladilene de Sousa Lima.

BELÉM – PARÁ 2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) Sistema de Bibliotecas da UFPA

Nunes, Kauan Amora, 1989-

A trilogia do armário: a encenação teatral como prática de liberdade no processo de estilização da vida / Kauan Amora Nunes. - 2015.

Orientador: José Afonso Medeiros Souza; Coorientador: Wladilene de Sousa Lima. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2015.

1. Teatro - Pessoas - Biografia. 2. Identidade social. 3. Homossexualidade. I. Título.

CDD 23. ed. 792.092



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos dezenove (19) dias do mês de Junho do ano de dois mil e quinze (2015), as dez (14) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da professora doutora Wladilene de Sousa Lima, co-orientadora, em substituição ao orientador professor doutor José Afonso Medeiros Souza, ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V "da Aprovação ou Reprovação da Dissertação", presenciar a defesa oral de Dissertação de KAUAN AMORA NUNES, Intitulada: A Trilogia do Armário: A encenação teatral como prática de liberdade no processo de estilização da vida, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Wladilene de Sousa Lima, Cristina Donza Cancela e João de Jesus Paes Loureiro da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Wladilene de Sousa Lima, passou à palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, e com recomendação de publicação integral da Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Wladilene de Sousa Lima, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando Belém-Pa,19 de Junho de 2015.

Profa. Dra. Wladilene de Sousa Lima

Profa. Dra. Cristina Donza Cancela

Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro

Kauan Amora Nunes

Wedilere de forme for

Kanan Amara Nans

Autorizo, para fins exclusivamente acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência
autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução. Assinatura
Local e data

AGRADECIMENTOS

- Agradeço primeiramente aos meus pais que me ensinaram tudo que sei sobre amor.
- Ao Frederico, tão fiel amigo canino que me ensina todos os dias sobre respeito e dedicação.
- Agradeço, em especial, à minha mãe, que me consolou quando precisava ser consolada.
- À Universidade Federal do Pará, por ter sido um local que proporcionou grandes transformações.
- Aos professores do Programa de Pós Graduação em Artes do Pará, pelas inspiradas aulas e provocações intelectuais.
- Ao CNPQ, pela bolsa de estudos que tanto ajudou no andamento e aperfeiçoamento da pesquisa.
- Ao professor Afonso Medeiros, por ter dado liberdade e segurança, por toda atenção e pela generosidade na orientação.
- À professora Wlad Lima, co-orientadora na pesquisa e minha orientadora de vida.
- Aos colegas da turma de mestrado, pelo compartilhamento de angústias e dúvidas, ajudando a carregar o peso.
- Aos membros da banca, professora Cristina Donza Cancela e João de Jesus Paes
 Loureiro, pela generosidade prestada aceitarem o convite de avaliarem a pesquisa.
- Aos amigos, Giovana, Ricardo e Felipe, pelas inúmeras conversas de bar que tanto ajudaram na construção do pensamento.
- Ao Yuri, que apareceu na reta final desta pesquisa, mas que já se revelou parte importante na vida.
- Finalmente, à vida, à arte, ao amor.

RESUMO

É dentro deste armário que esta pesquisa visa se debruçar para investigar minhas encenações teatrais, meu solo de imanência e de composição. São elas, a saber: Ao Vosso Ventre (2012), Amem! (2013) e Santa Pocilga de Misericórdia (2014). A partir da realização do que chamo de Trilogia do Armário, tendo como norte metodológico as quatro variações da atenção do cartógrafo, pretendo insinuar uma aproximação da reflexão teórica sobre o cuidado de si da discussão acerca do ofício do encenador teatral da cidade de Belém, para então, investigar a forma como minhas encenações teatrais, já citadas, podem ser defendidas como uma prática de liberdade, um estilo de vida, que implica em uma existência ética e estética. Sigo acompanhado dos pensamentos dos filósofos Nietzsche e Foucault para responder uma questão disparadora: É possível pensar os processos de encenação teatral de um artista homossexual como uma prática de liberdade comprometida com um processo de estilização da vida? Acredito que exista uma linha que atravessa estes três processos de encenação onde posso encontrar diversas semelhanças e divergências que apontam para uma estilização da vida. Minhas encenações teatrais dão conta de tornar a minha "saída do armário" em um convite ao exercício de problematizar o próprio ato de se "esconder no armário".

Palavras-chave: Encenação teatral; Cartografia; Estilo de vida; Homossexualidade.

ABSTRACT

It is inside of this closet that this research aims to investigate my theatrical stagings,

wich i consider my immanence and composition soil. They are as follows: Ao Vosso Ventre

(2012), Amem! (2013) and Santa Pocilga de Misericórdia (2014). From the realization of

what I call Trilogy of the Closet, having as methodological north the four variations of the

attention of the cartographer, I intend to imply an approximation of the theoretical reflection

on Self-Care of the discussion about the craft of theater director in the city of Bethlehem to

then investigate how my theatrical stagings, already mentioned can be defended as a practice

of freedom, a lifestyle, which implies an ethical and aesthetic existence. I follow accompanied

by the Nietzsche and Foucault's philosophical thoughts to answer a starter question: Is it

possible to think the theatrical staging processes of a gay artist as a practice of freedom

committed to a process of stylization of life? I think there is a line that runs through these

three staging processes where I can find many similarities and differences that point to a

stylization of life. My theatrical stagings transform my process of getting out of the closet in

an invitation to problematize the very act of hiding in the closet in first place.

Keywords: Theatrical staging; Cartography; Lifestyle; Homossexuality.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Autoria desconhecida	14
Figura 2: Mãe, Filho e Árvore. De: Mailson Teixeira	23
Figura 3: Cena Lacrimosa. De: Larissa Souza	24
Figura 4: Cena da valsa. De: Mailson Teixeira.	33
Figura 5: Desenho do figurino-base	34
Figura 6: Cena da primeira relação sexual. De: Mailson Teixeira	35
Figura 7: Cartaz de divulgação. De: Rafael Cabral	38
Figura 8: Atores em cena. Autor desconhecido	39
Figura 9: Adan Costa.	52
Figura 10: Adan Costa	50

SUMÁRIO

O INÍCIO DOS ENSAIOS	8
1. PRIMEIRA CENA: <i>RASTREANDO</i> OS PROCESSOS DE ENCENAÇÃO TEATRAL.	15
1.1 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DO HOMEM-ENCENADOR NO ESPETÁCULO TEA AO VOSSO VENTRE.	TRAL 15
1.1.1. – Primeiro ensaio: o homem experimenta uma interpretação.	15
1.1.2. – Segundo Ensaio: O encenador e sua experiência estética em <i>Ao Vosso Ventre</i> .	19
1.1.3. – <i>Primeira Natureza</i> : Uma fase idealista do homem-encenador.	27
1.2. – A EXPERIÊNCIA ÉTICA DO HOMEM-ENCENADOR NO ESPETÁCULO TEATRA AMEM!	AL 35
1.2.1. – Terceiro ensaio: o homem protagoniza uma conduta ética.	36
1.2.2. – Quarto ensaio: o encenador coloca a ética no palco.	41
1.2.3. – Segunda Natureza: Uma fase ética do homem-encenador.	48
1.3. – A EXPERIÊNCIA MARGINAL DO HOMEM-ENCENADOR NO ESPETÁCULO TE SANTA POCILGA DE MISERICÓRDIA.	EATRAL 50
1.3.1. – Quinto ensaio: o homem e a marginalidade em cena.	51
1.3.2. – Sexto ensaio: o encenador desvela a marginalidade.	54
1.3.3. – Terceira Natureza: Uma fase marginal do homem-encenador.	61
2. SEGUNDA CENA: ESTÉTICA E ÉTICA COMO PONTOS-TOQUES E UM NECESSÁR POUSO.	RIO 62
2.1. ENCENAR O PRIMEIRO PONTO-TOQUE: A ESTÉTICA.	63
2.1.1. – Filosofia e Arte: onde tudo começou.	65
2.1.2. – O Retorno ao deleite do espírito.	67
2.2. – ENCENAR OS SENTIDOS DA ESTÉTICA EM NIETZSCHE E FOUCAULT.	72
2.3. – ENCENAR O SEGUNDO PONTO- <i>TOQUE</i> : A ÉTICA.	84
2.3.1. – Uma viagem ao Passado: uma introdução a ética.	85
2.3.2. – Ensaiando a ética grega.	87
2.3.3. – Ensaiando a ética cristã.	91
2.3.4. – Ensaiando a ética moderna.	94
2.3.5. – Ensaiando a ética contemporânea.	96
2.4. – ENCENAR OS SENTIDOS DA ÉTICA EM NIETZSCHE E FOUCAULT.	98
3. A APRESENTAÇÃO: <i>RECONHECENDO</i> A ENCENAÇÃO TEATRAL COMO PRÁTIC LIBERDADE NO PROCESSO DE <i>ESTILIZAÇÃO DA VIDA</i>	A DE 109
3.1. – PRÓLOGO: OS CONCEITOS-CHAVE.	112

3.2. – A ÉTICA DO CORPO <i>ENTRE</i> : DESTERRITORIALIZAÇÃO E REBELDIA.	123
3.3. – POR UMA ERÓTICA <i>QUEER</i> .	133
3.4. – ESTÉTICA: POR UMA ENCENAÇÃO HOMOSSEXUAL.	144
SAINDO DE CENA	151
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	156

O INÍCIO DOS ENSAIOS

O que é arte? Esta pergunta é tão perigosa quanto é capciosa e sua resposta – ou respostas – engendra um caminho ainda mais perigoso, cheio de armadilhas, um campo minado que eu não vou ousar, aqui, adentrar. Mas esta pergunta serve como provocação. Há aqueles incautos que responderão, de súbito e apenas com uma palavra: "TUDO!" (falo com conhecimento de causa) e há aqueles que procurarão uma reflexão mais crítica e aprofundada, sem esperança de procurar uma resposta definitiva, mas que sacie momentaneamente sua necessidade intelectual.

A arte é tão variada e multiforme que não são poucos os que repetem atualmente que "arte é tudo" – um mantra já introjetado tanto no senso comum quanto no senso acadêmico – e, convenhamos, esta é a maneira mais preguiçosa de enfrentar a questão (MEDEIROS, 2012, p. 38).

Acredito que este discurso preguiçoso apenas provoca conformidade. Afinal de contas, se tudo é arte para que vou me esforçar em construir – perceba que utilizo o verbo construir e não procurar – um real sentido para as coisas e para a vida? O que faz da arte algo singular e sublime é simplesmente destruído com este discurso. Por outro lado, acredito que tudo é matéria prima para arte, material bruto a ser lapidado a fim de construir a sua própria dimensão artística, inclusive, e principalmente, a vida, a existência. Isto posto, lanço aqui as questões fulcrais que esta pesquisa se debruça para responder: Como é possível pensar os processos de *encenação teatral* de um artista homossexual paraense como uma *prática de liberdade* em busca de um processo de *estilização da vida?* Quais são as contribuições que esta perspectiva oferece para a formação de um encenador teatral na cidade de Belém do Pará? Sendo a prática do Cuidado de Si um conceito oriundo da filosofia e o conceito de encenação teatral vindo das artes, quais são as contribuições adquiridas para ambas as áreas do conhecimento através deste diálogo específico entre teatro e filosofia?

Tendo levantado tais questões, a partir de agora reunirei minhas "armas teóricas" a fim de encontrar tais respostas. Para isso, torno o objeto desta pesquisa as minhas encenações teatrais dos espetáculos *Ao Vosso Ventre* (2012), *Amem!* (2013) e *Santa Pocilga de Misericórdia* (2014). É importante salientar aqui que considero o termo "encenações teatrais" tanto o processo de criação artístico quanto o resultado dele, o espetáculo em si. Neste sentido, dialogarei com o conceito de *encenação* do teatrólogo Patrice Pavis.

Convoco as características mais pontuais de cada processo de encenação e articulo uma leitura, um ensaio. *Ao Vosso Ventre* tem uma estética muito delicada, de caráter onírico e

que nasce a partir de um diálogo consciente com outras linguagens artísticas, já *Amem!* é um espetáculo cujo seu ponto forte é o discurso, o comprometimento com uma conduta moral, racional, livre. *Santa Pocilga de Misericórdia* tem o seu forte na marginalidade. Embora ela não seja uma disciplina como a Estética ou uma forma de pensamento acerca dos comportamentos humanos elaborados na Antiguidade como a Ética, a Marginalidade tem se mostrado como uma forma de conhecimento na arte.

Não quero com esta pesquisa me defender como um *artista*, nos termos nietzschianos, ou defender minha vida como *obra de arte*. Não acho que isto caiba a eu dizer. Passa longe de minhas intenções dentro desta pesquisa uma tentativa de auto avaliação qualitativa dos meus espetáculos, mas utilizo este objeto – meus processos criativos como encenador teatral – porque acredito que se iniciou naquele momento um processo de estilização da vida, uma criação de um modo singular de viver e que deflagra uma nova forma de se colocar no mundo e, portanto, de vê-lo. Este processo se inicia muito antes de minhas leituras sobre Nietzsche e Foucault, mas, hoje, com as leituras e o conhecimento acerca destes dois pensadores que venho me dedicando e acumulando consigo perceber que é possível essa leitura nietzschiana e foucaultiana neste novo modo de vida e que pretendo dar continuidade, haja vista que, é importante salientar, este processo, apesar de recente e muito breve, está em plena construção, por isso também a necessidade de cartografá-lo.

Sinto que minhas pesquisas e, portanto, suas produções artísticas e acadêmicas estão convergindo para um território onde eu me permito construir um modo próprio, singular e até peculiar de pensamento. Neste território, arte, vida e ciência se confundem e se imbricam de uma forma que se torna impossível definir seus limites, impossível de determinar onde um termina e onde outro se inicia. Tanto quanto as minhas produções como encenador, as minhas produções acadêmicas fazem parte de um projeto de vida, todos possuem as mesmas potencialidades e tendem a crescer, se tornar mais fortes. Digo isto não no sentido de certo narcisismo ou de autovalorização, mas sinto que cada uma destas produções sai de dentro de mim, mais especificamente de dentro das minhas vísceras que pulsam cobertas com sangue, com a força e velocidade de um trem desgovernado, de um cometa desconhecido que invade a terra e ao invés de destruir, constrói.

Em uma cena de *Angels in América*¹, duas personagens se encontram no palco de um teatro. Ficção e realidade se misturam. Harper e a Mãe Mórmon, em um diálogo comovente, refletem sobre como o ser humano não muda e amadurece de uma hora para outra, mas sim

.

¹ Peça teatral americana escrita por Tony Kushner e mais tarde adaptada para a TV americana sob a direção de Mike Nichols.

depois de um longo processo de dor. Harper pergunta: "De acordo com sua experiência de mundo, como as pessoas mudam?" e Mãe Mórmon responde com um ar de serenidade e resignação de alguém que já sofreu muito:

MÃE MÓRMOM: [...] Deus rasga a pele com uma unha afiada da garganta à barriga e então coloca uma mão grande e suja ali dentro, ele agarra seus tubos sanguíneos e eles tentam escapar, mas ele os aperta bem forte, ele insiste, puxa e puxa até que todas suas vísceras estejam destroçadas — e a dor! Somos incapazes de falar sobre ela. E então ele devolve tudo ao seu lugar, sujo, machucado, remoído. Cabe a você fazer os pontos.

HARPER: E levantar. E andar. [...] É assim que as pessoas mudam. (*Angels in America*, 2003).

Como esse deus impiedoso eu remexo minhas vísceras a sangue frio e descubro a minha arte, a minha vida e a minha ciência como fontes primárias para as minhas criações. Esta é a minha potência. Textos e cenas cobertos com sangue, conectados a um cordão umbilical que nunca será cortado.

Embora delimite como objeto desta pesquisa os meus processos de encenação, não posso desconectá-los completamente de mim, da minha vida, pois meu ofício com encenador se confunde irremediavelmente com minha vida como se meus espetáculos se tornassem uma extensão de mim. No entanto, não faz parte dos meus objetivos realizar aqui uma autobiografia ou uma espécie de diário pessoal. É neste sentido que o meu papel nesta pesquisa se torna ambíguo. Embora esteja analisando um objeto de pesquisa que não pode ser desvinculado de minha vida, a minha vida – o que se convencionou a chamar de *eu* – não pode ser interpretada como parte fundante e capital desta escrita. Não é sobre mim que falo, mas sobre minhas encenações que *me* constituem. Esta pesquisa não é sobre um sujeito, mas sobre a criação de um modo de existência, de um estilo de vida: "Não é de modo algum a constituição de um sujeito, mas a criação de modos de existência, o que Nietzsche chamava de invenção de novas possibilidades de vida, e cuja origem ele já encontrava nos gregos" (DELEUZE, 1992, p. 146).

A cartografia, quando utilizada como metodologia de pesquisa, ao mesmo tempo em que aponta para certa ousadia também proporciona uma grande liberdade poética. Original da geografia e absorvida pela filosofia através do pensamento de Gilles Deleuze² e Félix Guattari³, a cartografia foi gentil e poeticamente adotada pela pesquisa em artes em Belém do

-

² Filósofo pós-estruturalista francês. Autor de obras como *Diferença e Repetição* (1968) e *Lógica do Sentido* (1969).

Filósofo francês e parceiro filosófico de Deleuze, com ele escreveu *Mil Platôs* (1980) e *O que é a filosofia?* (1991).

Pará, como uma espécie de segunda pele: "Como artista-pesquisadora de teatro que sou me visto como uma cartógrafa – entre tantas *personas in pele* passíveis de serem assumidas" (LIMA, 2014, p. 492). Anticartesiana por excelência ela é responsável por representar uma ruptura no pensamento epistemológico tradicional desestruturando os fortes regimes de poder e de verdade dentro das pesquisas científicas. Especificamente em Belém do Pará, o artista-pesquisador-cartógrafo soube se apropriar de forma poética da cartografia e utilizá-la a seu favor para enxergar seus processos sob esta outra perspectiva que lhe favorece e potencializa seu ofício.

Em minha monografia de conclusão do curso de Licenciatura Plena em Teatro da Universidade Federal do Pará, já visualizando este fértil terreno, me apropriei das pesquisas cartográficas dentro de estudos sobre gênero e sexualidade, especialmente o que Santos e Filho (2010) chamaram de *Cartografias do Armário*, e criei a minha própria⁴.

Tive a chance de construir uma cartografia que mapeava a trajetória transversal da homossexualidade como discussão cênica no teatro paraense desde 1980 até os dias de hoje, ao longo da escrita fui conduzindo de forma poética a metáfora do "armário" como instrumento que existe para a manutenção da homofobia e silenciador daqueles que fogem das normas e, através desta metáfora, fui subvertendo seus valores opressores. Imaginando que voltaria a ele de novo, em minha monografia, o deixei de portas apenas encostadas. Não há problema nenhum em ter que entrar novamente nele, pois seu significado opressor e silenciador já se encontra há muito tempo subvertido, desconstruído. Nesta pesquisa retorno como um homem, com outro olhar e novos objetivos. Tenho consciência de sua magnitude e que sempre haverá compartimentos a serem (re) descobertos. Portanto, retorno para sobrevoar seu interior.

Neste momento, me aproximo do que Kastrup nomeia como as quatro variedades da atenção do cartógrafo: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento. No livro *Pistas do método da cartografia* (2009), na pista 2, denominada de *O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo*, Kastrup trabalha sobre as variações que sofre a atenção do cartógrafo durante o mapeamento de um processo ou de um território.

A cartografia não é uma reflexão teórica e nem consiste em uma aplicação de regras a uma realidade já dada, mas é algo que só passa a existir ao mesmo tempo em que é construído.

-

⁴ O Trabalho de Conclusão de Curso é intitulado *Os trânsitos do Armário: Um estudo cartográfico de um teatro queer em Belém do Pará* (2013) e foi orientado pela Profa. Dra. Wlad Lima.

Segundo Kastrup, "o rastreio é um gesto de varredura do campo" (*Ibidem*, p. 40). Com uma atenção aberta e sem foco o cartógrafo deve ser permitir lidar com a variação, com a mobilidade, com a trajetória dinâmica que o seu campo lhe pede. Cartografar se trata mais de acompanhar e se deixar levar pelo processo que é movente do que alcançar e representar um objeto, portanto, este ato de rastreio "é também acompanhar mudanças de posição, de velocidade, de aceleração, de ritmo" (Ibidem). Já o toque "é sentido como uma rápida sensação, um pequeno vislumbre, que aciona em primeira mão o processo de seleção" (*Ibidem*, p. 42). Ele acontece independente da vontade ou intenção do cartógrafo, são pontos que borbulham neste campo que ferve e que exigem a atenção do cartografo. Estes pontostoques são responsáveis por revelar a heterogeneidade do campo. "O relevo não resulta da inclinação ou deliberação do cartógrafo, não sendo, portanto, de natureza subjetiva" (*Ibidem*). Enquanto que, o gesto de *pouso* "indica que a percepção, seja ela visual, auditiva ou outra, realiza uma parada e o campo se fecha, numa espécie de zoom" (Ibidem, p. 43). Há uma reconfiguração do campo, a atenção se altera e passará a existir a partir de então uma janela atencional. Segundo Kastrup, "Vermersch enumera cinco janelas-tipo, pautadas em suportes historicamente relacionados a práticas cognitivas, técnicas e culturais. São elas, a joia, a página do livro, a sala, o pátio e a paisagem" (Ibidem, grifos meus). Deixemos para mais tarde um aprofundamento teórico acerca destas janelas-tipo. Por último, mas não menos importante, existe a última variação atencional do cartógrafo, o reconhecimento atento, este que é o reconhecimento cognitivo e produtor tanto de conhecimento quanto do próprio território ao qual se pesquisa. "Não se trata de se deslocar numa cidade conhecida, mas de produzir conhecimento ao longo de um percurso de pesquisa, o que envolve a atenção e, com ela, a própria criação do território de observação" (*Ibidem*, p. 45).

Já que a atenção do cartógrafo possui estas quatro variedades, acredito que elas funcionam em processo de cadeia, onde a existência de uma variedade atencional implica e exige a existência de outra. A partir do momento em que um cartógrafo se debruça a realizar o *rastreio*, a varredura de um campo, ele vai se dar conta de que este mesmo campo é heterogêneo, então pontos-*toques* começarão a borbulhar e chamar sua atenção para outro estado. A partir deste momento, ele precisará realizar um gesto de *pouso* e este *pouso* vai implicar em uma seleção do campo, uma espécie de *janela* que se fecha – com determinadas variações de tamanho e de focalização – numa espécie de *zoom*. Finalmente, o cartógrafo terá um reconhecimento cognitivo deste campo, este *reconhecimento é atento*.

Destarte, adentrarei neste armário e realizarei o meu ato de rastreio sobre os meus processos de encenação – Ao Vosso Ventre (2012), Amem! (2013) e Santa Pocilga de

Misericórdia (2014). Eles são o campo ao qual realizarei minha varredura. Proponho que descubramos juntos ao longo desta escrita, os outros pontos de variação da atenção: o *toque*, o *pouso* e o *reconhecimento atento*.

Na verdade, costumo dizer que a cartografia é muito mais do que uma metodologia de pesquisa, é um estilo de vida. Enxergar o mundo e se posicionar nele de forma cartográfica implica enxerga-lo e experiencia-lo sob outra perspectiva, e isto, por sua vez, implica na criação de um modo de vida próprio e singular. Este modo de vida não tem a intenção de alcançar um objetivo, não possui uma meta, e nem se organiza hierarquicamente, mas é, como a própria cartografia pede, processual, construído no cotidiano, transversal.

Não é preciso se esforçar muito para encontrar as reais conexões entre a cena e o pensamento: Roberto Machado organizou um livro com textos do filósofo Gilles Deleuze sobre teatro, cujo nome é, por ironia, *Sobre teatro*. Guinsburg⁵ termina uma das edições de *O nascimento da tragédia* com um texto chamado *Nietzsche e o teatro*. O mundo já arranjou uma maneira de tornar os textos *Eu, Pierre Rivière, Que Degolei Minha Mãe, Minha Irmã e Meu Irmão* e *Herculine Barbin, Diário de Uma Hermafrodita* em um espetáculo teatral com o mesmo nome de outro texto de Foucault, *A vida dos homens infames*.

Da mesma forma que a filosofia se deixa invadir pelo teatro, o teatro também se deixa influenciar pela filosofia, afinal de contas, Brecht⁶ e Boal⁷ construíram suas teorias – Teatro Épico e Teatro do Oprimido, respectivamente – sob a forte influência do pensamento marxista, cada um de sua forma eles foram responsáveis por uma forma de fazer teatro que se apoiava em conceitos filosóficos de Marx⁸. Antonin Artaud⁹, do alto de sua loucura, escreveu o que viria a ser um dos mais poderosos manifestos já publicados no século XX sobre o teatro, seu livro *O teatro e seu duplo*, onde traz de vez a filosofia oriental para o pensamento teatral do Ocidente. Não só Artaud fez isso, mas Jerzy Grotowski¹⁰ também se inspirou na filosofia oriental para a elaboração da sua poética. Em termos regionais, Luís Otávio Barata¹¹ se inspirou no *Assim falava Zaratustra* de Nietzsche para realizar um dos seus mais conhecidos espetáculos, *Em nome do amor*.

De quem é o trabalho de manter as fronteiras erguidas que segregam tão violentamente os limites das áreas do conhecimento? Quem reivindica essa ingrata responsabilidade? Como

⁵ Crítico de teatro e professor brasileiro.

⁶ Poeta, diretor teatral e dramaturgo alemão. Criador da poética do "Teatro Épico".

⁷ Diretor de teatro e dramaturgo alemão. Fundou o "Teatro do Oprimido".

⁸ Intelectual alemão e fundador do Comunismo. Escreveu em 1848 a obra "Manifesto Comunista".

⁹ Poeta, ator, escritor e dramaturgo francês. Criador do pensamento do "Teatro da Crueldade".

¹⁰ Diretor polonês de teatro. Fundador da poética do "Teatro Pobre".

¹¹ Encenador, dramaturgo e intelectual de teatro paraense. Foi por muitos anos o diretor do grupo de teatro Cena Aberta.

diferenciar o que é filosofia e o que é arte em um mundo onde tais fronteiras estão sendo dissolvidas e a vista vai ficando embaçada em uma confusão moderna? Quem vai querer ser o carrasco de solidificar esse 'mundo líquido'?

Assim como Lima (2014), este homem-encenador-homossexual-paraense, tudo de uma só vez, assume mais uma pele, a do cartógrafo, e convida a partir de agora o leitor a entrar neste armário e acompanhar um ato íntimo de rastreio sobre seus processos de encenação. São eles, a saber: Ao Vosso Ventre (2012), Amem! (2013) e Santa Pocilga de Misericórdia (2014). Discutirei sob a luz da experiência estética o espetáculo Ao Vosso Ventre e, em seguida, tendo como norte teórico uma conduta ética, discutirei a encenação de Amem!. Finalmente, investigarei a influência transgressora e marginal da encenação de Santa Pocilga de Misericórdia. Cada espetáculo será lido através da perspectiva do homem e do encenador da obra em questão. A investigação de cada espetáculo culminará com a identificação de fases que marcaram estas encenações. Logo em seguida, em busca das outras variações da atenção deste cartógrafo, realizarei, de forma panorâmica, a trajetória histórica da Estética como disciplina e ciência do Belo e da Arte, e investigarei suas influências primeiras desde pensamento dos filósofos gregos antigos até Nietzsche e Foucault. Da mesma forma, tracarei a trajetória histórica da Ética desde o seu fundamento desde a Grécia antiga até seu contato com Nietzsche e Foucault. Nestes dois filósofos irei investigar o compromisso com uma conduta ética em suas práticas filosóficas.

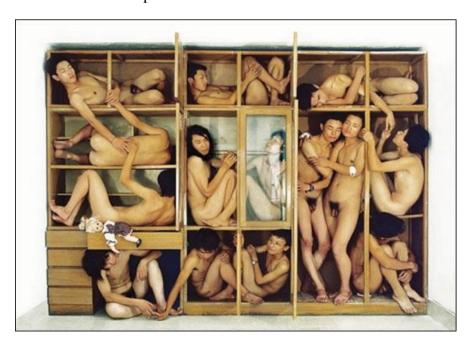


Figura 1: Autoria desconhecida.

Abramos este *armário*, tiremos sua poeira e adentremos para sobrevoar seu espaço, seus compartimentos, seu *solo*.

1. PRIMEIRA CENA: RASTREANDO OS PROCESSOS DE ENCENAÇÃO TEATRAL.

Como já havia apontado anteriormente, realizarei o meu ato de varredura, o *rastreio*, dentro deste *armário* para investigar os meus processos de encenação teatral. Este *rastreio* não tem intenção de acompanhar um objeto acabado, mas de principalmente, se mover e se deixar levar sobre processos, por isso esta varredura se torna pertinente, haja vista que um espetáculo teatral, embora quando já tenha sido levado a público, nunca está finalizado. Teatro nunca é produto acabado, mas processo contínuo de descoberta de suas potencialidades. A apresentação pública também faz parte do processo. Cabe salientar que considero da mesma maneira estes processos de encenação um território, um terreno que permite este *rastreio* de acontecer. Meus processos de encenação são um *plano de imanência* e de *composição*. Sobre isto, refletirei mais adiante nesta seção.

1.1. - A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DO HOMEM-ENCENADOR NO ESPETÁCULO TEATRAL AO VOSSO VENTRE.

Como proposta metodológica, dividirei esta subseção em outras subseções, onde falarei de minha experiência estética, primeiramente, como homem, e posteriormente como encenador. Pode até se tornar contraditório e arriscado tomar tal decisão de "separar" minha experiência estética em dois lados: o lado homem e o lado artista. Afinal, como saberei seus limites? Como saberei o que pertence a um e o que pertence a outro? Como saberei onde termina um e se inicia outro? Mas, a verdade é que tais "separações" são como os lados de uma moeda, cara e coroa. Apesar de seus limites estarem expostos, de sua separação poder ser vista a olhos nus, ainda assim são os dois lados de uma mesma moeda. Portanto, o lado homem e lado artista, esses dois são o meu "cara e coroa", lados pertencentes a um mesmo corpo.

Ao Vosso Ventre foi o espetáculo dirigido por mim no ano de 2012 através do Projeto Jovens Encenadores através do Grupo de Teatro Universitário, projeto de extensão das professoras Olinda Charone e Wlad Lima, da Escola de Teatro e Dança da UFPA. O espetáculo discute a homossexualidade e a relação materna.

1.1.1. – Primeiro ensaio: o homem experimenta uma *interpretação*.

A primeira experiência de um artista como encenador é essencialmente um misto de prazer e de diversão, claro que sempre existirão os problemas e os imprevistos inerentes à

função, mas estes surgem geralmente em menor proporção. Costumo dizer que minha experiência como encenador do espetáculo teatral *Ao Vosso Ventre* foi este misto de sentimento de prazer e diversão, mas perfurados com esta imensa sensação de horror e de medo.

Preciso dizer que, hoje, quando reflito sobre esta experiência, volto não como um *homem ressentido*, mas como um *homem nobre* que aceita e respeita a vida integralmente, tanto suas virtudes e alegrias quanto seus infortúnios e seus horrores.

No seu livro, *Genealogia da moral*, Nietzsche disserta sobre a oposição entre o *homem nobre* e o *homem ressentido* e para o filósofo, devemos tirar o melhor dos horrores da existência e afirmar a vida sobre todas as coisas e é exatamente isto que pretendo fazer.

Em suma, Nietzsche assinala dois processos básicos de formação da subjetividade: um afirmativo, onde o indivíduo entra em consonância com a vida e a aceita integralmente, seja na saúde, seja na doença; e outro reativo, daquele que se rebela contra o mundo por considera-lo injusto, querendo, com isso, modifica-lo "para melhor" (PINHO, 2013, p. 2010).

Cabe neste momento realizar uma breve explanação acerca destes dois processos de subjetivação em Nietzsche: o afirmativo e o reativo. Em seu livro *Nietzsche* (2003), Richard Beardsworth fará um estudo dos traços característicos destes dois tipos de homens, ele os chamará de *aristocrata guerreiro* e *homem do ressentimento*. Segundo o estudioso:

O guerreiro diz um "sim" ao que se situa fora dele, ao que é diferente dele. Este "sim" é seu ato destruidor e criador, e é dele que depende sua perspectiva de avaliação. Agindo e crescendo espontaneamente, as capacidades e os atos de destruição do forte são indícios de uma energia transbordante, que permanentemente corre para o exterior para transformá-lo e remodela-lo. A criação é imanente à destruição e vice-versa. (BEARDSWORTH, 2003, p. 59).

Dentre outras coisas, a avaliação de mundo do *guerreiro* não está necessariamente vinculada a um sistema, o "sim" do *guerreiro* "está situado antes de qualquer sistematização prática ou teórica" (*Ibidem*). A sua força é um fluxo que é transbordante, extravasante, sai do interior para afirmar o exterior, por isso ele é ativo, afirmativo. Além disso, o *guerreiro*, na sua descarga de força, esquece e se apoia no eterno *devir*. Ao passo que o *homem do ressentimento* é reativo porque o fluxo de sua força acontece no sentido contrário, do exterior para o interior ele reage.

Seu ato criador é sempre uma reação ao que acontece, jamais vem de si mesmo, espontaneamente, cheio de indiferença pelo que está fora de si, contando com suas próprias forças, etc. Sua criação depende de algo além

dela mesma. Criadora, a força do homem do ressentimento não tem nenhuma autonomia e é esta a razão pela qual sua criação jamais pode ser da ordem da criação do nobre. Reativa, ela depende do outro. (*Ibidem*, p. 61).

Segundo Beardsworth, este "não" é um ato criador na mesma medida em que é destruidor, pois cria condições de vida onde há um empobrecimento e prolongamento dela mesma, ele cria por sua incapacidade de aceitar o fluxo contínuo de transformação da vida e cheio de vingança o *ressentido* não abre mão do passado, trazendo-o sempre para o presente e impossibilitando, cheio de ódio e de nostalgia, que o futuro aconteça.

Acredito e defendo que meu trabalho como encenador neste processo criativo pode ser entendido como um grande "sim". Afinal, diante de todas as dificuldades – tanto as dificuldades encontradas quanto as dificuldades criadas, por mim e por outros – permaneci em pé e as aceitei. Assumi estas dificuldades dentro da sala de ensaios durante o processo e assumi principalmente as dificuldades encontradas dentro de casa por estar discutindo um tema como a – minha – homossexualidade, apesar de até então este ser um assunto velado, e também por estar discutindo este assunto associado com a questão da relação materna. Então, não havia naquele momento uma zona de fuga, uma válvula de escape, somente uma possibilidade: aceitar e transbordar. Aceitei o desafio da primeira encenação e, por livre espontânea vontade, decidi que ela trataria deste tema ao qual me era muito delicado e particular na época. Era o início de uma construção de vida ao qual sigo dando continuidade. Em nenhum momento, me cerceei de descarregar minhas forças na encenação. Aquilo que outrora foi motivo de vergonha, culpa e silêncio, começou a ser esculpido como uma obra de arte.

A melhor imagem que poderia traduzir esta fase certamente seria a de um armário, aquele da manutenção da homofobia, com portas entreabertas e somente o rosto curioso e silenciado de um homem que ensaia para ver o que existe do lado de fora, mas que ainda não ousa por os pés para fora ou de abrir as portas mais do que o necessário. Consigo visualizar imageticamente a fase seguinte – a encenação de *Amem!* – com este mesmo homem já abrindo mais estas portas e ensaiando colocar o corpo para fora deste armário, tomando uma postura mais corajosa e rígida de se mostrar e de se colocar no mundo, de deixar ser visto. Mas é somente com *Santa Pocilga de Misericórdia* que é possível ver o corpo deste homem por inteiro, pois ele já se livrou de todos os seus grilhões.

A partir disto, não posso deixar de fazer uma conexão desta minha experiência com o que Nietzsche chama de *primeira* e *segunda natureza*. Em 1867, quando o filósofo tinha pouco mais de 20 anos, ele já começara a descobrir suas ambições e aspirar coisas maiores

que o campo da filologia clássica poderia lhe proporcionar. Inspirando-se em Lessing, Lichtenberg e Schopenhauer, Nietzsche procurava por seu próprio estilo de escrita, porém ele se sentia preso e perdido, quando recebeu a convocação para a cátedra de filologia clássica na Universidade da Basileia com apenas 24 anos, isto iniciou uma nova fase mais viva e inspiradora na vida do filósofo. Este processo, ele chamou em sua "biografia" de 1867, de geração de uma *segunda natureza*.

A *primeira natureza* é aquilo que fizeram conosco, o que nos foi imposto e o que encontramos em nós mesmos e ao redor de nós, origem, destino, meio caráter. A *segunda natureza* é o que fazemos com isso tudo. Já o jovem Nietzsche descobrira a linguagem e a escrita como aquele poder que lhe permite fazer algo de si próprio (SAFRANSKI, 2011, p. 46).

Destarte, posso entender que assim como Nietzsche descobriu a escrita e a linguagem como poderes que lhe permitiam ser o autor e senhor de si mesmo, da mesma forma eu descobri com *Ao Vosso Ventre* o teatro como poder de autoconfiguração e de autoconstituição. Com *Amem!* – minha *segunda natureza* – é marcado o início de um processo de amadurecimento pessoal e artístico. *Santa Pocilga de Misericórdia* é a continuidade deste amadurecimento. Uma *terceira natureza*.

São importantes tais reflexões sobre todas estas dificuldades encontradas no processo criativo do espetáculo *Ao Vosso Ventre* porque, de certa forma, suas consequências também vão estar atravessadas no meu segundo processo criativo como encenador, no espetáculo *Amem!*, e seus resquícios vão se tornar parte estrutural deste novo modo de vida. Desta forma, descubro que a dor e o prazer são coisas completamente desproporcionais, mas mais do que isso, absolutamente necessárias e que valem a pena, eles têm sua potência criativa. A última parte do poema em prosa de Oscar Wilde, chamado "O Artista", é capaz de traduzir muito bem esta sensação: "E com o bronze da estátua da Da dor que é permanente, fundiu a do Prazer que dura um instante".

Se este modo estético de vida se encontra em sua gênese em *Ao Vosso Ventre*, no segundo processo criativo ele começará a ganhar contornos e silhuetas em uma iniciativa própria e pessoal de construção. Eu retorno a tais questões porque enxergo nelas algo que é disparador: o conflito de pensamentos. Mas, se o cuidado de si implica também em um cuidado com o outro, como é este cuidado com o outro? Ele acontece através da relação de diálogos e de generosidade, mas também pode acontecer sustentado em inseguranças e conflitos? A síntese, e talvez a coisa mais importante disto tudo é que estas dificuldades foram

suficientes para deflagrarem, cada vez mais, grandes inquietações e que, por sua vez, resultam em espetáculos, em pensamentos, em vida.

Se para Oscar Wilde a maioria das pessoas apenas existe e poucas são capazes de Viver, ainda assim eu quero mais do que Viver, quero me Efetivar, me Potencializar. A maneira que encontro de me potencializar é refletindo sobre este processo criativo. Só assim serei capaz de entender e de valorizar a minha experiência estética. Rosa Dias afirma que "no momento em que nos sentimos tocados por alguma coisa e o nosso ser animal responde por essa provocação, produzimos o estado estético – aquele em que transfiguramos as coisas" (DIAS, 2011, p. 69).

Hoje, olho para trás com certa necessidade de autoconstituição e de interpretação e não com impossibilidade de olhar para frente e seguir adiante. Esta atitude é puramente afirmativa e, principalmente, criativa. Ao mesmo tempo em que olho para trás e reflito sobre a experiência eu a interpreto e justamente por interpretá-la eu a crio. Crio valores, crio a minha realidade e nela sigo.

Quando Nietzsche afirma que não há nada para ser "explicado", mas interpretado, que nada há para ser descoberto, mas inventado e que explicar é referir uma coisa inusitada a coisas habituais, ele está querendo dizer que não há um mundo de coisas dadas para o intelecto desvelar, para extrair delas sua verdade. Tudo o que constitui o mundo é uma soma de valorações (*Ibidem*, p. 58).

Sigo com minha gana de construir e de manifestar minhas verdades e minhas próprias filosofias, expressões de meus próprios impulsos de vida.

1.1.2. – Segundo Ensaio: O encenador e sua experiência estética em *Ao Vosso Ventre*.

Em mim, arte e vida desde sempre se confundiram. As diversas linguagens artísticas, do qual o cinema foi a primeira, desde a mais tenra idade foram capazes não só de provocar e proporcionar em mim experiências solitárias quase espirituais como se fossem hipnoses – para o bem e para o mal -, mas também foram capazes de influenciar diretamente em minhas ações e escolhas, novamente, para o bem e para o mal. Em minha primeira experiência como encenador não poderia ser diferente, mais uma vez as diversas linguagens artísticas foram fundamentais na urdidura deste processo criativo.

Desde a elaboração de seu projeto já estava previsto que o espetáculo, desde a visualidade até a dramaturgia, seria construído a partir de influências e do diálogo entre as

obras de Frida Kahlo¹², Camille Claudel¹³, Jan Saudek¹⁴ e o livro de Daniel Sampaio¹⁵, Eu sempre vou te amar. A partir desta miscelânea entre pintura, escultura, fotografia e literatura o espetáculo foi construído, mas posso dizer que além destas influências o cinema também se revelou, mesmo que inconscientemente, parte fundamental da encenação deste processo.

Quando falo da influência do cinema na feitura deste espetáculo imediatamente sou lançado para a experiência que tive ao ter contato com a obra de Terrence Malick, A Árvore da vida (2011). Qualquer tentativa de se criar uma sinopse do filme representa uma imensa simplificação do poder das imagens e sensações de ordem quase religiosa que o filme nos provoca. Além disso, a sua magnitude e sua Beleza, foram as características que tanto agiram sobre mim e me fizeram tentar realizar um espetáculo que busca a mesma atmosfera etérea do filme. No entanto, antes de me aprofundar nesta relação cabe realizar uma breve introdução ao cinema de Malick.

Conhecido pelo seu cinema de cunho existencial e espiritual, Malick é um encenador avesso às exposições públicas que Hollywood provoca e por isso não aparece em premiações, não tira fotos e não concede entrevistas. Em décadas de carreira ele dirigiu apenas seis produções, o espaço de tempo entre uma produção e outra chega a ser de décadas. Sem dúvidas, Malick é um subversivo no meio de Hollywood, vai contracorrente às massivas produções insignificantes dos profissionais da meca do cinema americano. Premiado diretor, roteirista e produtor, suas obras são paridas como filhos que refletem a personalidade esguia e complexa do homem que estudou filosofia e se formou com honras na Universidade de Harvard, que lecionou no famoso M.I.T. (Massachusetts Institute of Technology) e em 1969 publicou sua própria tradução de Heidegger, filósofo ao qual é especialista.

Falo de Malick para contextualizá-lo com esta pesquisa e acredito ser importante esta breve introdução sobre o diretor porque suas obras cinematográficas, especificamente A Árvore da vida, ao qual se tornou uma espécie de ícone do seu cinema, são extensões de seu pensamento. Malick utiliza o cinema como ferramenta para sua filosofia e talvez esteja mais para os grandes filósofos ao qual estuda do que para seus pares no cinema. Logo, qualquer reflexão acerca de seus filmes não pode deixar de estar vinculada a produção do seu pensamento.

A minha relação com A Árvore da vida é atípica, quando assisti ao filme pela primeira vez lembro-me de ter ficado completamente indiferente a ele, no entanto, nas visitas seguintes

¹² Pintora mexicana e esposa de Diego Rivera.

Escultora francesa. Teve uma relação conturbada com Auguste Rodin.
 Fotógrafo nascido em Praga. Também trabalha com a pintura e com o desenho.

¹⁵ Psiquiatra e escritor português.

tive a oportunidade de experiencia-lo novamente para que assim se estabelecesse muito mais do que uma simples relação de apreciação, como costumo ter com outros filmes. A experiência que fui construindo com o filme – e que ainda não cessou – está cravada em meu corpo, em meu pensamento e, mais ainda, na minha encenação em *Ao Vosso Ventre*.

Hoje, o espetáculo tem aproximadamente 20 apresentações em quatro temporadas e à medida que vai seguindo seu rumo sou capaz de perceber como este filme foi fundamental na feitura do mesmo. De imediato consigo encontrar algumas características no filme de Malick que posso reconhecê-las imediatamente no espetáculo. Reconheço-as não por acaso ou por coincidência, mas porque em cada cena deste espetáculo está inscrita a minha paixão pelo filme de Malick, e sua influência nele é como uma iluminação espiritual. As características são: a onipresença e onipotência da Natureza; a questão do tempo; e a relação dos personagens.

Sobre a onipresença e onipotência da Natureza: Esta, por sua vez, se faz presente como um personagem fundamental para o filme. A vastidão impiedosa e incrivelmente bela da Natureza é contraposta a finitude e pequenez de seus personagens que, perdidos em si e Nela, questionam a existência e o lugar de deus. Somos levados por imagens a acontecimentos cósmicos de nível extraordinário como a explosão do *Big Bang*. Então, regressamos a época dos dinossauros e testemunhamos acontecimentos de nível microscópico e celular para experimentar através de uma contemplação tão dolorosa quanto serena a trajetória da vida no Universo. Um filme tão megalomaníaco e acusado de certa prepotência quanto poético e melancólico.

Pablo Villaça¹⁶, em sua crítica sobre o filme, afirma:

Com um tom contemplativo, calmo, que encontra beleza no verde da grama molhada, na cara inexpressiva de uma vaca e na brisa que provoca arrepios na versão infantil da sra. O'Brien, *A Árvore da Vida* logo estabelece uma de suas preocupações temáticas ao discutir a diferença entre "Graça" e "Natureza", salientando o altruísmo humanista da primeira em contraponto à indiferença impiedosa da segunda. (VILLAÇA, 2011)

Sobre como Malick trata da relação dos personagens com a Natureza:

Ao mesmo tempo, é curioso como Malick se detém frequentemente em longos planos que expõem a grandeza de rochedos, a força do mar ou a imponência de uma imensa árvore enquanto ouvimos o protagonista lamentando a distância surgida entre ele e um "Você" que pode representar a

_

¹⁶ Crítico brasileiro de cinema. Diretor-fundador do portal Cinema em Cena. Autor do livro *O cinema além das montanhas* (2005) e professor de Linguagem e Crítica Cinematográfica. Villaça também é o único crítico latinoamericano a fazer parte do *Online Film Critics Society*.

Mãe, a própria essência da Natureza ou mesmo o "Deus" constantemente cobrado/invocado pelos personagens diante de suas dúvidas e obstáculos pessoais — um contraste, diga-se de passagem, manifestado nas diferenças com que o sr. e a sra. O'Brien lidam com os filhos e com a vida. (*Ibidem*, 2011)

Assim como *A Árvore da Vida* o espetáculo *Ao Vosso Ventre* também trabalha exaustivamente com imagens e sugestões que invocam constantemente a Natureza, seja ela humana ou não. Em uma atmosfera quase onírica o espectador testemunha a formação e a dissolução de imagens sob os seus olhos em cenas seguidas, acredito que este é o momento que mais se aproxima do filme.

Ao Vosso Ventre não se localiza no tempo e nem encerra nele, sua historia é contada de trás para frente, saltos e deslocamentos temporais são realizados a todo o momento (aprofundarei nesta questão logo em seguida). O que quero focar é que a partir da cena inspirada no mito dos seres Andróginos (presente em O Banquete, de Platão) se inicia o momento mais plástico e estético do espetáculo e que acredito ser o momento que mais se inspira na atmosfera do filme de Malick. Ao longo de diversas cenas várias imagens vão se formando com os atores, tais imagens foram inspiradas em obras escultóricas como The Implorer e La Valse, de Camille Claudel e na pintura La Columna Rota, de Frida Kahlo. É possível enxergar na visualidade de Starllone Souza¹⁷ representações da Natureza, tanto na cenografia quanto nos figurinos. A cenografia é realizada com apenas um objeto que fica em cena o tempo inteiro: uma árvore feita de arame cujos galhos carregam pequenas lâmpadas coloridas que mudam de cor conforme cada cena, conferindo diversas áureas ao espetáculo.

-

¹⁷ Artista plástico, ator e cenógrafo paraense. Membro do *Dirigível Coletivo de Teatro*.



Figura 2: Mãe, Filho e Árvore. De: Mailson Teixeira.

No figurino também é possível perceber tais influências. Os únicos personagens do filme são a Mãe e o Filho (a escolha de não identifica-los com nomes foi uma proposta dramatúrgica), eles são identificados com pequenos signos, como, por exemplo, a Mãe utiliza um roupão de cor vinho e um "cabeção" construído com arame. No seu roupão é possível enxergar raízes e galhos que saem de baixo para cima até a altura da cintura, para dar a ideia de que esta é uma figura que já se territorializou, já encontrou o seu solo, ao passo que o filho utiliza um roupão de cor verde, onde suas raízes saem da altura dos ombros para baixo em direção a cintura, ele ainda não encontrou seu lugar e anseia por isso desesperadamente.

A cena que foi consciente e voluntariamente construída sob a influência da estética do filme é a que chamamos de *Lacrimosa*, alusão a uma das partes do *Dies Irae* (Dia da Ira), um hino escrito em Latim no século XVIII e que está presente na trilha sonora do filme. Acredito que nela consegui captar a atmosfera celeste e sensível do filme. A cena que acontece ao som desta música narra o momento em que a mãe admira feliz o filho abraçado com uma mulher, mas acaba testemunhando o abandono dele e a trajetória rumo a um homem que se encontra

do outro lado. Na medida em que ele se desloca da mulher para o homem, uma trajetória lenta e dolorosa para a Mãe, que testemunha com um desespero crescente marcado pela música, há uma tomada de decisão, é a revelação e a criação de uma nova vida. O Filho se prostra aos pés deste homem e a Mãe abre os braços em uma atitude de desespero e é cercada por braços que a prendem e cercam. Neste momento é feita a referência a pintura de Frida Kahlo, La Columna Rota.

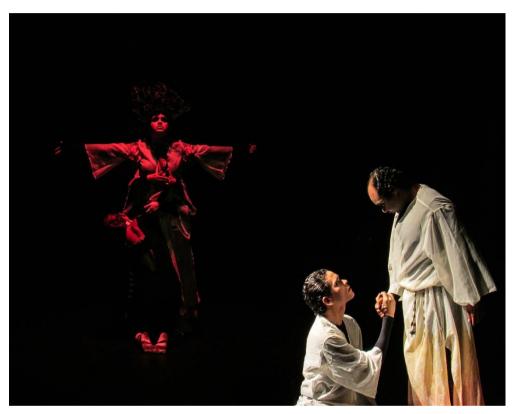


Figura 3: Cena Lacrimosa. De: Larissa Souza

Sobre a questão do tempo: O filme se passa em uma cidadezinha do Texas em meados da década de 1950, mas mesmo assim o filme não se restringe a narrar sua história de forma linear e cronológica. Com saltos no tempo, Malick se utiliza de fragmentos e recortes para provocar no espectador sensações que poucas vezes o cinema se propôs a fazê-lo.

Carlos Melo Ferreira¹⁸, em seu texto Poética de Terrence Malick, fala sobre o tratamento do tempo na cinematografia de Malick, ou seja, a montagem fílmica. Ele defende que existe um tempo musical:

¹⁸ Professor da Escola Superior Artística do Porto e autor de livros como *O cinema de Alfred Hitchcock* (1985),

As Poéticas do Cinema (2004) e outros. Apresentou conferência intitulada Terrence Malick: Uma poética relevante no cinema actual no II Ciclo Internacional de Conferências "Modos de Conhecimento na Prática Artística Contemporânea", em 2007.

Que tempo musical é este? Se bem atentarmos, os filmes de Malick passamse, todos os quatro, em plena natureza, no "wild country" os dois primeiros, numa ilha do Pacífico o terceiro, na Virgínia do início do século XVIII o último [O autor se refere a *O Novo mundo*]. Isto é muito evidente, mas quero aqui chamar a vossa atenção para isso porque penso que esse elemento é fulcral nos filmes dele não apenas a um nível de maior evidência (FERREIRA, 2012).

São três características que Ferreira enumera que, segundo ele, provocam este ritmo musical: a inserção de planos vazios, movimentos de câmeras e a montagem visual e sonora.

Ora o que os referidos elementos criam nos filmes do cineasta é um ritmo da natureza e do humano nela, um ritmo que dá conta precisamente da adequação e da desadequação entre o ritmo humano e o ritmo natural. Penso que isto é muito importante, porque hoje em dia tendemos a medir tudo pelo nosso ritmo pessoal, sem percebermos que o nosso ritmo pessoal é aquele que nos é imposto pelo meio e pelo tempo em que vivemos. Ora o que o nosso cineasta faz nos seus filmes é puxar as personagens para um plano da natureza, não só ao inscrevê-las numa paisagem que define um determinado espaço (vegetação, água, rochas, céu) mas também intercalando planos de pormenor ou apertados de animais ou de outros elementos da natureza (*Ibidem*, 2012).

De acordo com esta interpretação é possível entender que seus personagens vivem de acordo com um tempo musical que é regido pela própria Natureza, estão, dessa forma, sempre conectados a ela.

Deste modo, dentro das cabíveis proporções — estamos falando de duas linguagens artísticas que são diferentes e que possuem características próprias — levanto uma leitura possível de que os personagens de *Ao Vosso Ventre* — Mãe e Filho — podem também viver sob este mesmo tempo que é regido pela Natureza, hora se adequando a ele e hora rejeitando-o. Este mesmo tempo também não é cronológico, é fragmentário — haja vista que as cenas são excertos que dão conta de pedaços das vidas destes personagens — e dá saltos em sua narrativa.

Assim como Malick ousa, através da montagem fílmica, retornar a era dos dinossauros ou ao *Big Bang* em uma busca épica, solitária e incessante por deus, para nos fazer descobrir e contemplarmos toda a beleza da origem e trajetória de toda a vida no Universo, *Ao Vosso Ventre* também retorna, por sua vez, através da encenação a uma questão mitológica para entendermos a origem da humanidade e da nossa eterna busca não só por deus, mas também pelo outro que pode ser do sexo oposto ou do mesmo sexo. O espetáculo ainda conta a sua narrativa de trás para frente e logo no início do espetáculo o espectador é confrontado com a morte do Filho que é consolado e carregado no colo pela última vez por sua Mãe (ou seria a

própria morte?) como Maria carregou o corpo morto de Jesus, figura representada na escultura *Pietá*, de Michelangelo. Sendo assim, a última cena de *Ao Vosso Ventre* é a encenação de uma grande e intensa fecundação realizada pelo coro de atores como se fosse um ritual.

Sobre a relação dos personagens: no filme, o pai é representado pela imposição da autoridade e pela exigência da devoção dos filhos, ao passo que a mãe é sempre representada com certa graça, como uma figura angelical, reforçada pelo tom de pele extremamente claro, como se fosse uma criatura que não pertencesse a esse mundo, pelos movimentos sempre doces e a voz suave e gentil. Apesar de o pai ser representado apenas uma vez no espetáculo, sua figura surge reforçando este estereótipo, quando ao se deparar com o Filho dormindo e usando o vestido da Mãe ele responde furioso ao ser questionado pela Mãe o que eles fariam: "Nada! Eu não vou fazer nada!" e vai embora. A Mãe, por outro lado, no espetáculo, sempre é retratada com a mesma doçura e gentileza, mesmo que em alguns momentos ela demonstre seu lado superprotetor. Se no filme a dor da mãe pela perda de um dos três filhos é o catalisador para a reflexão filosófica acerca da humanidade, no espetáculo o medo de que seu filho seja diferente do esperado é o ponto deflagrador para o fortalecimento da relação Mãe e Filho. Ambas as obras possuem uma características que lhes são peculiares: a relação mãe e filho como ponto de partida e fator fundamental para uma narrativa maior.

Um fato claro é que *Ao Vosso Ventre* (título que surge a partir da conhecida oração *Ave Maria*) é um espetáculo que é resultado de uma fase extremamente idealista e platônica da minha vida, não à toa qualquer tentativa de reflexão teórica acerca do espetáculo e da experiência de realizá-lo sempre se convoca pensadores de influência platônica. Em meu Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *Os trânsitos do Armário: Um estudo cartográfico de um teatro queer na cidade de Belém do Pará* (2013) em uma tentativa de divagar acerca da trajetória do personagem Filho no espetáculo não pude evitar a vinculação ao *Geist* hegeliano, da sua obra *Fenomenologia do Espírito*.

Segundo Nunes (2006), Kant divide a experiência estética em dois pontos de vista: o subjetivo e o objetivo. Enquanto o primeiro lida com uma dimensão psicológica do sujeito que sente, através dos sentimentos e das emoções, o segundo lida necessariamente com os objetos. As experiências que se debruçam sobre o aspecto objetivo "valorizam os elementos materiais (sons, cores, linhas, volumes), as relações formais puras (ritmo, harmonia, proporção, simetria), as formas concretas no espaço e no tempo, capazes de produzir efeitos estéticos" (NUNES, 2006, p. 14). Por isso, a "separação" que faço entre minha experiência como homem e como encenador neste processo criativo se torna pertinente. Primeiro analiso

sob minhas perspectivas os sentimentos e emoções vivenciados, para depois analisar as influências artísticas e as formas para refletir como elas dialogam harmoniosamente e convergem na construção de um sentido para produzir efeitos no espectador.

Um realizador consegue alcançar o ponto mais alto da sua produção artística quando consegue transcender as amarras técnicas da sua arte para perfurar o coração e o espírito do espectador, como fez a faca que em um ato certeiro alcançou o coração da *Professora de piano*, no filme de Haneke¹⁹, e que logo depois saiu do salão musical com o peito sangrando, totalmente indiferente e absorta, em uma das mais belas e cruéis metáforas que já vi no cinema. Sigo na tentativa exaustiva de me expressar e de um dia alcançar esse meu topo.

1.1.3. – *Primeira Natureza*: Uma fase idealista do homem-encenador.

Hoje, superado, quando retorno ao processo criativo do espetáculo *Ao Vosso Ventre* sou capaz de enxergar o quanto esta encenação – e não só ela – pode ser vista como uma continuidade da minha vida. Como já havia falado, distinguir perfeitamente onde está o *homem* e onde está o *encenador* em meu fazer teatral é uma tarefa complexa e laboriosa, no entanto, com um pouco mais de esforço e com uma precisão cirúrgica e movimentos atentos e precisos me vejo capaz de distinguir as linhas tênues, porém resistentes – posso até chama-las de *veias* – que compõem esse corpo que se constrói e se produz todos os dias.

Para o filósofo Deleuze, o objetivo da filosofia é produzir conceitos e o objetivo da arte é produzir afectos e perceptos, no entanto, tanto os conceitos quanto os afectos e perceptos não surgem do nada, eles necessitam de um solo que os produza. Estou falando do plano de imanência e do plano de composição que, respectivamente, produzem os conceitos filosóficos e os afectos e perceptos artísticos.

Sobre o plano de imanência:

A ideia de plano de imanência está diretamente implicada à ideia de conceito em Deleuze, à sobrevida dos conceitos filosóficos. [...] Contudo, os conceitos não constituem por si só um plano de imanência. O plano de imanência não é um conceito particular ou um conceito geral, nem por sua vez, um Grande Conceito a englobar todos os outros conceitos, ele é a précondição de existência de todo conceito filosófico, ele é o solo onde os conceitos devem vir à luz. O plano de imanência é a terra do conceito. (VASCONCELLOS, 1998, p. 118-119).

¹⁹ Cineasta austríaco.

Neste momento, algumas questões devem vir à tona: Será possível um mesmo plano ser considerado tanto de imanência quanto de composição? Se sim, quais são os conceitos e afectos e perceptos que ele produz? Responderei estes questionamentos brevemente para poder seguir em frente com a minha reflexão acerca do processo criativo do espetáculo *Ao Vosso Ventre* marcar uma fase idealista no início deste meu *modo de vida*.

É possível que um mesmo plano seja considerado tanto de imanência quanto de composição, pois acredito sim que este plano possa produzir conceitos e afectos e perceptos concomitantemente. Tudo isto está nas mãos exclusivamente do "filosofante" e do artista.

Acredito que tanto *Ao Vosso Ventre* quanto *Amem!* e também *Santa Pocilga de Misericórdia* estão conectados de uma forma que me faz pensar nestes processos não só como um conjunto de encenações realizadas por mim, mas como encenações que são emblemáticas no sentido de que marcam diferentes fases do meu amadurecimento, tanto pessoal quanto sexual e artístico. Portanto, posso chamar estas encenações de *Trilogia do Armário*, pois nelas reconheço, e vou refletindo acerca disso ao longo desta escrita, as formas como vou construindo o meu modo de me colocar no mundo, como um homem encenador paraense e homossexual.

Se a condição do plano de imanência é produzir conceitos e a condição do plano de composição é produzir, através da arte, afectos e perceptos, então, além da ideia de *Trilogia do Armário*, defendo que minhas encenações também produzem afectos e perceptos por estarem íntima e profundamente conectadas comigo, como uma bagagem que se carrega nas costas e ao longo da trajetória é possível enxergar os rastros e vestígios das transformações que fui e continuo sofrendo no caminho. Enxergo as pessoas com quem cruzei, enxergo os caminhos e escolhas que realizei e agora, nesta pesquisa, sou capaz de refletir sobre isto e criar a minha própria interpretação e percepção acerca destes afectos e perceptos.

Torna-se necessário clarificar o que significa percepto na filosofia deleuzeana. No *Abecedário*, entrevista realizada por Claire Parnet a Deleuze, o filósofo do pensamento rizomático explica de forma bela e quase comovente o que é um percepto:

O que são os perceptos? O artista é uma pessoa que cria perceptos. Por que usar esta palavra estranha em vez de percepção? Porque perceptos não são percepções. O que é que busca um homem de Letras, um escritor ou um romancista? Acho que ele quer poder construir conjuntos de percepções e sensações que vão além daqueles que as sentem. O percepto é isso. É um conjunto de sensações e percepções que vai além daquele que a sente (DELEUZE, 1988).

E continua:

Isso me parece a questão da arte. A arte dá uma resposta para isso: dar uma duração ou uma eternidade a este complexo de sensações que não é mais visto como sentido por alguém ou que será sentido por um personagem de romance, ou seja, um personagem fictício. É isso que vai gerar a ficção. E o que faz um pintor? Ele faz apenas isso também, ele dá consistência a perceptos. Ele tira perceptos das percepções (*Ibidem*).

A minha homossexualidade me provoca um conjunto de sensações e de experiências que são completamente diferentes das sensações e experiências que me seriam provocadas se fosse heterossexual. Não há como negar que a minha homossexualidade, embora não me resuma, constitui grande parte de quem eu sou, porque foi essa forma que encontrei de criar e de subverter. Mas, o que quero dizer é que quando articulo a minha homossexualidade com o teatro, quando construo minha experiência homossexual como discussão cênica teatral eu estou dando esta duração e esta eternidade a este conjunto de sensações que vão além de mim, estou compartilhando e entregando como um manifesto artístico.

De todo modo, Deleuze também fala em afectos:

Não há perceptos sem afectos. Tentei definir o percepto como um conjunto de percepções e sensações que se tornaram independentes de quem o sente. Para mim, os afectos são os devires. São devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles. O afecto é isso. Será que a música não seria a grande criadora de afectos? Será que ela não nos arrasta para potências acima de nossa compreensão? É possível. (*Ibidem*).

Segundo Vasconcellos, esta relação entre o plano de imanência e os conceitos filosóficos tem a capacidade de revelar uma conduta ética de afirmação da vida na filosofia deleuzeana.

Defendo então que mais do que uma questão metodológica que se abre ao pensarmos as relações entre filosofia e historia da filosofia e entre imanência e conceitos filosóficos, estamos isto sim, diante de uma imposição ética e de um problema ontológico em Gilles Deleuze. (VASCONCELLOS, 1998, p. 120).

E ainda:

A imanência em seus planos e seus campos é o que pode nos fazer afirmar a vida, afirmar uma vida em sua inocência, por mais terrível que esta vida seja. Mais que isso, a imanência, ou ainda, um pensamento pensado como imanente, nos dá conta das multiplicidades, dos acontecimentos e das singularidades desta uma vida. (*Ibidem*).

Vasconcellos diz que a filosofia deleuzeana é a própria constituição de uma teoria das multiplicidades, mas estas multiplicidades só podem ser pensadas a partir da instauração de um plano de imanência. Estas multiplicidades como teoria vão ser capazes de dar conta de todas as singularidades e dos devires que a vida está sujeita.

Está, desta maneira, garantido o estatuto ético: afirmar a vida, afirmar uma vida não depende do conhecimento, a rigor, das coisas do mundo. Afirmar a vida, afirmar uma vida e inventar uma nova subjetividade, uma subjetividade que abandone dualismos como sujeito/objeto e leve apenas em conta o jogo de forças do acaso, mesmo que este jogo nos seja extremamente doloroso: e preciso rir da dor! (*Ibidem*).

Destarte, além de minhas encenações constituírem-se como um plano de imanência pela sua potência em fazer brotar conceitos de si, elas também se querem, concomitantemente, como um plano de composição porque, através da arte, produzem os afectos, os devires que transbordam, e os perceptos, o conjunto de sensações eternizadas através da arte. Tudo isto faz parte de uma constituição de uma nova subjetividade capaz de afirmar a vida em seu horror e em sua felicidade.

Além de tudo isto, é sintomático que cada encenação marque uma fase deste homem encenador. Neste sentido, *Ao Vosso Ventre* marcou uma fase que acredito ser idealista, pois não à toa todas as tentativas de se refletir acerca deste processo criativo resultam em uma convocação de ideias de influência idealista. Idealista porque naquele momento me encontrava no lugar mais secreto e escuro do "armário", como todo jovem homossexual passei por períodos de medo e insegurança em relação a amigos e, principalmente, em relação a família.

No Mito da Caverna, Platão afirma que o homem está acorrentado dentro de uma caverna escura e só tem contato com uma realidade embaçada e desfigurada que julga ser a verdadeira, mas, na verdade, só é a projeção de sombras por causa da fogueira que se encontra ali dentro. O mundo verdadeiro e eterno se encontra lá fora e que aqueles prisioneiros só tem contato com ele através de um feixe de luz pequeno. Para Platão, somente aquele homem que seria capaz de romper com suas correntes conseguiria alcançar o conhecimento que está além deste mundo das formas sensíveis. Sendo assim, como este homem da caverna platônica, eu vivia preso dentro de um "armário" em contato com uma realidade de sombras e de ignorância. Por isso considero esta primeira fase extremamente importante para o início de um processo de autolibertação de valores ilusórios que me foram impostos e exigidos desde o momento que meus pais ouviram do médico: "É um menino!". Desde então, venho tentando me livrar das correntes.

A história do pensamento idealista pode ser interpretada como a história do triunfo da alma sobre o corpo, ou seja, a vitória das ideias e do pensamento sobre o corpo que por ser material é visto apenas como uma prisão, um simulacro da alma. O idealismo, como corrente filosófica, apesar de ter atingido seu ápice na modernidade com o pensamento cartesiano, passando por Kant e Hegel, este último sendo considerado o último idealista da modernidade, já desfila pelos séculos ocidentais desde a Grécia Antiga, tendo como base o pensamento platônico.

O homem é interpretado pelo pensamento idealista não como uma unidade integral, mas como um ser composto por duas partes diferentes e opostas: o corpo e alma. O corpo é visto como uma prisão perecível, imperfeita e finita, ao passo que a alma é interpretada como a parte inteligível, perfeita e eterna que vive amordaçada pela prisão do corpo. Platão cria a sua *Teoria das Ideias* baseado nesta interpretação de mundo que mais tarde vai ser absorvida pelo cristianismo. O filósofo grego defende que este mundo em que vivemos é apenas uma cópia imperfeita e finita de uma realidade inteligível e eterna a qual a alma, que é feita de refém pelo corpo, pertence. O pensamento ocidental será profundamente influenciado por Platão, sendo que mais tarde, a teologia cristã será construída em cima desta dicotomia de mundo sensível e mundo inteligível.

As formas sensíveis – os fenômenos que estão ligados a realidade em que vivemos – podem ser belas, mas esta é apenas uma opinião particular e portanto, plural. Mas, o fato é que, de acordo com o pensamento idealista, estas aparências que se apresentam a nós de forma bela só são belas porque estão conectadas a concepção do Belo em si.

O que interessa saber não é o conteúdo particular de uma ocorrência singular, mas o elemento de universalidade que fornece a razão do particular. Um som, uma cor e uma mulher são belos não por eles mesmos, mas porque reconhecemos em cada um a Beleza da qual participam. Por isso, o mais importante não é saber *que* algo é belo, bom ou justo, mas *porque* o é; e a resposta não está nas coisas particulares, mas no Belo, no Bem e na justiça em si mesmos, já que é *por eles* que as coisas ou as ações merecem que as qualifiquemos assim. (SILVA, 2011, p. 32).

Ou seja, cada coisa ou ação bela que se apresenta de forma particular e plural possui uma essência que a conecta com a ideia do Belo em si e "somente entenderemos como ambos podem ser belos quando nos elevarmos ao Belo em si, quando soubermos distinguir as imagens particulares da essência universal" (*Ibidem*, p. 33). Sendo assim, sem muito esforço, consigo enxergar nas diversas funções criativas de *Ao Vosso Ventre* características que me permitem enxerga-lo como um espetáculo que marca uma fase idealista.

Em minha encenação, tinha o objetivo de investigar a homossexualidade como discussão cênica, e hoje percebo que por trás de tudo isto existia um encenador que procurava e acreditava em certa essência universal de uma "homossexualidade-em-si" e tentava mostrar isto através de imagens belas de gosto particular. Para tanto, criei uma série de mecanismos de defesa. Por exemplo, desde o momento em que criei o projeto que seria apresentado para as coordenadoras do Grupo de Teatro Universitário, defendia que queria construir um espetáculo que discutisse a homossexualidade sem utilizar cenas de nudez, beijo gay ou sequer pronunciar as palavras "gay" ou "homossexual", sendo assim, palavras como "delicadeza" e "sutileza" se tornaram frequentes em meu discurso e um imperativo desde o primeiro dia de encontro com o grupo, como mostra este trecho do projeto: "Então me coloco nesse projeto na posição de diretor para ajudar nessa (auto) descoberta coletiva, de uma maneira sutil e delicada, que ouso dizer, serão as palavras definidoras do processo e do produto" (NUNES, 2012). Não queria "chocar" a plateia. Hoje percebo a ingenuidade e a imaturidade deste discurso que negava características tão próprias da realidade sensível e carnal em prol de um ideal de homossexualidade que não agredisse, mas elevasse. Além disto, em minha encenação neste espetáculo outra característica se torna recorrente e que reforça esta fase idealista. Desde a preparação corporal até os exercícios de cena aplicados desde o primeiro ensaio eu sempre me mantive muito preocupado e atento com a forma como o corpo dos atores se apresentava, por esse motivo me dediquei a tentativa de eliminar os movimentos supérfluos e imperfeitos do corpo. Diversas cenas possuem repetidas entradas e saídas de atores em coro, o que pode deixar o espetáculo mais lento e cansativo, isso chamou muito a atenção de colegas de cena que vieram atentos me observar essa falha que no início também me preocupava, mas aos poucos fui entendendo que isto fazia parte do esqueleto deste espetáculo, como uma incorrigível, mas aceitável falha genética. Logo fui percebendo que este ritmo desacelerado faz parte desta atmosfera espiritual do espetáculo. O corpo em Ao Vosso Ventre parece flutuar, os pés parecem não tocar no chão, os movimentos são cuidadosos e lentos. Posso enxergar isto em várias cenas do espetáculo, como na cena inicial quando a mãe chega após um coro de atores se posicionarem próximos ao corpo agonizante de seu filho, esta se senta e coloca serenamente o filho em seus braços, fazendo alusão à Pietá, de Michelangelo, e logo após, da mesma forma que o coro de almas entra ao som da música barroca Lascia chi'o pianga, ele sai, como em um ritual fúnebre de despedida. Durante a construção e ensaios desta cena sempre fui insistente com o ritmo dos passos e dos movimentos para que pudesse eliminar ao máximo qualquer possibilidade de erro ou de gesto que pudesse eliminar a beleza melancólica da cena. Esta característica também se encontra em outras cenas do espetáculo,

como quando um grupo de atores entra em cena e forma uma escultura inspirada em uma pintura de Frida Kahlo, onde ela e Diego Rivera estão lado a lado de mãos dadas, e em uma escultura de Camille Claudel chamada "A Valsa".



Figura 4: Cena da valsa. De: Mailson Teixeira.

Tanto a formação desta escultura quanto sua dissolução são formados por uma espécie ritual cuidadoso, sob os olhos do espectador, que pretende negar qualquer possibilidade de erro ou de movimento que fuja desta atmosfera espectral. O espetáculo é formado por diversas outras cenas com a mesma natureza.

Falar de teatro, hoje em dia, significa falar da afirmação e das potencialidades criativas do corpo. No final do século XIX aconteceu o nascimento do teatro moderno e desde então começou o amadurecimento do teatro como conhecemos hoje, tendo o corpo em cena como um dos principais objetos de estudos de grandes nomes do teatro, dentre eles Jerzy Grotowski, Antonin Artaud, Peter Brook²⁰ e etc. No Brasil, temos reconhecidos e respeitados grupos como o Grupo Lume de Teatro, que teve como um dos seus fundadores Luís Otávio Burnier²¹ e o Teatro Oficina, dirigido por Zé Celso Martinez²², que dedicam suas pesquisas ao corpo como principal ferramenta de trabalho. Destarte, o teatro contemporâneo vive um momento

Diretor de teatro e cinema britânico.
 Ator, pesquisador e diretor de teatro brasileiro.

²² Diretor, ator e dramaturgo brasileiro.

em que grupos e companhias priorizam o uso do corpo em sua máxima potência em cena e este como principal ferramenta e instrumento de seu trabalho. No teatro contemporâneo paraense, essa característica é ainda mais forte, tendo Luís Otávio Barata como um dos grandes expoentes. Sendo assim, encenar um espetáculo onde o corpo é manuseado com certa precisão cinematográfica sob uma atmosfera espectral e, principalmente, pudica significa seguir, ingenuamente, por um caminho oposto ao caminho seguido nas pesquisas que buscam o contrário, afirmar o corpo como ele é.

Para além de tudo isso, consigo enxergar esta mesma característica no figurino do espetáculo. O coro de atores utiliza uma malha preta que cobre o corpo inteiro na tentativa de torna-los seres andróginos, ou seja, anulando qualquer característica inerente ao corpo masculino ou feminino. Curiosamente, esta tentativa de anular gênero acabou acentuando e delineando o volume do sexo de atores e atrizes. Todos os atores utilizam em todas as cenas roupões brancos – com exceção da Mãe e do Filho que utilizam roupões de outras cores – para reforçar esta imagem incorpórea.



Figura 5: Desenho do figurino-base

Na dramaturgia, apesar da resistência inicial de utilizar uma cena de beijo ou de sexo com medo de perder a "delicadeza" e a "sutileza" do discurso, acabamos repensando esta ideia para a apresentação no I Festival de Teatro Universitário do Pará. Achamos que depois de diversas apresentações o grupo e o espetáculo estavam maduros e conscientes o suficiente para uma cena de sexo. A cena foi estudada e construída durante os ensaios para a

apresentação que aconteceria no festival, no entanto, a atmosfera etérea e pudica do espetáculo foi mantida, reforçada.

A cena se refere a primeira relação sexual do personagem do Filho e, por isso, já se revela como algo especial e importante, uma doce lembrança a ser guardada. Ao som de *Tristesse* (Tristeza), de Chopin, os personagens se entregam mutuamente.



Figura 6: Cena da primeira relação sexual. De: Mailson Teixeira.

Na medida em que a música cresce, cresce junto o prazer entre eles. Digo que a atmosfera original do espetáculo não foi rompida com a criação desta cena porque no final do ato sexual o personagem do Filho "acorda" e percebe que tudo aquilo foi apenas fruto da sua imaginação e se decepciona. Mais uma vez a ideia se mostra superior a realidade sensível.

Todas as funções do espetáculo seguem uma linha de pensamento que posso tranquilamente associar ao pensamento idealista, onde a ideia é superior à matéria e mesmo quando fugimos dessa regra a atmosfera onírica não se perde, pois tudo que se refere ao corpo não passa da imaginação dos seus personagens. Curiosamente, no espetáculo, não é a alma que se encontra presa ao corpo, mas o corpo que se vê submetido a ela.

1.2. – A EXPERIÊNCIA ÉTICA DO HOMEM-ENCENADOR NO ESPETÁCULO TEATRAL AMEM!

Aqui, darei continuidade a proposta metodológica de dividir esta leitura em duas subseções. Mesmo falando sobre a perspectiva do *homem* e do *encenador*, como fiz anteriormente, me deterei a investigação de um compromisso com uma conduta ética no

processo de encenação do espetáculo *Amem!*. Acredito, da mesma forma, que este espetáculo marca uma nova fase em minha vida e em minha forma de fazer e pensar teatro: uma fase ética.

1.2.1. – Terceiro ensaio: o homem protagoniza uma conduta ética.

Amem! é um espetáculo que surge apenas um ano após o espetáculo Ao Vosso Ventre e já marca uma nova fase. Este período intermediário, embora curto, foi um momento de intenso exercício intelectual, haja vista a escrita de minha monografia, e de grande reflexão e amadurecimento acerca da minha prática artística e, principalmente, da prática teatral da minha cidade. Posso dizer que tudo isto foi fundamental para a concepção da ideia de Amem!

Durante este período me vi tendo que lidar com a responsabilidade não só dos efeitos que surgiram após um processo criativo como *Ao Vosso Ventre*, mas também com as responsabilidades da empreitada por uma pesquisa acadêmica sobre a prática artística que versa sobre a homossexualidade. Estava, curiosamente, pensando homossexualidade. Transbordando-a. Justamente por isso acabei tendo a ideia de um espetáculo que discutisse a maneira como a homossexualidade é lidada dentro de instituições sociais de poder, como o exército, a escola, o casamento e a igreja. A tentativa de realizar um espetáculo com um cunho crítico tão forte surge com a necessidade de provocar uma inquietação, uma curiosidade crítica, não só nas pessoas envolvidas no processo, mas, principalmente, no público em geral.

Escrevi a dramaturgia com base em experiências vividas – não só por mim – após a leitura de um livro chamado *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças* (2012), do sociólogo Richard Miskolci. O espetáculo possui apenas quatro cenas e cada um delas discute a forma como a homossexualidade é vista, respectivamente, no exército, na escola, no casamento e na igreja. Estas cenas são alternadas com discursos criados pelos próprios atores sobre os temas e funcionam como pequenos compêndios. Estes discursos foram elaborados por cada ator após um intenso período de laboratório, de ensaios e de estudos acerca dos temas. O objetivo era provocar, primeiramente nas pessoas envolvidas, o questionamento sobre a condição histórico-social da homossexualidade em sua relação com o poder. Tendo sucesso com isto seria possível avançar e provocar estes mesmos questionamentos e reflexões nas pessoas que nos assistiriam. Além do fato de que estes discursos vêm sempre em formato de provocações que convidam e incitam o público a pensar histórica e socialmente a forma como o poder incide sobre as sexualidades.

Pode ser bastante útil a defesa destes pequenos discursos criados pelos próprios atores como *parresias*, a fala pública, de intenção verdadeira e sincera que marca comprometimento íntimo do enunciador com o que diz. Foucault descobriu esta prática nos gregos:

As últimas lições de *A hermenêutica do sujeito* estão dedicadas a uma prática de subjetivação, a parrésia, que terminou convertendo-se no tema dos dois cursos imediatamente sucessivos, os últimos de Foucault no *Collège de France*, *O governo de si e dos outros* e *A coragem da verdade*. Em *A hermenêutica do sujeito*, a parrésia faz sua irrupção no contexto do estudo das práticas do cuidado de si mesmo, para qualificar o discurso que dirige o mestre ao discípulo (CASTRO, 2014, p. 144).

Uma definição exata de *parresia* e que dialoga com a força do caráter dos discursos que se alternam entre as cenas:

Para que haja *parresia*, é preciso que, dizendo a verdade, abra-se, instaure-se, afronte-se o risco de machucar o outro, de irritá-lo, de deixá-lo em cólera e de suscitar de sua parte um certo número de condutas que podem ir até a mais extrema violência. É portanto a verdade, no risco da violência (FOUCAULT, 2009, p. 12 *apud* RAGO, 2011, p. 11).

Não tive a intenção de realizar um espetáculo sobre gays e que se restringisse ao público gay, ao contrário, o objetivo era realizar um espetáculo sobre a forma como a sociedade lida e sempre lidou com as diferenças, com o oposto, com o desconhecido e para isso não poderia me deixar levar pelo sentimentalismo e subjetivismo de *Ao Vosso Ventre*, precisava me munir de certo objetivismo e pragmatismo para alcançar as pessoas como pretendia.

Esta necessidade de problematização já se tornava visível a partir da escolha do nome do espetáculo. O título: *Amem!* nutre certa ambiguidade percebida e reclamada por diversas pessoas. Dependendo do ponto de vista, o título pode ser visto como uma conjugação do verbo amar, implicando em uma interpretação de caráter imperativo ou pode ser visto como um substantivo masculino, se transformando em uma palavra de influência litúrgica e bíblica de origem hebraica e que significa "que assim seja". Sob esta segunda perspectiva, é ela própria a realização de uma aceitação que sempre finaliza orações no Cristianismo, Islamismo e no Judaísmo.

Dentro da primeira perspectiva o tom imperativo do verbo é mais incisivo, porém é menos provocador do que a segunda perspectiva, ou seja, o fato de que o verbo se torna uma interjeição se transformando em um título problematizador de um espetáculo que torna questão verdades normativas sobre condutas sexuais. Isso é, acima de tudo, irônico. Temos no

título uma palavra hebraica que significa "que assim seja". Assim, dizemos todos os dias *amém!* às orações da nossa sociedade. Dizemos *amém!* à incidência do poder repressor sobre os corpos, sobre as vidas. Dizemos *amém!* para a violência cotidiana, tanto de origem simbólica quanto de origem física, sobre homens, mulheres, crianças etc.

Digo também que a seleção de uma palavra de origem bíblica para representar o título do espetáculo não se fez aleatória. Certa feita, um amigo ao saber que o título de minha segunda encenação seria *Amem!*, soltou: "Tu deves ter algum problema com a religião". O que me fez atentar para uma nova característica que a minha prática artística e acadêmica estava descobrindo, minha relação com a religião. Cresci em família católica e, portanto, desde cedo me vi impelido a me educar como um cristão. Assim, se em *Ao Vosso Ventre* trago diversas referências religiosas para o espetáculo para discutir a relação materna (os próprios personagens Mãe e Filho pode fazer alusão a Maria e Jesus), em *Amem!* brinco com isto desde o título e em uma das cenas, o que me faz pensar que a relação do individuo com o poder a qual me refiro também se refere a um poder invisível e transcendental que organiza corpos e vidas.



Figura 7: Cartaz de divulgação. De: Rafael Cabral.

Realizo esta retrospectiva para acentuar a provocação da escolha desta palavra neste título e da sua polissemia para localizar a situação em que me encontrava em minhas investigações oriundas de minha prática teatral e acadêmica. *Amem!* é um espetáculo provocador e capcioso, um grande questionamento social que surge a partir de minhas inquietações em forma de experimento cênico. Queria levar, como encenador, estes questionamentos que possuía para os palcos, para as relações. Assim foi a forma que

encontrei – pode-se de dizer ingênua – de alcançar as pessoas e pergunta-lhes: "Realmente, que assim seja?".

Sobretudo, este é um espetáculo em que me encontrava em uma zona de confronto, seria o segundo espetáculo que concebia com esta temática e que, portanto, exigia uma nova forma de pensamento e postura em relação a meus pares e familiares. Via-me mergulhado em minha própria homossexualidade e, principalmente, via-me transformando-a em objeto fulcral de quem eu sou, aliado a isto estava, concomitante, o medo de me assumir. Como poderia? Como seria possível que alguém se debruçasse de forma tão incisiva e repetitiva a um tema como este e ainda tivesse medo de "sair do armário"? É neste sentido que "sair do armário" para mim foi muito mais do que uma inciativa ou necessidade individual, mas um convite ao exercício de problematizar o próprio ato de se "esconder no armário". Neste momento, estava com as "portas do armário" entreabertas, ensaiando a saída. Estava olhando o mundo pela frechas da "porta do armário".



Figura 8: Atores em cena. Autor desconhecido.

Hoje, passado algum tempo depois da encenação de *Amem!*, estou apto a realizar certa autocrítica em relação a minha postura como homem homossexual. Mesmo discutindo em minha encenação a forma como a homossexualidade é vista dentro de territórios institucionais, na minha vida pessoal eu me revelava com certos pensamentos que podem ser entendidos como conservadores em relação ao tema, por exemplo, não acreditava que

qualquer manifestação de afeto entre pessoas do mesmo sexo em qualquer teledramaturgia brasileira pudesse causar alguma espécie de mudança ou que isto pudesse representar alguma transformação efetiva no imaginário coletivo em relação ao tema, da mesma forma que me mantinha bastante receoso ao demonstrar qualquer gesto de afeto publicamente em meus relacionamentos. Ou seja, ao mesmo tempo em que propunha um espetáculo com uma perspectiva política, crítica e questionadora em relação a heteronormatividade eu, na minha vida pessoal, acabava por manter e reiterar, de certa forma, as normas heterossexuais. De outro modo, se em *Ao Vosso Ventre* eu me mostro completamente vestido, em *Amem!* acabo por me livrar de algumas peças de roupas – infelizmente, não de todas.

Desta forma, *Amem!* é um espetáculo que faz com que meu caminho comece a se desenhar com riscos mais fortes e visíveis a olhos nus. Está começando a ficar claro que a homossexualidade é a questão que está em jogo na minha vida, na minha forma de fazer teatro e no meu pensamento, não como tentativa de autoafirmação, mas de autoconstrução. Como sujeito moral, minha homossexualidade é minha matéria prima, a parte que me coloca em jogo.

Segundo Castro, em seu livro *Introdução a Foucault* (2014), para o filósofo, uma conduta ética se constrói a partir do momento em que o sujeito se enxerga como um sujeito moral e não apenas como um agente que se adequa a um código moral já proposto. No entanto, se torna necessária a distinção de quatro formas de autoconstituição. São elas, a saber: a substância moral, o modo de sujeição, a elaboração de um trabalho ético e a teleologia do sujeito.

Sendo assim, tornar como parte fundamental da minha conduta sexual uma postura questionadora, desobediente e crítica pode ser a minha *substância ética*: quando "o individuo precisa indicar qual a parte de si mesmo é a mais relevante para conduzir-se moralmente" (CANDIOTTO, 2013, p. 225). A forma de conduzir moralmente a minha homossexualidade é através do questionamento livre das normas sexuais.

A definição de um *modo de sujeição* acontece a partir do momento em que o sujeito se identifica como um indivíduo inserido em uma determinada moral que tem seus próprios códigos. Neste caso, me reconheço como um sujeito educado em uma sociedade com uma herança obsoleta, o patriarcalismo, a heteronormatividade, o cristianismo compulsório e a forma de valorização da cultura branca em detrimento da cultura negra. Não há, neste caso, outra intenção de me relacionar com esta moral que não seja desconstruí-la e problematiza-la continuamente.

Há ainda a *elaboração de um trabalho ético* que com isto tudo venho constituindo, consciente ou inconscientemente. "A elaboração do trabalho ético sobre si não consiste na adequação do comportamento à regra estabelecida, como na sociologia da moral, mas na transformação do individuo em sujeito moral de sua própria conduta mediante certas práticas de si" (*Ibidem*, p. 226).

O exercício contínuo e ininterrupto de uma atividade livre faz parte de uma intenção maior: construir a homossexualidade também como uma discussão cênica. A ação faz parte de uma espécie de conduta específica e singular. Esta é a *teleologia do sujeito moral*, "trata-se do objetivo que se pretende alcançar por meio da elaboração do trabalho de si sobre si, ou seja, alcançar a condição de sujeito moral" (*Ibidem*).

1.2.2. – Quarto ensaio: o encenador coloca a ética no palco.

A ética está sempre associada a campos e áreas do conhecimento que estão ligados direta ou indiretamente ao estudo da relação do homem consigo mesmo e do homem em sociedade, como antropologia, psicologia, direito e política. Nesse sentido, porque não pensar na relação da ética com as artes, especificamente o teatro e o ofício do encenador?

Em seu artigo *A ética em processos coletivos de teatro contemporâneo* (2010), sob outra perspectiva, Pessoa:

Estabelece uma reflexão sobre a relação entre os conceitos de ética e estética e a forma como estes se evidenciam na prática teatral contemporânea. Entendo que tal matéria tem absoluta relevância em processos de criação, a exemplo do marco histórico que se tornaram os trabalhos desenvolvidos pelos diretores Constantin Stanislavski e Grotowski junto aos seus atores. Destaco ainda seu caráter de interesse atual e irrestrito, pois percebo haver uma forte carência de bibliografias a respeito, sobretudo no que tange ao contexto social hoje estabelecido (2010, p. 1).

Em um estudo de caso, através de uma observação participante, Pessoa analisa a relação ética adotada pelos mais distintos membros, oriundos de áreas como Literatura, História e Ciências Sociais, participantes, ao lado dela, do coletivo teatral Neelic – Núcleo de Estudos e Experimentação da Linguagem Cênica, de Porto Alegre.

A pesquisadora analisa a conduta ética envolvida na relação cotidiana de diversos membros de um coletivo de teatro que busca harmonia ante a instabilidade de um grupo relativamente recente, com grande fluxo de entrada e saída de membros, com a falta de uma sede e as comuns divergências ideológicas. Tais desafios são inerentes a maioria dos grupos

de pessoas em todo mundo que se reúnem para fazer teatro *por amor* e com *boa vontade*, mas a pesquisadora visa se empreitar pelos percursos do seu próprio grupo de teatro a fim de entender a sua dinâmica.

Assim como faz Pessoa, pretendo aproximar a ética, a partir deste momento, não apenas para investigar a dinâmica de um grupo de pessoas que se dedica a fazer teatro, mas para entender como um processo criativo que se denomina como *processo colaborativo* pode se distinguir como uma forma ética de se autoconduzir.

Imaginemos um grupo de teatro caracterizado pela utilização do recurso estético do "processo colaborativo" em seus espetáculos. Antes de prosseguir, investiguemos o que representa o conceito.

Na década de 1970 o grupo de teatro *Asdrubal trouxe o trombone*²³, criado por Regina Casé²⁴ e Luís Fernando Guimarães²⁵, foi responsável por trazer da Europa um recurso estético que estava bastante em voga naquele tempo, a Criação Coletiva. Tal recurso consiste em contar com a desconstrução do texto e com o processo de improvisação através das experiências pessoais de todos os atores, nele todos são responsáveis por todas as funções criativas do espetáculo. Sobre a Criação Coletiva:

Se pensarmos num modelo geral dessa prática — o que nem sempre é apropriado e verdadeiro, na medida em que houve diferentes tipos de criação coletiva, várias delas com traços muito peculiares — existia nela um desejo de diluição das funções artísticas ou, no mínimo, de sua relativização. Ou seja, havia um acúmulo de atributos ou uma transitoriedade mais fluida entre eles. Portanto, no limite, não tínhamos mais um único dramaturgo, mas uma dramaturgia coletiva, nem apenas um encenador, mas uma encenação coletiva, e nem mesmo um figurinista ou cenógrafo ou iluminador, mas uma criação de cenário, luz e figurinos realizada conjuntamente por todos os integrantes do grupo. (ARAÚJO, 2006, p. 127-128).

No entanto, foi só na década de 1990 que o Grupo de Teatro da Vertigem renovou o conceito denominando-o de *Processo Colaborativo*.

Tal dinâmica, se fôssemos defini-la sucintamente, constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias — ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo — e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. (*Ibidem*, p. 127).

_

²³ Grupo de teatro conhecido por sua irreverência, comicidade e despojamento nas suas montagens que se contrapunham a seriedade dos grupos teatrais das décadas anteriores.

²⁴ Atriz, comediante e apresentadora de TV brasileira.

²⁵ Ator e comediante brasileiro. Atuou na série cômica *Os normais*.

Como podemos ver, esta metodologia, além de bastante recente, acaba por se contrapor a um estilo formal e tradicional de se conduzir um processo criativo no teatro, onde o encenador é visto como uma figura soberana e sua palavra é sempre a mais poderosa de todas, ou onde determinado ator é visto como a "estrela-guia" do grupo, ainda, ou onde o grupo é conduzido pela rigorosa fidelidade ao texto – e exigências – do dramaturgo, construindo espetáculos textocentricos. Quando está claro o papel da figura soberana, seja o ator, o encenador ou dramaturgo, todos os outros membros devem apenas se submeter às suas vontades. Tais práticas ainda são recorrentes em diversos grupos teatrais ao redor do mundo, no entanto, o "processo colaborativo" pode ser visto, não só como uma metodologia transgressora e democrática desenvolvida por um grupo de teatro reconhecido por tais características, mas como uma maneira ética de se conduzir um processo criativo. Deste modo, entendo que estes grupos teatrais que têm seus processos conduzidos de formas mais canônicas têm a moral do seu lado, são o que se convencionou a chamar de 'moralistas', já que a moral é um conjunto de:

Normas e valores herdados do passado e da tradição, ou então da religião. "Moral" especializou-se mais ou menos no sentido daquilo que "é transmitido", como código de comportamentos e juízos já constituídos, mais ou menos cristalizados. [...] A moral parece constituir um conjunto fixado e acabado de normas e regras (DROIT, 2012, p. 18).

O que eu quero dizer é que esta "lenda" que se construiu acerca do papel do encenador como figura intransigente, do ator como "estrela" ou do texto como personagem central do espetáculo representa apenas este conjunto de regras coercitivas que perpassam a história do teatro de geração em geração e que é apenas absorvida de forma ingênua e, por vezes, sem nenhuma consciência crítica por seus artistas. Já o "Processo Colaborativo" se aproxima mais de uma conduta ética no sentido de ser um conjunto de regras facultativas e por ser "empregado principalmente para os campos em que as normas e regras de comportamento estão por ser construídas, inventadas, forjadas por meio de uma reflexão que é geralmente coletiva" (*Ibidem*, p. 18-19).

Como já disse anteriormente, o processo colaborativo é um recurso estético bastante amadurecido no Brasil na retomada do teatro de grupo, embora seu conceito não seja rigidamente fechado e definido. A prática já é característica fundamental para se entender o contexto histórico da trajetória dos grupos de teatro brasileiros:

Foi necessário desenvolver todo esse percurso histórico para então poder dimensionar o *processo colaborativo*. Como vimos, a retomada do teatro de

grupo se faz presente e determinante para a cena brasileira, Com propostas de abertura à participação e intervenção de todos os integrantes como co-autores e empreendedores, a colaboração torna-se o princípio motor da organização, da construção cênica e da implementação de uma política cultural nacional. Nesse contexto, o termo *processo colaborativo* tem sido usado frequentemente por companhias teatrais em atividade para nomear uma prática coletiva, embora não tenha uma definição conceitual concreta (FISCHER, 2003, p. 39).

Esta dificuldade por parte de pesquisadores e até mesmo de artistas de se encontrar uma descrição definitiva para o conceito de *processo colaborativo* se dá pelo fato de que este recurso tão utilizado e tão amplamente discutido é contingente e está sempre submetido às negociações e necessidades pertinentes da dinâmica de um grupo. Em geral, o *processo colaborativo* é uma forma de relação democrática e horizontal entre absolutamente todos os membros do grupo em todas as funções criativas do espetáculo, mas, é claro, que este modelo vai se alterando de grupo para grupo. Neste caso, cabe cada coletivo, companhia, grupo encontrar a sua própria forma de colaboração entre os seus pares.

No entanto, Fischer realiza uma descrição, mesmo que provisória bastante pontual acerca deste conceito:

Na criação de um evento cênico, entendemos por *processo colaborativo* o procedimento que integra a ação direta entre ator, diretor e dramaturgo e demais artistas. Essa ação propõe um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral. Estabelece um organismo no qual os integrantes partilham de um plano de ação comum, baseado no princípio de que todos têm o direito e o dever de contribuir com a finalidade artística. Rompe-se com o modelo estabelecido de organização teatral tradicional em que se delega o poder de decisão e autoria ao diretor, dramaturgo ou líder da companhia (*Ibidem*).

Amem! foi o segundo espetáculo que dirigi e o segundo processo que, como encenador, escolho o processo colaborativo como procedimento fundamental para a realização da obra. Apesar de ter concebido e escrito a dramaturgia previamente, durante todo o período de ensaios o texto permaneceu em aberto para as alterações necessárias mediantes as impressões dos atores e de todos os envolvidos: "O texto, aqui, não é um elemento apriorístico, mas um objeto em contínuo fluxo de transformação" (ARAUJO, 2006, p. 129). De fato, cenas foram alteradas e a dramaturgia só se completou finalmente quando os discursos dos atores, as parresias, foram construídos por eles mesmos ao longo do período de laboratório e de ensaios. Através de textos e vídeos, eles tiveram a oportunidade de pensar e problematizar, a partir de seus pontos de vista e de suas experiências, a relação homossexualidade e poder.

O processo também foi marcado por momentos ondes discutíamos juntos o andamento e objetivos do processo durante os ensaios, onde suas perspectivas foram ouvidas pelo encenador acerca da concepção de cenas e da proposta ideológica do espetáculo: utilizar o teatro como linguagem e como ferramenta para a discussão crítica de temas com relevância social, sempre se preocupando em não conduzir a plateia por um caminho ou outro, mas de dar a ela, de forma imparcial, a chance de repensar seus valores e de procurar suas próprias respostas para os seus próprios questionamentos.

Concordo com Araújo:

Pretendíamos garantir e estimular a participação de cada uma das pessoas do grupo, não apenas na criação material da obra, mas igualmente na reflexão crítica sobre as escolhas estéticas e os posicionamentos ideológicos. Não bastava, portanto, sermos apenas artistas-executores ou artistas-propositores de material cênico bruto. Deveríamos assumir também o papel de artistas-pensadores, tanto dos caminhos metodológicos quanto do sentido geral do espetáculo. (*Ibidem*, p. 128).

Araújo fala sobre o comprometimento dos artistas com o todo da obra teatral:

Sem abandonar o estatuto artístico autônomo de um determinado aspecto da criação, a habilidade específica, o talento individualizado ou, mesmo, o gosto por certa área criativa, o processo colaborativo não reduz o criador a mero especialista ou técnico de função. Pois, acima de sua habilidade particular, está o artista do Teatro, criando uma obra cênica por inteiro, e comprometido com ela e com o seu discurso como um todo. (*Ibidem*, p. 131).

Acredito que a natureza deste tipo de comprometimento que não é mais hierarquizadora ou privilegia o seguimento de um conjunto de regras nas relações acaba se tornando mais rizomática e, por isso, ética.

Uma das características que distinguem a *Criação Coletiva* do *Processo Colaborativo* é a manutenção das funções artísticas. No Processo Colaborativo, existe o diretor, o cenógrafo, o iluminador, um responsável que no final vai se responsabilizar por esta criação, mas é importante frisar que esta criação é atravessada pela colaboração de todos os outros membros. A luz que o iluminador concebe pode ter a cor, o foco ou a temperatura sugerida por alguém da cenografia, um texto ou uma fala na dramaturgia podem ser improvisados ou sugeridos por um ator ou pelo encenador, até mesmo uma marcação ou o subtexto de uma cena podem ser sugeridos ao encenador por alguém responsável por outra função criativa. Este tipo de trabalho e de relação não é negligenciado, pelo contrário, é estimulado. Quando o público de todas as noites senta em sua cadeira para assistir o produto artístico está ao mesmo

tempo testemunhando uma "colcha de retalhos" construída pela comunhão e harmonia de diversas pessoas, de diversos artistas. Se teatro pode ser entendido como a arte do homem que se reconhece como homem, então o processo colaborativo é a "carapuça" que vai proporcionar este envolvimento e comprometimento ético de homens.

Araújo ainda aponta as três fases que constituíram, através da *colaboração*, todo o processo criativo da sua reconhecida e polêmica *Trilogia Bíblica*²⁶. De maneira nenhuma estas três fases representam um conjunto de regras a serem seguidas por aqueles grupos que se identificam com o *processo colaborativo*, estas são identificáveis na *Trilogia bíblica*, mas as convoco agora porque, ponderando as distinções, também podem ser reconhecidas dentro do processo do espetáculo *Amem!*. São elas, a saber: Etapa de livre exploração e investigação, etapa de estruturação dramatúrgica e etapa de estruturação do espetáculo e de aprofundamento interpretativo.

Araújo indica esta primeira etapa como o momento em que "as questões centrais do projeto são estudadas, improvisadas e experimentadas, com o objetivo de mapear o campo da pesquisa, levando à identificação de parâmetros e possibilidades. Aqui é onde se dá, fundamentalmente, o levantamento do material cênico" (*Ibidem*). Considero o material cênico que foi levantado a relação mais íntima de conhecimento entre os atores através de jogos teatrais direcionados. Uma coisa me é cara em meus processos: a relação de intimidade que os atores constroem entre si, só assim é possível descobrir quais são suas "armaduras", seus bloqueios, a fim de desmontá-los. É preciso, através dos jogos que apliquei durante os ensaios, a dedicação e a disponibilidade para se deixar despir, tanto no sentido conotativo quanto no sentido denotativo.

Durante esta etapa apliquei jogos teatrais que fui desenvolvendo ao longo da pesquisa a partir de minhas leituras de jogos de Ingrid Koudela e Viola Spolin, além dos jogos que criei. Chamei-os de *jogos teatrais queer*, jogos que tiveram seus objetivos, desdobramentos e, principalmente, público alvo transformados, subvertidos. Do conjunto de dezesseis jogos criados e "subvertidos" por mim, a fim proporcionar um (re) conhecimento mais íntimo e sexual de si e dos outros por parte de cada um dos atores, trago a descrição de um. O *jogo dos sentidos*:

Neste exercício devem-se vendar os olhos de todos os atores e colocar um áudio específico para que eles ouçam (este áudio deve ser de um filme pornô), coloca-se todos os atores no centro da sala em um círculo, onde eles ficam de costas para o outro. Deve-se acender um incenso passar por perto

_

²⁶ Composta pelos espetáculos *O Paraíso Perdido* (1992), *O livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1,11* (2000).

dos atores, enquanto de olhos fechados eles ouvem o áudio do filme. Em seguida, deve-se colocar a mão de cada um sobre o pênis do ator que está do seu lado. Deve-se deixar assim por alguns minutos e perceber suas reações. Depois separe os atores pela sala, bem espalhados. Logo em seguida, desvenda-se apenas um e entrega a ele um comando (Ex: Tire a camisa de tal pessoa), assim segue-se com todos. Quando estiverem todos apenas de cuecas, pede-se a ele que quem estiver confortável e tiver vontade pode tirar sua última peça de roupa. Para finalizar, coloca-se todos eles de volta no círculo onde o jogo começou. (NUNES, 2012).

Todos os jogos foram registrados por mim em um caderno de bordo e todos tinham o principal objetivo de proporcionar a eles a experiência de comunhão intelectual e sexual, além do aprendizado teatral. Aliada a esta pesquisa, estava a tentativa de trazer para a sala de ensaio, como preparação corporal, técnicas de meditação e do sexo tântrico.

A segunda etapa: momento em que "ocorre a seleção do que foi levantado, visando à criação de partituras de ação, esboços de cena e, em seguida, à roteirização propriamente dita. Essa etapa pressupõe o estabelecimento de, pelo menos, uma primeira versão do texto" (ARAUJO, 2006, p. 131). Este foi o momento mais colaborativo, onde tivemos a chance de "brincar" com o texto, de transformá-lo, literalmente. Apesar de que os atores já haviam entrado em contato anteriormente com ele, este foi o momento onde todos puderam colaborar, contribuir. Foi nesta fase em que uma das cenas foi substituída a partir da sugestão dos atores e, principalmente, em que os atores tiveram a chance de construir a cena em sua totalidade sem a interferência da encenação. Neste momento, solicitei que eles lessem a cena e juntos a construíssem de acordo com suas ideias e propostas, então saí de sala e voltei dentro de alguns minutos depois para ver a encenação da primeira cena do espetáculo. Este tipo de trabalho é importante por diversos motivos. Dentre eles, o fato de que vim de um Grupo de Teatro Universitário que proporciona o espaço para alunos formados de ter sua primeira experiência como encenadores. Esta experiência só possível porque é compartilhada por todos, porque estes novos encenadores foram e são provocados por encenadores mais experientes e esta "corrente" deve ser sempre continuada a fim de se reciclar.

A terceira etapa é justamente o momento:

Em que a escrita da cena passa a ocupar o centro das preocupações, tanto no que diz respeito às marcações, ao espaço cênico, ao tratamento visual e sonoro, quanto ao aprimoramento do trabalho do ator. O aspecto dramatúrgico continua a ser desenvolvido aqui, enquanto lapidação e acabamento, porém como um foco secundário (*Ibidem*).

O último período do processo de *Amem!* também foi uma síntese dos outros períodos, resquícios deles ainda existiam neste último momento. Nenhum deles é completamente

autônomo dos outros. Foi o momento do processo em que precisávamos usufruir de toda a vivência acumulada com os estudos e jogos que havíamos trabalhado. Começamos a trabalhar na criação definitiva da luz e do som a fim de aprimorar cada vez mais o espetáculo para a apresentação pública.

O que se teve foi uma experiência teatral que ficou marcada, principalmente em nossos corpos, onde cada função criativa teve o envolvimento e o comprometimento ético de todos.

Amem!, apesar de tudo, é um espetáculo ingênuo que se defende no teatro como forma de provocar, expressar inquietações e de fazer pensar. Talvez o objetivo tenha sido alcançado em sua plenitude, talvez tenha sido parcialmente alcançado ou talvez até mesmo não tenha provocado nenhum eco para além das paredes do teatro, mas a questão é que a reiteração destas iniciativas é necessária para que não nos afoguemos em nosso próprio alheamento.

1.2.3. – Segunda Natureza: Uma fase ética do homem-encenador.

Como já pode ter sido percebido, a encenação de *Amem!* marca um momento em minha vida e no meu modo de fazer teatro em que é predominante uma influência materialista, histórica, política e, principalmente, ética. No entanto, não posso me furtar de realizar uma autocrítica. Se em *Ao Vosso Ventre*, como havia apontado anteriormente, me deixei influenciar primordialmente pelo cinema, especificamente pela poética cinematográfica de Malick em *A Árvore da Vida*, em *Amem!* esta influência existe ainda, embora em comedidas proporções.

Gostaria de lançar uma autocrítica: a questão é que, mesmo realizando um espetáculo que propõe a problematização crítica de algumas convenções sociais, me deixei levar pela clássica necessidade de uma possível catarse e envolvimento emocional e subjetivo com o espetáculo através da contemplação. Apontando que a própria catarse e a contemplação são características fundamentais de um tipo de teatro que apenas busca alienar o espectador do mundo e da sociedade e amansar os seus instintos.

A Tragédia, em todas as suas partes quantitativas e qualitativas, existe em função do efeito que persegue: a "catarse". Sobre este conceito se estruturam todas as unidades da Tragédia, todas as suas partes. É o centro, a essência, a finalidade do sistema trágico. Infelizmente, é também o conceito mais controvertido. Catarse é correção; que corrige? Catarse é purificação; que purifica? (BOAL, 1980, p. 30).

Na Antiguidade, o teatro começou a ser utilizado como instrumento não de politização ou conscientização social, mas de alheamento do mundo ao seu redor e os espetáculos teatrais possuíam em sua estrutura a catarse e a contemplação como elementos fundamentais para isto. Foi a mudança do olhar crente e religioso durante os rituais dionisíacos para este olhar contemplativo e passivo das tragédias gregas uma das características fundamentais para o nascimento do teatro no Ocidente.

Segundo Boal, "Bernays, portanto, permite que se suponha que a purgação não se refira somente às emoções de piedade e terror [sentimentos provocados na experiência da tragédia], como também a certos instintos "não sociáveis" ou socialmente proibidos" (*Ibidem*, p. 31).

Ou seja, a tragédia acabou se tornando um instrumento intimidatório de alheamento social financiado pelos ricos para propagar os seus valores aristocráticos para as massas populares. Suas características existem e são propagadas até hoje, mesmo que de forma variada, mas elas ainda fazem parte do nosso cotidiano e não raramente acabamos contraditória e ingenuamente nos rendendo a elas.

Uma das características que fortalecem esta hipótese de que *Amem!* pertence a uma fase política, social, ética na minha vida e no meu "fazer teatral" é a predominante aplicação de conceitos da estética do teatro épico brechtiano²⁷ (mesmo que tenha me rendido a necessidade da catarse).

Encontrei na Teoria do Teatro Épico de Brecht uma espécie de apoio para que pudesse conceber o espetáculo e meu pensamento, por isso, através de minhas leituras acerca do trabalho do encenador alemão, acabei me deixando influenciar pela sua forma de fazer – e de ver – teatro.

Amem! é um espetáculo predominantemente narrativo, rompe com a linearidade dramatúrgica e com as unidades das ações, características oriundas de um teatro dramático. O espectador (re) descobre a sua dimensão ativa no teatro, pois é constantemente convocado e provocado para tomar decisões na encenação, como, por exemplo, em uma das cenas o espectador não só é questionado e convidado a dar sua opinião acerca do casamento entre pessoas do mesmo sexo, como ele mesmo decide a conclusão desta. Interrompíamos todos os dias o espetáculo em determinado momento para perguntar para as pessoas na plateia o que achavam do casamento entre pessoas do mesmo sexo, embora as opiniões fossem divergentes

²⁷ Bertolt Brecht foi um importante encenador, dramaturgo e poeta alemão. Responsável por peças teatrais de cunho político e social adaptadas no teatro de todo mundo, como *Um homem é homem*, A ópera dos três vinténs e *Mãe coragem e seus filhos*.

e provocassem debates longos e calorosos entre todos, em todas as apresentações, nós convidávamos todos a decidir se as personagens femininas da cena que criamos deveriam se casar, e todos os dias nós pudemos "realizar o casamento" por decisão da maioria das pessoas presentes. Esta foi uma forma que encontrei de envolver o espectador e convidá-lo a pensar efetivamente sobre a questão. Os argumentos a favor do casamento ou contra ele eram de ordem religiosa, jurídica e até mesmo biológica, mas todos, ao invés de se envolver com emoções provocadas por uma cena dramática, trabalharam com argumentos com base em suas próprias experiências. A emoção é uma característica fundamental para se pensar o teatro brechtiano. Embora elas não sejam ignoradas no teatro épico, seu objetivo é fazer com que o espectador não se envolva emocionalmente em nível individual, mas que isso provoque uma tomada de consciência em nível coletivo e social. Por este motivo, gosto de apontar que Amem! não tem a intenção de "levantar bandeira" a fim de construir um discurso vitimizador ou de vilanizar os esquemas sociais, mas mais de oferecer um espaço aberto e público que propicie a reflexão sobre determinado tema. Por mais que o espectador saísse do teatro discordando do tema tratado o importante é que houve um espaço e um determinado tempo dedicado a reflexão e manifestação crítica sobre ideias e ideais coletivos.

Influenciado pelos pensamentos de Foucault e Butler²⁸, nesta fase ética, acabei descobrindo e desenvolvendo uma nova perspectiva sobre o corpo: este como território de inscrição, local onde incide o poder e, portanto, onde há produção de subjetividades. Isto acabou provocando, por conseguinte, uma nova visão sobre a homossexualidade: esta como um fenômeno social, histórico e político, que ultrapassa as fronteiras do individual e exclusivo para alcançar a coletividade. A partir daí comecei a enxergar o corpo e a homossexualidade não como fenômenos isolados de uma vida social, mas como construções fundamentais para o discurso, para uma vida em sociedade, categorias que importam não somente a si, mas a todos.

1.3. – A EXPERIÊNCIA MARGINAL DO HOMEM-ENCENADOR NO ESPETÁCULO TEATRAL SANTA POCILGA DE MISERICÓRDIA.

Continuando este ato de *rastreio*, dentro deste *armário*, ainda sobrevoando o *solo de imanência* e de *composição* de minhas encenações teatrais finalizarei esta seção realizando uma breve leitura, sob a perspectiva marginal, do espetáculo que encerra minha *Trilogia do*

_

²⁸ Filósofa pós-estruturalista americana. Autora de *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da Identidade* (1990). É expoente na discussão de gênero, sexualidade, feminismo, Teoria *Queer* e ética.

Armário, Santa Pocilga de Misericórdia, projeto contemplado pela bolsa Criação, Experimentação, Pesquisa e Divulgação Artística, do Instituto de Artes do Pará, no ano de 2014.

1.3.1. – Quinto ensaio: o homem e a marginalidade em cena.

Gostaria de começar este texto com a própria sinopse do espetáculo escrita por mim e divulgada nos materiais de divulgação online e impressos:

Este não é um espetáculo, mas uma oração. Oração dos – e para os – desalmados e desencarnados da vida. *Un Chant D'Amour*, de Genet, se tornou uma canção de raiva e de sexo. A última parte da Trilogia do Armário – armário feito de pele, sangue e esperma – é uma ode a marginalidade sexual, aos paus e cus que se encontram nos becos das ruas abandonadas ou nas celas imundas das prisões que nos encerram. Com texto de Rodrigo Barata, os seis homens que se encontram encarcerados vivem os escombros das suas escolhas, exercem os seus desejos mais vis e sagrados. Os heróis que carregam o peso do mundo nas costas são: o poeta Jean (Arthur Ribeiro), o "machão" Marcel (Renan Coelho), o Padre obsceno (Kayo Conká), o contraditório Mudinho (Paulo César) e o puto Companheirinho (Gabriel Cunha). Estes são os entristecidos devotos da Santa dos ladrões, a Santa Pocilga de Misericórdia (Allan Jones). Esta Santa que se anuncia através de choros e gozos vem para mostrar que os renegados também rezam, também creem, também esperam, também amam (NUNES, 2014).

Santa Pocilga de Misericórdia marca uma nova forma de expressar e de explorar uma nova dimensão da — minha — homossexualidade. Acredito que as palavras mais adequadas para definir são: marginalidade e transgressão. Tudo — ou todos — que é marginal é indigente, vadio, delinquente. A marginalidade é a experiência de viver nos cantos. De outro modo, aquele que é denominado como um transgressor é um infrator, um violador.



Figura 9: Adan Costa.

Gostaria de falar um pouco sobre a questão da marginalidade. É um fato que a história da homossexualidade é uma história sobre luta de forças. Embora Foucault tenha rebatido uma hipótese repressiva do sexo em A Vontade de saber, o primeiro volume de sua História da Sexualidade, acredito que a repressão compõe um personagem fundamental dentro da história ocidental da homossexualidade.

Para o filósofo francês, ao contrário do que se costuma pensar, houve uma incitação da fala sobre o sexo e não uma repressão. Para o biopoder, nesta sociedade disciplinar, é muito importante que se fale sobre sexo, é muito importante que os discursos sobre as mais variadas práticas sexuais sejam incitados, provocados, seja pelas instituições, pelas áreas do conhecimento ou até mesmo pela religião, pois é só assim, na superfície da vida social, sob olhos nus e indiscretos, que o poder pode encontrar estratégias para agir mais direta e eficazmente sobre os corpos e sobre a vida, dando conta de sua rígida, contínua e incansável regulação.

No entanto, devo dizer que concordo em partes com o filósofo. Acredito, sim, que a repressão agiu e continua agindo sobre as práticas sexuais não normativas. Basta que investiguemos um pouco sobre história da homossexualidade para descobrirmos os becos, as boates, os clubes secretos e tantos outros lugares onde a homossexualidade marginal foi se territorializando. A heterossexualidade deu conta de empurrar a homossexualidade para as margens e para os cantos mais escuros onde ninguém pudesse ver seus crimes e seus pecados. Lá, nesses lugares sujos que cheiram a suor e sangue, é onde aconteceu um processo de

territorialização e de criação. Os sujeitos marginais deram conta de escrever com seu sangue e com esperma a sua própria história. Portanto, a história da homossexualidade também é uma história da marginalidade. Não há vergonha nenhuma nisto.

Não demorou muito para que esta prática abjeta fosse absorvida pela arte e surgissem escritores, cineastas, poetas e tantos outros artistas querendo falar destes fantasmas. Embora o "discurso marginal" não esteja necessariamente vinculado somente a homossexualidade, gostaria de citar alguns artistas que se debruçaram de uma "homossexualidade marginal". Cito Tennessee Williams e seu *De repente, no último verão* e *Gata em teto de zinco quente*. No Brasil, tivemos Plínio Marcos e seu *Barrela* e *Navalha na carne*. Em Belém, tivemos Luís Otávio Barata e seus espetáculos que traziam para o palco os moradores de ruas e travestis. No cinema estrangeiro, recentemente, tivemos *Interior. Leather Bar* (2013), dirigido por James Franco e Travis Mathews, que se propõe a regravar, de forma explícita, cenas de sexo gay censuradas do filme *Parceiros da noite*, estrelado por Al Pacino em 1980. Além de Robert Mapplethorpe na fotografia e Tom of Finland nas artes visuais.

Como podemos ver, até a marginalidade tem a sua dimensão criadora, artística. Ela criou um espaço para si própria, com seu próprio estilo de vida e fez da sua sujeira, das suas trevas, do seu sangue e da sua força bruta a sua própria manifestação artística.

A transgressão é sempre um ato de violação de conduta, uma ruptura brusca, um desvio inesperado em algum local do caminho. A transgressão, por si só, é um crime (necessário!). O crime de *Santa Pocilga de Misericórdia* esta no seu *homem-encenador* e é intensificado pela dramaturgia de Rodrigo Barata, já que versa sobre homens que não couberam nem em si e nem nas normas rígidas de conduta social. Por não caberem foram parar nas sarjetas, em um cárcere que pode ser tanto real quanto metafórico. Em nenhum momento de seu texto Barata descreve os crimes e os delitos de seus prisioneiros, o que fortalece a interpretação de que estes homens estão presos na ousadia das suas próprias transgressões. Assim, estes prisioneiros auscultam a banalidade da vida social de lugares privilegiados.

A transgressão do homem por trás das cenas é clara. Santa Pocilga de Misericórdia é um espetáculo improvável na trajetória de um homem banal que sempre viveu uma homossexualidade adequável à sociedade, uma homossexualidade que nunca ultrapassou nenhum limite (embora a própria homossexualidade já seja, por si só, uma transgressão dos limites). Pode-se dizer que para o homem de alguns anos atrás este espetáculo seria um erro. Para o homem comprometido com sua experiência de construção artística e homossexual esta transgressão de caráter marginal soa perfeitamente necessária.

Acredito que a transgressão esteja não apenas na celebração ao discurso marginal, mas, principalmente na crueldade das cenas. A trajetória do texto que, por si só, já é tão poético e erótico quanto violento segue rumo a uma encenação brutal, enraivecida e impiedosa que louva a força dos instintos sexuais irrefreáveis do homem e da sua inconsciência cega ante ao questionamento da existência de um deus, de uma santa.

Ver sofrer, alegra; fazer sofrer, alegra mais ainda; há nisto uma frase dura, uma antiga verdade "humana, demasiado humana", à qual talvez subscrevessem os macacos, porque, na verdade, e diz-se que com a invenção de certas bizarras crueldades anunciam já o advento do homem. Sem crueldade não há gozo, eis o que nos ensina a mais antiga e remota história do homem; o castigo é também uma festa (NIETZSCHE, 2013, p. 65).

Certa vez fui questionado sobre a forma violenta como o sexo é tratado no texto de Barata e como eu, o encenador, conseguiria atenuar esta violência, este excesso, para dar maior erotismo para as cenas. Hoje percebo que não o fiz. Não acredito que o prazer sexual e a dor sejam elementos que se contrapõem ou que estejam distantes um do outro. Ao contrário, este dois fazem parte de um mesmo corpo deformado. Gostaria de me debruçar sobre isto nesta próxima subseção.

1.3.2. – Sexto ensaio: o encenador desvela a marginalidade.

Nesta subseção realizarei *uma interpretação* da encenação de *Santa Pocilga de Misericórdia* sob a luz da filosofia pessimista do filósofo alemão Arthur Schopenhauer. Escolho a palavra "*interpretação*" – no seu sentido nietzschiano - e não "análise" para me referir a investigação teórica que realizarei sobre o espetáculo porque não gostaria que este texto fosse carregado pelo sentido que a palavra "análise" implica, como se fosse uma crítica, exploração ou até mesmo uma autopsia do espetáculo. Em minha opinião, há a possibilidade de múltiplas *interpretações* e leituras, mas não há a possibilidade de múltiplas análises, pois o ato de analisar existe dentro de um sistema de verdade. Analisa-se um texto, um projeto ou um espetáculo para tirar dele a sua verdade e a partir disso subentende-se que uma determinada análise – com um determinado método – é correta, eliminando outras.

Tendo realizado este primeiro apontamento agora posso dizer que o recorte de minha *interpretação* abrange somente a cena final de *Santa Pocilga de Misericórdia*, que gira em torno do casamento entre a própria Santa e o poeta dos ladrões, Jean. Um desfecho ritualístico.

O pessimismo é também marginal. Em face de uma cultura do otimismo exacerbado, perpetuada nos *happy endings* dos filmes hollywoodianos, dos contos de fada infantis, das sagas heroicas voltadas para o público adolescente e até mesmo nas teledramaturgias brasileiras, qualquer possibilidade de interpretação de qualquer obra cênica, como neste caso, que foge do otimismo prático e da felicidade acaba ficando na margem. A produção artística paraense recentemente descobriu no teatro musical, no gênero cômico e no teatro infantil uma válvula de escape para as "dores da vida". Cada vez mais as pessoas têm indo para o teatro para rir, para se entreter, se divertir, e com isso qualquer espetáculo – ou possibilidade de leitura de um espetáculo – que fuja destas convenções tem sido empurrado para as margens do otimismo. Então, *Santa Pocilga de Misericórdia* e esta leitura são muito mais do que pertinentes, são coisas necessárias.

Como disse anteriormente, referências religiosas são muito constantes em minhas encenações e é com *Santa Pocilga de Misericórdia* que consigo transpor para a cena com muito mais força e posicionamento o meu questionamento sobre a existência de deus. Considero-me um ateu em potencial, e o que me mantem neste estado é o fato de que me questiono muito onde deus está e a nossa necessidade dele.

O espetáculo conta a história desses homens marginais que louvam esta Santa, a Santa dos ladrões. Constantemente signos religiosos são convocados pelo texto, especialmente signos católicos, dentre eles o mais icônico é a veneração de uma Santa, estes homens são devotos de uma entidade espiritual que vive nos céus, a Santa Pocilga de Misericórdia. Além da presença de alguns sacramentos católicos, os personagens vivem como se esperassem em algum momento sua salvação que viesse através de uma ordem divina.

Entendo que, embora estes signos sejam parte fundamental da dramaturgia e que durante a encenação eles sejam mantidos, o espetáculo os subverte na mesma medida em que os cita. Por exemplo, embora a *Santa Pocilga de Misericórdia* seja venerada por seus homens e apareça em momentos específicos do espetáculo, em pequenas aparições, esta nunca se revela como as santas católicas: etéreas, virginais ou límpidas. *Santa Pocilga de Misericórdia* é a santa dos ladrões, dos marginais, da imundície e da dor, por isso se anuncia sempre através de choros, gemidos e lamentos, com um olhar vazio, oco. Ela aparece em momentos que antecedem ou sucedem as relações sexuais destes homens.

Durante o processo criativo do espetáculo trabalhamos com algumas influências que vieram, principalmente, do cinema para a concepção desta personagem. Considero a maior

referência o trabalho de Isabelle Adjani²⁹ em *Possessão* (1981). Assim, trabalhamos a partir do pressuposto de que esta Santa, muito mais do que um ser humano que outrora foi canonizado, representa o próprio horror da vida, uma força bruta e irracional que atinge a tudo e a todos. Um vazio ambulante.

Neste sentido, ao longo do processo fomos concebendo esta Santa de uma forma que se afasta irremediavelmente das mulheres católicas ou de qualquer outra representação humana. Esta Santa é a própria Vontade em si, a Vontade de Jean que controla todos, porque todos os outros marginais são o próprio Jean. Hoje, arrisco-me a aproximá-la da Vontade schopenhaueriana.

A vontade, esta não é, ela mesma, nem fenômeno, nem representação, nem objeto, ela é coisa-em-si, e, por conseguinte, escapa ao princípio da razão suficiente, essa lei formal de tudo que é objeto; para ela não existe princípio donde ela possa deduzir-se e que a determine; para ela não existe necessidade: ela é livre. Tal é a noção de liberdade, noção essencialmente negativa, reduzida que é a ser a negação da necessidade, a negação da ligação de consequência a princípio, tal como o princípio de razão suficiente (SCHOPENHAUER *apud* MONTEIRO, 2014, p. 31).

Se, para o filósofo alemão, todo homem carrega em si uma força cega e irracional que origina todo sofrimento porque é eternamente insatisfeita, transformando a vida em um absurdo insuportável, com Jean não seria diferente: a Santa é sua própria Vontade que ele acha que domina, mas, ao contrário, ele é dominado por ela.

Para sustentar meu argumento, divido a última cena, o casamento de Jean e a Santa (a sua própria Vontade) em cinco momentos: o matrimônio, realizado pelo personagem do Padre, um dos marginais; o ritual silencioso da Santa com os ladrões após o casamento; a morte de Jean; o ritual fúnebre dos marginais e a automutilação de Santa.

Faço, a partir de agora, uma analogia da celebração do casamento da Santa com Jean com o inicio do processo de transformação da Vontade em Representação. A Santa, como Vontade, força irracional e implacável, sempre esteve em Jean, no seu corpo, no seu coração, na sua cabeça. De todas as três aparições da Santa, durante todo o espetáculo, é só no momento do casamento que Jean, e somente ele, fará contato visual e carnal com sua Vontade. Dito isto, preciso apontar que, segundo Monteiro, "em *O mundo como vontade e representação*, Schopenhauer opõe a Vontade à Representação, fazendo da Vontade uma força incognoscível" (2014, p. 39). A partir daí se deflagrará um combate impiedoso, de onde apenas um triunfará, entre Jean e sua própria Vontade como Representação, a Santa.

_

²⁹ Atriz francesa.

Mesmo contra a vontade dos outros marginais, antes da cerimônia matrimonial Jean afirma:

Aceito como minha esposa a Santa dos incautos, essa que me livrará de farpas e pregos, essa que me conduzirá ao altar de ouro dos calcinados. A minha pele é que é a minha real prisão, nada me libertará de verdade, a não ser a farsa de um amor que já nasce fadado ao perjúrio! Chamem o Padre, que seja feita a vontade desse Deus redentor dos miseráveis! (BARATA, 2014).

Quero aqui esclarecer o conceito de Representação em Schopenhauer. Esta Representação se distancia das formas tradicionais de se avaliar o conhecimento do mundo. Diferente dos idealistas – Fichte, Schelling e Hegel – que viam no homem o ponto de geração de todo conhecimento sobre o mundo, e diferente dos realistas, como os materialistas, que viam no objeto o início de todo conhecimento do mundo e do próprio homem, incluso nele, Schopenhauer definirá a Representação como a base de todo conhecimento:

A representação pressupõe o envolvimento simultâneo das noções de sujeito e objeto, o que significa dizer que, ao se pensar no sujeito, logo se nota que tal noção envolve também a de objeto. E vice-versa, quando se pensar no objeto, automaticamente já temos de pensar no sujeito. Não é possível pensar em um sem ao mesmo tempo pensar no outro: ambos os conceitos estão ligados analiticamente, vale dizer, basta analisar um isoladamente para se encontrar o outro contido nele. Estamos diante de um amálgama teórico que nenhum corte, nenhum raciocínio logico consegue separar. Onde começa o sujeito termina o objeto; e onde começa o objeto termina o sujeito. Serobjeto significa ser conhecido por um sujeito. Ser-sujeito significar ter um objeto (BARBOZA, 1997, p. 29).

Sendo assim, pensar a relação de Jean com sua Santa é pensar esta mesma relação de envolvimento simultâneo entre sujeito e objeto. A partir da celebração do casamento, a Vontade começa a se revelar enquanto Representação:

Diante do fato de que a Vontade enquanto Representação traz sofrimento ao individuo e faz do mundo um vale de lágrimas, podemos inferir que a Vontade opõe-se a si mesma; são as representações do mundo a ferir o individuo também como representação (MONTEIRO, 2014, p. 39).

A partir deste momento, a Santa entrará em contato com o que há de mais íntimo e secreto em Jean, seus sentidos. Neste momento, em um ritual silencioso, ela provocará cada um dos prisioneiros através dos cinco sentidos. É uma passagem longa e duradoura do espetáculo e cada vez que um marginal é atingido, Jean reage como se fosse da mesma maneira atingido. Isto acaba reforçando uma teoria que surgiu ainda durante o processo

criativo de que estes prisioneiros só existem na cabeça de Jean. Ele, ao escrever a sua história escreve a deles simultaneamente e, com isto, os encarcera. Estes homens passaram pela sua vida e o marcaram de alguma maneira.

O ultimo a receber o contato com a Santa enquanto Representação é o próprio Jean, que em um determinado momento se arrasta até ela e levanta seu corpo fatigado a sua frente. É o contato derradeiro.

Com isto, a Santa, após o matrimônio e a sua passagem através dos sentidos de todos os marginais e, portanto, de Jean, acaba se objetivando, finalmente, como Representação.

O momento seguinte, o do combate derradeiro entre Jean e a Santa, representa a efetivação da supressão da Vontade por parte de Jean. É o momento onde eles ficam face a face e Jean a enxerga como em um espelho, seu reflexo. A Santa, Vontade, depois de ter mergulhado nas profundezas do espírito de Jean acaba insurgindo de forma vertiginosa e chegando no mais alto grau da sua consciência. Cenicamente, não é uma experiência agradável para o "poeta dos ladrões" – tampouco para o espectador –, que sofre, ao mesmo tempo em que os outros prisioneiros dançam ao lado dele e da Santa ao som de *Greengrass*, de Tom Waits.

A partir do momento em que o homem se torna consciente que a vida não é nada além de horror e tédio, que o sofrimento é a ordem primeira da existência, resta a ele reagir, se impor ante a Vontade para domá-la, *donec voluntas fiat noluntas*³⁰.

Cientes de que a dor e o sofrimento são a essência da vida – representações da Vontade que assim se determina, mas que não está afeita ao intelecto – resta-nos o recurso, declara Schopenhauer, de fazer o uso do intelecto, da prerrogativa da razão, para nos impor diante da Vontade com o intuito de suprimi-la, sufoca-la, amainá-la. É a necessidade que nos impõe (*Ibidem*, p. 39-40).

É justamente neste momento, em que Jean está frente a frente com sua Vontade, que ele a enfrentará, deixará de ser individuo para se tornar sujeito cognoscente.

Entendemos dever ressaltar que Schopenhauer estabelece uma diferença entre o sujeito que conhece e o individuo. O objeto para ser percebido necessita do tempo e do espaço e causalidade, já o sujeito não requer nenhuma dessas expressões da razão suficiente. O sujeito é a condição do conhecimento (*Ibidem*, p. 40).

E continua:

 $^{^{30}}$ Até que a vontade se torne não-vontade.

O sujeito ligado ao corpo, enquanto corporeidade, torna-se individuo. Este individuo, preso que está a sua representação corpórea, tem seu corpo como centro de suas preocupações, pois o corpo é a objetivação da Vontade; Vontade esta tornada objeto da representação [...] Já o puro sujeito do conhecer – sujeito desvinculado do corpo livre das representações corpóreas – contempla as ideias, a objetivação plena da Vontade – ele é o puro olho do mundo. O puro sujeito do conhecer, portanto, sai da esfera do mundo e suas representações para postar-se acima deste como mero observador; é o abandonar sua mera existência imersa no sofrimento e aproximar-se da idealidade (*Ibidem*, p. 40).

Sendo assim, ao invés de sucumbir, Jean se torna sujeito do conhecer, se livra da individuação, entende a vida como sofrimento e, principalmente, sua vida como uma série de fenômenos que originam seu sofrimento. Jean, neste momento, finalmente suprime a Santa Vontade.

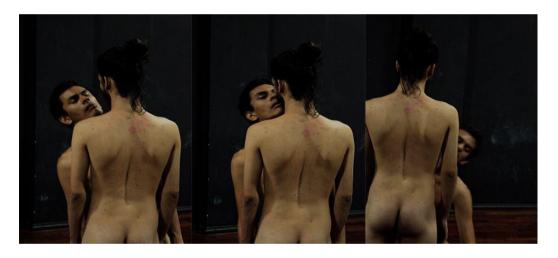


Figura 10: Adan Costa.

Jean se abandona no chão, morto, e os outros marginais assim o fazem logo em seguida. A Santa canta um trecho da música *Invocação*, interpretada por Maria Bethania. Este é o momento que encontrei para inserir a minha inquietação pela existência de deus, inquietação que é constantemente invocada pelos marginais ao longo do espetáculo: "Deus dos sem deuses/ deus do céu sem Deus/ Deus dos ateus/ Rogo a ti cem vezes/ Responde quem és?/ Serás Deus ou Deusa?/ Que sexo terás?/ Mostra teu dedo, tua língua, tua face/ Deus dos sem deuses".

Os outros marginais se levantam atordoados e em estado êxtase, como em um colapso físico e mental coletivo, para cantar a mesma música e em seguida carregam o corpo de Jean, em um ritual fúnebre, para fora do espaço cênico, passando pelos espectadores. A Santa se vê

sozinha no espaço, abandonada, e em uma clara referência a *Professora de Piano*, de Haneke, apunhala seu peito com uma faca e vai embora adoentada.

Este excerto poderia resumir a trajetória da relação entre Jean e Santa Pocilga de Misericórdia durante todo o espetáculo:

A Vontade, de certo modo, é "educadora". Ela tortura aquele que é obstinado, aquele que vive imerso em seu orgulho, que se regozija num imensurável egoísmo; ela acicata-o, fere-o, maltrata-o, até que, vencido em todas as frentes da peleja, entrega-se à negação do querer viver. Então a Vontade vê-se aplacada, esmagada, sufocada; ele, no entanto, mostra-se calmo, sereno, distante. É o guerreiro que, após lutas inglórias, capitula, e a resignação que lhe torna imperturbável transforma-se no troféu da existência; a vitória lhe pertence. Diante de um mundo que se lhe revela caótico e estúpido, ele procura sorrir. Desse momento em diante passará a gozar da liberdade (*Ibidem*, p. 54).

Jean nega a vontade e a vence, por isso sai carregado como um herói por seus marginais, por sua história. A história de Jean, a partir do momento que sai daquele espaço, que se liberta, real e metaforicamente, será perpetuada pela força, sangue, suor e esperma destes marginais que venceram a Santa.

Segundo Barboza (1997), Schopenhauer inicia o seu mais importante livro, *O mundo como vontade e representação*, com uma insólita afirmação: "O mundo é minha representação". Daí, podemos retirar três pontos importantes: O mundo, a pressuposição da existência de um sujeito e a noção de representação.

Ao se afastar dos realistas e dos idealistas, Schopenhauer afirma que a representação do mundo acontece através de uma relação mútua entre sujeito e objeto, ou seja, para pensarmos o mundo não podemos separar ou isolar o sujeito do objeto (ou vice versa). Mais especificamente, a representação é "uma complexa atividade fisiológica no cérebro de um animal ao fim da qual se tem a consciência de uma imagem" (*Ibidem*, p. 30). Sendo assim, o mundo só passa a existir após um longo e complexo processo mental de racionalização desta imagem, que se dá através da submissão da mesma aos princípios da razão: o tempo, o espaço e a causalidade. Todo este processo não acontece sozinho, espontaneamente. Ele vai subentender a existência de um sujeito ativo e autônomo que racionaliza esta imagem, este mundo.

A representação nela mesma não revela a sua essência intima, o seu núcleo, daí poder-se dizer que ilusória, enganosa. Em termos estritamente empíricos, é pelos sentidos que os primeiros dados fornecidos pela experiência conduzem à representação. Porém, antes de termos a posse final da imagem, é necessário previamente todo um elaborado processo mental para construíla. Em tal processo, o sujeito é ativo, é uma espécie de artesão que possui *a*

priori três formas puras de conhecimento, todas inatas, presentes nele desde o nascimento e que possibilitam a apreensão do mundo circundante. Essas formas são o tempo, o espaço e a causalidade, espécie de "óculos intelectuais" para se conhecer as coisas, vê-las tais quais aparecem, ou seja, de um exato jeito e não de outro, situadas num dado espaço, num dado tempo, envolvidas pela causalidade (*Ibidem*).

Pensar em representação na filosofia pessimista de Schopenhauer é pensar em representações. Representações de mundo. Representações de mundos. Assim como para Nietzsche não existiam fatos, mas apenas interpretações, para Schopenhauer tudo que existe são representações.

É isto que acontece com os devotos de *Santa Pocilga de Misericórdia*. Tanto os marginais quanto a própria Santa são o resultado de um processo fisiológico e mental de racionalização de Jean. São a representação do mundo de Jean.

1.3.3. – *Terceira Natureza*: Uma fase marginal do homem-encenador.

Esta fase marginal é caracterizada por uma forma mais livre e transgressora de expressão artística e homossexual. Santa Pocilga de Misericórdia se tornou um espetáculo possível porque anteriormente dirigi um espetáculo como Amem! e, principalmente, um espetáculo como Ao Vosso Ventre. Se um dia Ao Vosso Ventre e Santa Pocilga de Misericórdia forem apresentados consecutivamente o público perceberá que são espetáculos completamente diferentes e até mesmo opostos que tratam de um mesmo tema e pertencem a um mesmo encenador.

Quando falo em *minha conduta marginal* quero dizer que construo esta conduta da forma como quero e penso a marginalidade, sem me deixar influenciar com pressupostos sobre a marginalidade. *Minha marginalidade* assume uma trajetória que sai de dentro de mim e vai para fora, é uma exteriorização (não foi assim que Nietzsche pensou o *homem nobre*?). Quando está lá fora, quando toma o domínio público, já não é mais apenas minha, mas de todos.

Pensar uma conduta marginal não significa viver *dionisiacamente*, constantemente à beira de um precipício, mas de *simplesmente* se livrar dos grilhões e das amarras que outrora colonizavam meu corpo e me diziam quem eu deveria ser, ou pior, que tipo de homossexual eu deveria ser. Com *Santa Pocilga de Misericórdia* eu me revelo, finalmente, despido. Do lado de fora.

2. SEGUNDA CENA: ESTÉTICA E ÉTICA COMO PONTOS-TOQUES E UM NECESSÁRIO POUSO.

Quando Kastrup toma como ponto de partida a ideia de uma concentração sem focalização para poder definir as variedades atencionais de um cartógrafo, me vem a cabeça um cartógrafo que mais do que atento está aberto, disponível e sempre alerta para os *toques*, para as rugosidades que podem surgir a qualquer momento. Essa precisão na postura do cartógrafo durante o ato de *rastreio* deve existir em um nível háptico.

A percepção háptica foi estudada no domínio do tato por G. Revesz (1950). O tato é uma modalidade sensorial cujos receptores estão espalhados por todo o corpo e que possui a qualidade de ser uma próximo-recepção, sendo seu campo perceptivo equivalente à zona de contato. (KASTRUP, 2009, p. 41).

Logo em seguida, Kastrup aponta a diferença entre a percepção háptica da percepção tátil passiva e ainda mais adiante ela estende a dimensão do conceito de percepção háptica a outro domínio sensorial, o ótico, justamente para diferenciá-los dentro dos estudos de Deleuze. É este ponto que interessa.

Segundo a pesquisadora, existe na percepção de nível ótico a organização do campo em figura e fundo, o que implica em uma hierarquia. Além deste dualismo figura-fundo, existe outro de caráter cognitivo: sujeito e objeto, "que configura uma visão distanciada, característica da representação" (*Ibidem*). Ao passo que, a percepção de nível háptico:

[...] É uma visão próxima, em que não vigora a organização figura-fundo. Os componentes estão lado a lado, se localizando num mesmo plano igualmente próximo. O olho tateia, explora, rastreia, o mesmo podendo ocorrer com o ouvido ou outro órgão. De todo modo, a distinção mais importante aqui é entre a percepção háptica e a percepção ótica, e não entre os diferentes sentidos, como a visão, a audição e o tato (*Ibidem*).

O movimento do corpo do cartógrafo é regido por uma sinestesia que atua em nível microscópico, onde todos os órgãos estão dispostos e extremamente sensíveis ao *rastreio* e aos acontecimentos, aos *toques*.

Como uma antena parabólica, a atenção do cartógrafo realiza uma exploração assistemática do terreno, com movimentos mais ou menos aleatórios de passe e repasse, sem grande preocupação com possíveis redundâncias. Tudo caminha até que a atenção, numa atitude de ativa receptividade, é *tocada* por algo (*Ibidem*, p. 41-42, grifo meu).

Destarte, considero a Estética como o primeiro *toque* deste meu ato de varredura de campo, que são os meus processos de encenação.

Portanto, nesta seção, pretendo realizar, de forma panorâmica e breve, uma retrospectiva histórica acerca da Estética como disciplina e ciência do Belo e da Arte, além de investigar quais foram as suas influências fundamentais e fundadoras presentes no pensamento filosófico da Grécia Antiga. Enquanto isso, sempre fazendo pontuações específicas que me permitam acessar o caminho que me levará a chegar onde quero chegar, nos sentidos da estética em Nietzsche e em Foucault. Esta investigação surge intimamente influenciada e provocada pela minha experiência estética analisada na seção anterior no processo de encenação do espetáculo *Ao Vosso Ventre*.

A intenção de realizar esta breve retrospectiva histórica parte de minha necessidade construir meu próprio raciocínio cartográfico acerca de toda a história da Estética. Sempre com cautela e consciência para não me perder neste labirinto. Embora esta retrospectiva já tenha sido realizada em outros livros por outros estudiosos da área, acredito que o que construo aqui é uma moldura do meu próprio pensamento acerca do assunto. Vou construindo meu próprio mapa e realizando esta cartografia singular da Estética, afinal cada visão possui de forma intrínseca a sua própria potência que lhe difere das outras. Sendo assim, concordo com Santaella:

Não há, nem poderia haver, nesta modesta moldura, qualquer intenção de aprofundamento. [...] Não se pode ocultar, assim, o quanto há de leviandade e consequente simplificação em qualquer tratamento de mais de vinte séculos de filosofia em algumas dezenas de páginas. Mas existem momentos em que esquematizações se fazem necessárias. Acreditando que esta parte é um desses momentos, penso, com isso, estar até certo ponto justificada para trocar a profundidade de uma visão microscópica e vertical pela simplicidade de uma visão de conjunto ou panorâmica (SANTAELLA, 1994, p. 21).

Em conclusão, este solo de minhas encenações teatrais convoca e provoca uma rugosidade estranha que borbulha exigindo outro nível de atenção deste cartógrafo. Esta rugosidade – identifico agora – é meu primeiro ponto-*toque*: a estética. Investiguemos, então.

2.1. ENCENAR O PRIMEIRO PONTO-TOQUE: A ESTÉTICA.

A etimologia da palavra "estética" vem do grego αισθητική ou *aisthesis*, algo próximo de percepção ou sensação. Para Nunes, "em grego, a palavra *aisthesis*, de onde derivou *estética*, significa o que é sensível ou o que se relaciona com a sensibilidade" (2006, p. 12).

A Estética como disciplina da área da filosofia e como ciência que concilia teoricamente o Belo com a Arte surge apenas no Renascimento sob os melhores auspícios do filósofo alemão Baumgarten³¹.

Foi neste século [XVIII] que surgiu uma nova disciplina filosófica, com o objetivo de estudar o Belo e suas manifestações na Arte. Seu fundador, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), discípulo do filósofo Christian Wolff, denominou-a Estética, publicando, em 1750, a *Aesthetica sive theoria liberalium artium* (Estética ou Teoria das Artes Liberais), que conceitua essa disciplina como ciência do Belo e da Arte (*Ibidem*, p. 10).

Cabe dizer que, antes da publicação de *Estética ou Teoria das Artes Liberais*, em 1750, Baumgarten já havia citado a palavra "estética", mas de forma filosófica, foi em 1735, com *Reflexões filosóficas sobre algumas questões pertencentes à Poesia*. Vale ressaltar que em 1750 a Estética surge já como sinônimo de conhecimento através dos sentidos, dando a ela uma importância maior, como aponta Santaella:

O primeiro a utilizá-la filosoficamente foi Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), em 1735, no texto denominado *Reflexões filosóficas sobre algumas questões pertencentes à Poesia*, onde ela foi definida como a ciência da percepção em geral. Na sua obra posterior, *Aesthetica*, essa ciência da percepção foi tomada como sinônimo de conhecimento através dos sentidos (1994, p. 11).

A união definitiva do Belo com a Arte acontece através do envolvimento de uma terceira parte mediadora, a Natureza, entendida como a fonte original do Belo. Logo, caberia ao artista saber interpretar e transpor para todas as suas obras artísticas os princípios do Belo contidos na natureza.

Foi no Renascimento que se deu a união teórica do Belo com a Arte, união que uma terceira ideia, a de Natureza, a qual nessa época adquiriu sentido preciso, ajudou a consumar. Conjunto de fenômenos sujeitos a leis, contendo formas perfeitas, como pensava Leonardo da Vinci, a Natureza é a fonte do Belo que o artista revelará com as suas produções, às quais se concede uma consciência semelhante à do Universo material e sensível, agora valorizado. Falar-se-á, daí por diante, numa *beleza natural*, a que a arte tem que sujeitar, e que, para ela transplantada, gera a *beleza artística*. (NUNES, 2006, p. 10).

Essa *beleza natural*, ou seja, o Belo, propriamente dito, está disperso em todas as coisas da natureza. A *beleza artística*, quando encontra através de seu artista criador meios de enxergar e transpor esta beleza natural através dos meios materiais e sensíveis, tem o objetivo

_

³¹ Filósofo alemão de influência cartesiana e autor de *Meditações Filosóficas Sobre as Questões da Obra Poética* (1735).

de provocar o deleite no espírito. Antes de prosseguir discutindo o deleite, como efeito provocado pelo Belo através da arte e o aprofundamento na Estética, preciso realizar uma regressão histórica – entendamos até como uma digressão, no sentido de divagação, um pequeno desvio – para investigar as principais influências filosóficas, teóricas e artísticas que culminaram para o surgimento no século XVIII do que chamamos de Estética, a fim de construir meu argumento e dar bases sólidas para o pensamento que pretendo construir. Deixemos o deleite do espírito como um engate para o meu retorno.

2.1.1. – Filosofia e Arte: onde tudo começou.

O nascimento do nosso modo de pensar está cravado na Grécia antiga sob a influência do pensamento socrático-platônico. No entanto, até chegar a Sócrates e Platão muita coisa aconteceu.

Benedito Nunes, dono de um intelecto admirável e com uma precisão cirúrgica, começa seu livro *Introdução à filosofia da arte* (2006) dando conta, em apenas três parágrafos, de séculos de pensamentos dos homens que antecederam Sócrates, Platão e Aristóteles.

Segundo Nunes, "no século VI a.C., os primeiros filósofos gregos preocuparam-se em conhecer os elementos constitutivos das coisas" (*Ibidem*, p. 7). São eles: Tales, Anaxímenes, Heráclito, Parmênides, Pitágoras, Empédocles, Anaxágoras e Demócrito. Estes foram os primeiros investigadores da Natureza, enquanto força criadora. Em seguida, encontramos os sofistas da segunda metade do século V a.C. e Nunes os aponta como criadores do "ponto de vista reflexivo-crítico que caracteriza a filosofia" (*Ibidem*, p. 7).

Nunes chega em Sócrates, tido como o pai da filosofia, e cabe aqui apontar uma importante indagação que o filósofo faz a Parrásio. Segundo Nunes:

Sócrates, que discorria sobre todos os assuntos humanos, entrou, certa vez, no ateliê do pintor Parrásio, e a este perguntou o que a Pintura poderia representar. A pergunta de Sócrates era uma indagação filosófica acerca da essência da Pintura, que transportava para o domínio das artes a atitude interrogativa que já tinha sido assumida pelos filósofos gregos em relação às coisas e aos valores morais (*Ibidem*, p. 8).

Esta pergunta de Sócrates ao pintor Parrásio permanece como uma insólita pergunta que desencadeou um processo de problematizações filosóficas acerca da arte e que vai encontrar eco em seu discípulo, Platão.

Platão, autor de *A república*, "cuja obra encontramos a primeira teoria da arte e do belo de que temos notícia" (SANTAELLA, 1994, p. 12), livro que contém o texto *A alegoria da caverna*, onde o filósofo reflete especificamente sobre sua Teoria das Ideias, defende que existem dois mundos: o mundo inteligível, portanto imutável, eterno e perfeito; e o mundo das formas sensíveis, ao qual nos encontramos e que é apenas uma cópia imperfeita deste mundo das ideias. Para Platão, a arte existe apenas como uma tentativa de representação de formas de um mundo que já é uma imitação por natureza, portanto, a arte se torna supérflua. Nunes explica como Platão enxergava as obras de natureza pictórica e escultórica e como este observava a Poesia e a Música:

Levando em conta o caráter representativo da Pintura e da Escultura, o filósofo concluía, nesse diálogo, não só que essas artes estão muito abaixo da verdadeira Beleza que a inteligência humana se destina a conhecer, como também que, em comparação com os objetivos da ciência, é supérflua a atividade daqueles que pintam e esculpem, pois o que produzem é inconsciente e ilusório (NUNES, 2006, p. 8).

Sendo assim, Platão se tornou, com seu *A república*, o primeiro filósofo a mergulhar nas problematizações e inquietações que a arte em sua relação com a realidade e com o Belo lhe suscitava e foi precedido por Aristóteles.

De fato, foi Platão quem levantou os problemas relativos à criação, para os quais foram dadas as mais diversas interpretações através do tempo e com os quais nos debatemos até hoje, tais como a natureza da inspiração, a relação da criação com a emoção, o impacto e efeitos da arte sobre o receptor, as antinomias entre o conhecimento verdadeiro e a ilusão das paixões, as consequências do descomedimento e as virtudes da temperança (SANTAELLA, 1994, p. 12).

No século IV a.C., Aristóteles escreveu a *Poética*, registro fulcral que foi publicado e que busca teorizar a arte, nele contém "ideias relativas à origem da Poesia e à conceituação dos gêneros poéticos, ideias que pela sua clareza e consistência, representam, em conjunto, a primeira teoria explícita da Arte que a antiguidade nos legou" (NUNES, 2006, p. 8).

Depois de Aristóteles, a cultura e o pensamento grego começam a entrar em franca decadência, do século II a.C. até século III d.C., justamente no período de nascimento do cristianismo. Desde a *Poética* aristotélica não houve nenhum documento teórico acerca da arte que se igualasse ou se acrescentasse a ela, até a chegada de Plotino. Segundo Nunes:

Plotino, conforme veremos, concedeu à Arte uma importância metafísica e espiritual que ela não poderia mais ter para os pensadores cristãos, propensos a considera-la objeto mundano, estranho à índole das questões religiosas que

os preocupavam, quando não indigna de conhecimento, porque contrária, pelas suas vinculações com a matéria e com a sensibilidade, ao ascetismo evangélico, infenso ao mundo e suas pompas, à carne e suas solicitações sensíveis (*Ibidem*, p. 9).

O interesse intelectual vai diminuindo, em contrapartida, o interesse filosófico e teológico acerca da Beleza vai aumentando, justamente porque a Beleza é associada com Deus, com o divino. Desta forma, será só no Renascimento que acontecerá a conciliação entre o Belo e a Arte, conciliação que Nunes julga ser acidental: "A relação entre a Beleza e as artes não é essencial, mas acidental" (*Ibidem*).

Tendo realizado esta breve regressão agora retorno para meu engate: a questão do deleite do espírito.

2.1.2. – O Retorno ao deleite do espírito.

Antes de retornar de fato a questão do deleite do espírito, gostaria de salientar que a divisão que faço acerca da história da estética neste primeiro momento condiz com a divisão que Santaella define em seu livro *Estética de Platão a Peirce* (1994). São elas:

1) o nascimento das teorias do Belo e do fazer criador nas obras de Platão e Aristóteles, que se estenderam, não obstante as particularidades de cada período histórico, pelo mundo latino, a Idade Media e a Renascença. 2) Exposto às questões emergentes da percepção, do desinteresse, da apreciação, do sublime, e sensível especialmente aos apelos do "paradoxo do gosto", levantados por Hume, Kant veio fazer de sua terceira crítica, a da faculdade do juízo ou julgamento, a obra inaugural da idade de ouro da estética, que, estendendo-se pela proeminência do estético dentro do idealismo absoluto de Friedrich Wilhelm Joseph Von Schelling (1775-1854), encontrou seu apogeu na estética de Hegel (1779 – 1831). 3) A partir do século XIX, com Arthur Schopenhauer (1780 – 1860), Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) e, no século XX, com Martin Heidegger (1889 – 1976) e as estéticas fenomenológicas, o descentramento da secular preocupação com o belo viria produzir a explosão e atomização cada vez mais crescente da estética em versões particularizadas e diferenciais (SANTAELLA, 1994, p. 22).

Em um primeiro momento, realizei este *rastreio* de forma bem sintética sobre o surgimento da Estética como disciplina filosófica do Belo e da Arte, para, então, retornar a Grécia Antiga e as primeiras teorizações do Belo e da Arte com Sócrates, Platão e Aristóteles e agora retornar ao século XVIII – embora um pouco mais tarde, mas ainda no mesmo contexto de surgimento da Estética como disciplina baumgartiniana– falando sobre os efeitos do Belo, o deleite do espírito, justamente no momento em que a Estética ganha autonomia

com o pensamento kantiano e hegeliano e só então encontrar seus sentidos na filosofia de Nietzsche e Foucault.

Este meu *rastreio* é cartográfico, e por ser cartográfico, não implica em um movimento linear, temporal ou cronológico, mas aparentemente caótico, e principalmente, transversal. Vou descobrindo as diversas linhas de acesso e linhas de fuga nesta história e construindo minha cartografia e organizando meu pensamento de forma singular, própria.

O Belo está disperso em todas as coisas da Natureza, ele existe com o objetivo de oferecer o deleite ao espírito, principalmente através da visão e da audição. Ele se manifesta através destes dois sentidos para alcançar uma *visão interior*, estudada por Shaftesbury no século XVIII e considerada por Addison como uma característica comum e inata ao homem (NUNES, 2006).

Nunes define este deleite como:

Esse deleite não se compara com qualquer outro: é um prazer do espírito, em função do qual as coisas naturais nos agradam ou desagradam. Ao julgarmos, segundo agrado ou desagrado que sentimos, que uma coisa ou uma obra é bela, é o deleite experimentado o fundamento dos nossos juízos de gosto (NUNES, 2006, p. 12).

A Estética não pode ser simplificada como uma disciplina que surge apenas para estudar o Belo, a sua grande contribuição e originalidade se encontra no fato de que Baumgarten vincula a perspectiva do Belo ao domínio da sensibilidade, "imediatamente relacionado com a percepção, os sentimentos e a imaginação" (*Ibidem*). De todo modo:

A Estética de Baumgarten inspirou-se, sobretudo, na ideia de que a Beleza e seu reflexo nas artes representam uma espécie de conhecimento proporcional à nossa sensibilidade, confuso e inferior ao conhecimento racional, dotado de clareza e que tende para a verdade (*Ibidem*).

Depois de Baumgarten, ainda no século XVIII, foi a contribuição do pensamento de Kant que proporcionou a Estética a sua autonomia como conhecimento de valor. Como vimos, Baumgarten ainda considerava o Belo como uma espécie de conhecimento inferior ao conhecimento racional, mas Kant dá o valor necessário e o transforma em *experiência estética*.

Existem três espécies de experiência em Kant: a cognoscitiva, ligada ao intelecto, aos conceitos; a prática, ligada a moral e a ética, necessárias a vida em sociedade; e a *experiência estética*, vinculada ao prazer – ou desprazer -, aos sentimentos e a percepção que determinados objetos ou paisagens nos causam. Esta última experiência se satisfaz por si

própria, não está ligada a cognição ou a prática, ou seja, existe independente dos conceitos ou da moral, sua natureza é simplesmente contemplativa e desinteressada.

Por outras palavras, o filósofo reduziu o Belo à condição de objeto da experiência estética, a qual se caracteriza pela *aconceptualidade* (não determinada por conceitos), pelo *desinteresse* (é contemplativa) e pela *autotelia* (tem finalidade intrínseca) (*Ibidem*, p. 13).

A experiência estética, pensada por Kant, é possível e necessária a todos os indivíduos, pois está conectada intimamente com a nossa capacidade de sentir, característica inerente a todo e qualquer ser humano. Assim como uma pintura, uma escultura, um filme, uma música ou a leitura de um poema podem provocar comoção em quem as vê, a paisagem de um determinado local também pode provocar da mesma maneira esta comoção. A experiência estética é uma possibilidade real.

Cabe ainda dizer que existem dois tipos de *experiência estética* no pensamento kantiano: o subjetivo, relacionado ao sujeito, e o objetivo, relacionado ao objeto que causa o que sentimos. As correntes que dão conta do caráter subjetivo da experiência estética são as correntes chamadas de psicologistas, que "estudam, com exclusividade, o aspecto subjetivo, valorizando os seus elementos heterogêneos, como o prazer sensível, os impulsos, os sentimentos e emoções" (*Ibidem*, p. 14). Ao passo que, as correntes que se debruçam sobre o aspecto objetivo "valorizam os elementos materiais (sons, cores, linhas, volumes), as relações formais puras (ritmo, harmonia, proporção, simetria), as formas concretas no espaço e no tempo, capazes de produzir efeitos estéticos" (*Ibidem*).

Não basta, porém, considerar apenas os dois aspectos, subjetivo e objetivo, da experiência estética. É preciso não esquecer que o sentido a ela inerente não reside nos estados psíquicos do sujeito, nem deriva dos objetos, como direta consequência de suas qualidades físicas. É que a experiência estética, em parte sensível e em parte espiritual, tem caráter valorativo. Unindo o subjetivo e o objetivo, o seu sentido está na consciência dos valores específicos a que nos dá acesso e que não podemos isolar das formas perceptivas concretas (*Ibidem*).

Nunes parece defender que investigar a experiência estética somente através do caráter subjetivo ou somente através do caráter objetivo acaba se tornando uma redução de sua verdadeira potencialidade.

De outro modo, se em Kant a *experiência estética* é um conceito importante da sua filosofia, para se falar da Estética na fase hegeliana se faz necessário falar sobre a questão do Absoluto – um dos pontos fulcrais de seu sistema filosófico –, já que "o belo é considerado

como um momento essencial do desdobramento do espírito absoluto, no qual é expressa numa forma determinada a Idéia e, portanto, a verdade" (FERREIRA, 2011, p. 82).

Tanto Schelling quanto Hegel reconheceram na filosofia kantiana a oposição entre Espírito e Natureza e a possibilidade de se encontrar uma unidade para elas, esta que seria, segundo Nunes (2006, p. 62), a *intuição artística*.

[...] o belo artístico foi reconhecido como um dos meios que resolve e reconduz a uma unidade aquela contraposição e contradição entre o espírito que repousa em si mesmo abstratamente e a natureza. [...] a filosofia kantiana sentiu este ponto de unificação em sua necessidade, como também o reconheceu e o representou de modo determinado (HEGEL, 2001, p.74 apud FERREIRA, 2011, p. 82).

O Absoluto é uma moeda com duas faces: de um lado, o Espírito, vinculado ao aspecto interno da liberdade e, de outro lado, a Natureza, ligada a exterioridade dos fenômenos. Respectivamente, sujeito e objeto; consciente e inconsciente. O Absoluto é uma realidade plena que nem o conhecimento isolado das coisas e nem o conhecimento como um todo consegue alcançar. Para tanto, se faz necessária uma ponte, a intuição artística:

Antecipando-se à própria filosofia, só a intuição artística pode reconstituir o Absoluto. Começando pela consciência e pelo sujeito – quando o artista concebe a obra, passando a realiza-la em harmonia com suas ideias e sentimentos – a intuição artística termina no inconsciente e no objeto, pois que a obra, nascida desse esforço consciente, conquista uma objetividade, uma presença exterior, como se tivesse emergido da própria Natureza (NUNES, 2006, p. 62).

Uma coisa importante e interessante de se apontar na teoria estética hegeliana é que ela se contrapõe ao conjunto de teorias estéticas dos pensadores do século XVIII, especialmente a de Kant, apesar de reconhecê-la em alguns pontos, como veremos. Esta contraposição vem, primeiramente, no sentido de que Hegel defende que o Belo é um dado capaz de ser determinado objetivamente e reconhecido racionalmente, logo, o filósofo alemão irá organizar o seu campo de batalha para provar seu pensamento. Segundo, já dentro desta guerra, ele apontará que a teoria estética kantiana não dará conta da contradição entre sujeito e objeto. Explicarei, de forma sucinta, estes dois pontos.

Primeiro ponto: a questão da possibilidade do Belo ser reconhecido racional e objetivamente. Ao afirmar e defender esta ideia, mesmo com todas as objeções, em seu sistema filosófico Hegel vai contra todas as teorias estéticas do seu contexto histórico, já que se costumava pensar em uma "estética do sentimento":

Segundo a qual, tal categoria estaria fundada no gosto e, portanto, subjetivamente. Isto é, ante a multiplicidade de coisas belas que nos tocam e nos sensibilizam, torna-se impraticável uma regulação dos princípios artísticos, bem como uma definição racional do que seja o belo (FERREIRA, 2011, p. 82).

Com base na *Poética*, de Aristóteles, Hegel ousou pensar em um princípio racional e regulador do Belo, este que iria de contra com a "estética do sentimento" e as teorias subjetivistas do gosto. Para estes filósofos modernos, como Kant, o Belo era uma questão do gosto. A razão do sentimento estético está no juízo humano e não na possibilidade de "reconhece-lo" de forma objetiva e racional: "A teoria kantiana se baseia em parte nestas concepções ao fazer do belo uma categoria do juízo. Ou seja, Kant se ocupa em fundamentar o juízo que "reconhece" o belo e não em fundar tal categoria objetivamente" (*Ibidem*). Para Hegel, esta objetivação do Belo é possível porque ele é uma experiência inevitável do desdobramento do espírito absoluto, onde está manifestada a Ideia, ou melhor, a própria verdade: "Ou seja, o belo seria a exposição sensível da Ideia nas obras de arte, a partir das quais, pela primeira vez, seria resolvida a contradição entre sujeito e objeto" (*Ibidem*, p. 83).

É na relação entre os pensamentos estéticos kantianos e hegelianos que se encontra o segundo ponto de conflito.

Hegel, apesar de reconhecer na filosofia kantiana um avanço em relação a outras teorias estéticas, uma vez que, segundo o próprio filósofo, Kant reconheceu a possibilidade de unificação entre espírito e natureza através da arte, recusa tal teoria uma vez que ela reconduziria à separação destes ao ficar preso à contradição de sujeito e objeto. (*Ibidem*).

Repousa na arte a possibilidade de unificação entre Espírito e Natureza, mas, como vimos, tal teoria parece ainda não dar conta da contradição entre sujeito e objeto. Logo, Hegel parece abandonar tal oposição kantiana e focar seus esforços na obra de arte, justamente para pensar a "anulação da oposição entre sujeito e objeto através da noção de conceito" (*Ibidem*, p. 83), como manifestação sensível do Belo que, por sua vez, é a expressão da Ideia e, portanto, verdade. Hegel ambiciona ir mais longe do que Kant foi. Para ele, não basta mais encontrar um ponto de unificação entre Espírito e Natureza, torna-se imperioso dar conta da contradição entre sujeito e objeto, e é por isso que ele lançará as noções de Conceito, Ideia e Verdade³². Não só por questões de extensão e de domínio teórico, mas também e, principalmente, por

-

³² Para ver um estudo mais aprofundado sobre tal questão consultar o artigo *O conceito de Belo em geral na Estética de Hegel: Conceito, Ideia e Verdade* (2011), de Guilherme Pires Ferreira.

estratégia metodológica, haja vista que não é minha intenção um debate mais aprofundado, não entrarei nos mínimos detalhes acerca de tal assunto.

A Estética por si só já é densa e profunda o suficiente. Ela possui material teórico, filosófico e artístico que não consegue se encerrar nem mesmo em uma tese de doutorado, logo, não cabe aqui a tentativa de entendê-la ou refletir sobre ela em toda a sua magnitude - isto seria ingênuo demais, haja vista que nem mesmo teóricos que dedicaram toda a sua vida intelectual a ela conseguiram tempo para tal feito. Além de tudo, toda pesquisa exige seus recortes epistemológicos e metodológicos. Sendo assim, para construir o meu mapa cartográfico, o meu pensamento estético, darei prosseguimento com a reflexão que realizarei acerca dos sentidos desta disciplina nos pensamento de Nietzsche e Foucault.

2.2. – ENCENAR OS SENTIDOS DA ESTÉTICA EM NIETZSCHE E FOUCAULT.

A tentativa de ser construir um raciocínio logico e linear sobre os sentidos da Estética em Nietzsche é muito arriscada, haja vista que o filósofo não elaborou uma teoria da estética, como fez Kant, e tampouco construiu um pensamento linear e ordenado sobre tal questão. Seus escritos sobre estética, embora contundentes, são dispersos, atravessados em todas as suas obras e assistemáticos, como todo o seu pensamento filosófico. Logo, o que faço a partir deste momento é capturar, da mesma forma assistemática, todos os pontos importantes de seu pensamento que podem me ajudar a construir a minha cartografia reflexiva acerca da Estética ao longo de sua trajetória filosófica. Para isso, se torna necessário outro gesto nesta varredura: o gesto de *pouso*.

O gesto de *pouso*, a partir da nova configuração de campo, é outro nível de atenção, e me exige uma *janela atencional*. "A janela constitui uma referência espacial, mas não se limita a isso. Significa, antes de tudo, uma referência ao problema dos limites e das fronteiras da mobilidade da atenção" (KASTRUP, 2009, p. 43). Como havia iniciado na introdução, existem cinco tipos de janelas atencionais: a *joia*, a *página do livro*, a *sala*, o *pátio* e a *paisagem*. Por motivos de extensão, por enquanto, me deterei em explicar somente a janela a qual pretendo trabalhar neste momento da cartografia. A *janela-sala*, segundo Kastrup, "já permite a atenção dividida. Comporta focalização, mas também assimila uma multiplicidade de partes com graus de nitidez diferenciados. Aparece como ponto novo o movimento da cabeça e do próprio corpo no espaço." (*Ibidem*, p. 44). Esta janela me é apropriada por dois motivos: ela me permite dividir minha atenção pelas partes, no caso, Nietzsche e Foucault, e

me permite o foco, mas não me cerceia de movimentos mais livres, seja somente com a cabeça ou com o corpo todo. Uma liberdade condicionada.

Nietzsche é o homem responsável por oferecer uma perspectiva complementar para a estética em sua proposta filosófica. Sob um prisma mais amplo, o filósofo alemão dará um novo rumo à questão da Estética. Se antes ela era vista como a manifestação do Belo contido na Natureza através da Arte, agora a Estética, em Nietzsche, vai ser vista como um procedimento para se encarar a existência: "Para Nietzsche, o centro do problema estético é o artista e não a obra ou sua contemplação, distanciando-se assim da estética kantiana, onde a chave da questão encontra-se na contemplação" (DESESSARDS, 2008, p. 84).

A palavra Estética vem do grego *aisthesis*, cujo significado principal é "sentir", não só Nunes aponta isto, como foi dito no início do texto, mas Santaella também defende, e não custa nada reforçar: "A palavra 'estética' é derivada do grego *aisthesis*, significando sentir" (1994, p. 11). Mas, o que é este sentir? Onde ele está? "A raiz grega *aisth*, no verbo *aisthanomai*, quer dizer sentir, não com o coração ou com os sentimentos, mas com os sentidos, rede de percepções físicas" (BARILLI, 1989, p. 2 *apud* SANTAELLA, 1994, p. 11). Ou seja, este sentir, lá nos seus primórdios, já aponta para uma característica física, existe porque nós existimos, é do nível fisiológico. Sendo assim, em Nietzsche, a Estética, como a capacidade do sentir, será dilatada para a questão da existência humana. Torna-se imperioso que se viva esteticamente. Mas, o que é viver esteticamente? Para responder a esta pergunta preciso investigar dois pontos acerca do problema da Estética em Nietzsche: a relação artista-obra e a oposição ser estético/ser ascético.

Primeiramente, é na filosofia de Nietzsche que repousa o grande ponto de virada do problema da Estética. Para Kant, a discussão fulcral da Estética estava na obra de arte e nos efeitos que esta era capaz de produzir no espectador através da contemplação desinteressada. Com Nietzsche, um século depois, a Estética estará pronta para trilhar um novo rumo. Este considerava ingenuidade de Kant ter se aprofundado tanto nos efeitos do Belo sobre o espectador a ponto de incluí-lo no conceito de Belo, portanto, ele realizará uma nova concepção, uma concepção que não só confunde obra de arte e artista, como coloca o artista em um papel privilegiado.

Kant, como todos os outros filósofos, em vez de encarar o problema estético a partir da experiência do artista (criador), refletiu sobre a arte e o belo do ponto de vista do "espectador", e assim incluiu, sem perceber, o próprio "espectador" no conceito de "belo". Se ao menos esse "espectador" fosse bem conhecido dos filósofos do belo! – conhecido como uma grande realidade e experiência pessoal, como uma pletora de vivências fortes e

singularíssimas, de desejos, surpresas, deleites no âmbito do belo! (NIETZSCHE, 1998 *apud* DESESSARDS, 2008, p. 92).

Apesar de que Nietzsche aponta uma necessária união entre obra de arte e autor:

É necessário haver uma correlação direta entre vida e obra no artista, pois o mesmo é julgado pela sua criação. Não basta então ao artista ser fiel à sua natureza, ele também precisa ser coerente a essa natureza em sua obra, como se uma fosse a extensão da outra, ou, em ultima instância, como se fossem a mesma coisa. Obra de arte e artista se fundem em Nietzsche, mas visivelmente o artista e sua psicologia são o principal objeto de análise (*Ibidem*, p. 88).

Nos capítulos seguintes da Terceira Dissertação de seu livro *Genealogia da Moral*, por causa de Wagner e de sua traição a si mesmo com os ideais ascéticos e religiosos, influenciados por Schopenhauer, Nietzsche oferecerá ao espectador uma alternativa: a separação eventual entre obra de arte e autor.

O filósofo propõe uma alternativa ao espectador frente a essas questões. Para o artista, no entanto, já não restam muitas opções. Em função do comprometimento do artista com os ideais ascéticos da filosofia de Schopenhauer, cria-se um novo quadro na crítica nietzschiana à estética, onde obra e autor já não podem mais se relacionar (*Ibidem*, p. 89).

Nietzsche afirma:

Num caso como este, que muito tem de penoso – e é um caso típico -, devo expressar minha opinião: o melhor é certamente separar o artista da obra, a ponto de não toma-lo tão seriamente como a obra. Afinal, ele é apenas a precondição para a obra, o útero, o chão, o esterco e o adubo no qual e do qual ela cresce – e assim, na maioria dos casos, algo que é preciso esquecer, querendo-se desfrutar a obra mesma (NIETZSCHE, 1998 *apud* DESESSARDS, 2008, p. 89).

Além desta separação ao qual acabamos de discutir, existe para Nietzsche, outro tipo de separação, esta se encontra em um nível psicológico, onde o artista deve se propor uma distância entre sua verdade e a verdade de sua obra. A obra deve ser entendida como paródia da realidade e nunca a representação desta:

Devemos nos guardar da confusão em que por contiguity (contigüidade) psicológica, para falar como os ingleses, um artista cai facilmente: Como se ele mesmo fosse o que é capaz de representar, conceber, exprimir. Na verdade, se ele o fosse não o poderia representar, conceber, exprimir; um Homero não teria criado um Aquiles, um Goethe não teria criado um Fausto, se Homero tivesse sido um Aquiles, e Goethe um Fausto. Um artista inteiro e consumado está sempre divorciado do "real", do efetivo; (...). (NIETZSCHE, 1998 apud DESESSARDS, 2008, p. 90).

Acredito que já ficou clara importância que Nietzsche dará ao artista em sua questão sobre a Estética – estando ele confundido com sua obra ou não. Mas para além da discussão de união ou separação do artista com sua obra, uma coisa é fundamental para pensarmos a Estética em Nietzsche: ela provoca muito mais do que contemplação, ela se torna uma conduta. Isto nos leva ao segundo ponto: a questão do ser estético e do ser ascético. Para começar, Nietzsche considera o artista como um ser estético, e como tal, não deve se render aos ideais ascéticos, como fez seu amigo e músico Wagner sob a influência da filosofia pessimista de Schopenhauer.

Este desejo de Nietzsche, de defender o artista como ser estético e não ascético, soa bem pertinente, no sentido de que é com ele que a Estética encontra um novo caminho, um caminho onde o artista e sua obra se tornam o foco da discussão, logo, por natureza, o artista deve ter um comprometimento com a vida e estes dois devem se confundir. Assim, se render a um ideal ascético para fugir dos horrores da vida tendo como alvo um ponto de transcendência, como Wagner o fez, apenas revelaria uma traição a si mesmo, a sua vocação.

Em sua *Genealogia da Moral*, especialmente no início da Terceira Dissertação, ele realizará críticas ao artista, tendo Wagner e suas obras como alvo principal, e críticas à filosofia ascética, tendo como alvo o pessimista Schopenhauer, é neste momento em que ele se sentirá motivado a adentrar de forma mais profunda em alguns conceitos da Estética para atacar o filósofo.

Nietzsche constrói seus argumentos de crítica ao ideal ascético de Schopenhauer alegando que o mesmo teria se apropriado do conceito kantiano de desinteresse na contemplação da obra de arte, adotando-o para atender a uma necessidade pessoal. Sendo assim, o desinteresse kantiano na contemplação teria sofrido uma mutação em virtude do que Nietzsche considera uma má interpretação de Schopenhauer em detrimento de interesses próprios. Esse interesse seria o de usar o desinteresse na contemplação como liberação da vontade sexual (*Ibidem*, p. 91).

Mesmo que Nietzsche não tenha se dedicado com afinco a algumas questões – como a questão do perspectivismo³³ – ainda assim tais questões se tornam fulcrais em seu pensamento, como foi o caso da Estética. Seus escritos sobre Estética são mais dispersos, mutáveis, não sistemáticos – como todo o seu pensamento -, mas o sentido de estética em sua filosofia é muito importante.

_

³³ [...] O uso de "*Perspektivismus*" em Nietzsche se revela surpreendentemente raro. Em geral, apontam-se apenas três momentos de emprego efetivo do termo na vastidão de seus escritos publicados e póstumos. [...] A despeito dessa escassez, o perspectivismo se torna um motivo central nas discussões acerca da obra de Nietzsche, sobretudo, a partir da década de 1960. (MOTA, 2010, p. 215-216).

Com a tomada do pensamento socrático-platônico como modelo padrão de comportamento do homem no Ocidente e, por conseguinte, a instauração de um exacerbado racionalismo, pensamento lógico, fé na ciência e a vitória triunfal das forças apolíneas do espírito humano sobre as forças dionisíacas, Nietzsche entende com pesar que nasce a partir deste momento um homem teórico e racional que está condenado a uma existência e a um pensamento que cerceia a vida de todas as suas verdadeiras potências criadoras e afirmativas.

Como Sócrates, este homem teórico e racional, somos todos sérios, diria Nietzsche. Acreditamos na verdade prometida pela ciência, na soberania da razão, somos otimistas teóricos, utilitaristas, acreditamos que há verdades por trás das aparências. Somos, enfim, pouco trágicos, pouco estéticos. [...] Antes de Eurípedes e do socratismo teórico, a tragédia grega conseguia unir dois impulsos artísticos que se complementavam: o sonho apolíneo e a embriaguez dionisíaca. O abandono deste tipo de tragicidade que possibilitava suportar o horror da existência e o pessimismo anunciado pelo sábio Sileno [...] é, para Nietzsche, um signo de declínio, de cansaço, de doença (LOPONTE, 2003, p. 70).

Nietzsche, ao longo de sua trajetória filosófica deu vários indícios de que pretendia escrever para o homem ocidental uma nova história e, portanto, se responsabilizou sozinho por todo o peso da existência da humanidade. Em janeiro de 1889, já tomado pela loucura, um ano antes de sua morte, Nietzsche assinava seus textos e cartas como o "crucificado" ou o "Dioniso", além de ter considerado o seu *Assim falou Zaratustra* como um *escrito sagrado* e o *quinto evangelho*³⁴. Mas, foi a proclamação da morte de deus em seu aforismo de *A Gaia Ciencia* que Nietzsche surpreendeu a todos pela grandiosidade, coragem e força de seu pensamento:

"Para onde foi Deus" – exclamou – "É o que vou dizer. Nós o matamos – vocês e eu! Nós todos, nós somos seus assassinos" [...] Os deuses também se decompõem! Deus morreu! Deus continua morto! E fomos nós que o matamos! Como havemos de nos consolar, nós, assassinos entre os assassinos! O que o mundo possuiu de mais sagrado e de mais poderoso até hoje sangrou sob o nosso punhal – quem nos lavará desse sangue? (A Gaia Ciência, § 125).

No entanto, esta declaração de Nietzsche não pode ser simplificada a um simples atestado de ateísmo, seu significado é muito mais vasto. A atitude do filósofo vai muito mais além da simples constatação de tal morte – que julga ser responsabilidade de todos os homens.

³⁴ Alguns dias mais tarde, escreveu a seu editor: "É uma poesia ou um quinto 'Evangelho' ou algo para o qual ainda não existe nome" (13/02/1883) (SALAQUARDA, 1997, p. 17).

A corrente do Positivismo, que surge no inicio do século XIX, começa a diluir a dicotomia entre mundo verdadeiro e mundo falso, entre a "coisa em si" kantiana e o mundo dos fenômenos, das formas sensíveis. Ora, se a "coisa em si" é inalcançável, então não faz sentido que vivamos tentando alcança-la, logo, o mundo dos fenômenos se tornará, por lógica, o mundo verdadeiro. Nietzsche concluirá que se não existe mais, ou melhor, não há mais a necessidade de um mundo superior, inteligível, então não há mais a necessidade de deus. A metafísica vai se desfazendo, e junto com ela, todos os seus pertences, incluindo sua maior divindade. Com isto, ante a tal situação, o homem necessita de outra educação, ele se vê sozinho e abandonado. Dentre todas as possibilidades de reação do homem perante a tal conhecimento, duas delas se destacam: a do niilismo passivo, que Nietzsche tentou evitar, e a possibilidade da passagem do homem para algo além dele, que o filósofo chamou de Übermensch (Além-Homem), em seu *Assim falou Zaratustra*.

No entanto, o sentido da morte de Deus é ambivalente; não é o mesmo para todos. Embora a morte do grande astro possa abrir um campo de múltiplas possibilidades, trazer grande alívio para o ser humano, pode também provocar situações de imensos riscos, entre os quais o niilismo passivo, para o qual "tudo é vão e nada vale a pena" (DIAS, 2011, p. 12).

Nietzsche, "temeroso de um niilismo passivo radical, procura, por todos os meios, apontar para a necessidade de educação do ser humano para que ele possa fazer frente ao absurdo da existência, dando novo sentido e objetivo para o seu cotidiano" (*Ibidem*, p. 13).

Por isso, ele nos convida a nos inventar esteticamente. Da mesma forma que um artista esculpe, constrói e cuida com zelo de sua obra de arte devemos fazer o mesmo com nossa vida, com nossa existência, na tentativa de se criar uma vida de arte singular.

Em seu texto, "Tentativa de autocrítica", escrito em 1886, redigido como prefácio e como uma crítica ao seu primeiro livro *O Nascimento da tragédia*, ele levantará uma questão até então não abordada: a problematização da ciência. É com ele, pela primeira vez, que a ciência será questionada, posta em questão. Ele oferecerá uma perspectiva: "Ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte com a óptica da vida" (Tentativa de autocrítica, § 2). Esta perspectiva que, segundo Dias, sintetiza "fazer com que o pensamento afirme a vida e a vida ative o pensamento" (2011, p. 5), procura fazer com que a ciência deixe de ser investigada sob um campo de interpretações de ressentimentos e negações para poder ser investigada em um campo não científico, que privilegia suas forças criadoras: a Vontade de Potência.

O objetivo de Nietzsche com isto era de resgatar a vida e o pensamento como unidade e como forças criadoras que existiam na filosofia grega, mas se perdeu com a tradição socrático-platônica.

Assim sendo, ao definir a vida como vontade de potência e privilegiar as forças criadoras sobre as forças inferiores de adaptação, Nietzsche tinha como perspectiva trazer de volta para a filosofia a unidade criadora vida e pensamento – unidade perdida quando se consolidou a autoridade do filósofo como porta-voz do mundo suprassensível (*Ibidem*, p. 55).

Sendo assim, Nietzsche chegou a afirmar que não se identificava com os filósofos, mas sim com os artistas, pois estes ainda amavam e valorizavam as coisas deste mundo.

A arte é essencialmente afirmação, divinização da existência. Nietzsche valoriza os impulsos estéticos como condição de criação de novas condições de existência. [...] É uma postura artística diante da vida que Nietzsche contrapõe à vontade de saber. Aqui, a palavra "arte" tem um sentido abrangente para ele. Vale como nome para toda forma de transfiguração e de potência criadora (*Ibidem*, p. 56-57).

Fala-se na Vontade de Potência como força de expansão, efetivação, de crescimento, como força criadora, mas o que significa, em Nietzsche, a criação?

Para chegarmos a esse ponto se faz necessária uma análise etimológica do termo criação. Embora o termo esteja contaminado com uma interpretação judaico-cristã, ele nem sempre esteve ligado a ela. Esta ligação aconteceu apenas a partir da Idade Média com a disseminação da doutrina cristã pela Europa e apenas deus se tornou o Criador. Não é preciso muito esforço intelectual para perceber que este termo, em Nietzsche, não segue esta interpretação metafísica e religiosa. "Com a 'morte de Deus', também as palavras foram desnudadas; retirou-se delas o seu manto sagrado. A palavra criação, despida de sua significação teológico-cristã, pertence à atividade humana" (*Ibidem*, p. 62).

A palavra latina *creare* tem o sentido de engendramento e está filologicamente ligada ao termo *crescere*, sugerindo as noções de crescimento e de desenvolvimento. A raiz mais longínqua da palavra *criação* dava conta da especificidade do *procreacre*, isto é, da procriação, o que justifica que seja aplicada a uma conduta instauradora e geradora de obras (*Ibidem*, p. 63).

Este termo, para Nietzsche, se aproxima de uma dimensão artística, sendo uma proposta de conduta de vida. Uma conduta de vida artista.

Tal como os artistas, Nietzsche se apodera do termo *criação* para designar um tipo de fazer que não se esgota em um único ato, nem em inúmeros atos.

E vai mais além dessa atitude: amplia a noção de arte para dar conta dos atos que produzem continuamente a vida. Para ele, o ato de criar não é um simples fazer prático que diz respeito ao terreno da utilidade: não designa apenas um ato particular, mas um ato fora do qual nada existe. Criar é uma atividade constante e ininterrupta. É estar sempre efetivando novas possibilidades de vida. (*Ibidem*, p. 64-65).

Sendo assim, quando Nietzsche afirma que a vida é Vontade de Potência e que devemos privilegiar as forças criadoras e, portanto, adotar uma conduta criadora perante a vida, criando-a como uma obra de arte, através de nossos impulsos estéticos, ele está, simultaneamente, construindo uma nova forma de pensamento, este que se confunde com a vida e que se confunde com a arte.

Nietzsche não abandona o homem a partir do momento em que ele faz este se confrontar com o mundo sem a existência e o consolo de deus. O filósofo acaba criando duas saídas artísticas para o enfrentamento de possível realidade. Dias chama:

[...] Por sugestão de Julian Young, uma de apolínea e outra de dionisíaca. Caracterizaremos a primeira como arte de poder ver a si mesmo a distância ou a "arte de se pôr em cena frente a si mesmo", e a segunda, como a arte de "Como alguém se torna o que é" – fórmula máxima da afirmação total da existência (*Ibidem*, p. 96).

A saída dionisíaca é superior à apolínea, justamente por afirmar a vida e a existência na terra sem o auxílio ou a promessa de outra vida em um plano superior. Somente desta forma descobriremos "como alguém se torna o que é". Tal afirmação, absorvida por Nietzsche, vem de Píndaro³⁵ e está presente em *Odes Pítias*.

Esta expressão está presente, além de vários outros textos de Nietzsche, em livros como *Humano, demasiado humano*, *A Gaia Ciencia*, *Assim falava Zaratustra* e, por fim, se torna o subtítulo de *Ecce Homo*. No entanto, é importante frisar uma coisa: O filósofo, em *Genealogia da Moral*, afirma que "não existe 'ser' por trás do fazer, do atuar, do devir; 'o agente' é uma ficção acrescentada à ação – a ação é tudo" (NIETZSCHE, 1998, p. 14). Mas, tal expressão – "Como alguém se torna o que é" – pode nos fazer enxergar uma possível contradição nietzschiana, afinal de contas, ela nos remete a um sujeito antes do fazer, um 'eu' antes da ação, um criador antes da criação. Sobre isto, Dias defende:

O "eu" a que Nietzsche se refere é algo que se reinventa, e não uma substancia fixa. Assim, para o filósofo, não existe um verdadeiro eu, pois ninguém pode estar certo de ter-se despojado de todas as suas máscaras. Por

_

³⁵ Poeta grego, autor de *Epinícios* e *Odes Triunfais*.

trás de cada máscara, há sempre muitas outras máscaras; por trás de cada pele, outras peles (DIAS, 2011, p. 104-105).

É importante apontar que o "Como alguém se torna o que é", de Nietzsche, encontra um equivalente no conceito de *askesis*, investigado por Foucault na última fase de seus estudos. Antes de qualquer explanação acerca do conceito de *askesis* se torna importante realizar uma contextualização dos estudos do último Foucault. Para tanto, dialogarei com Deleuze e sua visão sobre o filósofo.

Segundo Deleuze, "o pensamento de Foucault é um pensamento, não que evoluiu, mas que *procedeu por crises*" (DELEUZE, 1992, p. 130). Ele ainda continua: "É justamente o que dá aos pensadores uma coerência superior, essa faculdade de partir a linha, de mudar a orientação, de se reencontrar em alto mar, portanto, de descobrir, de inventar" (*Ibidem*). Foi esta inclinação para as crises que fez o pensamento de Foucault trilhar caminhos inesperados e arriscados, características inatas da inquietação do filósofo, ao longo de sua trajetória.

Depois de se dedicar ao Arquivo e a análise e formação do saber em sua primeira fase, chamada de Arqueologia, Foucault se dedicou as regras coercitivas e relações de força e de poder, conhecida como a fase da Genealogia, mas em seus últimos estudos, este filósofo que se dedicou a recortes históricos curtos (século XVII a século XIX) acabou dando um salto no tempo e investigando os modos de vida dos gregos, tal fase marca a descoberta de um pensamento como "processo de subjetivação" acerca da constituição dos sujeitos. Mas, lanço aqui a mesma pergunta realizada a Deleuze: "Que relação existe entre saber e poder, de um lado, e poder e subjetividade, de outro?". Em resposta, Deleuze constrói um pensamento rico em detalhes e levanta outra questão ainda mais insólita.

O poder é precisamente o elemento informal que passa entre as formas do saber, ou por baixo delas. Por isso ele é dito microfísico. Ele é força, e relação de forças, não forma. [...] É uma outra dimensão que não a do saber, ainda que o poder e o saber constituam mistos concretamente inseparáveis. Mas toda a questão é: por que Foucault terá a necessidade de outra dimensão, porque será que ele vai descobrir a subjetivação como distinta tanto do saber quanto do poder? (*Ibidem*, p. 122).

Esta crise criativa que vai levar Foucault do território do poder para o da subjetivação e que vai exigir um recorte de tempo muito maior em suas investigações e que acabou lhe deixando suscetível a críticas vai marcar a grande ruptura de seu pensamento ao investigar os modos de subjetivação criados pelos gregos.

Segundo Deleuze (1992), Foucault se sentirá fechado nas rodas do poder a partir de *A Vontade de Saber* e que começará a questionar nossas relações com ele, seja detendo-o ou nos

colocando em posição de submissão a ele. Deve existir alguma outra relação possível com o poder?

Transpor a linha de força, ultrapassar o poder, isto seria como que curvar a força, fazer com que ela mesma se afete, em vez de afetar outras forças: uma "dobra", segundo Foucault, uma relação da força consigo. Trata-se de "duplicar" a relação de forças, de uma relação consigo que nos permita resistir, furtar-nos, fazer a vida ou a morte voltarem-se contra o poder. Foi o que os gregos inventaram, segundo Foucault. (*Ibidem*, p. 123).

O filósofo parece ter visto no estilo de vida dos gregos uma forma nova de se relacionar com o poder, através da "curvatura", da "dobra".

Sim, essa dobradura da linha é exatamente o que Foucault chama, enfim, de "processo de subjetivação", quando se põe a estuda-la por si mesma. [...] Por conseguinte, não basta que a força se exerça sobre outras forças, ou sofra o efeito de outras forças, também é preciso que ela se exerça sobre si mesma: será digno de governar os outros aquele que adquiriu o domínio de si. Curvando sobre si a força, colocando a força numa relação consigo mesma, os gregos inventaram a subjetivação (*Ibidem*, p. 140).

Deleuze reforça:

É isso a subjetivação: dar uma curvatura à linha, fazer com que ela retorne sobre si mesma, ou que a força afete a si mesma. Teremos então os meios de viver o que de outra maneira seria invivível. O que Foucault diz é que só podemos evitar a morte e a loucura se fizermos da existência um "modo", uma "arte". (*Ibidem*, p. 141).

No entanto, é preciso ter cuidado para que não confundamos esta fase dos estudos de Foucault com um possível retorno teórico ao sujeito, quando o próprio afirmou que "assim, não é o poder, mas o sujeito, que constitui o tema geral de minha pesquisa" (FOUCAULT, 1995, p. 278). Deleuze é bem categórico ao afirmar:

É idiota dizer que Foucault descobre ou reintroduz um sujeito oculto depois de o ter negado. Não há sujeito, mas uma produção de subjetividade: a subjetividade deve ser produzida, quando chega o momento, justamente porque não há sujeito. E o momento chega quando transpomos as etapas do saber e do poder; são essas etapas que nos forçam a colocar a nova questão, não se podia colocá-la antes. A subjetividade não é de modo algum uma formação de saber ou uma função de poder que Foucault não teria visto anteriormente; a subjetivação é uma operação artista que se distingue do saber e do poder e não tem lugar no interior deles (DELEUZE, 1992, p. 141).

Esse processo de subjetivação, onde a força se exerce sobre si mesma através de uma "curvatura", foi o que fez com que Foucault levantasse a hipótese nos dois últimos volumes

da História da Sexualidade (O uso dos prazeres e O Cuidado de si) de que os gregos, entre o século IV antes de Cristo e o século II depois de Cristo, formularam uma Estética da Existência, onde a vida é construída como um "modo", um "estilo", uma obra de arte.

Destarte, neste imbricado processo de subjetivação que os gregos antigos inventaram está o ascetismo que mais tarde foi apropriado pelo cristianismo e Foucault reflete em seu texto *A escrita de si*.

Neste texto, Foucault inicia com uma citação de *A Vita Antonii*, um dos mais antigos textos da literatura cristã, onde Santo Atanásio relata a vida de Santo Antão e defende a escrita de si, ou seja, a escrita das ações e dos movimentos da alma, como a principal técnica de ascese para se alcançar um desenvolvimento espiritual. Este ascetismo cristão é de caráter disciplinador, onde, através da submissão, o homem renuncia o prazer e outras necessidades que lhe são inerentes para alcançar sua santidade. No entanto, apesar de só conhecermos a versão religiosa do ascetismo, antes do cristianismo a escrita já era utilizada dentro da cultura filosófica de si.

É possível destacar alguns dos seus aspectos que permitem analisar retrospectivamente a função da escrita na cultura filosófica de si precisamente antes do cristianismo: sua estreita ligação com a corporação de companheiros, seu grau de aplicação aos movimentos do pensamento, seu papel de prova de verdade. Esses diversos elementos já se encontram em Sêneca, Plutarco, Marco Aurélio, mas com valores extremamente diferentes e segundo procedimentos totalmente diversos (FOUCAULT, 2006, p. 146).

A palavra ascese vem do grego *askesis* e significa "exercitar", "treinar" para se aprender a arte de viver:

Parece que, entre todas as formas tomadas por esse treino (e que comportava abstinências, memorizações, exames de consciência, meditações, silêncio e escuta do outro), a escrita – o fato de escrever para si e para o outro – tenha desempenhado um papel considerável por muito tempo (*Ibidem*).

Esse "treino", "exercício" de si, segundo Foucault, pode ser distinguido de acordo com duas práticas ao longo da história: a prática filosófica e a prática cristã. Sobre isto, Loponte explica que "estas últimas teriam como objetivo a renúncia de si mesmo, a renúncia ao prazer. E é esta definição de ascese que mais conhecemos" (LOPONTE, 2003, p. 77). De acordo com Foucault, (*apud* LOPONTE, 2003, P. 77) estas práticas ascetas gregas são "o trabalho que alguém faz sobre si mesmo para transformar-se ou para fazer aparecer esse si que felizmente não se alcança jamais".

Além da sua contribuição teórico-filosófica para a questão da Estética influenciado por Nietzsche e pela cultura de si greco-romana acerca da criação de modos de vida como obra de arte, Foucault contribuiu também para a questão da Estética com análises filosóficas acerca de diversas linguagens artísticas, seja na literatura, música, pintura ou cinema.

Na literatura, Foucault realizou análises acerca dos trabalhos de Klossovski, Blanchot, Beckett e tantos outros. Tais autores marcaram a ruptura do pensamento de Foucault com o marxismo, a fenomenologia e com o existencialismo. Além de ter dedicado um livro homônimo ao escritor e pintor francês Raymond Roussel. Na pintura, o filósofo escreveu o ensaio sobre o quadro pintado em 1656, As meninas, de Velasquez, na introdução de seu livro As palavras e as coisas. Além de ensaios sobre os trabalhos de Magritte e Kandinsky. Foucault também escreveu artigos sobre música contemporânea e o trabalho de Pierre Boulez. Apaixonado por cinema alemão, especialmente por Fassbinder, Foucault realiza análises reflexivas acerca da relação entre cinema, política e poder.

Como podemos imaginar, as análises estéticas de Foucault acerca de todas as linguagens artísticas são muito vastas e amplas, elas dão conta dos mínimos detalhes de todas as peculiaridades técnicas de cada linguagem, desde a questão do espaço, da iluminação e do lugar do espectador em relação aos quadros de Manet, como por exemplo, *Olympia*, até as relações entre o nazismo e erotismo no cinema de Syberberg, em sua entrevista para a revista *Cahiers du cinema*, em 1980, intitulada *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse e os Vermes Cotidianos*. Por este motivo, e pelo fato de que estas questões não se constituem como *pontos* centrais desta pesquisa, não me aprofundarei nelas.

Durante boa parte de minha vida, envolvido por uma aura idealista e romantizada, especialmente durante o processo de descoberta de minha sexualidade, eu acreditava que existiria um momento em que, finalmente, poderia ser "Eu mesmo". Acreditava que depois que me assumisse para mim mesmo chegaria mais perto deste Eu. A corrida havia começado. Através de um processo solitário percebi que minha sexualidade já não era mais uma grande questão para mim, ou seja, percebi que já me aceitava, mas, estranhamente, ainda não me sentia "Eu mesmo", achei então que essa proximidade com esse "Eu" viria depois que me assumisse para meus amigos, mas depois disso ainda não sentia nada, então finalmente comecei a acreditar que a finalização deste processo viria com a saída do "armário" para os meus pais. Nada! Então, comecei a pensar depois de toda essa sensação de fracasso, que talvez não exista um Eu Ideal, um Eu que preceda a existência, uma essência, uma natureza. O contato com a filosofia de Nietzsche e Foucault e seus pares não só me fez consolidar esse pensamento como me fez acreditar que este era bem mais interessante e poderoso para o meu

crescimento. Sigo construindo minha vida, inventando a mim mesmo como uma tela, uma pintura ou uma partitura que sempre se quer inacabada, experimentando as possibilidades da vida como um laboratório. Costumo dizer que duas coisas me salvaram de uma vida vivida em estado de *normose*: o teatro e minha homossexualidade – sim, minha porque eu a construo de forma única e singular. Discutirei acerca disto na última seção. Portanto, não haveria como fugir desta união inevitável na construção deste modo estético de vida.

2.3. – ENCENAR O SEGUNDO PONTO-TOQUE: A ÉTICA.

Tendo noção de que os saberes sobre o campo da *ética* são mais distantes do que os assuntos pertinentes a esta pesquisa e que, por isso, corro o risco de me estender a questões outrora discutidas em outras obras com maior domínio e competência de estudiosos reconhecidos nesta área que se refere ao estudo do comportamento humano em sociedade, utilizarei a partir deste momento outra estratégia epistemológica e metodológica para conduzir minha visão e minha leitura acerca deste assunto. Esta forma será mais dinâmica e mais livre, no entanto, não abrirei mão de certo rigor e comprometimento teórico em relação ao tema ao qual me debruço e que tenho ciência de não ser grande especialista e conhecedor, afinal, no campo da ética sou apenas um artista visitante, enquanto ela se mostra nesta pesquisa como um ponto-toque neste solo de minhas encenações teatrais que cartografo, e dessa forma a tratarei. Para tanto, será necessário utilizar outra *janela* para esta nova estratégia diferente da abordada na seção anterior.

Reconheço o campo da *ética* como o meu segundo ponto-*toque* e como disse anteriormente, este ponto-*toque*, esta rugosidade no campo das minhas encenações teatrais me pede que utilize uma estratégia diferente, ou seja, uma visão e forma de condução diferentes. Esta forma se aproxima do que podemos chamar de *janela-paisagem*. Antes de dar continuidade, irei distinguir rapidamente as cinco diferentes *janelas atencionais*, denominadas, segundo Kastrup, por Vermesch.

A primeira janela é a *janela joia*, esta exige uma atenção exclusivamente microscópica, seu campo de visão é focal onde os arredores do objeto são ignorados: "Sem se distribuir e percorrer outros espaços além daquele visado, ela aumenta a magnitude do enquadramento e inibe as bordas do campo perceptivo. Sua tradução comportamental é a cessação dos movimentos" (KASTRUP, 2009, p. 44). Por sua vez, a *janela-página* é por onde "se faz uma entrada no campo perceptivo, seguida de movimentos de orientação, comportando já indícios de distribuição de atenção" (*Ibidem*), como se, de fato, estivéssemos

folheando páginas, enquanto que, a *janela-sala* já permite certa abertura e liberdade, na medida em que "comporta focalização, mas também assimila uma multiplicidade de partes com graus de nitidez diferenciados. Aparece como ponto novo o movimento da cabeça e do próprio corpo no espaço" (*Ibidem*). A *janela-pátio* aumenta as possibilidades de liberdade e "é típica das atividades de deslocamento e de orientação" (*Ibidem*). A *janela-paisagem*, a última e a mais cartográfica de todas, "é uma janela panorâmica, capaz de detectar elementos próximos e distantes e conectá-los através de movimentos rápidos" (*Ibidem*).

A minha escolha pela *janela-paisagem*, neste momento, para refletir sobre a ética se deve ao fato de que ela é a janela que mais me proporcionará liberdade e autonomia metodológica para discutir tal questão, sempre me permitindo deslocar, identificar pontos próximos ou distantes para poder, enfim, conectá-los a fim de construir meu raciocínio.

2.3.1. – Uma viagem ao Passado: uma introdução a ética.

Para falar em ética precisamos voltar ao início de tudo, ao momento em que o termo surgiu, na Grécia Antiga. Embora estejamos falando da mesma coisa, em teoria, que os gregos falavam há séculos atrás, devemos ter consciência de que somos frutos de uma história que é contingente, extremamente mutável, logo, o termo possui diversos significados, inúmeras formas de entendimento, afinal, "o termo, em grego antigo, cobre um domínio diferente do que se tornou hoje, mais amplo e mais diverso" (DROIT, 2012, p. 14).

Roger Pol Droit³⁶, em seu livro $\acute{E}tica$ – uma primeira conversa (2012), é claro ao discernir estas diferenças semânticas. "Ética" é originária da palavra grega é*thos*:

Mas não é fácil exprimir o que *éthos* significava para os gregos da Antiguidade. Porque é impossível achar uma palavra única de nosso vocabulário atual para traduzir esse termo. Com efeito, ele tinha vários significados para os quais não temos equivalente num termo único, uma vez que o recorte das ideias era diferente do nosso (*Ibidem*, P. 13).

Destarte, Droit, na falta de um termo único, cita três possíveis significados a fim de aproximar e facilitar uma compreensão geral acerca da palavra "ética" para nós. Os significados são: hábitat, caráter e costumes. A saber, estes três significados se referem, respectivamente, à maneira como uma espécie animal habita o mundo; em um nível mais subjetivo e individual, à maneira como um individuo habita o mundo e, por fim, às maneiras de se comportar em uma sociedade e em um determinado contexto histórico.

³⁶ Filósofo francês. Autor de *101 experiências de filosofia cotidiana* (2001).

Éthos significa, em primeiro lugar, o "hábitat", exatamente a maneira de uma espécie animal "habitar o mundo". O éthos dos pássaros? Voar, cantar, ciscar, fazer ninhos, botar ovos, se transportar no ar de uma região à outra ou de um continente a outro. [...] Éthos, em grego, pode significar também o "caráter" de uma pessoa, a maneira como ela "habita o mundo" em função de suas disposições naturais. Éthos significa igualmente "costumes" [...] a maneira como vivem os homens, os costumes que observam, os tipos de regras que seguem, as leis sob as quais vivem (*Ibidem*, p. 13-14).

No entanto, esta volta ao passado ainda não chegou ao fim. *Ethiké* é um adjetivo de *ethos* e que deu origem a ética e que quer dizer "comportamental". A partir disso, Droit arrisca uma definição breve para ética: "Uma forma de conhecimento que diz respeito aos comportamentos" (*Ibidem*, p. 15).

Esta forma de conhecimento pode acontecer de diversas e inúmeras maneiras, Droit cita duas maneiras: uma maneira meramente exegética, descritiva, onde analisamos o comportamento de pessoas de uma determinada região ou época sem exercer nenhuma forma de julgamento ou uma maneira onde exercemos julgamentos morais, destacando quais ações e costumes são bons e, portanto, que devem ser mantidos, e quais ações e costumes consideramos maus e que devem ser evitados.

Neste ponto, Droit chega a um ponto fulcral da discussão sobre ética: a sua relação com a moral. Destarte, ele identificará quais são os pontos de convergência e divergência entre ética e moral.

Há inúmeros debates acerca desta relação, alguns estudiosos defendem que ética e moral são a mesma coisa e outros discordam. Apesar de Droit ser um dos que defendem a ética e moral como sendo a mesma coisa, ele traça didaticamente algumas semelhanças e algumas diferenças entre elas. A verdade é que, em termos gerais, ética e moral são, de fato, semelhantes:

Os gregos da Antiguidade usavam o termo "ética" para designar o que se refere aos comportamentos de uma coletividade ou de um individuo, o que é relativo aos costumes, bons ou maus, dos seres humanos num determinado momento. Os romanos, a exemplo deles, fizeram a mesma coisa na sua própria língua, o latim. Para traduzir, *ethiké* em latim, Cícero tomou o equivalente latino de *éthos*, ou seja, *mos*, os modos ou costumes, no plural, *mores*. Para exprimir "o que é relativo aos costumes", ele inventou o termo *moralia*, quer dizer os "dados morais", construído com base no mesmo modelo que *ethiké* (*Ibidem*, p. 17).

Ou seja, "moral" é o equivalente latino a "ética" dos gregos.

"Ética" e "moral" se preocupam indistintamente com os valores, e essencialmente com o bem e o mal, refletem identicamente sobre os

fundamentos dessas distinções, indagam similarmente como discernir e como aplicar as regras fundamentais. Esses trâmites procedem em paralelo, numa língua ou na outra. (*Ibidem*, p. 18)

No entanto, em termos práticos, ética e moral possuem suas dessemelhanças, seus estranhamentos.

Em resumo, se nós quisermos distinguir os dois termos, "moral" seria referente às normas herdadas, "ética", às normas em construção. "Moral" designaria principalmente os valores existentes e transmitidos; "ética", o trabalho de elaboração ou de ajuste necessário em face das mudanças em curso (*Ibidem*, p. 19).

Tendo realizado esta breve reflexão para investigar questões relevantes a discussão sobre ética, a partir de agora investigarei acerca outros pontos fulcrais do tema, a partir do pensamento de Sánchez Vazquez: Ética grega, Ética Cristã, Ética Moderna e Ética Contemporânea.

2.3.2. – Ensaiando a ética grega.

A ética é um campo muito diversificado, no sentido de que possui inúmeras linhas de fuga e linhas de acesso, ou seja, conforme se deseja, para acessá-la, se pode acionar determinadas questões que darão um novo rumo a discussão. Neste sentido, sobre ética, convoco Adolfo Sánchez Vazquez³⁷ para dialogar com Roger Pol-Doit. O filósofo francês, como já havia dito, apesar de apontar algumas convergências e divergências entre a questão da ética e da moral, ele é claro ao dizer que não enxerga nenhuma grande cisão entre as duas: "Quanto a mim, acredito que não há efetivamente nenhuma cisão profunda e radical entre as duas noções" (*Ibidem*, p. 18). Contudo, Sánchez Vazquez tem outra postura em relação a esta questão:

[...] Não se podem confundir ética e a moral. Conquanto seja certo que toda moral supõe determinados princípios, normas ou regras de comportamento, não é a ética que os estabelece em uma determinada comunidade. A ética depara com uma experiência histórico-social no terreno da moral, ou seja, com uma série de práticas morais já em vigor e, partindo delas, procura determinar a essência da moral, suas origens, as condições objetivas e subjetivas do ato moral, as fontes de avaliação moral, a natureza e a função dos juízos morais, os critérios de justificação destes juízos e o princípio que rege a mudança e a sucessão de diferentes sistemas morais (SÁNCHEZ VAZQUEZ, 2013, p. 22).

³⁷ Professor, filósofo e escritor mexicano. Deu aulas na Universidade Nacional Autônoma do México. Escreveu *Convite à Estética* (2002) e *Filosofia da Praxis* (1977).

Sánchez Vazquez, em seu livro *Ética* (2013), reclama a autonomia da ética como teoria científica e, portanto, coloca a moral no lugar de objeto científico da teoria ética: "A ética é a ciência da moral, isto é, de uma esfera do comportamento humano. Não se deve confundir aqui a teoria com o seu objeto: o mundo moral" (*Ibidem*, p. 23).

Continua a argumentação:

A nossa definição sublinha, em primeiro lugar, o caráter científico desta disciplina; isto é, corresponde à necessidade de uma abordagem científica dos problemas morais. De acordo com esta abordagem, a ética se ocupa de um objeto próprio: o setor da realidade humana que chamamos moral, constituído – como já dissemos – por um tipo peculiar de fatos ou atos humanos. Como ciência, a ética parte de certo tipo de fatos visando descobrir-lhes os princípios gerais (*Ibidem*).

Se eu quisesse falar sobre ética como uma área que está submetida ao pensamento filosófico certamente estaria não só falando das transformações ocorridas de acordo com o ponto de vista de cada filósofo utilizado na seção anterior, como Sócrates, Platão, Aristóteles, Kant, Hegel e etc., mas também seria imperioso falar sobre algumas subdivisões existentes dentro da filosofia quando o assunto é ética, como Metaética, Ética Normativa, Aplicada, Descritiva ou Comparativa e Ética Moral. No entanto, na ânsia de exercer outra abordagem sobre este ponto-toque e com receio de me tornar repetitivo, acabei encontrando uma nova forma de rodeá-lo, de dar-lhe a volta. Esta nova forma foi proporcionada pelo pensamento do mexicano Adolfo Sánchez Vazquez que traz a ética como teoria independente e autônoma de qualquer outra área do conhecimento, daí a necessidade de se alterar a janela atencional. Contudo, não estou afastando a filosofia do meu trabalho, estou aproximando a ética.

Posto isto, a partir de agora, para investigar a ética grega, cristã, moderna e contemporânea, dialogarei com Sánchez Vazquez e sua compreensão de ética como uma teoria científica e a moral como seu objeto.

Para falar sobre ética dentro da filosofia grega clássica é, principalmente, necessária a consciência de que se trata de um lugar e de um contexto histórico onde os indivíduos prezavam certa autonomia e independência para escolher o melhor estilo de vida que seria adotado tanto no âmbito privado quando no âmbito público.

Segundo Sánchez Vazquez, na filosofia grega clássica, a partir do século V a.C., começará a ser nutrida uma preocupação especial com problemas éticos, com os problemas do homem, especificamente as questões relacionadas a política e a moral. Este novo rumo na filosofia grega acaba se contrapondo ao naturalismo dos filósofos pré-socráticos que versavam sobre os problemas do mundo.

As novas condições que se apresentam no século V (a.n.e.) em muitas cidades gregas – e especialmente em Atenas – com o triunfo da democracia escravista sobre o domínio da velha aristocracia, com a democratização da vida política, com a criação de novas instituições eletivas e com o desenvolvimento de uma imensa vida pública, deram origem à filosofia política e moral (*Ibidem*, p. 270).

Logo, os principais filósofos deste período, Sócrates, Platão e Aristóteles refletiram acerca do homem, sua existência individual e sua relação com o Estado-cidade (ou *polís*). Este é o conhecimento que inicia e finda tudo.

O primeiro grande nome da filosofia clássica a refletir sobre os problemas de conduta humana foi Sócrates. Nascido em Atenas em 470 a.C. e morto depois de ter sido obrigado a tomar cicuta em 399 a.C., o filósofo era dono de um perturbador poder de persuasão que fazia com que as pessoas questionassem crenças que lhes eram, até então, inquestionáveis, já que haviam recebido da tradição, algo que Sócrates tinha uma postura bastante crítica. Além de tudo, compartilhava "o desprezo dos sofistas pelo conhecimento da natureza, bem como sua crítica da tradição, mas rejeita o seu relativismo e o seu subjetivismo" (*Ibidem*, p. 271).

"Conhece-te a ti mesmo" é a máxima filosófica que mais ecoa pelas esquinas da *pólis* e que pode alcançar os lugares mais recônditos da alma a fim de provocar uma mudança brusca na vida. Uma conclamação a uma existência ética: "Conhece-te a ti mesmo e leva os outros a se conhecerem: não há maior bem, pois todo aquele que tiver acesso à própria alma será belo, bom e justo; que cada um governe a si mesmo dessa maneira e a cidade será feliz" (SILVA, 2011, p. 34).

Sánchez Vazquez defende que esta máxima da ética socrática é caracterizada por três elementos, a saber: é um conhecimento universalmente válido (dada a sua importância); é um conhecimento moral; é um conhecimento prático. Para além disso tudo, ainda de acordo com Sánchez Vazquez, de um modo geral, podemos concluir que a ética de Sócrates tem uma concepção do bem e do bom, um entendimento da virtude como conhecimento e a ideia de que ela pode ser ensinada.

Resumindo, para Sócrates, bondade, conhecimento, e felicidade se entrelaçam estreitamente. O homem age retamente quando conhece o bem e, conhecendo-o, não pode deixar de praticá-lo; por outro lado, aspirando ao bem, sente-se dono de si mesmo e, por conseguinte, é feliz. (*Ibidem*, p. 273).

Para pensar a ética platônica se torna necessário refletir acerca de três pontos fundamentais para ela: É necessário pensar na dualidade metafísica do mundo, onde, segundo Platão, existe uma realidade material, sensível e mimética, a nossa, e outra realidade, sendo

ela perfeita, eterna e inteligível, a qual todos os indivíduos devem se elevar através da purificação das agruras materiais. É necessário pensar também na questão da doutrina da alma, onde cada individuo é dotado de uma alma que o move, sendo esta dividida em três partes, a saber: a razão, a vontade - ou o ânimo - e o apetite, sendo a razão a faculdade superior, ao passo que o apetite é considerada a faculdade inferior por estar ligada as necessidades corporais e emocionais do individuo. É imperioso também pensar na relação do homem com o seu Estado, é neste momento que a ética platônica encontra a política.

Segundo Sánchez Vazquez, cada parte da alma possui uma virtude que lhe é própria:

Para alcançar esta purificação, é preciso praticar várias virtudes, que correspondem a cada uma das partes da alma e consistem no seu funcionamento perfeito: a virtude da razão é a prudência; a da vontade ou ânimo, a fortaleza; e a do apetite, a temperança. Estas virtudes guiam ou refreiam uma parte da alma. A harmonia entre as diversas partes constitui a quarta virtude, ou justiça (*Ibidem*, p. 272).

No entanto, o homem não pode ser bom se não estiver instituído em uma *polis*. Ele precisa ser um cidadão de um Estado ou Comunidade Política para ser ético.

Em *A República*, Platão defenderá um Estado Ideal construído aos moldes da alma. Neste Estado Ideal cada parte e sua respectiva virtude estão ligadas a uma determinada classe social:

[...] à razão, a classe dos governantes – filósofos, guiados pela prudência -; ao ânimo ou vontade, a classe dos guerreiros, defensores do Estado, guiados pela fortaleza; e ao apetite, os artesãos e os comerciantes, guiados pela temperança. Cada classe social deve consagrar-se à sua tarefa especial e abster-se de realizar outras. De modo análogo ao que sucede na alma, compete à justiça social estabelecer na cidade a harmonia indispensável entre as várias classes. (*Ibidem*, p. 273).

Deste modo, a ética platônica ignora os escravos por não possuírem nenhuma virtude moral e se torna fatalista por defender que cada indivíduo deve se resignar ao seu dever moral e se submeter às necessidades da coletividade, só assim ele se forma espiritualmente.

Na ética aristotélica encontraremos alguns paralelos com a ética platônica, já que o filósofo foi discípulo do mesmo.

Para falar de ética em Aristóteles, Sánchez Vazquez discute a questão do ato e da potência, sendo a potência o que se tende a ser, enquanto que, o ato é a ação concreta e definitiva do que se é. O filósofo mexicano utiliza a metáfora do grão e da planta: "O grão é planta em potência e a planta – como ato – é a realização definitiva da potência" (*Ibidem*, p. 274). Assim como o grão, o Homem, que é potência, deve se tornar ato: "O homem, portanto,

é atividade, passagem da potência ao ato. Mas qual é o fim desta atividade? Para onde tende? Com esta pergunta já se entra no terreno moral." (*Ibidem*).

Para Aristóteles, o fim último da raça humana enquanto tal é a felicidade. Esta não é alcançada só com prazer ou riqueza, mas através da contemplação, atividade guiada pelo que Aristóteles, assim como seu mestre Platão, considera a faculdade superior da alma: a razão. Contudo, se torna necessário exercer algumas virtudes para se alcançar tal objetivo. As virtudes têm duas naturezas.

Estas [virtudes] não são atitudes inatas, mas modos de ser que se adquirem ou se conquistam pelo exercício e, já que o homem é ao mesmo tempo racional e irracional, é preciso distinguir duas classes de virtudes: intelectuais ou *dianoéticas* (que operam na parte racional do homem, isto é, na razão) e práticas ou *éticas* (que operam naquilo que há nele de irracional, ou seja, nas suas paixões e apetites, canalizando-os racionalmente). (*Ibidem*).

Portanto, levando em consideração que o homem é tão racional quanto é irracional, a sua virtude consiste em encontrar um lugar no intervalo entre esses dois extremos. Encontrar o equilíbrio no caos.

Se Aristóteles se afasta do seu mestre quando defende que a Ideia não existe separada em uma realidade inteligível e superior, mas existe na nossa própria realidade, ou seja, que não existe *além* da realidade sensível, mas *nela* própria, ele voltará a se aproximar de Platão quando defende a razão como a faculdade superior da alma e quando sua ética desemboca na filosofia política, dizendo que o indivíduo só pode ser bom enquanto bom cidadão.

2.3.3. – Ensaiando a ética cristã.

Pensar a ética dentro do contexto da Idade Média é, consequentemente, pensar uma ética da religião, especificamente, uma ética cristã. A ética da religião defende que os valores humanos não foram criados pelos próprios humanos, mas transmitidos a eles por uma entidade divina e transcendental – essa seria deus -, seja através de Tábuas (judaísmo), de seu próprio filho (cristianismo) ou de homens como Maomé (islamismo). Para Droit, sob esse ponto de vista, "Deus sempre inventa as regras morais, quem cria a ética tal como cria o mundo. Ele transmite essas leis aos seres humanos" (2012, p. 45).

A Idade Média, também conhecida como a Idade das Trevas, é o período histórico compreendido entre o século V e o século XV. Além das guerras e invasões dos povos bárbaros, a Idade Média é marcada pela disseminação do pensamento católico por toda a Europa. Todos os tipos de expressões do pensamento humano, como as artes, ciências,

literatura e filosofia, dentro deste período, estavam submetidos a ideologia e aos interesses da Igreja Católica, esta que tinha como principal objetivo a propagação da palavra e do pensamento divino e a catequização dos povos considerados pagãos. Não poderia ser diferente com a moral e a ética. Apesar da política e da economia estarem fragmentadas ao longo dos inúmeros feudos existentes, a Igreja conseguia exercer um grande poder sobre todos eles, com base na palavra de deus.

Se para os gregos antigos a política era a premissa da ética e para os Estoicos e Epicuristas a premissa da ética era física, já que o homem já não privilegiava tanto a sua relação com a *pólis*, mas com o Universo, para os cristãos medievais deus era a base e o objetivo de todo o comportamento humano. Toda a moral era voltada rumo a um mundo sobrenatural onde deus fosse o todo-poderoso, apontando para uma ética de influência teocêntrica e teológica.

O homem vem de Deus e todo o seu comportamento – incluindo a moral – deve orientar-se para ele com objetivo supremo. A essência da felicidade (a beatitude) é a contemplação de Deus; o amor humano fica subordinado ao divino; a ordem sobrenatural tem a primazia sobre a ordem natural humana (SANCHEZ VAZQUEZ, 2013, p. 278).

O pensamento platônico foi continuado e ressignificado pela Igreja Católica medieval. Sobre as virtudes cristãs, Sánchez Vazquez afirma:

Embora assimile – como virtudes fundamentais – a prudência, a fortaleza, a temperança e a justiça, já proclamadas por Platão e que são as virtudes morais em sentido próprio, admite determinadas virtudes supremas ou teologais (fé, esperança e caridade). Enquanto as fundamentais regulam as relações entre os homens e são, por isto, virtudes em escala humana, as teologais regulam as relações entre o homem e Deus e são, por conseguinte, virtudes em escala divina (*Ibidem*).

Ao contrário da ética grega, a mensagem cristã trazia e defendia a igualdade entre os homens. Apesar de o contexto histórico ser marcado por uma imensa desigualdade social, a Igreja defendia que todos os homens são iguais aos olhos de deus e a todos eles pertence o reino dos céus. No entanto:

Na Idade Média, a igualdade só podia ser espiritual, ou também uma igualdade para o amanhã num mundo sobrenatural, ou ainda uma igualdade efetiva mas limitada no nosso mundo real e algumas comunidades religiosas. Por isto, tinha de coexistir necessariamente com a mais profunda desigualdade social, enquanto não se criassem as bases materiais e as condições sociais para uma igualdade efetiva. Assim, pois, a mensagem cristã tinha um profundo conteúdo moral na Idade Média, isto é, quando era

completamente ilusório e utópico propor-se a realização de uma igualdade real entre todos os homens (*Ibidem*, p. 279).

Para finalizar, não se pode esquecer a filosofia cristã medieval. Tal filosofia foi fundamentalmente inspirada pelos gregos antigos, especialmente Platão e Aristóteles, que tiveram seus pensamentos ressignificados pelos grandes pensadores cristãos daquela época, a saber: Santo Agostinho³⁸ e Santo Tomás de Aquino³⁹.

O platonismo acabou se tornando um momento de passagem, um divisor de águas na educação e amadurecimento intelectual, religioso e pessoal de Santo Agostinho. Filho de pai pagão e de mãe cristã, até o final da sua juventude Agostinho não havia se decidido pela religião católica e nem pelo estudo da bíblia. Foi quando decidiu abandonar a doutrina do maniqueísmo que Santo Agostinho descobriu o pensamento de Platão causando um importante reconhecimento de si mesmo: "Despertado por esses livros, retornei a mim mesmo" (SANTO AGOSTINHO *apud* SILVA, 2011, p. 42).

Foi a partir deste momento que ele se dedicou aos estudos da bíblia e dos textos platônicos a fim de pensar temas concernentes a alma, como o sagrado e a transcendência. Seu pensamento de influência platônica foi um dos mais difundidos pela Igreja Católica ao longo da história medieval.

A conversão ao cristianismo se deu pela passagem pelo platonismo, o que se explica pelas circunstâncias históricas, mas também pela persistente busca da verdade por parte de Agostinho, que o fez encontrar em Platão os indícios da sacralidade da alma e da transcendência de Deus como formas que a fé preencherá com conteúdo próprio, proporcionando assim o conhecimento de si e de Deus (SILVA, 2011, p. 45).

Sendo assim, a Idade Média é marcada pela profunda influência do pensamento católico, inspirado pela filosofia grega, que propaga pela Europa e pelos povos de todo mundo, inclusive o Brasil, quando os europeus começaram a catequisar os índios, a palavra de deus. Toda a moral tinha como base o pressuposto de que o mundo havia sido criado por uma entidade sobrenatural chamada deus, além do fato de acreditarem em outro mundo, este, por sua vez, inteligível, considerado o paraíso após a vida. No entanto, o homem só alcançaria este mundo perfeito se seguisse à risca todos os mandamentos e as vontades divinas.

_

³⁸ Agostinho de Hipona, filósofo e teólogo cristão. Escreveu obras de grande importância, como *A cidade de Deus* e *Confissões*.

³⁹ Frade dominicano e sacerdote italiano.

2.3.4. – Ensaiando a ética moderna.

A Modernidade é o período histórico compreendido entre os séculos XVI e o início do século XIX. Podemos dizer que, ao contrário da ética medieval de influência teológica, a ética na modernidade é marcada predominantemente por uma influência antropocêntrica, ou seja, o homem vai descobrir e investigar sua própria natureza e suas próprias vontades. Ele vai existir a partir deste momento como fonte e objeto de todo conhecimento possível. Esta transição, sem dúvidas, elevou o homem a uma nova posição no campo da episteme, uma posição privilegiada. Esse pensamento antropocêntrico influenciou o nascimento das ciências humanas, um conjunto de saberes científicos que tratam do homem tanto como um ser individual quanto como um ser social.

As ciências humanas, como a filosofia, geografia, psicologia, antropologia e entre outras, possibilitaram o nascimento de uma nova forma de saber sobre o homem que não existia outrora. Esta nova forma de saber consiste em entender o homem tanto como objeto do conhecimento (sujeito empírico) quanto como fundamento dele (sujeito transcendental). Neste sentido, a filosofia kantiana exerceu imensa importância. Embora Kant tenha aberto portas para essas duas formas de análise - o sujeito empírico e o sujeito transcendental - ele mesmo tratou de estabelecer limites, fronteiras entre elas, que mais tarde foram apagadas pelo nascimento das ciências humanas, que atuam neste espaço intermediário do homem como objeto e como fundamento para poder lançar problematizações sobre a sua importância.

Uma série de outras mudanças aconteceu em todas as ordens:

Na econômica, incrementaram-se consideravelmente as forças produtivas em relação com o desenvolvimento científico que se concretiza na constituição da ciência moderna (Galileu e Newton) e se desenvolvem as relações capitalistas de produção; na ordem social, se fortalece uma nova classe social – a burguesia [...]; no plano estatal, desaparece a fragmentação da sociedade feudal – com a sua multidão de pequenos Estados – e se criam os grandes Estados modernos, únicos e centralizados (*Ibidem*, p. 281).

Na ética antropocêntrica moderna:

O homem afirma seu valor em todos os campos: na ciência (pondo-a a serviço de suas necessidades humanas); na natureza (considerando-a como objeto de transformação ou produção humana); na arte (representando tudo – inclusive as virgens – com olhos humanos) (*Ibidem*, p. 282).

No entanto, não podemos falar de ética moderna sem citar a influência do pensamento de Kant, já que, segundo Sánchez Vazquez, "a ética de Kant é a mais perfeita expressão da ética moderna" (2013, p. 283).

Kant é o responsável por uma revolução copernicana na filosofia:

Kant tem consciência de que revolucionou a filosofia e, por analogia com a revolução de Copérnico operou ao demonstrar que a terra gira ao redor do sol e não ao contrário, afirma que realizou uma revolução copernicana ao inverter a ordem que se admitia tradicionalmente nas relações sujeito-objeto. No terreno do conhecimento – sustenta Kant – não é o sujeito que gira ao redor do objeto, mas ao contrário. (*Ibidem*, p. 284).

Sua ética antropocêntrica e humanista é o ponto mais alto de uma virada que se iniciou com o Renascimento onde o homem aparece, ao contrário do que costumava aparecer na Idade Média, como sujeito ativo e criador. O homem já não é mais o meio, mas o próprio fim de tudo.

Problematizar a moralidade na filosofia kantiana significa pensar na bondade dos atos. Acerca desta problematização, "já conhecemos a resposta de Kant: o único bom em si mesmo, sem restrição, é uma *boa vontade*" (*Ibidem*). No entanto, o que é uma *boa vontade*? Quando uma vontade é boa? Para Kant, é um *imperativo categórico* que toda ação de um sujeito seja um ato moral, ou seja, que vise o bem e que não prejudique ninguém. Mas, acima de tudo:

É boa a vontade que age por puro respeito ao dever, sem razões outras a não ser o cumprimento do dever ou a sujeição à lei moral. O mandamento ou dever que deve ser cumprido é incondicionado e absoluto; ou seja, o que a boa vontade ordena é universal por sua forma e não tem um conteúdo concreto: refere-se a todos os homens em todo o tempo e em todas as circunstâncias e condições. (*Ibidem*).

Podemos concluir que a ética kantiana age, inevitavelmente, sob o ponto de vista do dever. Segundo o filósofo, a lei moral é universal, característica inerente a todo e qualquer individuo e por isso é muito facilmente identificável através do bom uso da lógica e da razão. A lei moral é o que nos permite identificar qual é o nosso dever perante certas situações. Basta que pensemos um pouco. Por exemplo, "devo jogar deliberadamente lixo nas ruas?". Não é preciso pensar muito para que chegue a conclusão do meu dever moral: não! Segundo Kant, devemos agir de modo que a regra com que me levou a agir se torne regra universal. Logo, se eu jogo deliberadamente lixo nas ruas estou agindo de modo com que isto se torne uma regra para todos. Do contrário, não jogando lixo nas ruas, estou dizendo que isto, sim, deve se tornar uma regra universal para o bom convívio e relacionamento humano.

De outro modo, posso saber qual é meu dever moral, mas, posso livremente decidir não cumpri-lo. Posso refletir e chegar a conclusão de que é meu dever moral não jogar lixo nas ruas e que isto deve se tornar regra, porém posso decidir não cumprir este dever. Logo, a virtude não está no centro da ética kantiana, mas o dever. A regra de todo ato deve ser única e exclusivamente a submissão à lei moral e não a demonstração de uma virtude, ou seja, devo preservar as ruas limpas porque este é meu dever moral como homem livre e não porque quero demonstrar certa virtude, isto seria imoral.

A felicidade, bem como a virtude, está dissociada da ética do dever. A decisão de não jogar o lixo na rua pode me causar um grande desconforto caso eu não encontre uma lixeira por perto e tenha que carregar nas mãos ou na mochila um lixo que pode me sujar ou ter mau odor, mas isto não deve ser razão suficiente para que eu me livre dele em qualquer lugar. Com isto, a consequência da ética do dever não é unicamente a infelicidade, mas, do mesmo modo, a felicidade não é critério para avaliação.

É só através da obediência, compromisso e respeito com a lei moral que o homem se torna capaz de ser um legislador de si mesmo, ou seja, um sujeito ativo, livre e criador e com fim em si mesmo.

2.3.5. – Ensaiando a ética contemporânea.

De sua própria forma, a ética contemporânea é marcada pela continuidade e pelo desenvolvimento que dará ao pensamento antropocêntrico oriundo da ética moderna – esse é um de seus méritos -, além de ter como uma de suas fundamentais características uma especial atenção pelo mundo social e político após a Revolução Francesa.

Pode-se dizer que a ética contemporânea teve seu início em meados do século XIX e foi influenciada por um contexto histórico onde importantes acontecimentos, como o avanço industrial e científico, estavam em voga.

Cabe salientar que a filosofia na ética contemporânea é marcada pela oposição de dois tipos de pensamentos, um que já tem uma longa tradição na história ocidental e o outro, marcado pelo nascimento de uma nova ordem e perspectiva sociais. São eles: o idealista, que assume o seu clímax na filosofia de Kant e de Hegel e o materialista, representado principalmente pelo pensamento socialista de Marx e pelo pensamento existencialista que Kierkegaard.

A ética contemporânea é uma reação ao pensamento abstrato dos filósofos idealistas. Se a contribuição da revolução filosófica kantiana foi transformar a relação sujeito-objeto colocando o sujeito no centro de tudo como individuo livre, autônomo e criador, a filosofia hegeliana vai defender que:

O sujeito é a Ideia, Razão ou Espírito Absoluto, que é a totalidade do real, incluindo o próprio homem como seu atributo. A sua atividade moral não é senão uma fase do desenvolvimento do Espírito ou um meio pelo qual o Espírito – como verdadeiro sujeito – se manifesta e se realiza (*Ibidem*, p. 286).

Em face disto:

A reação ética contra o formalismo kantiano e o racionalismo absoluto de Hegel é uma tentativa de salvar o concreto em face do formal, ou também o homem real em face da sua transformação numa abstração ou num simples predicado do abstrato ou do universal (*Ibidem*).

Sendo assim, Sánchez Vazquez (*Ibidem*) expõe três pontos fundamentais sobre os quais a ética contemporânea vai reagir:

a) Contra o formalismo e o universalismo abstrato em favor do homem concreto [...]. b) contra o racionalismo absoluto e em favor do reconhecimento do irracional no comportamento humano [...]. c) contra a fundamentação transcendente (metafísica) da ética e em favor da procura da sua origem no próprio homem (p. 287).

O que se pode concluir da ética na contemporaneidade é que ela surge como uma espécie de reação a primazia do pensamento platônico idealista ao longo da história ocidental, essa "tentativa de salvar o concreto em face do formal, ou também o homem real em face da sua transformação numa abstração ou num simples predicado do abstrato ou do universal" (SANCHEZ VAZQUEZ, 2013, p. 286) vai fazer surgir uma série de pensadores e de doutrinas que vão repensar os valores humanos como criados historicamente — e economicamente — e o sujeito não mais como um simulacro, mas como um ser autônomo, criador e independente.

Estas doutrinas são, segundo Sanchez Vazquez: Existencialismo, a doutrina filosófica que discute temas como a liberdade e a responsabilidade do homem pelos seus atos, de onde se destacam filósofos como Kierkegaard, Stirner e Jean Paul Sartre. O pragmatismo, doutrina filosófica que preza a objetividade sobre a especulação, nega improvisos, avalia e reduz os fenômenos de acordo com sua utilidade prática. Seus expoentes foram Charlez Sanders Peirce e William James. A psicanálise, abordagem da psicologia criada por Freud, que trabalha com as três instâncias do aparelho psíquico (id, ego e superego) e com o pressuposto de que há por trás da consciência um complexo processo psíquico de mensuração insondável, o

inconsciente. Freud foi um dos responsáveis por contrapor ao otimismo idealista um pensamento onde o homem possui bases conflituosas e caóticas. Ainda existe o marxismo, onde o homem é determinado por suas relações econômicas e a sociedade é fruto de uma luta entre classes. Por sua vez o neopositivismo e a filosofia analítica, sistemas de pensamento da contemporaneidade que são expoentes por abrirem mão de qualquer influência que a metafísica ou a teologia possam exercer sobre o pensamento humano, para tanto os filósofos analíticos e os neopositivistas — ou positivistas lógicos - irão se afastar do abstrato para se vincular definitivamente ao pensamento lógico. Sendo assim, o único conhecimento que pode ser considerado científico é aquele que pode ser comprovado através de uma verificação empírica.

Durante o processo criativo de *rastreio*, me vi tocado por esta rugosidade, meu segundo ponto-*toque*, a ética. A partir de agora, preciso realizar um *pouso*, um *pouso* breve, mas importante para o *reconhecimento* deste solo. O *pouso* acontecerá nos sentidos da ética nos pensamentos de Nietzsche e Foucault. Assim sigo, do meu próprio modo, artístico, ético e livre mapeando minhas encenações.

2.4. – ENCENAR OS SENTIDOS DA ÉTICA EM NIETZSCHE E FOUCAULT.

Para iniciar este segundo momento, começarei a falar dos sentidos da ética em Nietzsche e logo em seguida em Foucault. No entanto, como venho apontando que minha abordagem estrategicamente será diferente da abordagem que fiz na seção anterior, ao invés de falar de conceitos básicos e muito importantes da filosofia de Nietzsche no que tange a ética, como *Amor-Fati*, *Eterno Retorno* e *Vontade de Potência*, me restringirei a análise genealógica e crítica que Nietzsche realiza sobre a construção histórica dos valores morais no Ocidente, em seu *Genealogia da Moral*, pois entendo a contundência e hostilidade da análise de Nietzsche, sobretudo como características criadoras, portanto, artísticas. O objetivo e alcance desta fala não é de encerrar o tema, a questão da ética na filosofia de Nietzsche, mas oferecer uma breve e pertinente contribuição para a construção deste pensamento cartográfico acerca da teoria ética. Portanto, me aterei na investigação acerca da primeira dissertação de sua genealogia da moral.

Quando falo dos sentidos da ética no pensamento nietzschiano, o sentido primordial da construção do meu pensamento, ou seja, o sentido ao qual me refiro se encontra sob a luz da genealogia da moral ocidental que Nietzsche realiza. Ou seja, mais do que me debruçar sobre a reflexão do que seria uma ética definitiva na proposta filosófica de Nietzsche, entendo que é

mais estratégico investigar o ataque que o filósofo faz sobre a construção histórica acerca dos nossos valores morais.

A genealogia continua sendo o método mais poderoso para se encontrar o valor da história. A partir de uma questão da atualidade recuamos no tempo a fim de encontrar a origem da nossa questão.

Para Nietzsche – e Foucault pegará isso emprestado -, a origem das coisas não tem uma raiz metafísica, mas uma raiz imanente a nós. Origem é invenção. Algo é inventado em um contexto histórico e por alguém e é isso que nos permite a crítica, especialmente a crítica dos valores morais.

A genealogia é basicamente um modo de pensamento que através de uma regressão no tempo vai investigar e problematizar criticamente a origem dos valores e interpretações morais e, principalmente, investigar o "valor dos valores morais". Deste modo, Nietzsche enxergará que não existe uma essência imutável e sobrenatural dos valores morais, a causa dos valores morais não é transcendente, mas imanente. Os valores foram criados por homens em um determinado lugar e contexto histórico.

Tendo exposto brevemente sobre a importância da genealogia na filosofia nietzschiana se torna importante salientar o que Nietzsche entende como moral. Segundo Wotling:

Como qualquer doutrina religiosa, filosófica ou política, para Nietzsche uma moral é sobretudo uma interpretação apoiada em um sistema preciso de valores, que exprimem as condições de vida de um tipo particular de homem. Portanto, não é um dado, mas o produto de uma elaboração da realidade efetuada pelo corpo e seus processos constitutivos, instintivos e afeto (WOTLING, 2011, p. 47).

Já no seu prefácio de *Genealogia da moral*, Nietzsche, aos poucos, começa a soltar vagarosamente o seu "veneno" contra a história da moral ocidental. Esse veneno vem em forma de perguntas capciosas. Os seus problemas, que na mesma medida em que vão trazendo respostas, formam novas perguntas e, por conseguinte, novas hipóteses. Já no segundo aforismo Nietzsche avisa que a suas ideias acerca dos valores morais têm sua primeira expressão em *Humano*, *demasiado humano*: "As minhas ideias acerca da origem dos nossos preconceitos morais [...] acham a sua primeira expressão lacônica e provisória, naquela coleção de aforismos intitulada 'Humano, demasiado humano: Um livro para espíritos livres'" (NIETZSCHE, 2013, p. 24).

O primeiro grande questionamento que arde no peito é: "Que origem teriam propriamente os conceitos de *bem e mal*?" (*Ibidem*, p. 25, grifo do autor). Nietzsche entende que toda a origem dos valores morais não se localiza em um mundo suprassensível, mas no

mundo exclusivamente sensível, o nosso mundo. Assim ele troca a verdade dos valores morais pelo valor dos valores morais. A este seguir-se-ão muitos outros questionamentos bem mais ardilosos e hostis a moral ocidental:

De que modo inventou o homem estas apreciações de valor: o bem e o mal? E que valor têm em si mesmas? Foram ou não favoráveis ao desenvolvimento da humanidade? São um sintoma funesto de empobrecimento vital, de degeneração? Ou indicam, pelo contrário, plenitude, força e vontade de viver, coragem, confiança no futuro da vida? (*Ibidem*).

E ainda mais:

Dava-se como existente o "valor destes valores" como um verdadeiro postulado; até agora nunca se duvidou e nem se hesitou de atribuir um valor do "bem" superior ao "mal", ao valor do progresso, da utilidade, inclusive o futuro do homem. E por quê? Não poderia ser verdade o contrário? Não poderia haver no homem "bom" um sintoma de retrocesso, um perigo, uma sedução, um veneno, um "narcótico" que desse vida ao presente a "expensas do futuro?" Uma vida mais agradável, mais ofensiva, mas também mais mesquinha, mais baixa?... De tal modo que fosse culpa da moral o não ter o tipo homem alcançado o mais alto grau do poder e do esplendor? E de que, entre todos os perigos, fosse a moral o perigo por excelência? (*Ibidem*).

Ao longo de todos esses questionamentos que soam tão perturbadores quanto provocadores, Nietzsche oferece uma justificativa: "Necessitamos de uma 'crítica' dos valores morais e antes de tudo deve discutir-se o 'valor destes valores', e por isso é de toda necessidade conhecer as condições e o meio ambiente em que nasceram, em que se desenvolveram e deformaram" (*Ibidem*, p. 28).

Em seguida, na sua primeira dissertação, intitulada "Bem e mal' e 'Bom e mau'", embora chame os psicólogos ingleses, os responsáveis pela investigação da origem da moral, de "rãs mucilaginosas e importunas", Nietzsche consegue, por vezes, ser condescendente com aqueles os quais critica e, sob certo ponto de vista, irônico:

Estes historiadores da moral e dignos de todo respeito são umas boas pessoas, mas falta-lhes o *espírito histórico* e justamente foram abandonados de todos os bons espíritos da história. Têm, segundo a velha tradição nos filósofos, uma forma de pensar essencialmente anti-histórica. A futilidade de sua genealogia da moral aparece *ab initio*, desde que se trata de precisar a origem do conceito e do valor de "bom" (*Ibidem*, p. 32, grifos do autor).

É preciso dizer que o filósofo se distancia da concepção de história destes psicólogos ingleses realizando uma crítica que se opõe a esta interpretação teleológica de que a história é

uma concatenação de fatos que têm um sentido e segue um caminho rumo a um determinado objetivo.

Para Nietzsche, segundo a interpretação dos psicólogos ingleses, eram consideradas boas as ações que eram úteis para aqueles que elas serviam, ou seja, o conceito de "bom" é influenciado pelo ponto de vista daqueles beneficiados pelas ações altruístas, ao contrário da concepção de Nietzsche. Ainda segundo o filósofo a origem desta consideração foi esquecida e passou-se a considerar boas as ações que continham em si mesmas a "bondade".

Para mim, é evidente que esta teoria tira a sua origem do conceito de "bom" num lugar indevido; o juízo "bom" não emana daqueles a quem se prodigalizou a "bondade". Foram os mesmos "bons", os homens distintos, os poderosos, os superiores que julgaram "boas" as suas ações; isto é, "de primeira ordem", estabelecendo esta nomenclatura por oposição a tudo quanto era baixo, mesquinho, vulgar e vilão (*Ibidem*).

Logo, segundo Nietzsche, a origem do conceito "bom" e "mau" parece estar alicerçada na distância entre as raças dominadoras e dominadas: "o *pathos* da distinção e da distância, o sentimento geral, fundamental e constante de uma raça superior e dominadora, em oposição a uma raça inferior e baixa, determinou a origem da antítese entre 'bom' e 'mau'" (*Ibidem*, p. 33).

Esta hipótese se confirma quando Nietzsche fala sobre sua pesquisa acerca da etimologia da palavra "bom" em diversas línguas:

Qual é, segundo a etimologia, o sentido da palavra "bom" nas diversas línguas? Então descobri que esta palavra em todas as línguas deriva de uma mesma *transformação de ideias*; descobri que, em toda a parte, a ideia de "distinção", de "nobreza", no sentido de ordem social, é a ideia-mãe donde nasce e se desenvolve necessariamente a ideia do "bom" no sentido de "distinto quanto à alma", e a ideia de "nobre" no sentido de "privilegiado quanto à alma". E este desenvolvimento é sempre paralelo à transformação das noções "vulgar", "plebeu", "baixo", finalmente, na noção de "mau". (*Ibidem*, p. 34).

Esta investigação sobre a origem do conceito de "bom", ligado ao homem distinto, privilegiado e, portanto, superior e o conceito de "mau", ligado ao homem simples, baixo e, portanto, inferior, será fundamental para Nietzsche refletir acerca da moral dos nobres e a moral dos fracos.

O processo de moralização ocidental que se dá pela primazia e triunfo da moral sacerdotal sobre a moral aristocrática é o processo da interiorização dos impulsos e da cultura. Isto foi alvo de críticas severas do filósofo:

Toda a humanidade está sofrendo as consequências deste ingênuo tratamento sacerdotal. Basta recordar certas particularidades do regime dietético (privação da carne), o jejum, a abstinência sexual [...]. É que no sacerdote tudo se torna mais perigoso, não só a dietética e a terapêutica, senão também o orgulho, a vingança, a perspicácia, o amor, a ambição, a vontade de reinar, a virtude e a doença (*Ibidem*, p. 37-38).

Sobre os valores aristocráticos, Nietzsche defende:

A escala dos valores aristocráticos funda-se numa corporalidade forte, numa saúde florescente, e no que contribui para tal: a guerra, as aventuras, a caça, a dança, os jogos e exercícios físicos, e em geral tudo o que implica uma atividade robusta, livre e alegre (*Ibidem*, p. 38).

Enquanto que:

Os sacerdotes são os inimigos *mais malignos*; por quê? Por serem os mais impotentes. A impotência faz crescer neles um ódio monstruoso, sinistro, intelectual e venenoso. Os grandes odiadores, na história, foram sempre os sacerdotes, também os odiadores mais espirituais; e nada se pode comparar com o engenho que os sacerdotes desenvolvem sua vingança (*Ibidem*, grifo do autor).

Sendo assim, estes dois tipos de moral e suas principais divergências e desacordos começaram a constituir duas espécies de homens: os homens nobres e os homens escravos. Respectivamente, homens distintos e privilegiados, de "primeira ordem", responsáveis por criar livremente seus valores e os homens simples, ressentidos, de espírito gregário e cheios de um sentimento de vingança a tudo que lhe é exterior influenciado pelo cristianismo. São duas formas distintas e opostas de existir no mundo.

Enquanto toda moral aristocrática nasce de uma triunfante afirmação de si própria, a moral dos escravos opõe um "não" a tudo o que não lhe é próprio, que lhe é exterior, que não é seu; este "não" é o seu ato criador. Esta mudança do olhar que mede os valores, essa direção necessariamente exterior, ao invés de ser para si, é própria do ressentimento: a moral dos escravos necessitou sempre de um mundo oposto, exterior; necessitou, falando psicologicamente, de estimulantes externos para entrar em ação; a sua *ação* desde a profundidade é uma *reação*. O contrário acontece na moral aristocrática; opera e cresce espontaneamente, e procura o seu antípoda somente para se afirmar a si mesma com maior alegria (*Ibidem*, p. 41-42).

No que concerne a questão da ética, a relevância de investigar o diagnóstico que Nietzsche realiza acerca da origem da moral ocidental e das espécies de homem que ela constitui está na forma como ele estuda o comportamento humano, os costumes e as crenças e, principalmente, na forma como tudo isto influencia diretamente na vida em sociedade. Só assim, e a partir deste diagnóstico, é que se pode encontrar novas formas de vida, de posturas

e de libertações. Portanto, pensar uma conduta ética dentro da proposta filosófica nietzschiana é pensar em um homem que se torna questão para si mesmo, em um homem que tem responsabilidade por estar vivo e, portanto, de se tornar quem ele realmente é. Este homem livre tem o compromisso ético de fugir desta moral repressora e dominadora que constrói homens alheios de si e que interiorizam valores sem nenhuma crítica ou problematização. Isto não significa fugir para o lado oposto e fazer exatamente tudo aquilo que A Moral⁴⁰ lhe diz para não fazer - deste modo ele estaria caindo em uma armadilha -, mas de encontrar uma forma ética de viver e de criticar o meio utilizando o próprio meio.

Essa moral heterônoma, imposta, escolhida pelos dominadores, imposta pelo passado e predominante no presente pela vontade dos que representam os interesses do passado, é odiosa para mim. Quis substituir o "tu deves" pelo "eu quero". O homem não é homem enquanto não puder praticar este grande ato de liberdade, que o tornará o senhor de si, quando respeitará a dignidade alheia por amor à sua própria dignidade, e assim o fará porque quer e não porque deve (*Ibidem*, p. 18).

Deste modo, o homem moral de Nietzsche se afasta do homem moral kantiano e do *imperativo categórico*, explicitado anteriormente, pois o homem nietzschiano se recusa obedecer cegamente porque já está livre.

Antes de dar continuidade a este meu *pouso* e prosseguir investigando os sentidos da ética na filosofia de Foucault, se torna necessário a distinção clara entre ética e moral no seu pensamento. Para tanto, trago a definição de Judith Revel:

Nos últimos volumes da *Historia da sexualidade*, Foucault distingue claramente entre o que é preciso entender por "moral" e o que significa "ética". A moral é, em sentido amplo, um conjunto de valores e de regras de ação que são propostas aos indivíduos e aos grupos por meio de diferentes aparelhos prescritivos (a família, as instituições educativas, as Igrejas etc.); essa moral engendra uma "moralidade dos comportamentos", isto é, uma variação individual mais ou menos consciente em relação ao sistema de prescrições do código moral. Por outro lado, a ética concerne à maneira pela qual cada um constitui a si mesmo como sujeito moral do código (REVEL, 2005, p. 45).

Para ser mais claro e específico, volto para Deleuze e trago a sua contribuição sobre esta questão da moral e da ética no último Foucault. Em *Conversações* (1992), quando questionado sobre o compromisso estético com a vida como obra de arte ser,

-

⁴⁰ É frequente Nietzsche fazer um uso específico da fórmula "a moral" para designar não uma moral absoluta, noção desprovida de pertinência na sua reflexão, mas a moral vigente na cultura europeia contemporânea, sua forma ascética, dualista, de inspiração platônica, prolongada pelo cristianismo (WOTLING, 2011, p. 47).

simultaneamente, um compromisso ético, respectivamente, o autor de *Foucault*, diferencia as *regras coercitivas* das *regras facultativas*:

Sim, a constituição dos modos de existência ou dos estilos de vida não é somente estética, é o que Foucault chama de ética, por oposição à moral. A diferença é esta: a moral se apresenta como um conjunto de *regras coercitivas* de um tipo especial, que consiste em julgar ações e intenções referindo-as a valores transcendentes (é certo, é errado...); a ética é um conjunto de *regras facultativas* que avaliam o que fazemos, o que dizemos, em função do modo de existência que isso implica. (DELEUZE, 1992, p. 125, grifos meus).

Ou seja, também podemos perceber que a conduta estética com a vida automaticamente convoca uma conduta ética. As condutas estética e ética estão entrelaçadas neste emaranhado, nesta rede, e como não poderia deixar de ser, nos meus processos de encenação, na minha vida.

Nas palavras do próprio Foucault:

De fato, uma coisa é uma regra de conduta; outra, a conduta que se pode comparar com essa regra. Porém, outra coisa ainda é a maneira como é preciso "conduzir-se", ou seja, a maneira como se deve constituir a si mesmo como sujeito moral, agindo em referência aos elementos prescritivos que constituem o código. Dado um código de condutas e para um determinado tipo de ações (que pode ser definido por seu grau de concordância ou de divergência em relação a esse código), há diferentes maneiras de o individuo "se conduzir" moralmente, diferentes maneiras para o individuo, ao agir, não operar simplesmente como agente, mas sim como sujeito moral dessa ação (FOUCAULT, 2006, p. 211-212).

É importante salientar que, dentro destes termos, a ética não pode ser vista como uma simples oposição rigorosa a moral. A sociedade contemporânea ainda é marcada fortemente por uma moral cristã de influência platônica que prescreve regras de condutas a se seguir, estas regras prescritas através das instituições de poder são criadas por homens, como juízes, advogados, políticos e etc. que partem do princípio de que detém o total exercício do "privilégio" da autoridade sobre outros homens que apenas devem seguir este conjunto de regras, no entanto, não se deve pensar que uma conduta ética consiste em realizar absolutamente o contrário do que o código moral determina. Candiotto (2013) aponta que a ética, para Foucault, antes de tudo, é um campo de problematização e que ela própria, ao lado dos códigos morais e da moralidade dos comportamentos, é um dos elementos que constitui a moral. Mais adiante, tratarei desta questão.

Segundo Castro (2014), existem várias formas de auto constituição do sujeito moral. Dentre elas, Foucault explicita quatro maneiras diferentes que definem uma conduta ética e os

relaciona com o exercício da prática da fidelidade e da austeridade sexual. São eles, a saber: a substância ética, os modos de sujeição, a "elaboração" do trabalho ético e a teleologia do sujeito. Estes elementos já foram tratados na seção anterior.

Elas se referem ao que se poderia chamar de *determinação da substância ética*, ou seja, a maneira pela qual o individuo deve constituir este ou aquele aspecto dele próprio como matéria principal de sua conduta moral. [...] As diferenças podem também incidir sobre o *modo de sujeição*, ou seja, sobre a maneira pela qual o individuo se relaciona com essa regra e se reconhece ligado à obrigação de coloca-la em prática. [...] Nas formas de "elaboração" do trabalho ético realizado sobre si mesmo, não apenas para tornar seu comportamento conforme a uma regra dada, mas sim para tentar transformar a si mesmo em sujeito moral de sua conduta (FOUCAULT, 2006, p. 212-213).

Enfim, a última das maneiras que o individuo pode agir a fim de não ser apenas um agente, mas sujeito moral de suas ações: a *teleologia do sujeito*:

Pois uma ação não é moral somente em si mesma e na sua singularidade; ela o é também por sua inserção e pelo lugar que ela ocupa no conjunto de uma conduta; ela é um elemento e um aspecto dessa conduta, e marca uma etapa em sua duração, e um progresso eventual em sua continuidade. Uma ação moral tende à sua própria realização; mas, por outro lado, ela visa, através desta, à sua constituição de uma conduta moral que conduza o indivíduo não simplesmente a ações sempre conformes a valores e a regras, mas também a um certo modo de ser, característico do sujeito moral (*Ibidem*, p. 213).

A última fase de Foucault é conhecida como "estética da existência" e é marcada pelo seu interesse pelos processos de subjetivação que os gregos inventaram. Como já havia apontado anteriormente, segundo o filósofo francês, o objeto central de seu projeto filosófico não é o poder, mas o próprio sujeito. Certa feita, em entrevista, quando questionado acerca de seu objeto de pensamento, Foucault ponderou:

Esse sempre foi, na realidade, o meu problema, embora eu tenha formulado o plano dessa reflexão de uma maneira um pouco diferente. Procurei saber como o sujeito humano entrava nos jogos de verdade, tivessem estes a forma de uma ciência ou se referissem a um modelo científico, ou fossem como os encontrados nas instituições ou nas práticas de controle (*Ibidem*, p. 264).

Agora, em sua última fase, Foucault visita os gregos, em um recorte teórico que segue desde a Antiguidade Clássica até os primeiros anos do Cristianismo, para entender as formas de constituição da subjetividade através da problematização da conduta sexual. Isto só era possível através de uma prática da liberdade, o cuidado de si (epimeleia heautou). Os volumes

II e III de *História da Sexualidade* (O uso dos Prazeres e Cuidado de si, respectivamente) são lançados em 1984 e são apenas dois dos livros que vão marcar este desvio teórico.

Ao visitar os gregos, Foucault não está interessado (e nem acredita nisto) em apenas descrever seu código moral ou se o sujeito dessa moral possui um comportamento de obediência ou não em relação a ela, mas está interessado na relação consigo mesmo que este sujeito possui. Está interessado em como o sujeito exercita essa moral, tem consciência de sua liberdade e como se relaciona consigo mesmo ao fazê-lo. Este foi o centro moral grecoromano.

Uma prática de si, que é, acredito, um fenômeno bastante importante em nossas sociedades desde a era greco-romana, embora não tenha sido muito estudado. Essas práticas de si tiveram, nas civilizações grega e romana, uma importância e, sobretudo, uma autonomia muito maiores do que tiveram a seguir, quando foram até certo ponto investidas pelas instituições religiosas, pedagógicas ou do tipo médico e psiquiátrico (*Ibidem*, p. 265).

Segundo Castro:

No que concerne à época do cuidado de si mesmo (*epimeleia heautou*), na qual a filosofia e a espiritualidade faziam parte de uma mesma prática, Foucault distingue três etapas: o momento socrático, em que a exigência do cuidado de si faz sua aparição na reflexão filosófica; a idade de ouro do "cuida-te a ti mesmo" nos séculos I e II (desde o estoicismo romano, representado por Musonius Rufus, até Marco Aurélio); e, finalmente, a passagem do ascetismo pagão ao ascetismo cristão nos séculos IV e V (CASTRO, 2014, p. 137).

Foucault já havia investigado outros aspectos do cuidado de si quando se debruçou a estudar o texto *Alcebíades I*, diálogo entre Sócrates e o próprio Alcebíades. O jovem rapaz, Alcebíades, pretendia entrar e se dedicar a vida pública da *pólis* e Sócrates o aconselhou que antes de governar os outros era imprescindível que ele se ocupasse de si mesmo com o intuito de se governar, isto só seria possível através do conhecimento de si. Sendo assim, apesar de que não pretendo entrar neste mérito, é importante apontar que o momento socrático do cuidado de si é marcado pela sujeição do cuidado de si ao conhecimento de si. Na, dita, época do ouro do cuidado de si há uma reestruturação a fim de trazer uma maior abrangência a prática, como o fato de que a partir deste momento o cuidado de si era imperioso durante toda a vida e não mais apenas na vida adulta; a motivação não era mais apenas política, mas ética; e a sujeição do cuidado de si ao conhecimento de si se desfaz. Neste momento, Foucault investiga uma série de práticas e de autores da época, como Sêneca, Epiteto e etc. Por ultimo, Foucault se dedica a apontar as dessemelhanças entre as formas pagãs do cuidado de si e as

formas oriundas do período platônico e helenístico, como os conceitos de *epístrofe* e *metanoia*.

Retomando a questão da ética como sendo um dos elementos constituintes da moral e campo de problematização, Candiotto, em seu artigo intitulado *A Genealogia da ética de Michel Foucault* (2013) afirma:

Ao contrário de boa parte das classificações dos sistemas éticos antigos, Foucault chama de moral o amplo campo da problematização da conduta. Afirma que em toda moral há, pelo menos, três elementos que se articulam com uma relativa autonomia: o código moral, que prescreve as regras de conduta; a moralidade dos comportamentos, que é a conduta que se pode medir por aquelas regras e a ética, caracterizada pelas modalidades de relação consigo estabelecidas pelo sujeito moral quando segue uma ou outra regra (CANDIOTTO, 2013, p. 221).

Deste modo, cabe entender que a ética não é um elemento que se opõe deliberadamente a moral, mas um dos seus elementos constituintes. Cabe dizer também que, entre os três, é o elemento mais ignorado e negligenciado por filósofos e sociólogos da moral.

Os filósofos da moral dedicam-se à história dos códigos morais, dos diferentes sistemas de regras e valores postos em funcionamento numa coletividade qualquer e propostos aos indivíduos por aparelhos prescritivos diversos, tais como a família, as instituições educativas, as igrejas etc. [...] Os sociólogos da moral, por sua vez, definem a moral em função da moralidade dos comportamentos. [...] No entanto, uns e outros, filósofos da moral ou sociólogos da moral não levam muito em consideração o terceiro elementos constitutivo da moral, denominado de ética (*Ibidem*, p. 221-222).

Candiotto levanta a partir deste dado duas questões problemáticas acerca do fato de que a ética é ignorada pelos estudiosos da moral. Ele quer saber de Foucault o motivo da indiferença pela ética e como o filósofo a enfatiza em seus últimos textos.

Com respeito à primeira questão, a hipótese de Foucault é que os historiadores da moral não tratam das relações do individuo consigo mesmo nos seus compêndios ou as situam como um apêndice, porque elas frequentemente encontram-se associadas ao individualismo ou egoísmo ético. Foucault se afasta deste posicionamento quando identifica a preocupação consigo inseparável da preocupação com os outros nos textos antigos dos gregos e romanos (*Ibidem*, p. 222).

Sendo assim, uma conduta ética em Foucault implica intrinsecamente além de uma relação consigo uma relação com o outro. Por isso, nos seus textos tardios, especificamente no volume III de *História da sexualidade* (1984), o filósofo se preocupa em apontar as diferentes

oscilações da relação consigo mesmo. São elas, a saber: "atitude individualista", "valorização da vida privada" e "intensidade das relações consigo mesmo".

Já havia apontado anteriormente que Candiotto defende que a investigação de Foucault sobre a ética a trata como um campo de problematização: "Foucault quer indicar que aquilo hoje transformado em princípio normativo foi antes um campo problemático cuja análise auxilia a propor um diagnóstico do presente, mas jamais a prescrever sobre *o que* e *como* devemos agir" (*Ibidem*, p. 220).

É nesse sentido que cabe dizer que não houve em Foucault um retorno aos gregos propriamente dito. Não houve uma tentativa de encontrar na Antiguidade clássica uma solução para os problemas do presente, mas entender como estes problematizavam seus comportamentos para que assim possamos igualmente encontrar formas de problematizar os nossos constituindo continuamente novas formas de agir no mundo.

Nesta subseção, o que tenho feito durante o *rastreio* deste *solo de imanência* e de *composição* é investigar este segundo ponto-*toque* que me surge, a ética, e investigar da mesma maneira através de um *pouso*, de uma aterrisagem, o complemento deste solo. Portanto, diagnostiquei a pluralidade das condutas éticas ao longo dos séculos ocidentais e sob outra abordagem acabo por refletir acerca da crítica genealógica de Nietzsche sobre os valores dos valores morais, além de refletir sobre a constituição ética da moral dentro da pesquisa de Foucault. Tudo isto é provocado a partir da análise de minhas experiências como encenador teatral. A cartografia continua.

3. A APRESENTAÇÃO: *RECONHECENDO* A ENCENAÇÃO TEATRAL COMO PRÁTICA DE LIBERDADE NO PROCESSO DE *ESTILIZAÇÃO DA VIDA*

Ciência, arte e filosofia se vão fundindo tanto em mim que algum dia certamente vou parir um centauro (Nietzsche)

Os momentos anteriores desta pesquisa foram fundamentais para se chegar aqui. Durante todo o meu *rastreio*, descobri os *pontos-toques* e me vi incitado a realizar pequenos e breves *pousos*, para chegar, finalmente, ao meu *reconhecimento atento* e responder aos questionamentos suscitados. Estas são as quatro variações que a atenção do cartógrafo sofre em seu processo de mapeamento do solo – neste caso, do "armário" –, segundo Kastrup. Este *reconhecimento* é a conscientização de que a encenação teatral pode ser pensada como uma prática de liberdade fundamental e que deflagra um processo de *estilização da* vida, como diria Foucault, ou deflagra um *modo de existência*, como diria Deleuze. Sendo assim, identificarei, nesta terceira seção, características próprias e peculiares em minha vida, minha sexualidade e, principalmente, em meu ofício como encenador teatral na cidade de Belém, que apontam para a criação e reinvenção constante deste *estilo de vida* movente. Considero a tríade filosófica desta pesquisa os pensamentos de Nietzsche, Foucault e Deleuze, dada toda a autonomia e liberdade que seus pensamentos me provocaram.

Toda essa prática teatral, como encenador, me levou a criação e aperfeiçoamento de um estilo de vida próprio e singular. Através da reflexão sobre tal prática sou capaz de enxergá-la como um ponto deflagrador de todo um processo de administração de si. Nesta última subseção pretendo explorá-lo. Influenciado por Michel Onfray, em seu *A potência do existir*, refletirei sobre minha ética, minha erótica e minha estética, construídas a partir de minhas encenações.

Para dar continuidade, torna-se necessário uma breve reflexão acerca da referida obra filosófica, *A Potência do existir*. Ao ter contato com tal escrita e forma de colocar-se no mundo me vi tocado por uma experiência singular de imersão a vida e ao pensamento de outro homem através de um manifesto brutal e corajoso por narrar os anos da sua entristecida e solitária transição da infância para a adolescência em um internato administrado por padres salesianos. Essa experiência do francês Michel Onfray, fundador da *Université Populaire de Caen*, fez com que este se tornasse um ateu militante e um "nietzschiano confesso", como

chega a dizer em um determinado momento em seu livro e, nele, lançasse uma proposição filosófica hedonista:

Resumindo: sou pois por uma contra-história da filosofia, que sirva de alternativa à historiografia idealista dominante; por uma razão corporal e pelo romance autobiográfico que a acompanha numa lógica puramente imanente, no caso, materialista; por uma filosofia entendida como uma egodiceia a construir e decodificar; por uma vida filosófica como epifania da razão; por uma perspectiva existencial com uma visão utilitarista e pragmática. O conjunto converge para um ponto focal: o hedonismo (ONFRAY, 2010, p. 27).

Este excerto é claro porque nele Onfray sintetiza todos os conceitos-chave que juntos convergem no seu sistema hedonista. No entanto, o objetivo desta pesquisa é menos de aprofundar-se em tais conceitos e mais de *roubar deleuzeanamente* a estrutura do seu pensamento filosófico para criar o meu próprio. Se Onfray constrói uma ética, uma erótica, uma política, uma estética, uma epistemologia e uma metafísica, a partir de agora construirei minha ética, minha erótica e minha estética, princípios deflagrados a partir – e para – de minhas encenações teatrais, "porque o existencial fornece a teoria que possibilita um retorno ao existencial" (*Ibidem*, p. 14).

Destarte, penso em uma ética do corpo entre, onde reflito sobre a necessidade estratégica de nunca me posicionar nas extremidades do pensamento, mas de me posicionar sempre no entre, nas interfaces. Penso em uma erótica Queer, onde reflito sobre como me aproprio de minha homossexualidade e a construo transformando-a em parte fundamental da minha existência, defendo a homossexualidade e o pensamento queer como uma salvação de uma existência de normose. Por último, aponto que minha encenação é uma encenação homossexual, esta é minha estética. Identifico as características estéticas mais recorrentes em minhas encenações e aponto suas transformações ao longo das obras, como a questão do corpo, o discurso da homossexualidade e a religiosidade.

Este é meu *reconhecimento atento*, o quarto gesto de variação atencional do cartógrafo, uma espécie de conhecimento proporcionado por uma atenção movente em nível háptico do cartógrafo que reconfigura a sua relação com o campo. Este *reconhecimento atento* se diferencia do reconhecimento automático. Segundo Kastrup, o reconhecimento automático privilegia a ação futura e os efeitos práticos, úteis. Uma analogia esclarecedora seria a de dirigir o carro durante a noite e depois de um dia exaustivo de trabalho visando chegar o mais rápido possível em casa para descansar. Este sujeito não está interessado na percepção ao longo do processo, mas em alcançar a ação futura e seus efeitos. Isto não pode acontecer com

o cartógrafo já que eu objeto é o próprio processo e não a finalidade, logo, se trata de produzir conhecimento estando atento aos contornos singulares deste caminho: "Não se trata de se deslocar numa cidade conhecida, mas de produzir conhecimento ao longo de um percurso de pesquisa, o que envolve a atenção e, com ela, a própria criação do território de observação" (KASTRUP, 2009, p. 45).

É neste momento que cabe realizar uma breve reflexão acerca da utilização da memória nesta pesquisa, principal fonte de coleta de dados.

De modo geral o fenômeno do reconhecimento é entendido como uma espécie de ponto de interseção entre a percepção e a memória. O presente vira passado, o conhecimento, reconhecimento. No caso do reconhecimento atento, a conexão sensório-motora é inibida. Memória e percepção passam então a trabalhar em conjunto, numa referência de mão dupla, sem a interferência dos compromissos da ação. (*Ibidem*, p. 46).

Kastrup aponta que, para Bergson, a memória, em relação a percepção, é uma duplicadora e não uma conservadora, ou seja, ela duplica a percepção no lugar de conservá-la. Sempre que houver um contato com o objeto haverá uma duplicação da imagem: haverá a imagem perceptiva e a mnésica virtual: "Para Bergson, a memória não conserva a percepção, mas a duplica. A cada experiência com um objeto se formam dois registros: a imagem perceptiva e a imagem mnésica virtual" (*Ibidem*).

Sendo assim, é correto pensar que a minha relação com um determinado objeto – no caso, minhas encenações teatrais - me proporciona uma determinada percepção de mundo que não será conservada pela memória, mas será duplicada a partir de uma tentativa de reconstituição desta percepção, tendo origem dois registros: a imagem perceptiva, aquela primária, e a imagem mnésica virtual, a reconstituição desta percepção através da memória. É quando o passado se mistura com o presente. Logo, lembrar é realmente viver.

É importante salientar que o reconhecimento desta ética, desta erótica e desta estética não funciona se estas instâncias – que estão profundamente imbricadas umas com as outras – forem vistas como três leis gerais de conduta sobre a vida, a sexualidade e a arte, respectivamente, antes disso são três (re) avaliações sobre as diversas formas de ver e de se colocar no mundo e que, portanto, estão sujeitas a outras constantes (re) avaliações posteriores a fim de descobrir novas formas de se relacionar com os códigos morais.

3.1. - PRÓLOGO: OS CONCEITOS-CHAVE.

Uma das coisas mais desafiadoras de se escrever um texto é saber entende-lo como uma criatura viva, como um organismo que possui as suas próprias singularidades e seu modo de funcionamento. É preciso saber tudo sobre ele, desnudá-lo até que não haja mais segredos entre ele e o seu autor. Finalmente, depois de muita resistência, ele se mostra nu, inconfundível e completamente disposto. Só então é possível algum diálogo. Só então, nós os descobrimos pouco tradicionais, até inusitados. Alguns são pequenas aberrações. Então, é preciso mais uma vez saber conhece-lo, respeita-lo para novamente poder dialogar com ele.

Venho construindo esta escrita, mesmo que não aparentemente, de forma pouco convencional, menos canônica. A começar pela escolha de abrir a dissertação com as leituras de minhas três encenações, afinal, sabe-se que comumente a investigação/revelação do objeto de estudo acontece somente depois que há um terreno teórico e metodológico preparado para possibilitar a sua plena compreensão. A conduta metodológica é outra questão que se põe excecional: a cartografia, perspectivista por excelência, quando é utilizada como metodologia de pesquisa se coloca em um lugar de suspensão em relação ao sistema de verdade tão comum aos métodos tradicionais e indutivos. Seu objetivo não é alcançar uma verdade rígida de um determinado objeto através da aplicação de regras, mas de mapear, narrar processos. Como um dos seis princípios que compõem a proposta do pensamento rizomático deleuzeano, ela traça linhas de fuga e de acesso sobre um determinado território. Estas linhas são confusas e aparentemente caóticas porque representam uma nova forma de registrar e organizar o conhecimento. Por este motivo, o uso da metáfora do armário acaba se tornando não apenas uma forma de subversão, mas uma nova forma de contar a história de uma "saída do armário", de registrar os trânsitos deste. Não à toa opto por distribuir as informações acerca da metodologia ao longo das três seções, ao invés de concentrá-las em apenas um tópico. Estas são pequenas estratégias que encontro para construir uma linha de raciocínio cartográfica, ou seja, não-linear e para conduzir a leitura. Considero como pequenas "subversões cartográficas", pois só a cartografia oferece esta nova forma de construção. Afinal, é preciso subverter não apenas no conteúdo, mas também na forma.

Dentro desta linha de raciocínio, estrategicamente, escolho definir somente a partir de agora, depois que o leitor já tem o conhecimento e a experiência prévios do objeto de estudo, alguns conceitos chaves desta pesquisa, como o de *encenação teatral*, *prática de liberdade*, *estilo de vida* e *auto-etnografia*. Além de responder questões fulcrais levantadas na introdução, como: "Como é possível pensar os processos de *encenação teatral* de um artista

homossexual paraense como uma prática de liberdade em busca de um processo de *estilização* da vida? Quais são as contribuições que esta perspectiva oferece para a formação de um encenador teatral na cidade de Belém? Sendo a prática do Cuidado de Si um conceito oriundo da filosofia e o conceito de encenação teatral vindo das artes, quais são as contribuições adquiridas para ambas as áreas do conhecimento através deste diálogo específico entre teatro e filosofia?

Esta é a experimentação de uma nova forma de tramar as seções e de forjar o pensamento.

Antes de chegar a tentativa de definir e compreender o conceito de *encenação*, cabe uma rápida contextualização para compreender a trajetória histórica do ofício do encenador teatral desde o seu surgimento no teatro moderno.

Segundo Roubine (1998), bem como Pavis (1999), o surgimento da encenação teatral como conhecemos hoje remete a segunda metade do século XIX. Este momento de surgimento do ofício do encenador teatral como uma disciplina surge justamente no período de ruptura entre o teatro clássico e o teatro moderno. Para Roubine, dois fenômenos foram fundamentais para este acontecimento, sendo os dois frutos da revolução tecnológica: a dissipação das fronteiras e das distâncias e, principalmente, a descoberta da iluminação elétrica como recurso estético.

Nos últimos anos do século XIX ocorreram dois fenômenos, ambos resultantes da revolução tecnológica, de uma importância decisiva para a evolução do espetáculo teatral, na medida em que contribuíram para aqui que designamos como o *surgimento do encenador*. Em primeiro lugar, começou a se apagar a noção das fronteiras e, a seguir, a das distâncias. Em segundo, foram descobertos os recursos da iluminação elétrica (ROUBINE, 1998, p. 19).

A partir deste momento grandes nomes e pensadores do teatro mundial começaram a ser propagados, incluindo Stanislavski, Appia, Craig e Meyerhold. Além de Antoine, conhecido como o primeiro encenador:

Convencionou-se a considerar Antoine como o primeiro encenador, no sentido moderno atribuído à palavra. Tal afirmação justifica-se pelo fato de que o nome de Antoine constitui a primeira *assinatura* que a história do espetáculo teatral registrou (da mesma forma como se diz que Manet ou Cézanne *assinam* seus quadros). Mas também porque Antoine foi o primeiro a sistematizar suas concepções, a teorizar a arte da encenação (*Ibidem*, p. 23-24).

Da mesma maneira, teatros começaram a ser construídos, como é o caso do Théâtre-Libre (1887), o Freie Bühne e o Teatro de Arte de Moscou, de Stanislavski e Nemirovitch-Dantchenko.

Para Roubine, este momento de ruptura, de entrada para o teatro moderno não acontece simplesmente por vontade dos intelectuais e artistas de teatro, mas também pela revolução tecnológica que proporcionou esta mudança.

Em outras palavras, as condições para uma transformação de arte cênica achavam-se reunidas, porque estavam reunidos, por um lado, o instrumento intelectual (a recusa das teorias e fórmulas superadas, bem como as propostas concretas que levavam à realização de *outra coisa*) e a ferramenta técnica que tornava viável uma revolução desse alcance: a descoberta dos recursos da iluminação elétrica (*Ibidem*, p. 20-21).

Cabe recapitular, o que proporcionou o surgimento da concepção de encenação teatral como conhecemos hoje na segunda metade do século XIX foi a revolução tecnológica que descobriu a iluminação elétrica como recurso estético para a criação teatral. Os encenadores, por sua vez, souberam muito bem como utilizar este elemento a seu favor e propiciaram uma história da iluminação cênica.

Teremos a iluminação atmosférica de Antoine e de Stanislavski; [...] teremos também aquilo que podemos designar como iluminação cenografia, a luz constituindo por si só o espaço cênico, delimitando-o e animando-o (Appia, Craig, Vilar, etc.); teremos, ainda, a utilização não-figurativa, simbólica da iluminação, preconizada por Artaud já nos anos 1930 [...] (*Ibidem*, p. 30-31).

O nascimento do teatro moderno corre ao lado do surgimento do movimento naturalista e posteriormente com o simbolismo. Segundo Roubine, a relação de oposição estabelecida entre estes dois movimentos é considerada o alicerce fundamental para o nascimento da concepção de encenação. Embora defendessem um conjunto de pensamento que nem sempre se mostravam incompatíveis, os movimentos utilizavam os recursos cênicos com objetivos diferentes, como a questão do espectador, onde Meyerhold acreditava que o espectador deveria ser um dos criadores cênicos ao lado do encenador e do ator e não apenas um elemento condenado a uma contemplação submissa e irrefletida.

Além de tudo isso, a função da encenação teatral surge e altera a relação do espectador com o espetáculo teatral e a maneira como este se refere a ele:

No fim do século XIX falava-se na *Berenice* de Julia Bartet, a atriz trágica que acabava de redescobrir a peça de Racine; hoje, fala-se na *Berenice* de Planchon. Vamos ver as *Bodas de Fígaro* de Strehler, ou a *Teatralogia* de

Chéreau... Esses hábitos de linguagem traduzem uma considerável modificação no comportamento dos espectadores (*Ibidem*, p. 42).

Destarte, ante a tudo isso, para Roubine o encenador teatral é aquele que é "o gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica. É ele quem determina e mostra os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos" (*Ibidem*, p. 41). Esta visão não se distancia muito da concepção de encenador para Pavis: "Pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição" (PAVIS, 1999, p. 128).

A concepção de encenação teatral para Pavis, bem como o ofício do encenador, está vinculada a pré-existência de um texto dramático. Para o autor, o ofício do encenador é construir e oferecer uma versão cênica da sua compreensão de determinado texto dramático seguindo seus moldes literários: "A encenação consiste em transpor a escritura dramática do texto (texto escrito e/ou indicações cênicas) para uma escritura cênica" (*Ibidem*, p. 123). Isto reforça a função principal do encenador: "Tornar opaco pelo palco o que era claro no texto, ou esclarecer o que era opaco no texto, tais operações de determinação/indeterminação situam-se no cerne da encenação" (*Ibidem*, p. 124). Há muito ainda o que se refletir acerca desta relação de dramaturgo e encenador. Afinal, o ofício do encenador está refém ao texto dramático ou ele deve se emancipar não precisando de um texto sequer em primeiro lugar? Quando este encenador resolve "trair" as indicações cênicas do dramaturgo isto pode acarretar em grandes questões:

[...] Quando se contesta o caráter primordial e metatextual das indicações cênicas, pode-se ou ignorá-las, ou fazer o contrário do que elas propõem. Com isso, a encenação muitas vezes ganha em inventividade, e a nova luz do texto compensa facilmente a "traição" de uma certa "fidelidade" – ilusória, aliás – ao autor e a uma tradição teatral. [...] Muitas vezes a encenação não se sente mais vinculada ao que havia na mente do dramaturgo ao compor suas indicações cênicas [...] O que nem sempre agrade os autores – e pode-se compreende-los (*Ibidem*, p. 207-208).

Neste sentido, para os mais canônicos, a encenação deixa de ser a construção e organização de um sentido cênico (estético e ideológico) por um encenador e acaba, ironicamente, fazendo referência ao sentido popular e figurativo da palavra: comportamento falso, fingimento. Uma atitude mentirosa e não sincera. No entanto, não podemos, de maneira nenhuma, nos cercear de pensar o trabalho do encenador teatral como um trabalho independente e autônomo que não depende de um texto dramático previamente construído.

No teatro contemporâneo, a encenação teatral descobriu inúmeras maneiras de trabalhar a construção do espetáculo além desta maneira tradicional, reciclando e repensando sua existência, neste sentido, o "processo colaborativo", tão caro ao teatro contemporâneo paraense, oferece sua contribuição.

A partir deste momento, refletirei acerca de outro conceito-chave para esta pesquisa na tentativa de esclarecer a sua utilização: o conceito foucaultiano de prática de liberdade.

O ato de pensar em um comprometimento ético com a vida reclama uma autonomia já perdida do sujeito pela moral ocidental. Neste sentido, o sujeito, mais do que apenas se submeter irrefletidamente a um conjunto de normas e de regras pré-estabelecidas antes de sua existência (e que continuarão a existir depois dela), se ocupa em construir e seguir os seus próprios princípios. No entanto, pensar em um comprometimento ético com a vida não significa opor-se radical e deliberadamente a moral vigente, já que a ética, segundo Foucault, é um dos elementos constituintes da moral. Pensar em uma existência ética é refletir sobre a forma como o sujeito moral vai se relacionar com os códigos de normas prescritas e com o outro. Pensar em uma ética de si é também pensar em uma ética do outro.

Dentro deste escopo está um conjunto de práticas de liberdade que o sujeito desenvolverá a fim de construir a sua existência. Os gregos tinham como práticas ascéticas, além da escrita de si, as memorizações, abstinências, meditações, escuta do outro e etc. Neste sentido, hoje, cabe pensar qual prática de liberdade irá conduzir este agente a se tornar um sujeito moral em uma existência ética. No entanto, antes de pensar a questão da liberdade, cabe refletir sobre esse "deslocamento teórico" de Foucault quando estuda os processos de subjetivação dos gregos e dos romanos.

Quando Foucault resolveu se ocupar das inúmeras formas de subjetivação dos gregos e dos romanos até os primeiros cristãos houve um grande estranhamento por parte dos seus estudiosos. Sendo esta última fase, que compreende os dois últimos volumes de sua *História da Sexualidade* e suas aulas no Collège de France e representa um grande recorte teórico ainda não visto em seus estudos, conhecida como o nascimento de outro Foucault ou o abandono de sua pesquisa original. No entanto, não são poucos os estudiosos que apontam e defendem uma continuidade do seu pensamento original.

Não se trata de um outro Foucault, como também já se disse. [...] Foucault não abandonou seu programa de pesquisa original, dá continuidade a ele, nem rompeu com o seu modo de pensar anterior. Outros problemas de pesquisa, sem dúvida, outras questões para se interrogar, certamente. Mas, sempre o mesmo Foucault (SOUSA FILHO, 2008, p. 14).

Lanço aqui os primeiros questionamentos que Alípio de Sousa Filho⁴¹ levanta em seu texto *Foucault: O cuidado de si e a liberdade, ou a liberdade é uma agonística* (2008):

Que fazia Foucault no retorno à moral greco-romana antiga? Que efeito procurava reproduzir (em seus leitores, naqueles que o acompanhavam em sua produção teórica), ao nos transportar do presente (que o ocupou em suas principais obras) a um passado cujos contornos tão diferentes se transformaram ou se perderam? (p. 13).

Acredito que Deleuze pode oferecer uma resposta para estes questionamentos:

Não, com certeza não há um retorno aos gregos. Foucault detestava os retornos. Ele só falava do que vivia: o domínio de si, ou melhor, a produção de si, é uma evidência em Foucault. [...] Embora Foucault remonte aos gregos, o que lhe interessa em *O uso dos prazeres*, bem como em seus outros livros, é o que se passa, o que somos e fazemos hoje: próxima ou longínqua, uma formação histórica só é analisada pela sua diferença conosco, e para delimitar essa diferença (DELEUZE, 1992, p. 141-142).

Sobre esta questão do retorno de Foucault aos gregos e romanos, Candiotto pode esclarecer:

Como várias vezes fez questão de advertir, o redirecionamento para a ética antiga não pode ser compreendido como a busca de uma solução no passado para resolver os problemas enfrentados pela sociedade no presente. [...] Pelo contrário, ao conhecer como os antigos problematizaram suas condutas, também nós podemos problematizar as nossas e a partir daí inventar e criar novas maneiras de ser e de viver, ainda que sempre provisórias (CANDIOTTO, 2013, p. 229).

É verdade que Foucault, depois do lançamento do primeiro volume de sua *História da Sexualidade*, se sentia amarrado às relações de poder, onde não encontrava fugas. Foi então que descobriu os gregos e seus processos de subjetivação. Talvez esse retorno aos gregos – prefiro chamar de "desvio teórico" – possa ser visto ele mesmo como uma prática de liberdade.

Por liberdade costumamos compreender a completa independência do sujeito em relação a qualquer tipo de dominação. Esta concepção tradicional de liberdade, tal qual a de felicidade, pode ser considerada idealista, religiosa, pois pressupõe que em algum momento vá acontecer, mesmo que por motivos desconhecidos e inesperados, a completa liberação do sujeito em relação a qualquer efeito do poder e, a partir de então, ele será um sujeito eternamente livre, "feliz para sempre". No entanto, a concepção foucaultiana de liberdade,

_

⁴¹ Professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

considerada cética, bem como a de concepção de poder, vai se afastar do aparato jurídicopolítico, reclamando uma nova forma de pensar. A liberdade se torna uma experiência, um processo.

O que se deve entender por liberdade não deve ser confundido com *liberação*, embora seja uma condição necessária. A liberdade é da ordem dos *ensaios*, das *experiências*, dos *inventos*, tentados pelos próprios sujeitos que, tomando a si mesmos com prova, inventarão seus próprios destinos. Assim, experiências práticas de liberdades, sempre sujeitas a revezes, nunca como algo definitivo, como numa vitória final. Nem como concessões do alto (Deus ou o Estado), nem como "fim de toda dominação" (SOUSA FILHO, 2008, p. 16).

Alípio de Sousa Filho nos faz pensar que toda a dedicação de Foucault em conhecer as codificações do saber, os efeitos do poder sobre os corpos e sobre a vida, os modos de sujeição, faziam parte de uma ação estratégica para entender minimamente toda a estrutura e modo de funcionamento do poder, a fim de encontrar suas brechas, suas fragilidades, de conhecer os seus pontos fracos onde a liberdade pudesse insurgir.

A liberdade-Foucault, olhando o poder por entre suas técnicas, e pelas frestas, dos seus próprios mecanismos e dispositivos, definia as condições nas quais emergiria: (*re*)construindo o sujeito pelas artes do cuidado de si. Qual uma arte da luta anuncia-se rivalizando com a sujeição: éticas do cuidado de si como prática da liberdade (*Ibidem*, p.15).

Se a liberdade é um processo e não o objetivo, se ela é construída, então vale perguntar: "Como?". Creio que as resposta está nas práticas de liberdade. No meu caso, encontrei a encenação teatral como prática de liberdade, onde coloquei e coloco a – minha – homossexualidade, minha *substância ética*, como problema a ser discutido.

A micropolítica das lutas específicas, das lutas pontuais são lutas das artes de si, dos cuidados de si: essas não deixam de ser lutas hermenêuticas de sujeito que procuram elaborar suas vidas como uma obra de arte, de novos modos, a partir de novas subjetivações: mulheres-feministas, homossexuais, travestis, negros, mestiços, migrantes, através das lutas específicas, exercitam (em corpo e alma) a crítica das sujeições a que se visa que continuem a obedecer (*Ibidem*, p. 24).

Estas duas concepções de liberdade (a concepção tradicional e a concepção foucaultiana) refletem muito bem o meu processo artístico de "saída do armário". Se antes eu acreditava que me assumir para meus pais marcaria um período de mudanças definitivas na minha vida, um divisor de águas onde já não mais me veria sujeito aos efeitos do poder (da culpa, da vergonha, da solidão...), aos poucos fui percebendo que esta liberdade é uma prática

provisória e contínua, sujeita a constantes avaliações, negociações e transformações. Isto só foi possível porque descobri na encenação teatral um lugar, uma prática de liberdade (já foucaultiana) onde posso estar constantemente encontrando as fragilidades do poder e o pondo em questão. Sendo assim, como afirma Filho, a liberdade é agonística: "Por que agonística? Por que arte da luta? Porque não há descanso nos exercícios de sermos livre" (2008, p. 22).

Quando me refiro ao termo "processo de estilização da vida" me refiro aos meios de construção de uma vida singular, intransferível, delegável somente para aquele sujeito que a cria. A discussão acerca da construção da vida como uma obra de arte perpassa o pensamento de filósofos como Nietzsche e Deleuze, no entanto, a escolha do "estilo de vida" é especificamente foucaultiana.

Em Conversações (1992), na entrevista intitulada A vida como obra de arte, Didier Eribon⁴² provoca Deleuze: "No que você chama de 'modos de existência', e que Foucault chamava de 'estilos de vida', há uma estética de vida; você o lembrou: a vida como obra de arte. Mas também uma ética!" (DELEUZE, 1992, p. 125). E Deleuze retruca confirmando que a constituição de modos de existências – também estilos de vida – não só é uma atitude estética como também ética.

Se para Foucault trata-se de "estilos de vida", para Deleuze são os "modos de existência", o equivalente em Nietzsche é a "invenção de novas possibilidades de vida":

Por outro lado, quando Foucault chega ao tema final da "subjetivação", esta consiste essencialmente na invenção de novas possibilidades de vida, como diz Nietzsche, na constituição de verdadeiros estilos de vida: dessa vez, um vitalismo sobre fundo estético (*Ibidem*, p. 114).

A utilização da palavra "estilo" para designar este tipo de processo na construção de uma existência bela pode ser confundida com sua utilização no universo da moda, algo como se vestir elegantemente. Porém, esta palavra, no sentido foucaultiano:

[...] Deve ser entendida no sentido dos gregos, para quem um artista era, antes de tudo, um artesão; e uma obra de arte, uma obra. A moral grega sucumbiu completamente, e Foucault julgava também tanto indesejável quanto impossível ressuscitá-la; mas um detalhe dessa moral, a saber, a ideia de um trabalho de si sobre si, lhe parecia possível adquirir um sentido atual, do mesmo modo que essas colunas dos templos pagãos, que vemos, às vezes, reutilizadas nos edifícios mais recentes (VEYNE *apud* PINHO, 2012, p. 121).

_

⁴² Escritor e filósofo francês.

Cabe salientar, do mesmo modo, a importância da utilização da palavra "processo" no título desta pesquisa, haja vista que se trata de um procedimento que está em plena construção sujeito a (re)avaliações e transformações a todo instante.

Segundo Pádua (2012), há na transição do mundo medieval para o mundo moderno uma separação inevitável entre a filosofia e a ciência. Enquanto a filosofia trabalha com a especulação mitológica e religiosa, a ciência trabalha com o método experimental de influência positivista. Sobre este paradigma positivista:

De acordo com o paradigma positivista, existe uma realidade observável e mensurável, que é divisível em variáveis que podem ser estudadas de acordo com os modelos hipotético e dedutivo. Todo fenômeno pode ser explicado em termos do efeito de determinadas variáveis. A realidade independe das observações e dos valores daqueles que a descrevem. Os procedimentos metodológicos baseiam-se em grandes amostras representativas, a fim de tornar as teorias generalizáveis a grandes populações. O objetivo da pesquisa é de predizer e controlar os fenômenos (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p. 3).

É apenas na contemporaneidade, a partir do século XX, que esta visão mecanicista e cientificista da realidade começa a entrar em crise, principalmente após as descobertas da física quântica, da teoria da relatividade de Einstein e etc. A partir daí, para Pádua, uma questão surgirá no seio da ciência que a conduzirá a esta crise:

Se o método era a garantia de um conhecimento correto, inquestionável, por que razão, à medida que se "conhecia" mais, que se propalava o grande progresso da ciência, esses conhecimentos não alteravam substancialmente as condições de vida do homem, a realidade social se apresentava cada vez mais caótica? (PÁDUA, 2012, p. 27).

É com esta questão de ordem cética acerca da suposta infalibilidade do método experimental na ciência que a contemporaneidade lida com o cientificismo positivista. Sendo assim, na contemporaneidade, a ciência lida menos com o estabelecimento de regras e aplicação de técnicas a fim de conhecer o mundo visível e mais com a questão da transdisciplinaridade e com a complexidade das ações e pensamentos humanos.

Para Morin, todo ato humano é psíquico, sociológico, histórico, econômico e etc., portanto, não deve ser recortado, mas compreendido em sua plena complexidade. Desta forma, o paradigma da complexidade se afasta do paradigma cientifico-positivista de pensar o mundo.

Assim o emergente paradigma da complexidade propõe que no processo do conhecimento se leve em consideração o contexto, a existência, a afetividade, os desejos, os sofrimentos, os sujeitos — em suas múltiplas

relações -, a solidariedade e a ética, para que possamos desenvolver uma visão mais abrangente, transdisciplinar e integradora dos saberes que o homem vai construindo ao longo da história (*Ibidem*, p. 29).

Esta complexidade está, supostamente, localizada e contextualizada em uma condição pós-moderna, que se mostra cética em relação a infalibilidade da ciência e a teorias generalizantes.

Até a primeira metade do século XX, só era reconhecido como conhecimento científico, ou seja, conhecimento verdadeiro e irrefutável, aquele que era adquirido através da experimentação, observação, mensuração e da aplicação de técnicas rigorosas para a obtenção dos resultados, caracterizando assim uma abordagem quantitativa da ciência. No entanto, este método de influência positivista já não foi mais suficiente para compreender as inquietações e as relações sociais, culturais e psicológicas do homem contemporâneo. Foi então com o desenvolvimento das ciências humanas que surgiu uma alternativa para a pesquisa quantitativa: a abordagem qualitativa. Estas pesquisas, por sua vez, trabalham com dados que não são passíveis de quantificação e que por isso não raramente têm sua cientificidade questionada:

A partir de pressupostos estabelecidos pelo método dialético e também apoiadas em bases fenomenológicas, pode-se dizer que as pesquisas qualitativas têm se preocupado com o *significado* dos fenômenos e processos sociais, levando em consideração as motivações, crenças, valores, representações sociais, que permeiam a rede de relações sociais. Como estes aspectos não são passíveis de mensuração e controle, nos mesmos modos da ciência dominante, sua cientificidade tem sido frequentemente questionada (*Ibidem*, p. 36, grifos da autora).

Desta feita, esta pesquisa com abordagem qualitativa e de caráter descritivo se localiza neste cenário pós-positivista, onde seu método é flexível e não pretende encontrar leis gerais para o reconhecimento de uma determinada realidade. Com esta mudança de paradigma tornase possível pensar sua influência autoetnográfica.

A autoetnografia se localiza, por sua vez, no contexto da etnografia pós-moderna que trabalha com autores como Deleuze, Foucault e etc. e que se difere da etnografia interpretativa e da etnografia crítica. Esta é considerada como uma nova forma de escrita.

Sylvie Fortin⁴³, em seu artigo *Considerações possíveis da Etnografia e da Auto-Etnografia para a pesquisa na prática artística* (2009), reflete acerca dos projetos de pesquisa dos alunos do Programa de Doutorado em Estudos Práticos de Artes da Universidade do

_

⁴³ Professora do Departamento de dança da Universidade de Quebec, Montreal.

Quebec em Montreal. Tais alunos produzem, junto com suas teses, criações artísticas como requisitos para o título, buscando a relação mútua entre teoria e prática. A professora, que ministra a disciplina de Metodologia de Pesquisa, percebeu que muitos alunos que estavam no programa tinham como objeto de pesquisa suas próprias experiências artísticas. Daí a necessidade de elaborar um trabalho onde não só há a reflexão sobre este novo tipo de investigação, mas há também a valorização de seus métodos e procedimentos na tentativa de desconstruir certos estigmas científicos.

Segundo Fortin:

Nós vemos como esta postura epistemológica pode ser conveniente a um grande número de praticantes pesquisadores que garantem sua unidade investigando sua própria prática artística. A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatos sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do "eu" que permite o ir e vir entre a perspectiva pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si (FORTIN, 2009, p. 83).

No entanto, logo Fortin aponta os riscos da autoetnografia falando acerca de um possível narcisismo e declara que o "praticante pesquisador que se volta sobre ele mesmo não pode ficar lá. Seu discurso deve derivar em direção a outros. A este olhar, Jean Lancri nos indica que o elemento biográfico deve adquirir um estatuto de ordem teórica" (*Ibidem*). Isto posto, o *outro* a que me refiro nesta pesquisa e nas minhas práticas teatrais é a própria cidade, seus encenadores, é a pesquisa em arte e, principalmente, os *queers*.

Tal pesquisa, que possui um forte caráter pessoal e autobiográfico, se torna relevante para o campo da pesquisa em artes na cidade de Belém no sentido de subverter o conceito dominante de ciência (o seu objeto e sua metodologia já apontam para isto) que ainda pesa entre os artistas e de fornecer subsídios teóricos para pensar uma *pesquisa outra*.

Não foram poucas as vezes que me vi preocupado, durante a escrita desta pesquisa, com o seu forte teor subjetivo e com o fato de que se trata de um criador investigando as suas próprias criações. Como fugir deste narcisismo apontado por Fortin a fim de oferecer um ponto de vista distanciado? Como distanciar-se de si mesmo quando se fala sobre si? Qual a relevância do ponto de vista do encenador sobre as suas encenações e os impactos que elas provocaram? Receio não saber a resposta e nem se consegui alcançar os objetivos. Neste sentido, estas "armas" teóricas e metodológicas que encontrei pelo caminho me proporcionaram uma pesquisa que se quer alforriada dos seus grilhões e que já vale por este exercício. Digo que a pesquisa deve ser ela mesma também uma prática de liberdade.

3.2. – A ÉTICA DO CORPO ENTRE: DESTERRITORIALIZAÇÃO E REBELDIA.

Durante toda a minha vida não houve nenhum grupo que eu tenha pertencido que fosse socialmente bem considerado ou que não fosse minimamente estranhado por um número significativo de pessoas de uma mesma sociedade. Nascido dia onze de dezembro de 1989, sou filho único de uma família – tanto por parte de pai quanto por parte de mãe – cujos casais não têm menos do que dois filhos, sou canhoto em uma família de destros, tenho uma relação muito profunda com as artes, especialmente o teatro, em uma família que pouco descobriu sobre este mundo. A sensação de não pertencimento a este modus operandi sempre foi algo constante em minha trajetória, não só dentro da família, mas também, e principalmente, em minhas outras relações com os amigos, já que recebia atenções e preocupações exacerbadas por ser o único filho, e na escola, já que com frequência era o único canhoto da turma, então tive que me adaptar a escrever, mesmo com a mão esquerda, como se fosse destro, não raramente tudo isto me causava uma série de desconfortos. Para além de tudo isto, ser aparentemente - o único homossexual da família, ainda não assumido para todos, sempre me causou grandes estranhamentos, tanto por minha parte quanto por parte dos outros membros. Frequentemente, sempre que me percebia pertencente de um determinado grupo sempre descobria simultaneamente que não pertencia completamente a ele. Como homossexual, nunca consegui me adaptar completamente aos gostos comuns compartilhados por meus pares, como o interesse pela cultura pop. Da mesma forma, como artista, nunca consegui me encontrar reiterando certos valores compartilhados por grande parte da classe artística, como a crença na arte apenas como entretenimento. Este pensamento sempre me soou como bobo e ingênuo, principalmente em uma cidade como Belém do Pará, onde políticas culturais estão cada vez mais escassas, reconhecendo a herança política e questionadora do teatro realizado por Luiz Otávio Barata na década de 1980 que influenciou diversos outros grupos e companhias de teatro a lutarem por melhores condições. Acredito que reforçar a arte apenas como um lazer, acreditar cegamente no gozo estético (o único gozo que, por vezes, deve ser questionado) e na necessidade catártica da arte acaba cerceando do teatro a sua capacidade transformadora e libertadora, e aqui não posso deixar de salientar a influência do pensamento de Boal⁴⁴ sobre o meu pensar e fazer artístico.

Sempre acreditei e defendi que ser homossexual me salvou de ser alguém ordinário, comum, pacato (discutirei mais profundamente sobre esta questão na subseção seguinte). Na

⁴⁴ Importante diretor, ensaísta e dramaturgo brasileiro conhecido internacionalmente que elaborou a teoria do Teatro do Oprimido.

tentativa de compreender meus processos interiores, os quais eu não tinha a mínima referência ou precedentes em minha família, sempre optei pelos caminhos menos óbvios, fiz as curvas mais arriscadas em estradas pouco conhecidas, isso me levou a lugares, dentro e fora de mim, que meus pais não poderiam me auxiliar, afinal, esta estrada, estas curvas e estes caminhos são completamente desconhecidos por eles também. Segui de forma discordante os caminhos que meus amigos e familiares seguiram, isto me causou durante boa parte de minha vida um estranhamento e uma série de insatisfações, afinal, queria ser igual aos outros, mas isto eu não conseguiria. Lembro-me deste filme canadense, C.R.A.Z.Y. – Loucos de amor (2005), de Jean-Marc Vallée, onde um determinado personagem diz: "Ser igual aos outros, graças a Deus, você não será".

Para longe de um *corpo dócil*, como designa Foucault, hoje tento enfrentar estes estranhamentos e insatisfações cravados em meu corpo e seguir carregando-os por todos os caminhos. Assim, me vi obrigado a caminhar sozinho, porém orgulhoso, a vida inteira, como canhoto, como filho único e como homossexual. Um dos caminhos que encontrei foi o da arte, e mais tarde o do teatro. Primeiramente, o contato com a música me fez entender, e até desentender, certas coisas em mim, em seguida, o cinema começou a me provocar sensações que foram me moldando e me levando cada vez mais distante do caminho da trivialidade. O contato definitivo se deu com o teatro, e aqui estou eu, cheio de pormenores e contradições, resignado com os caminhos das incompreensões.

Neste sentido, considero e defendo a desterritorialização de meu corpo. Emprego a palavra *desterritorialização* no sentido de Deleuze e Guattari, mas, primeiro precisamos entender o que é território, segundo Deleuze e Guattari. Um conceito fundamental da filosofia, além dos outros componentes que este implica, como: agenciamento maquínico de corpos, agenciamento coletivo de enunciação, desterritorialização e reterritorialização.

Neste caso, territórios são encarados como delimitações existentes que articulam em um fluxo comum os sujeitos dentro de seu espaço, como explicam Guattari e Rolnik em *Micropolítica: Cartografias do Desejo* (1986):

A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente "em casa". O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 323).

Analisando mais densamente este conceito chegamos até as formas de agenciamento, que criam os territórios e estes, por sua vez, mutuamente, criam as formas de agenciamento.

Todo agenciamento é, em primeiro lugar, territorial. A primeira regra concreta dos agenciamentos é descobrir a territorialidade que envolvem, pois sempre há alguma: dentro de sua lata de lixo ou sobre o banco, os personagens de Beckett criam para si um território. Descobrir os agenciamentos territoriais de alguém, homem ou animal: 'minha casa'. (...) O território cria o agenciamento. O território excede ao mesmo tempo o organismo e o meio, e a relação entre ambos; por isso, o agenciamento ultrapassa também o simples 'comportamento' (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 218).

Segundo Haesbaert e Bruce, existem duas formas de agenciamentos: agenciamentos coletivos de enunciação e agenciamentos maquínicos de corpos (ou de desejo). Neste momento, o interesse é sobre o segundo tipo de agenciamento:

Os agenciamentos maquínicos de corpos são as máquinas sociais, as relações entre os corpos humanos, corpos animais, corpos cósmicos. Os agenciamentos maquínicos de corpos dizem respeito a um estado de mistura e relações entre os corpos em uma sociedade. Aqui é importante lembrar que, tal como na não dicotomização geográfica entre Natureza e sociedade, também não é possível ver o corpo social fora do corpo da Natureza, pois se trata de um só corpo de multiplicidades. O agenciamento maquínico de corpos é essa relação que se constrói entre os corpos (HAESBAERT; BRUCE, 2002, p. 7).

Para ajudar a compreender o agenciamento, Deleuze e Guattari (1995) falam do agenciamento feudal e das relações entre o corpo da terra e o corpo social, o corpo do suserano e o corpo do vassalo, o corpo do cavaleiro e o corpo do cavalo, segundo eles, tudo se trata de um agenciamento maquínico. "Considerar-se-ão as misturas de corpos que definem a feudalidade: o corpo da terra e o corpo social, os corpos do suzerano (sic), do vassalo e do servo, o corpo do cavaleiro e do cavalo (...) — é tudo um agenciamento maquínico" (DELEUZE; GUATTARI apud HAESBAERT; BRUCE, 2002, p. 7).

Posso considerar que este agenciamento maquínico sobre meu corpo sempre aconteceu (e ainda acontece) de forma estranhada, haja vista que minhas relações sempre foram dificultadas e acompanhadas de uma sensação de deslocamento. Assim que me descubro pertencente a um novo território sempre me vejo obrigado a renegociar e recriar as demandas exigidas em relação a minha participação dentro dele em um processo interminável.

Cito as relações de profunda melancolia entre meu corpo e o corpo da cidade de Belém, Rua Carlos Gomes, bairro Campina, local onde nasci e fui criado durante boa parte de minha infância e que me provoca diversas memórias e sentimentos sempre que estou perto deste lugar, além da relação entre meu corpo em contraposição ao corpo das pessoas de minha família, pessoas com educação canônica e tradicionalmente católica, algo que sempre gerou alguns conflitos.

O conceito de território nas obras deleuze-guattarianas é muito vasto, se território é agenciamento, logo tudo pode ser agenciado, abrindo possibilidades para desterritorializações e reterritorializações. Os agenciamentos maquínicos de corpos (desejo) e os agenciamentos coletivos de enunciação (pensamento) são dois dos componentes do amplo conceito de território para os filósofos, além deles existe a ideia de desterritorialização e reterritorialização.

É importante apontar que a desterritorialização e a reterritorialização são processos indissociáveis. Desterritorialização é o momento onde se abandona o território, é uma "operação de linha de fuga", ao passo que a reterritorialização é o momento onde se cria um novo território. "No primeiro momento, os agenciamentos se desterritorializam e no segundo momento eles se reterritorializam como novos agenciamentos maquínicos de corpos e coletivos de enunciação" (*Ibidem*, p. 8).

Assim sendo, desterritorializo-me do território da trivialidade e das tradições, sempre, simultaneamente, me reterritorializando em novos territórios que exigem uma nova organização dos desejos e do pensamento, ou seja, territórios que me exigem novos agenciamentos maquínicos de corpos e novos agenciamentos coletivos de enunciação, respectivamente.

Segundo Deleuze e Guattari existem dois tipos de desterritorialização: a desterritorialização relativa e a desterritorialização absoluta:

Pode-se mesmo concluir (...) que o menos desterritorializado se reterritorializa sobre o mais desterritorializado. Surge aqui um segundo sistema de reterritorializações, vertical, de baixo para cima. (...) Em regra geral, as desterritorializações relativas (transcodificação) se reterritorializam sobre uma desterritorialização absoluta. (1996, p.41).

Haesbaert e Bruce as explicam:

A desterritorialização relativa diz respeito ao próprio socius. Esta desterritorialização é o abandono de territórios criados nas sociedades e sua concomitante reterritorialização. A desterritorialização absoluta remete-se ao próprio pensamento. [...] os dois processos se relacionam, um perpassa o outro. Além disso, devemos ressaltar novamente que, para os dois movimentos, existem também movimentos de reterritorialização relativa e reterritorialização absoluta. (2002, p. 9).

Neste momento, me interessa a desterritorialização absoluta, e o fato de que está ligada ao pensamento e, por conseguinte, à criação. Quando pensamos, criamos. Os pensamentos agem para desterritorialização e quando pensamos somos impelidos a não só se desligar no território já existente como a criar um novo. Os agenciamentos não só constituem um determinado território como eles operam territórios novos:

A desterritorialização absoluta refere-se ao pensamento, à criação. Para Deleuze e Guattari o pensamento se faz no processo de desterritorialização. Pensar é desterritorializar. Isto quer dizer que o pensamento só é possível na criação e para se criar algo novo, é necessário romper com o território existente, criando outro. Dessa forma, da mesma maneira que os agenciamentos funcionavam como elementos constitutivos do território, eles também vão operar uma desterritorialização. Novos agenciamentos são necessários. Novos encontros, novas funções, novos arranjos. No entanto, a desterritorialização do pensamento, tal como a desterritorialização em sentido amplo, é sempre acompanhada por uma reterritorialização (*Ibidem*, p. 9).

Pensar sempre foi minha válvula de escape. Tendo sido o único filho a sobreviver após quatro gestações de minha mãe, cresci ouvindo que era um garoto especial, com uma missão, mas não é verdade que todos estamos aqui para realizar grandes atos e encontrar o próprio sentido para a sua existência? Neste sentido, não sou mais especial do que qualquer outra pessoa. O fato é que fui uma criança atípica e me tornei alguém extremamente observador, sempre estive muito ocupado pensando sobre tudo e isto sempre foi uma atividade muito arriscada para a família de onde venho, sempre que penso demasiado me recrio, me descubro novo, algumas descobertas nem sempre foram agradáveis, mas o que quero dizer é que grande parte do ser que eu sou é feita de pensamentos e, portanto, de (re) criação.

Deleuze e Guattari dão ênfase no processo de desterritorialização. Eles compreendem que a desterritorialização e a sobrecodificação são características fundamentais para se compreender a dinâmica do Estado e da sociedade capitalista.

Os filósofos apontaram as sociedades pré-capitalistas como sendo territoriais, pois elas valorizam a sua relação com a terra, ao passo que a principal característica das sociedades capitalistas é a desterritorialização. Desta forma, é interessante apontar um paradoxo: Os filósofos caracterizam as sociedades pré-capitalistas como territoriais, mas isto não impede que sejam dotadas também de certa flexibilidade:

Os segmentos sociais têm neste caso uma certa flexibilidade, de acordo com as tarefas e as situações, entre os dois pólos extremos de fusão e cisão; uma grande comunicabilidade entre heterogêneos, de modo que o ajustamento de um segmento a outro se pode fazer de múltiplas maneiras; uma construção

local que impede que se possa determinar de antemão um domínio de base (econômico, político, jurídico, artístico) (1996, p. 84-85).

Enquanto que, as sociedades capitalistas, caracterizadas pela desterritorialização, são compreendidas com uma segmentaridade dura:

Enquanto os autores atribuem uma flexibilidade às sociedades précapitalistas, eles afirmam que as sociedades capitalistas modernas possuem uma segmentaridade dura, onde a organização social é sobrecodificada por um aparelho despótico e transcendente do poder, uma máquina despótica que desterritorializa e disciplinariza os corpos (HAESBAERT; BRUCE, 2002, p. 11).

A ausência da flexibilidade está intimamente conectada com o surgimento do Estado e, consequentemente com o surgimento do poder como um aparelho despótico e transcendente que organiza rigidamente os territórios e seus fluxos nas sociedades capitalistas. "O aparecimento do Estado é responsável pelo primeiro grande movimento de desterritorialização, na medida em que ele imprime a divisão da terra pela organização administrativa, fundiária e residencial." (HAESBAERT; BRUCE, 2002, p. 11).

Como um sujeito incluso em uma sociedade Estatal e de dinâmica capitalista e influenciado pela desterritorialização provocada a partir do aparecimento do Estado sou obrigado a rever não raramente meus agenciamentos de corpo e de enunciação para servir à disciplina. No entanto, a partir do momento que utilizo a desterritorialização provocada pelo surgimento do Estado, que substitui o princípio da imanência – a terra como divindade, lugar de onde tudo saia e para onde tudo voltava – pelo princípio da transcendência – onde a divindade passa a ser o Estado, o Déspota que se apropria das forças da terra -, para tentar constantemente subverter seu real significado, através da des-disciplinarização do corpo em todas as chances que tiver, posso oferecer uma nova perspectiva para tal questão. A desterritorialização que falo já não é mais esta que age em prol dos interesses do sistema capitalista, tampouco da reiteração do poder sobre a vida dos indivíduos, mas uma desterritorialização própria, rebelde e política. Já não sou mais um corpo que se desterritorializa por causa do Estado, mas um corpo que se desterritorializa do próprio Estado. Cabe dizer que o corpo não pode ser visto completamente desligado de seu contexto histórico, social, político e, portanto, do Poder do Estado, mas pode constantemente resistir a ele. É neste sentido que ver o corpo como um dispositivo, um campo de batalha, uma zona de guerra é sempre algo dolorosamente belo e necessário.

Neste sentido, defendo que o processo de construção deste estilo de vida singular ao qual me refiro nesta pesquisa pode ser compreendido da mesma forma como um processo desterritorialização indisciplinar, já que me aproprio de uma característica inerente a uma sociedade estatal capitalista não para reforça-la ou reiterá-la, mas para subvertê-la, transgredi-la.

Segundo Scarlett Marton⁴⁵, em sua palestra *Foucault, Deleuze e Derrida frente à crise* (2010), os filósofos citados acima podem ser considerados como pensadores rebeldes. Segundo a filósofa, rebeldes não só porque contribuem para a reflexão crítica dos problemas da sociedade moderna, mas porque falam cada um dos seus lugares, de suas perspectivas determinadas e colocam em evidência saberes tidos como verdades fixas e os questionam desde o seu mais profundo âmago.

Tais filósofos, como Foucault, Deleuze e Derrida, leitores de Nietzsche por excelência, foram donos de um pensamento crítico e libertador dos sistemas de pensamento fechados e totalitários. Estes pensadores, através da transgressão, se tornaram rebeldes porque, indóceis, se recusaram a se submeter a regimes hegemônicos já estabelecidos, além de constantemente questioná-los. Recusaram-se a pertencer a certos padrões, e incentivaram, oferecendo autonomia a seus leitores, a subversão da ordem e a rebeldia.

Em sua palestra, Marton defende que é no espaço da crítica que repousa a criação e fala sobre herança destes intelectuais:

Herdamos dos pensadores rebeldes a compreensão de que talvez não seja mais possível, talvez sequer seja desejável a revolução. A mudança radical do mundo, a transformação por inteiro da sociedade, mas que estamos vivendo um momento em que nós podemos de alguma maneira transgredir aquilo que é imposto pelo sistema, aquilo que é imposto pelo mercado, criando novos espaços, espaços estes que vão nos liberar para toda uma série de experimentações. No momento atual só cabem as políticas da transgressão, e é essa a herança que Foucault, Deleuze e Derrida nos deixaram. Portanto, se o pensamento de Foucault, Deleuze e Derrida ainda tem um poder eficiente, se ele ainda pode atuar, se ele ainda pode nos auxiliar a refletir sobre o mundo contemporâneo é porque, antes de mais nada, nos legou muitas coisas, mas este pensamento, antes de mais nada, nos legou a possibilidade de considerar as práticas de transgressão. (MARTON, 2010).

Tendo esclarecido algumas características do pensamento rebelde destes filósofos, que se constitui através de uma atitude política e crítica a fim de libertação de padrões, posso me considerar também como um rebelde, ao meu modo. Ciente e resignado com a

⁴⁵ Professora de filosofia da USP. Autora de importantes livros como *Nietzsche: Das forças cósmicas aos valores humanos* e *Nietzsche – Filósofo da suspeita*.

impossibilidade de ousar me comparar a magnitude e complexidade do pensamento de tais filósofos, me coloco no lugar de alguém que tenta cotidianamente se posicionar no mundo e questionar todas as formas de imposições que me são colocadas, seja como homem – tendo em mente de que homem e mulher são apenas impressões –, seja como artista.

Existem sujeitos conservadores que se colocam em um extremo defendendo seus valores morais, lugar onde a relação sexual entre pessoas do mesmo sexo é considerada uma afronta às leis da natureza e aos bons costumes, bem como existem sujeitos liberais que se localizam no outro extremo oposto e expõem o seu corpo e o seu sexo de forma inconsequente e irresponsável como prêmios e como ferramentas de transgressão, mas são ingênuos demais para perceber que esta exposição desprotegida acaba incitando a produção de discursos sobre corpos e sobre sexo que nem sempre são profícuos, e, portanto, isto acaba produzindo mais técnicas de controle sobre a vida. Segundo Foucault, em sua hipótese repressiva, o sexo nunca foi reprimido, ao contrário, a proliferação discursiva sobre ele foi uma estratégia do biopoder para regular e legislar a vida. No final das contas, é da produção cega de discursos que a lei sobrevive. "Butler argumenta que a lei está libidinalmente envolvida naquilo sobre o qual legisla" (SALIH, 2012, p. 145). É na produção destes discursos extremistas que repousa a produção de sujeitos que mais tarde serão responsabilizados pelos seus atos pela lei que eles buscaram conservar ou transgredir: "Dito de maneira mais simples, a lei requer alguém ou algo para culpar em ocorrências do discurso de ódio e da 'obscenidade': assim, ela aponta o dedo para um sujeito que ela mesma cria para poder processar" (SALIH, 2012, p. 147).

Neste sentido, as extremidades se tornam apenas os territórios que autorizam e reiteram o poder, cada um do seu modo. A rebeldia se encontra no *devir*, no *entre territórios*, no *entre atos*, lugar que pode ser considerado como um ponto de equilíbrio, e concordando com o pensamento trágico de Nietzsche e com a perspectiva psicanalítica de Freud, que afirmam que nossa natureza não é de equilíbrio e harmonia, esta posição pode ser vista como incoerente e desconexa, mas é aí que repousam não só os conflitos, mas também a sua potência, na tentativa de procurar o equilíbrio em sua natureza desarmoniosa, desequilibrada.

Sendo assim, a ação de se posicionar no *entre* para além de política e crítica é também transgressora. Assim, a desterritorialização dos corpos, a rebeldia e o estranhamento se tornam formas processuais, cotidianas e singulares de resistir e de problematizar.

Não cabe, dentro desta afirmação, pensar que colocar-se intencionalmente *entre territórios* seja como participar de um confronto de cabo de guerra, onde aquele que se coloca *entre* é involuntária e passivamente jogado vez por outra de um lado para o outro. Aquele que

vive *entre* é consciente e crítico de sua posição. Alça voo alto o suficiente para não territorializar-se e fica paralelo o suficiente do solo para não transcendentalizar-se.

Colocar-se no centro é colocar-se em uma constante posição de *rastreio*, no sentido cartográfico que venho trabalhando nesta pesquisa. Cabe refletir sobre o funcionamento da atenção deste individuo do *entre territórios*.

Na origem da escolha consciente de se colocar *entre territórios* está um determinado funcionamento da atenção. Freud descreveu como *atenção flutuante* (1912/1969) e Bergson descreveu como *reconhecimento atento* (1912/1969). Um dos funcionamentos desta atenção é concentrada e sem focalização:

Seu funcionamento não se identifica atos de focalização para preparar a representação das formas de objetos, mas se faz através da detecção de signos e forças circulantes, ou seja, de pontas de processo em curso. A detecção e a apreensão de material, em princípio desconexo e fragmentado, de cenas e discursos, requerem uma concentração sem focalização, indicada por Gilles Deleuze no seu *Abécédaire* através da ideia de uma atenção à espreita (KASTRUP, 2009, p. 33).

Quando Kastrup cita as palavras 'processo' e 'objeto' ela está se referindo as etapas e elementos de uma pesquisa. É preciso salientar que, neste momento, compreendo processo e objeto como etapas e elementos que constituem não só uma pesquisa, mas um estilo de vida. Destarte, compreendo a vida como um processo interminável, um fluxo contínuo de transformações.

Cabe compreender que esta atenção cartográfica funciona de forma flutuante, desfocada, concentrada e voluntária.

O conceito de *rastreio*, como já foi dito, é uma das quatro variações da atenção do cartógrafo, esta que, por sua vez, caracteriza-se de uma percepção háptica. Dentro da percepção háptica o olho se torna mais sensível, ou seja, assume-se que ele, além da sua função ótica, também possua uma função tática.

Diferente da percepção tátil passiva, em que a estimulação é limitada ao tamanho do estímulo, a percepção háptica é formada por movimentos de exploração do campo perceptivo tátil, que visam construir um conhecimento dos objetos (KASTRUP, 2009, p. 41).

É importante pensar nesta percepção háptica deste cartógrafo da vida, deste corpo *entre*, porque além de sua função ótica, "o olho tateia, explora, rastreia, o mesmo podendo ocorrer com o ouvido ou outro órgão do corpo" (KASTRUP, 2009, p. 41). Além do fato de que dentro da percepção háptica seus componentes se localizam lado a lado, ao passo que, na

percepção tátil "a segregação autóctone faz com que a forma salte do fundo e instale hierarquia, uma profundidade no campo" (KASTRUP, 2009, p. 41).

Por fim, tendo reforçado a posição que ocupo no mundo – *entre territórios* – e investigado as consequências que isto implica – desterritorialização, rebeldia e estranhamento – perpassando pelo estudo da qualidade de atenção necessária para esta estratégia, agora compreendo os trânsitos que tudo isto exige.

Se em meu Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado *Os trânsitos do Armário: Um estudo cartográfico de um Teatro Queer na cidade de Belém do Pará* (2013), já me propus a analisar através da subversão do termo 'armário' – constantemente utilizado para condenar ao silêncio todos aqueles que vivem discordantes em relação às normas de gênero e de sexualidade – todo o trajeto percorrido e o trânsito da homossexualidade enquanto discussão cênica no teatro paraense desde a década de 1980 até os dias de hoje, sempre valorizando a importância do movimento, dos trânsitos e das fugas, agora me vejo flertando novamente com tais características.

Esse corpo de onde falo é *queer*, e por ser *queer* é também viajante, está sempre em fuga, em movimento, descobre o seu próprio trânsito e nunca se deixa estático. Este posicionamento no entre territórios ao qual me refiro só é possível por causa destes deslocamentos, destes retornos, do vem e vai. Trago esta citação de Louro para reforçar meu pensamento: "A imagem da viagem me serve, na medida em que a ela se agregam ideias de deslocamento, desenraizamento, trânsito." (LOURO, 2008, p. 13).

Ser *queer* é muito mais do que estar em constante estado de desterritorialização, "*queer* é tudo isso: é estranho, raro, esquisito". Depois de ter falado sobre desterritorialização, rebeldia e estranhamento, nunca foi tão apropriado que me defendesse como um *queer*. Mais ainda, sobre o ser *queer* Louro ainda aponta:

É o excêntrico que não deseja ser "integrado" e muito menos "tolerado". *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do "entre lugares", do indecidível. *Queer* é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina. (LOURO, 2008, p. 8).

Louro ainda aponta a existência de sujeitos como eu: "Há também os que se demoram na fronteira, aqueles e aquelas que se abandonam no espaço "entre" dois ou mais lugares, que se deixam ficar numa espécie de esquina ou encruzilhada" (LOURO, 2008, p. 19). E ainda: "Para essas pessoas se deve perguntar 'não tanto o 'de onde você é?', mas o 'entre onde você está'?" (CLIFFORD, 1997, p. 37 *apud* LOURO, 2008, p. 19).

Eu, como um aluno-pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, tenho a consciência de que minha pesquisa e meus pensamentos devem ser desenvolvidos dialogando necessariamente com teorias e conceitos oriundos do campo da arte. A forma tradicional e regulatória de escrita pede que qualquer teoria ou conceito vindo de outra área do conhecimento deve aparecer de forma coadjuvante. Esta é a perspectiva racional e lógica a se tomar. No entanto, durante a minha escrita e o desenvolvimento de minha pesquisa a filosofia tem se mostrado como um dos pilares fundamentais do meu pensamento, tão fundamental quanto a arte. Venho trazendo a filosofia de forma intuitiva devido a recente descoberta da apreciação e curiosidade que tenho por esta área. O que me faz pensar no papel da filosofia no meu trabalho e também nesta forma desse diálogo. Destarte, chego a conclusão de que não é meu papel decidir por um caminho ou outro, mas, se tenho compromisso com a conduta ética que venho desenvolvendo, penso que devo me posicionar estrategicamente no centro e não nas extremidades, assim poderei usufruir de todos os benefícios que as referidas áreas podem me proporcionar. Esta pesquisa é a prova mais contundente de que o meu lugar é no espaço intermediário, portanto, da mesma forma, o lugar desta pesquisa não é nas extremidades, mas no entre.

3.3. – POR UMA ERÓTICA QUEER.

A partir de agora dissertarei acerca de uma erótica queer, mas antes de continuar gostaria de apontar para o fato de que tanto esta ética do corpo "entre", esta erótica queer e esta estética homossexual são posições deflagradas a partir de minhas encenações teatrais e que unem, respectivamente, vida, sexualidade e arte, assim convergindo para um projeto maior: um estilo de vida.

Em seu artigo, Teoria Queer: Uma política pós-identitária para a educação, Guacira Lopes Louro define o Queer como: "a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora." (LOURO, 2001, p. 546). Uma teoria que se quer bárbara, ou para usar um termo Derridiano, "vadia"⁴⁶, marcada pela ruptura definitiva da forma clássica e canônica de se discutir gênero e sexualidade, os

⁴⁶ A tradução mais próxima para o nosso idioma que a palavra *rogue* proclama. *Rogue* vem do livro de Derrida intitulado Rogue: Two essays on reason. Segundo O'Rourke, em seu artigo O que há de tão Queer na Teoria Queer por vir?, a palavra "rogue", fulcral no presente artigo, é de tradução difícil, comportando significados diversos que vão desde a conotação literária de herói pícaro até ao recente uso, na terminologia diplomática, para designar o chamado Estado ou nação pária - "rogue nation". Para os efeitos presentes, e ouvida a especialista Fernanda Bernardo, tradutora para português de vários escritos de Derrida, optou-se pelo adjectivo "vadio", que, no seu sentido múltiplo, se aproxima simultaneamente deste termo inglês e do francês "voyou". (2006, p. 128)

estudos *queer* podem, em uma analogia ousada, ser considerados como uma força dionisíaca. Só desta forma, a Teoria *Queer* pode ser considerada como uma tentativa de se resgatar os valores pré-socráticos do mundo e alimentar as potências dionisíacas de cada homem.

A Grécia Pré-Socrática é marcada por uma interpretação mitológica de ver o mundo, onde não existe apenas um deus criador e que tenha dado origem a tudo que existe, portanto o conceito de verdade não é claro e bem definido. No período pré-socrático não existia uma verdade sobre o mundo, mas diversas interpretações e elas eram marcadas pelos diversos mitos existentes. A filosofia socrático-platônica rompe de forma definitiva no Ocidente com essa forma de experienciar o mundo, matando assim a dualidade dionisíaca e apolínea do o espírito humano.

Se pensarmos de acordo com a perspectiva da Grécia pré-socrática de ver o mundo, ou seja, se abrirmos mão da verdade e da forma única de pensar a nossa existência, podemos fazer um paralelo com a Teoria *Queer* que, por sua vez, defende a desconstrução de verdades, principalmente no que diz respeito a discussão de gênero e sexualidade.

Com o pensamento socrático-platônico nasce a razão, com a razão nasce a verdade e, por conseguinte, no Ocidente, cria-se um estilo de vida e de interpretação do mundo que tenta se conformar aos limites e ao regime desta verdade. Nesse caso, a verdade da sexualidade é considerada a própria heterossexualidade, que aliada ao conhecimento racional, é tida como o objetivo ao qual todas as ações humanas devem almejar, os outros conhecimentos e os outros modos de viver a sexualidade humana são relegados ao silêncio e a vergonha.

A crença é que a verdade tão procurada não poderia ser algo da ordem das experiências e dos fenômenos, devendo pertencer a um outro mundo situado para além do sensível. A ideia dogmática de verdade aparece ligada e dependente da crença em um "mundo verdadeiro" por trás da "aparência". (CAMARGO, 2008, p. 94)

Nietzsche é o responsável por deslocar a verdade da filosofia metafísica, das experiências transcendentais e por conectá-la na perspectiva histórica e social. Portanto, para o filósofo, é correto pensar que a verdade não está além de nós, mas entre nós: "Os homens, em determinado momento, criaram estas fundamentações e acreditaram que com elas tinham obtido a verdade sobre o bem e o justo. Um bem e um justo imutáveis, não um bem e um justo criados." (CAMARGO, 2008, p. 95). Portanto, se pensarmos sob essa perspectiva nietzschiana, não existe uma verdade do gênero e da sexualidade, esse assunto será crucial aos estudos de Judith Butler.

Influenciados por essa metafísica, acreditamos que o pensamento é superior a realidade e por isso acabamos conformando o presente e o corpo a um ideal que nunca será alcançado. Ser "homem e mulher de verdade" é um ideal. Criamos, a partir do cristianismo, esse ideal de como ser homem e de como ser mulher, influenciados pela história de Adão e Eva e acreditamos que somos feitos "à imagem e semelhança de Deus", quando nem sequer podemos comprovar a sua existência. Logo, o que a Teoria *Queer* oferece não é a defesa da homossexualidade, mas uma tentativa de rever os valores morais e convenções sociais, no que se refere a questões de gênero e sexualidade, para desconstruir essas verdades.

Nesse sentido, os estudos butlerianos de gênero se tornam uma proposta de contraposição à influência da metafísica no pensamento ocidental. Sua intenção de solapar com o sistema sexo/gênero, criado por Gayle Rubin, afirmando que "talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma" (Butler, 2003, p. 25), é uma tentativa de "fechar o caixão" da metafísica no que concerne a discussão de gênero. Para Butler, segundo Rodrigues:

Aceitar o sexo como um dado natural e o gênero como um dado construído, determinado culturalmente, seria aceitar também que o gênero expressaria uma essência do sujeito. Ela defende que haveria nessa relação uma "unidade metafísica", tão metafísica quanto a concepção da linguística que percebe o par significante/significado dentro da distinção sensível/inteligível na qual a tradição filosófica sempre se apoiou. (RODRIGUES, 2012, p. 150).

Judith Butler colapsa com o sistema sexo/gênero justamente para eliminar a possibilidade da existência de uma essência do sujeito. Butler é responsável por deslocar, de uma vez por todas, a discussão do sexo do âmbito biológico para o âmbito cultural. Sem uma essência que anteceda a existência – Butler parece flertar com o existencialismo – o gênero é tido como performance (performance de gênero), mas performance no sentido de *performativo*, termo usado nos campos da linguística e dos gêneros. É importante apontar que Butler utiliza o termo *performativo* influenciada por Austin. Para o filósofo, performativo está além da descrição e da constatação, está fora do regime de verdade, por isso tem um valor de força.

Os conceitos de performativo e atos de fala fazem parte da obra do linguista inglês John Austin (1960 [1911]), autor que será referência comum a Butler e Derrida. Austin propôs uma divisão entre atos de fala constatativos e performativos. Enquanto o constatativo estaria dentro do registro de falso/verdadeiro (O céu é azul, um constatativo verdadeiro, A terra é quadrada, um constatativo falso), os performativos são atos de fala que, por

não descreverem nem relatarem, não estão submetidos ao regime de verificação da verdade. (RODRIGUES, 2012, p. 152).

Nesse caso, Butler vai defender que não há uma identidade de gênero que preceda e influencie as expressões de gênero. As expressões de gênero, por si só, vão realizar um trabalho duplo, que é o de se exercer e ao mesmo tempo criar as suas próprias normas de gênero, o que o desconstrutivismo chama de "duplo gesto". Pensando assim, as normas de gênero são contingentes e não são nem verdadeiras e nem falsas:

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável (BUTLER, 2003, p.195).

Pensar em *performance de gênero*, como propõe Butler, além de pensar que são performances sociais e constantes, é também pensar no caráter imitativo e paródico de todo gênero.

Gênero passa a ser, assim, uma repetição de normas que já não retornam mais a um gênero original – como a cadeia de significantes, em Derrida, não retorna a um significado original – mas se dá pela repetição de normas que podem ser transgredidas, imitadas, *parodiadas*, explicitando a arbitrariedade do par sexo/gênero. (RODRIGUES, 2012, p. 153).

É preciso também pensar na dimensão política do gênero como paródia e imitação. Para Rodrigues:

Vladimir Safatle valoriza em Butler o uso político da paródia de gênero, que a autora vai perceber, por exemplo, nos travestis, nas drag queens e nas práticas de cross-dressing. Ela sugere, assim, que o travesti subverte distinções tão caras à tradição metafísica, como interno/externo, imitação/original, zombando da ideia de uma verdadeira identidade de gênero. (RODRIGUES, 2012, p. 154)

Assim como na Teoria *Queer*, na Grécia Pré-Socrática o pensamento era marcado pelo devir. A Teoria *Queer* e o mundo para os gregos pré-socráticos não são coisas acabadas, completas, finalizadas, mas são modos de existir em constante processo de mudança e de transformação, é o jogo do *devir*, jogo do *estar* e não do *ser*.

Nesse caso, é importante pensarmos em teoria de acordo com Morin:

Toda teoria dotada de alguma complexidade só pode conservar sua complexidade á custa de uma recriação intelectual permanente. Arrisca-se incessantemente a degradar-se, isto é, a simplificar-se. Toda teoria entregue

a seu peso tende a achatar-se, a unidimensionalizar-se, a reificar-se, a psitarcizar-se. (MORIN, 2005, p. 336)

Morin parece defender o estado de *devir* que toda teoria que se preze deve manter: "essa, como todo sistema, tende naturalmente a degradar-se, a sofrer o princípio de entropia crescente, e, como todo sistema vivo, deve regenerar-se" (MORIN, 2005, p. 339). Logo, acredito que esta analogia entre o *queer* e o mundo pré-socrático pode servir como uma tentativa de reinterpretação, resgate e regeneração do pensamento *queer*, que constantemente vem sendo atacado de ter se tornado institucionalizado.

É interessante apontar que a arte era a mediadora da vida no pensamento pré-socrático, quando pretendo desvelar um Teatro *Queer* na cidade de Belém do Pará como modo de rejuvenescer e de (re) embaralhar as cartas dos estudos *queer*. No Teatro *Queer*, a arte assume novamente sua função de mediadora da vida, especialmente daquelas existências consideradas *abjetas*.

Citei no início do texto a definição de Guacira Lopes Louro sobre os *queer* porque acredito e defendo que ele se aproxima do conhecimento dionisíaco, portanto pré-socrático, na sua força bárbara e transgressora.

Dionísio é o deus bárbaro dos vinhos, das festas e da embriaguez. Na mitologia grega, sua imagem está sempre associada ao uso privilegiado dos instintos, do corpo e da sensibilidade humana. Dionísio representa as forças mais poderosas, profundas e inconscientes do homem, elas não estão e nem querem ser conformadas aos limites da razão e da consciência, pois representam o desconhecido. Essa sede de potência e essa força vital pulsante podem ser comparadas a proposta inicial de ruptura da Teoria *Queer*.

O que acontece é que a Teoria *Queer* surge a partir do ímpeto de romper com o conhecido e por isso se apropria de uma força e de um conhecimento até então inovadores, transgressores e radicais, a começar pela apropriação do termo *queer*.

Vale lembrar que *queer* é um xingamento, é um palavrão em inglês. Em português, dá a impressão de algo inteiramente respeitável, mas é importante compreender que realmente é um palavrão, um xingamento, uma injúria. A ideia por trás do *Queer Nation* era a de que parte da nação foi rejeitada, foi humilhada, considerada abjeta, motivo de desprezo e nojo, medo de contaminação. É assim que surge o *queer*, como reação e resistência a um novo momento biopolítico instaurado pela AIDS. (MISKOLCI, 2012, p. 24)

A AIDS serviu como um "catalisador biopolítico que gerou formas de resistências mais astutas e radicais" (MISKOLCI, 2012, p. 24). Segundo Miskolci (2012), a epidemia da AIDS poderia ter surgido como uma doença viral, como a HEPATITE B, mas a decisão de

delimita-la em uma doença sexualmente transmissível foi deliberadamente punitiva "para aqueles que não serviam a ordem sexual tradicional" (MISKOLCI, 2012, p. 23). Missão cumprida! A AIDS já havia se tornado a "praga gay" ou o "câncer gay", mas isso gerou uma resposta radical e impulsiva do movimento gay e lésbico, gerando uma reorganização nos seus modos de agir e de lutar.

No mundo todo, essa reação teve consequências políticas jamais superadas e também na forma como as pessoas aprenderam sobre si próprias, sobre a sexualidade, e na maneira como vivenciam seus afetos e suas vidas sexuais até hoje. (MISKOLCI, 2012, p. 23)

A Teoria *Queer*, nesse período, se alimenta de toda a "sujeira", abjeção, desprezo, nojo, medo e, principalmente, de toda a marginalidade para criar suas forças e enfrentar os valores morais tradicionais.

Ultimamente ela tem sido acusada de se institucionalizar e de se render, então a aproximação entre os estudos *queer* e os estudos do espírito dionisíaco, acima de tudo, tem um valor de resgate, tanto dos valores pré-socráticos, que implicam uma revisão nos conceitos morais do Ocidente quanto de resgate da proposta inicial da Teoria *Queer*, como uma força pulsante, viva, sagaz, irrefreável e insubordinada, ou como a própria Guacira Lopes Louro define: transgressiva e perturbadora.

Se na Grécia Pré-Socrática a verdade não era um conceito claro, não existiam modelos gerais aos quais homens e mulheres deveriam ser comprometer em seguir, a arte era a mediadora da vida e a vida era baseada no *devir*, ou seja, era um fluxo constante de mudanças, a proposta política *queer* pode ser um modo contemporâneo de se visitar e resgatar esses valores. Portanto, viver, inclusive a sexualidade, de forma *queer* pode ser encarada como uma estratégia estética, ética e erótica de existir.

Quando Foucault realiza o que prefiro chamar de "desvio teórico" investigando as formas como os gregos problematizavam seus comportamentos ele está igualmente tentando buscar uma forma de problematizar as nossas questões do presente. Acredito que esta arriscada aproximação do conhecimento pré-socrático na Grécia antiga com a Teoria *Queer* é uma forma de "problematização erótica" da existência.

Paiva, em seu artigo *Amizades e modos de vida gay: por uma vida não-fascista* (2008), aponta a questão erótica como:

Problematização da concepção de nosso ser erótico e suas possibilidades; questionamento das fatalidades eróticas de nossa subjetividade erótica: tratase de relançar a relação entre *eros* e a verdade, *eros* e a forma de existência

escolhida, e de chegar a uma nova forma de existência, mediante a sexualidade, à distância dos arquivos do biopoder (p. 58).

Para Onfray, o erotismo é a arte do gozo, um antídoto criado por sociedades e culturas para dar uma espécie de tratamento a bestialidade e aos instintos da sexualidade humana. Segundo o filósofo, culturas como a japonesa, a chinesa, a nepalesa, a grega e tantas outras foram capazes de produzir a sua própria erótica, no entanto, não há nada na cultura e religião judaico-cristã que atue como equivalente, a não ser justamente o oposto, um antierotismo: o ódio a tudo que diga respeito ao corpo.

O erotismo age como antídoto para a sexualidade definida pela sua naturalidade bestial: quando o sexo fala sozinho, exprime as pulsões mais brutas do cérebro reptiliano; quando ele se manifesta no artifício, junta o melhor da civilização que o produz. Se procuramos a propensão judaicocristã para as eróticas chinesa, indiana, japonesa, nepalesa, persa, grega, romana, não encontramos nada. A não ser o inverso de uma erótica: ódio ao corpo, à carne, ao prazer, às mulheres e ao gozo. Nenhuma arte do gozo católica, mas um engenhoso dispositivo castrador e destruidor de toda a verdade hedonista (ONFRAY, 2010, p. 59-60).

Sendo assim, pensar em erotismo implica uma série de coisas: problematizar subjetividades sexuais a fim de afastar a sexualidade de suas pulsões mais brutais e descartar verdades metafísicas e mundos transcendentais a fim de uma existência sexual imanente.

A fim de afastar a sua concepção de erotismo de uma metafísica-cristã, Onfray propõe que construamos esta nova relação com o eros, citada acima por Paiva. Esta nova relação seria a de um eros leve. A partir daí, conceitos como desejo e prazer, encarados pela religião judaico-cristã como carência e a efetivação da carência, respectivamente, serão repensados. Estes conceitos que representam a falta de algo, sensação de incompletude, tornam-se, em Onfray, transbordamento, excesso:

Ora, o desejo não é carência, mas excesso que ameaça transbordar; o prazer não define a completude pretensamente realizada, mas a conjuração de transbordamento pela efusão. Não há metafísica dos animais primitivos e andróginos, mas uma física das matérias e uma mecânica dos fluidos. Eros não provem dos céus das ideias platônicas, mas das partículas do filósofo materialista. Donde a necessidade de uma erótica pós-cristã, solar e atômica (*Ibidem*, p 60-61).

Além destes conceitos, outras questões precisarão ser repensadas, como a concepção de família cristã, a questão do casal monogâmico e o desprezo nutrido pela sexualidade feminina: "O trabalho de superação dessas ficções socialmente úteis e necessárias, mas fatais para os indivíduos, contribui para a construção de um eros leve" (*Ibidem*, p. 65).

A ideia de que você deve amar o parceiro da relação sexual com a finalidade de procriar é uma ideia bastante canônica, cristã, diria, medieval. Por outro lado, se distanciarmos estes três pontos – amor, sexualidade e procriação –, como propõe Onfray, para a construção do eros leve, somos capazes de descobrir uma erótica muito mais dinâmica, viva, pulsante, potente e que se satisfaz com o presente. Já que dois homens em uma relação sexual não esperam procriar, cabe o afastamento entre amor e sexualidade:

A relação em relação ao amor não exclui a existência do sentimento, do afeto ou da ternura. Não querer se comprometer por toda a vida numa história de longa duração não impede a promessa de uma doçura amorosa. A relação sexual não visa produzir efeitos num futuro mais ou menos próximo, mas desfrutar plenamente do puro presente, viver o instante magnificado, esgotar o aqui e agora em sua quintessência (*Ibidem*, p. 66).

Gostaria de expor a relação de oposição que Onfray realiza entre o eros pesado e o eros leve:

O eros pesado da tradição indexa a relação à pulsão de morte e ao que dela recorre: a fixidez, imobilidade, a sedentariedade, a falta de inventividade, a repetição, o hábito ritualizado e descerebrado, e tudo o que faz parte da entropia. Em compensação, o eros leve, conduzido pela pulsão de vida, quer o movimento, a mudança, o nomadismo, a ação, o deslocamento, a iniciativa (*Ibidem*).

Gostaria de traçar um paralelo entre este eros pesado e o conceito de normose. Os termos utilizados por Onfray para designar o eros pesado, tão propagado pela religião judaico-cristã que defende uma vida resignada e dietética em prol de uma recompensa após a morte, podem ser utilizados para designar um estilo de vida ditado por um novo conceito que vem sendo utilizado por diversas áreas do conhecimento para designar uma patologia a qual o homem contemporâneo vem sendo afetado: a normose.

A normose, conceito utilizado na psicologia, antropologia cultural e dentre outras áreas, é o termo que define o momento em que certos hábitos se tornam patologias, mas continuam não só sendo repetidos como são vistos como hábitos normais. A normose é a doença que caracteriza hábitos que são introjetados irrefletidamente no sujeito através de um processo quase "pedagógico" pela sua cultura, no qual ele continua alheio e indiferente, porque determinado hábito é repetido por seus pares ao seu redor e visto como normal ignorando os prejuízos provocados, como o hábito de fumar. A normose dá-se também através de um processo de naturalização destes hábitos, como o ato de achar que a corrupção é

algo corriqueiro, normal, do qual não podemos fazer nada a não ser resignar-se e esperar que mude naturalmente.

Para Brum, em *Normose na sociedade em rede: Paradoxos diante do fluxo informacional* (2009)⁴⁷, a normose é uma neurose e este "termo foi criado pelo médico escocês William Cullen em 1769 para indicar desordens de sentidos e movimento causadas por efeitos gerais do sistema nervoso" (BRUM, 2009, p. 98).

Destarte:

A fórmula: "normal + neurose = normose", determina a doença da normalidade, na qual várias atitudes e comportamentos ditos como normais na realidade são anormais. São executados sem que os seus atores tenham consciência de sua natureza patológica, isto é, são de natureza inconsciente (*Ibidem*).

Ainda segundo Brum, alguns exemplos de normose são:

Considerar como normal o uso das guerras para resolver conflitos e desavenças entre nações, o consumo de álcool, drogas ou cigarro, o uso de agrotóxicos e inseticidas, os costumes alimentares errôneos e até mesmo os paradigmas e fantasias que acabam sendo adotados pelos indivíduos (*Ibidem*).

Apesar de não ser apontado como um hábito de normose pela autora, defendo que a heterossexualidade compulsória, conceito frequentemente discutido por teóricos *queer*, na sociedade contemporânea pode ser considerada um exemplo, isto é, a partir do momento em que a heterossexualidade é vista como a sexualidade predominante, normal e esta ideia não só é reiterada mas passa a ter caráter obrigatório em todos os sujeito, ela pode ser considerada uma neurose.

Passamos nossas vidas inteiras tentando seguir fiel e cegamente as regras, assim criamos nossos filhos para que façam exatamente o mesmo não importe o que. Inscrevemos em seus corpos hábitos que começam a fazer parte da sua existência muito antes de eles nascerem. Quando o médico constata o sexo biológico do bebê no exame de ultrassom uma série de perspectivas é criada em relação ao seu gênero e sexualidade. Logo depois do nascimento há a cerimônia do batizado que vai definir outra parte significante da sua vida, sua religião. Antes que este bebê aprenda a pronunciar o próprio nome parte da sua vida já vai estar determinada, muito bem planejada. Esta série de artifícios se tornará questão a partir do

⁴⁷ Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem do Centro de Ciências do Homem, da Universidade Estadual do Norte Fluminense.

momento em que este indivíduo já crescido começa a selecionar as crenças e valores que vai continuar seguindo ou que vai abandonar no meio do caminho. É neste momento que um processo nocivo pode se instalar gerando danos em longo prazo, tanto por parte deste indivíduo que começará a entrar em choque com estas crenças e valores escolhendo segui-los porque acredita ou segui-los porque o ensinaram que este é o "normal" a se fazer, quanto por parte das pessoas ao seu redor que podem tanto aceitar tranquilamente quanto impor-lhe estas crenças e valores porque eles são "normais", sem ao menos questioná-los uma só vez.

Temos conhecimento todos os dias de pessoas que vivem secretamente sua sexualidade. Uma série de estratégias é construída para ensinar este sujeito que sua sexualidade é uma abominação ou simplesmente "anormal", e, sem perceber, ele vive uma vida inteira de mentiras e em constante estado de culpa e punição. Além dos casos que são noticiados todos os dias sobre violência contra homossexuais e permanecem impunes por falta de leis que punam os criminosos.

O que quero dizer é que se a normose é um conceito utilizado para designar como patologia hábitos nocivos compreendidos como normais porque são repetidos por um determinado número de pessoas em uma sociedade, completamente alheias aos prejuízos que lhes causam, então a defesa da heterossexualidade como sexualidade obrigatória, única, padrão, pode ser considerada uma normose porque incentiva e legitima atos de violência todos os dias contra aqueles que fogem dela.

Neste sentido, acredito e defendo na necessidade de uma ascese homossexual, como aponta Foucault:

O ascetismo como renúncia ao prazer tem má reputação. Porém, a ascese é outra coisa. É o trabalho que se faz sobre si mesmo para transformar-se ou para aparecer esse si que, felizmente não se alcança jamais. Não seria este o nosso problema hoje? Demos férias ao ascetismo. Temos que avançar em uma ascese homossexual que nos faria trabalhar sobre nós mesmos e inventar – não digo descobrir – uma maneira de ser, ainda improvável (FOUCAULT, 1981).

Para Foucault a questão da homossexualidade nunca esteve vinculada a uma noção de segredo, confissão ou verdade sobre um sujeito, mas sim a uma noção de construção, relação. Talvez seja mais seguro pensar em homossexualidades:

Outra coisa da qual é preciso desconfiar é a tendência de levar a questão da homossexualidade para o problema "Quem sou eu? Qual o segredo do meu desejo?" Quem sabe, seria melhor perguntar: "Quais relações podem ser estabelecidas, inventadas, multiplicadas, moduladas através da homossexualidade?" O problema não é o de descobrir em si a verdade sobre

seu sexo, mas, mais importante que isso, usar, daí em diante, de sua sexualidade para chegar a uma multiplicidade de relações. E essa, sem dúvida, é a razão pela qual a homossexualidade não é uma forma de desejo, mas algo de desejável. Temos que nos esforçar em nos tornar homossexuais e não nos obstinarmos em reconhecer que o somos (*Ibidem*).

Penso a homossexualidade como uma espécie de salvação. O que me salva é minha homossexualidade. Devo alertar aqui os riscos dos mal-entendidos em relação a esta máxima. Utilizo a palavra "salvação" não no sentido cristão de redenção para além desta vida, mas de uma primeira possibilidade de construir uma existência singular. O que quero dizer é que qualquer característica que torne alguém em "outro", em alguém cujo desejo patológico de normalidade deseja combater, em alguém que seja alçado imediatamente a uma condição de minoria, em alguém cujos direitos e existência sejam constantemente aviltados, essa característica deve ser compreendida como a primeira ferramenta para a construção de um modo de vida singular, um modo de vida *outro*. Esta característica pode ser a cor da pele, o sexo biológico que tanto hierarquiza os homens em detrimento das mulheres, ou pode ser, como no meu caso, a sexualidade.

A homossexualidade vem aqui no sentido de pluralidade, de múltiplas relações, afinal, foram minhas relações com as pessoas e com o mundo ao meu redor que possibilitaram a vida de agora: "Acredito que ser gay não seja se identificar aos traços psicológicos e às máscaras visíveis do homossexual, mas buscar definir e desenvolver um modo de vida" (FOUCAULT, 1981, p. 38-39).

Quando digo que minha homossexualidade me salva, digo isso baseado no pensamento de que desde criança já dava claros indícios de que não seguiria o estereótipo clássico de homem que todos esperavam que fosse. Da mesma forma que isto me deixou em evidência e suscetível aos comentários e curiosidades de amigos e familiares, isto também me condenava a um silêncio solitário. Aquilo que eu ameaçava me formar representava um risco a pacata vida de meus familiares. No entanto, esse silêncio me levou a um mundo de questionamentos e solidão onde fiquei a mercê de qualquer coisa que pudesse me salvar. Acabei entrando em um processo melancólico de subjetivação que o contato com a arte me provocou. Hoje, o teatro e tantas outras manifestações artísticas são profundamente importantes em minha vida, pois é através destas manifestações que tento apropriar-me de minha homossexualidade todos os dias.

Por fim, esta erótica *queer* é uma problematização erótica, uma experiência de transgressão imanente que flerta com os valores pré-socráticos e que compreende a homossexualidade como uma salvação, não para outras vidas, mas para a vida atual no

processo de construção de um *estilo de vida*. Neste sentido, tanto minhas encenações teatrais quanto minhas pesquisas acadêmicas exercem um importante papel. Sendo assim, defendo que a pesquisa acadêmica também pode ser local de uma experiência erótica.

3.4. – ESTÉTICA: POR UMA ENCENAÇÃO HOMOSSEXUAL.

Tendo discutido acerca de uma ética que problematiza questões acerca de minha trajetória de vida e de uma erótica que problematiza minha subjetividade sexual, agora posso refletir acerca da estética de minhas três encenações teatrais. Para tanto, pretendo dissertar acerca de três pontos recorrentes relevantes em *Ao Vosso Ventre* (2012), *Amem!* (2013) e *Santa Pocilga de Misericórdia* (2014) e suas transformações ao longo destas três obras, a saber: a questão do corpo, a discussão de homossexualidade e a religiosidade.

Como já foi discutido anteriormente, e retornarei a esta questão, para Nietzsche a questão fulcral da estética se encontra no artista e na sua relação com a obra de arte, além da oposição entre ser estético e ser ascético, diferente de Kant que se debruçou a refletir a questão da contemplação estética em sua filosofia.

Segundo Desessards (2008), Nietzsche defende que deve haver uma relação íntima e unificadora entre o artista e sua obra de arte, como se esta funcionasse como uma extensão de si e da sua vida. Posteriormente, em sua crítica a Wagner, o filósofo passa a defender a separação entre este artista e sua obra. Nietzsche, na sua Terceira dissertação da *Genealogia da Moral*, lança uma severa crítica a traição wagneriana de sua disposição artística com princípios ascéticos, influenciados pela filosofia pessimista de Schopenhauer. Segundo ele, os ideais ascéticos nada tem a ver com a vida artística, pois constituem uma fuga covarde do mundo real.

Num caso como este, que muito tem de penoso, e é um caso típico -, devo expressar minha opinião: o melhor é certamente separar o artista da obra, a ponto de não toma-lo tão seriamente como a obra. Afinal, ele é apenas a precondição para a obra, o útero, o chão, o esterco e o adubo no qual e do qual ela cresce – e assim, na maioria dos casos, algo que é preciso esquecer, querendo-se desfrutar a obra mesma (NIETZSCHE, 1998 *apud* DESSEDARDS, 2008, p. 89).

Realizo este breve regresso para defender que dentre estes dois momentos de Nietzsche acerca da estética – momento entre a união de artista e sua obra e o momento de cisão entre os dois – compreendo que minha relação com minhas três obras teatrais se

localiza, definitivamente, neste primeiro momento, onde artista se encontra profundamente implicado pela sua obra de arte.

Esta relação artista/obra, construída através da encenação teatral, proporcionou a existência de uma ética, de uma erótica e de uma estética que funcionam como práticas de liberdade no processo de construção de um estilo de vida. A partir disto, dentro da questão estética das encenações, podemos pensar em temas recorrentes na mesma que vão se transformando com o tempo. Estes temas só são recorrentes nas encenações porque são simultaneamente temas recorrentes em minha vida, presentes na minha forma de existir e de me relacionar com o mundo. Na medida em que vão se transformando ao longo das obras vão se transformando também na vida. Como já disse anteriormente, são eles: a questão do corpo, a discussão da homossexualidade e a religiosidade.

É curioso perceber estes três temas como temas recorrentes e relevantes em minhas obras cênicas, já que a discussão deles não partiu de uma intenção a priori. Foi intenção consciente refletir sobre a homossexualidade como discussão cênica, mas não houve expectativas de que essa reflexão se transformasse de uma obra para outra, haja vista que não havia a intenção de construir uma trilogia. Outros temas constantes como o corpo e a religiosidade ficam claros hoje analisando o conjunto da obra, mas enquanto dirigia cada obra isolada eu não possuía a intenção de trabalha-los. As transformações destes temas ao longo das obras ocorrem profundamente conectadas as transformações destes temas ao longo de minha vida enquanto as dirigia. Hoje percebo que imprimia estas características através da intuição, tema tão caro ao artista durante o processo criativo: "A intuição ocorre sempre que faltarem meios empíricos e racionais para processar o contato com o mundo. É um salto, um pulo que racionalmente não se sabe como se deu" (ZAMBONI, 2001, p. 27).

Em *A Pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência* (2001), Silvio Zamboni reflete acerca do uso da razão e da intuição pelo cientista e pelo artista, respectivamente.

Em arte, a intuição é de importância fundamental, ela traz em grau de intensidade maior a impossibilidade de racionalização precisa. A arte não tem parâmetros lógicos de precisão matemática, não é mensurável, sendo grandemente produzida e assimilada por impulsos intuitivos; a arte é sentida e receptada, mas de difícil tradução para formas integralmente verbalizadas (*Ibidem*, p. 28).

Embora seja comum a associação da razão como o principal instrumento de trabalho do cientista e, por sua vez, a associação da intuição como o primeiro recurso de ofício do artista:

Essas colocações, entretanto, não pretendem negar que a arte tenha também a sua parte racional. Os críticos, alguns artistas e teóricos da arte conseguem racionalizar e verbalizar uma parte do todo, mas a outra só pode ser produzida, transmitida e receptada por outra linguagem que não a verbal. Por outro lado, não se pode vincular a intuição exclusivamente à arte e aos artistas, porque o cientista, por mais racional que seja a sua atividade também intui, principalmente quando lhe faltarem dados lógicos e objetivos (*Ibidem*, 2001).

Embora já tenha fornecido algumas pistas breves acerca das transformações destes temas ao longo de minhas encenações teatrais, a partir de agora irei me ater com mais tempo e clareza a eles.

No que diz respeito ao corpo: A filosofia de Nietzsche pode ser compreendida também como uma filosofia do corpo. O filósofo alemão construiu um pensamento que defendia o corpo como o centro da existência e, segundo Dias, sendo anterior a consciência. O alvo principal do filósofo é o pensamento cristão que, influenciado pelo pensamento platônico, se mostra hostil à vida e ao corpo compreendendo a satisfação de suas necessidades como pecado mortal.

Segundo Dias:

Para compreender o que é o homem, é preciso tomar o corpo como guia – é ele o fundamento de toda a vida moral, intelectual e artística. Toda elevação do tipo humano precisará, primeiramente, da criação de um corpo superior (DIAS, 2011, p. 114).

Em Nietzsche, tamanha a importância, o corpo se torna o grande e primeiro instrumento de invenção de um caráter singular e de uma vida artística:

Para Nietzsche, o homem se insere na vida pelo seu corpo. O corpo é que é o centro da interpretação e organização do mundo. O corpo é pensador. A crítica nietzschiana da metafísica se implica a reabilitação do corpo. Eis o essencial: tomar o corpo como ponto de partida é fazer dele o fio condutor (*Ibidem*, p. 50).

No entanto, para falar sobre corpo na filosofia nietzschiana torna-se necessário falar sobre a manifestação dos impulsos na existência do sujeito. Todos os nossos sentimentos e pensamentos, ou seja, toda a maneira como vemos e nos relacionamos com o mundo é a expressão pura dos nossos impulsos. O corpo atua como zona de guerra, o campo de batalha onde os impulsos vão constantemente guerrear pela sua livre manifestação.

Em todos os esforços conscientes, são sempre os impulsos que estão em atividade, que inspiram nossas teorias e nossa moral. Impossível escapar deles. [...] Os impulsos se educam, transformam-se, disciplinam-se,

dominam-se entre eles mesmos. Na sua luta interna pela supremacia, cada um deles se sente entravado ou estimulado, lisonjeado pelos outros. Cada um tem a própria lei de evolução, seus altos e baixos: enquanto um declina, o outro toma posse de um determinado acontecimento. Assim sendo, ao tomar o corpo como guia, poderemos reconhecer no ser humano uma pluralidade de seres vivos que lutam ou colaboram entre si (*Ibidem*, p. 114-115).

É correto afirmar que por trás da manifestação de todo sentimento ou pensamento há um confronto entre impulsos que lutam pela supremacia. No entanto, cabe ao intelecto, instrumento dos impulsos, segundo Dias, aperfeiçoar e canalizar a impetuosidade e fúria dos instintos.

A partir da compreensão de que todos os nossos atos são sintomas da luta dos nossos impulsos que, por sua vez, são canalizados pelo nosso intelecto, o ponto em que pretendo chegar é que, para Nietzsche, alguns pensamentos se revelam hostis à vida, empobrecendo-a, esgotando-a, como "o cristianismo, a filosofía de Schopenhauer, em certo sentido, o idealismo de Platão e toda a filosofía que se refugia num ideal" (*Ibidem*, p. 53). Enquanto outros pensamentos são a mais profunda e legítima celebração de amor à vida, ao destino e ao corpo. Representam a reconciliação do homem consigo mesmo.

Neste sentido, como já foi dito oportunamente, a forma quase abstrata e etérea como o corpo é visualmente concebido e fisicamente construído em Ao Vosso Ventre se revela como um flerte com idealismo sobre a homossexualidade. O corpo em Ao Vosso Ventre se revela como uma "confissão" quase religiosa, resultado de uma forma ingênua de ver o mundo de alguém que estava amarrado a diversos ideais, mas que ao mesmo tempo representa um ponto de partida para um processo de transformação e aperfeiçoamento de caráter e de vida. Apesar desta expressão imobilizadora e pouco conciliada com a vida, ela é relevante no sentido de que fornece subsídios para a transformação que se revela no espetáculo seguinte. Em Amem!, por outro lado, o corpo já se mostra tão transformado quanto este encenador, de "confissão" se tornou "manifesto", pois reclama o seu lugar, a sua autonomia, e questiona a opressão nos territórios de instituições sociais. Em toda a sua dimensão política e crítica, em Amem! o corpo surge, primordialmente, como lugar de inscrição do poder, de disciplinamento, mas também como lugar de resistência e de questionamento. A esta altura uma mudança na forma de ver e de se relacionar com o mundo já se delineava, então uma nova expressão de pensamentos e de sentimentos com o mundo já se tornava clara no modo de pensar o corpo na encenação.

Enquanto Ao Vosso Ventre foram utilizados diversos recursos cênicos, desde a cenografia até a iluminação para forjar esse corpo quase inalcançável, em Amem! estes

recursos foram utilizados em favor de expor as suas fraturas, as imperfeições. Os figurinos eram camisas e calças pretas, ou seja, nada que pudesse provocar ou influenciar certo ilusionismo na percepção do espectador, além de que constantemente as maquinarias do espaço de teatro eram expostas para que, de maneira nenhuma, o espectador pensasse que aquilo fosse qualquer outro lugar além de um teatro. Já que o elenco era composto por apenas três atores, existiam apenas três focos e a forma como os atores os utilizavam reforçava este "forjamento", saindo segundos antes que este foco se apagasse ou apenas não ficando no seu centro, impossibilitando que o público o visualizasse totalmente. Assim, este corpo como "manifesto" se expôs sem clareios ou embelezamentos. Por fim, com *Santa Pocilga de Misericórdia* um novo corpo surge, completando este processo de transformações na forma de encenar e na forma de ver o mundo, pois aqui estas são coisas inseparáveis. Desde sempre encenei a minha forma de ver o mundo. Este corpo como "manifesto" deu lugar a um corpo "agressão". Digo agressão porque o corpo onírico de *Ao Vosso Ventre*, gentil e delicado se transformou em *Santa Pocilga de Misericórdia* em um corpo furioso, profundamente conectado com seus instintos.

Gostaria de realizar uma aproximação entre os processos de criação de *Ao Vosso Ventre* e de *Santa Pocilga de Misericórdia*: A cena construída no primeiro espetáculo a partir da obra *A Valsa*, de Camille Claudel, de extrema gentileza e delicadeza, deu lugar a uma encenação de corpos em constante estado de convulsão, entregues a um terror inominável. A valsa se tornou uma dança de sangue. O sonho deu lugar ao pesadelo.

As influências cinematográficas que tanto influenciaram na encenação do corpo nos espetáculos, imprimindo características como movimento, peso e equilíbrio, também mudaram. Se, por um lado, aquele primeiro espetáculo teve como principal influência o filme A Árvore da vida (2011), por outro lado, termino a trilogia influenciado por filmes como Possessão, de Andrzej Zulawski⁴⁸, e A Professora de Piano, de Michael Haneke. Ambos os filmes são conhecidos por seus temas contundentes e polêmicos, sendo o primeiro uma história obscura e metafórica de uma mulher que mantém uma relação sexual com uma criatura monstruosa após seu divórcio conturbado e o segundo, um filme sobre uma professora de piano masoquista que mantém um tórrido e violento relacionamento com seu aluno. Os conflitos psicológicos e toda a fúria física de seus personagens foram utilizados como indutores para todo o processo de criação dos atores. Além do fato de que Santa Pocilga de Misericórdia foi um espetáculo livremente inspirado no curta-metragem de Jean

ъ.

⁴⁸ Diretor de cinema polaco.

Genet, dirigido na década de 1950, *Un chant d'amour*, único trabalho de Genet como cineasta em que os corpos nus e suados dos prisioneiros são secretamente vigiados e admirados pelo carcereiro através da fechadura da porta. Todos esses fatores corroboram para uma construção e transformação estética do corpo ao longo destes três espetáculos.

Por sua vez, no que diz respeito ao discurso da homossexualidade, este que se revela movente, dinâmico ao invés de estático, fixo: É muito irônico que minha homossexualidade, aquilo que outrora foi motivo de escárnio e de (auto) desprezo, hoje esteja se construindo de forma tão bela e artística. Consigo enxergar nestes três processos criativos três formas diferentes de falar sobre ser homossexual e que se conectam imediatamente com a forma como me vejo e me coloco no mundo. Enquanto *Ao Vosso Ventre* mostra o lado terno, erudito e romântico da homossexualidade, *Amem!* discursa sobre o lado político, social e ético sobre ser homossexual no mundo e *Santa Pocilga de Misericórdia* versa sobre a visão marginal e criminosa, mas não menos bela e poética da homossexualidade. Acredito que estas formas de falar sobre a homossexualidade fazem parte, não necessariamente nessa ordem, da vida de todo individuo que se identifica como homossexual. Estas fases são vividas tanto no âmbito privado quanto no âmbito público e não raramente o homossexual se vê ante a necessidade de rearticular a sua existência. Através de cada nova relação o indivíduo homossexual precisa pensar em novas formas de administrar tais fases, para atender as novas demandas.

Por fim, a questão da religiosidade: Assim como as transformações da encenação do corpo em meus três espetáculos teatrais estavam profundamente conectadas com a forma como eu via e me relacionava com o corpo em minha vida e, por sua vez, o discurso cênico da homossexualidade estava vinculado a forma como discutia e vivia a minha homossexualidade, a questão da religiosidade nos espetáculos se encontra alicerçada na minha visão sobre a religião.

O ponto de partida para investigar esta característica na estética dos meus espetáculos se encontra em seus títulos: Chegamos a decisão pelo nome de *Ao Vosso Ventre* a partir da conhecida oração cristã *Ave Maria*, mais especificamente do trecho: "Do vosso ventre, Jesus". Optamos pela troca por "Ao vosso ventre" para fazer referência a algo que retorna ao lugar de partida, assim como o espetáculo que tem sua história contada de trás para frente, cuja última cena representa uma enorme fecundação no ventre desta Mãe. *Amem!*, por sua vez, faz referência a palavra bíblica, como já dito anteriormente. Por fim, *Santa Pocilga de Misericórdia* é a referência a uma entidade feminina e divina que protege e cuida dos marginais, dos poetas e dos ladrões. A partir daí dois pontos se destacam: o fato de que os títulos funcionam como anúncios das transformações que a questão da religiosidade sofreu

nos espetáculos, transformações que ocorreram inconscientemente, transformações que são expressões puras dos conflitos entre meus impulsos. O outro ponto a se ressaltar é que esta transformação segue rumo a certa libertação e transgressão. Investigar a questão da religiosidade em meus espetáculos é testemunhar um processo de "abandono" da necessidade de vincular-se a um projeto de vida metafísico, um processo de "abandono" do céu inalcançável e misterioso da religião. Embora constantemente os signos cristãos sejam convocados a transformação se localiza no fato de que aos poucos eles deixam de ser louvados para serem transgredidos. Cito a constante alusão a *Pietá*, de Michelangelo, em *Ao Vosso Ventre*, onde Maria carrega resignada o corpo de Jesus morto – no espetáculo esta obra é citada em diversos momentos quando a Mãe carrega o corpo de seu filho no colo. Hoje revejo que todas as referências a esta obra no espetáculo surgem na tentativa inconsciente de sacralizar a relação de amor e de amizade entre esta Mãe e este Filho. Já em *Santa Pocilga de Misericórdia*, além da alusão a personagem título, símbolo religioso, a *Última Ceia*, de Da Vinci, torna-se o ponto de partida para um banquete dionisíaco dos homens onde o personagem Padre é devorado vivo pelos seus companheiros de cela.

Esta análise estética de meus espetáculos está vinculada a concepção de estética de Nietzsche já que se baseia na relação do artista com sua obra, cujos aspectos estéticos e não ascéticos são de fundamental importância para esta leitura.

Por fim, vale ressaltar que estes três espetáculos, cada um com suas características próprias e tão peculiares, agiram como exercícios de liberdade em um processo de construção de um *estilo de vida* singular e intransferível ainda inacabado e foram capazes não só de provocar, mas também de acompanhar a construção de uma ética, de uma erótica e de uma estética específicas que fornecem subsídios para uma nova forma de um homem, encenador, paraense e homossexual se relacionar com a sua cidade e com o mundo.

SAINDO DE CENA

Através da utilização da cartografia como condutora desta pesquisa, utilizando especificamente os quatro gestos da atenção cartográfica, apontados por Kastrup: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento, iniciei a primeira seção com o objetivo de refletir teoricamente acerca de minhas encenações teatrais. Foram elas, a saber: Ao Vosso Ventre (2012), Amem! (2013) e Santa Pocilga de Misericórdia (2014). Discuti sob a luz da experiência estética o espetáculo Ao Vosso Ventre e, em seguida, tendo como norte teórico uma conduta ética, discuti a encenação de Amem!. Por fim, ainda nesta seção, investiguei a influência transgressora e marginal da encenação de Santa Pocilga de Misericórdia. Cada espetáculo foi lido através da perspectiva do homem e do encenador da obra em questão. Considerei minhas encenações teatrais como meu solo de imanência e de composição, por onde realizei meu rastreio. Em seguida, realizei de forma panorâmica a trajetória histórica da Estética como disciplina e ciência do Belo e da Arte, investiguei suas influências primeiras desde pensamento dos filósofos gregos antigos até Nietzsche e Foucault, para, em seguida, aprofundar nos sentidos de Estética dentro de suas propostas filosóficas. Da mesma forma, tracei a trajetória histórica da Ética desde o seu fundamento desde a Grécia antiga até seu contato com Nietzsche e Foucault. Nestes dois filósofos investiguei o compromisso com uma conduta ética em suas práticas filosóficas. Estética e Ética foram consideradas aqui o meu toque e os pensamentos de Nietzsche e Foucault foram vistos como meus pousos. Por fim, as encenações teatrais acompanharam e proporcionaram o início de um processo de estilização da vida, de uma vida homossexual. Portanto, as defendi como práticas de liberdade. Sendo assim, elas provocaram e acompanharam uma ética, uma erótica e uma estética que agem emaranhadas entre a arte, a vida e a sexualidade. A ética do corpo entre, a erótica queer e a estética de minhas encenações funcionam como o meu reconhecimento atento.

As diversas formas de compreensão do ofício do encenador teatral como uma prática de liberdade de si na construção de um estilo de vida apontam para o reconhecimento das linhas de acesso e de fuga, das linhas tênues que conectam – e desconectam também – suas obras com a sua vida. Além do reconhecimento também da sua substância ética, o núcleo duro, o átomo indivisível de seu ofício, ou seja, se todas as suas encenações forem recortadas, lapidadas existirá uma parte indivisível que simboliza o jogo mais relevante da condução moral de seu artista, esta é sua substância ética.

Para compreender estes processos de encenação teatral como prática de liberdade foi necessária uma aproximação real dos conceitos e teorias da filosofia para um diálogo

interdisciplinar e transversal com os conceitos e teorias da arte, além da revelação dos processos sutis e pessoais por trás dos processos criativos deste encenador homossexual paraense. Embora utilize o pronome possessivo "minha" para falar de minha sexualidade, ela já não é mais minha, mas de todos aqueles que passaram pelo meu caminho, dos que me cruzaram, é do mundo. Esta "minha" homossexualidade é minha obra de arte ainda inacabada. Desta forma, minha prática como encenador segue uma trajetória rumo a possibilidade de autoconstrução, autoeducação e, principalmente, de autolibertação.

Em sua fase genealógica, Foucault afasta a concepção de poder como sendo oriunda somente de uma estrutura estatal. Para o filósofo, o poder se manifesta também nas microfibras cotidianas do tecido social. Toda relação humana é inegavelmente uma relação de poder. Ele é exercido sobre os corpos e sobre as vidas para produzir subjetividades sustentem o sistema capitalista, ou seja, subjetividades fixas, duras, padronizadas e normativas. No entanto, neste emaranhado de regras e convenções sociais é possível, através de *práticas de liberdade*, encontrar maneiras de subverter, desautorizar, *dobrar* este poder. Reafirmo *práticas de liberdade* não no sentido ascético, metafísico ou religioso do termo, como se houvesse algum lugar ou plano para onde pudéssemos fugir e nos ver livre destas forças que são constantemente exercidas sobre nós – nem era esta a intenção do filósofo – mas, me refiro no sentido de desconstrução e problematização constante do exercício do poder sobre as vidas. O sujeito comprometido com uma prática de liberdade precisa estar constantemente, cotidianamente, criando e, principalmente, reinventando novas maneiras de *dobrar* este poder, fazer com que sua força seja exercida sobre si mesma, e só assim ele será capaz de criar um *modo singular de existência*, um *estilo de vida*.

Descobri uma forma de construir, viver e experimentar a minha homossexualidade com minhas encenações teatrais. Cada espetáculo representa um novo olhar sobre a homossexualidade, um novo discurso. Assim a vejo sob todos os ângulos, sob todas as perspectivas — estética, ética e marginal —, dando conta da sua magnitude, da sua complexidade. Sendo assim, não basta ser homossexual, se relacionar afetiva e sexualmente com pessoas do mesmo sexo, é necessário construir uma homossexualidade singular, completa de potência. Neste sentido, minhas encenações teatrais foram fundamentais neste processo, pois elas funcionaram como práticas de liberdade, de curvatura do poder. No entanto, me vejo, neste momento, em um lugar deste meu solo de imanência e de composição que me exige uma reinvenção. Como encenador, é tempo de encontrar outra forma de curvar este poder na tentativa de dar continuidade à construção da urdidura deste estilo de vida.

Entendo que a atividade de rastrear um solo, que é tanto de imanência quanto é de composição, se assemelha a atividade de um explorador de cavernas. É uma atividade solitária, que exige atenção sensível e que a visão só alcança aquilo que a luz da lanterna permite ver, logo, é necessário o movimento e o deslocamento constantes para se explorar e desbravar mais através das rochas e da escuridão. Meu modo de ter desbravado o solo das minhas encenações teatrais é bem peculiar e singular porque é meu, me conduzi por esta caverna espontaneamente como me conduzo diariamente pela vida carregando minhas bagagens nas costas, ou seja, o único modo correto de ter feito foi este, se tivesse sido de outro modo não seria (m)eu. É isto que torna a cartografia uma metodologia tão estimulante e fascinante.

O problema geral de minha pesquisa, consciente e inconscientemente, tem sempre sido a homossexualidade enquanto discussão cênica no teatro paraense em estado limítrofe com a vida e o pensamento. Tenho sempre girado pelos arredores deste objeto, de uma forma ou de outra. Esta própria dissertação representa uma nova demarcação de uma fase em minhas pesquisas acadêmicas: a investigação de uma "homossexualidade artística", modo de constituição da homossexualidade a partir de uma prática teatral. O que tenho feito é investigar a homossexualidade em sua dimensão estética, ética e marginal, ou seja, investigar sua potencialidade vital a fim de alcança-la em toda sua profundidade e complexidade.

Esta própria pesquisa é uma prova real de que é possível viver cartograficamente. É nela que traço meus pensamentos e já que pensamento e vida estão tão imbricados e emaranhados a ponto de não poderem mais ser separados, então aceito este pensar-viver cartográfico. Se existe algum imperativo irrecusável em viver cartograficamente, este não é imitar ou fazer como, mas criar e constantemente reinventar livre e conscientemente seus próprios caminhos e espaços, isto sim implica em uma conduta ética de vida.

Acredito que uma armadilha que poderia facilmente cair e que consigo me livrar nesta escrita é a de transformar esta pesquisa em uma pesquisa pragmática, no sentido de utilitária. Não pretendi construir nenhum manual de encenador ou uma receita para um modo de vida homossexual. Da mesma forma que não me agradaria realizar uma escrita que procurasse qualificar, valorizar meu trabalho como encenador, neste sentido não poupo autocríticas quando necessárias. Antes de realizar leituras superficiais destes três processos de encenação, me mantive fiel a intenção de revelar os processos por trás dos processos, revelando suas estruturas sutis, suas nuances, revelando, por fim, uma encenação de si. Uma grande contribuição que acredito oferecer é a de levar – e não de elevar – a discussão do ofício do encenador na cidade de Belém do Pará para outro lugar, para uma zona fronteiriça, arriscada,

mas que desvela um solo fértil, inovador: a sua interface com a filosofia. Assim, construo uma específica ordenação de saber: uma episteme da encenação teatral e sua dimensão filosófica. Além de entender como as encenações teatrais de um autor estão conectadas umas as outras e conectadas com o seu criador. É preciso expor estas linhas íntimas, estas linhas tênues para que a encenação teatral também possa ser vista como um modo de vida. Ao organizar os elementos cênicos de forma harmoniosa para construir um discurso o encenador vai desenvolvendo, linearmente ou não, uma espécie de discurso maior que não só pode como deve estar profundamente conectado com a sua vida.

Que este trabalho se torne referência no sentido de incentivar os pesquisadores a trazer com ousadia os conceitos e teorias de outras áreas do conhecimento, as mais diversas, para o campo da pesquisa em arte. Que estes conceitos contribuam não só de forma tímida com uma atuação coadjuvante, mas que possam dialogar de forma *transversal*, como gostaria Guattari, e não hierarquizante.

Não acredito que meus espetáculos sejam bons, no sentido de produções que servem como exemplos de excelência. Não acredito que meu trabalho como encenador se destaque apresentando um satisfatório domínio da linguagem cênica ou que apresente um domínio completo na relação entre forma e conteúdo. Talvez, se não for por esta dissertação que, vez ou outra, poderá ser encontrada e folheada nas estantes deste programa, os espetáculos sejam logo esquecidos (se já não o foram). No entanto, apesar de todos os pesares, estas produções alcançam um significativo, imensurável e inesperado valor: elas constroem, através de um íntimo diálogo com seu autor, um estilo de vida singular e intransferível e, constantemente, se confundem com o pensamento e com a vida de um homem, encenador, paraense e homossexual.

Para finalizar, é importante salientar que meu Trabalho de Conclusão de Curso, Os trânsitos do Armário: Um estudo cartográfico de um Teatro Queer na cidade de Belém do Pará (2013), uma pesquisa de caráter exploratório e que privilegia os aspectos interdisciplinares dos estudos teatrais e Teoria Queer, e agora esta dissertação, de ordem descritiva e que privilegia seus aspectos artístico-filosóficos, além de diversos artigos que venho me dedicando a publicar acerca deste tema, são apenas pequenas partes de uma pesquisa maior que venho tentando realizar, esta de caráter analítico e que se aprofunda nos aspectos históricos deste teatro que faz parte da região amazônica. São apenas formas que encontrei de cercar este grande objeto. Portanto, durante todos esses anos, venho me alimentando e me preparando, espreitando suas singularidades e atendendo suas exigências para, enfim, alcança-lo. Existe nesta cidade, de clima quase erótico, um Teatro Queer que se

confunde com sua história, com sua cultura, com sua política e, por fim, com seu homem. Formando um emaranhado sexual que invade as ruas, as vielas, os becos escuros e que está apenas esperando ser descoberto. Este será o objetivo da pesquisa posterior.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAUJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Revista Sala Preta**. Volume 6. P. 127-133, 2006.

BARILLI, Renato. Curso de Estética. Lisboa: Estampa, 1989.

BEARDSWORTH, Richard. Nietzsche. São Paulo: Estação da Liberdade, 2003.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2 ed., 1980.

BRUM, Larissa Cristina Cruz. **Normose na sociedade em rede: paradoxos diante do fluxo informacional**. 2009, 153p. Dissertação (Mestrado em Cognição e linguagem). Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro, 2009.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero – Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMARGO, Gustavo Arantes. Sobre o conceito de verdade em Nietzsche. **Revista Trágica:** estudos sobre Nietzsche. V. 1. Número 2. P. 93 – 112, 2008.

CANDIOTTO, Cesar. A genealogia da ética de Michel Foucault. **Revista Educação e Filosofia. Uberlândia**. Volume 27, Número 53, P. 217-234m jan/jul, 2013.

CASTRO, Edgardo. Introdução a Foucault. Minas Gerais: Autentica Editora, 2014.

DELEUZE, Gilles. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Entrevista com G.Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997, VHS, 459min.

DELEUZE, Gilles. Conversações. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DESESSARDS, Juliana. Estética em Nietzsche: um problema para artistas. **Revista Intersaberes**. Curitiba. Número 5. P. 83-93, jan/jul, 2008.

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de janeiro: Civilização brasileira, 2011.

DROIT, Roger Pol. **Ética – Uma primeira conversa**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

FERREIRA, Carlos Melo. A poética de Terrence Malick. **Disponível em**: http://carlosmeloferreira.blogspot.com.br/2012/02/poetica-de-terrence-malick.html. Acessado em: 11 de julho de 2014.

FERREIRA, Carlos Melo. Começar de novo. **Disponível em**: http://carlosmeloferreira.blogspot.com.br/2012/08/comecar-de-novo.html. Acessado em: 11 de julho de 2014.

FERREIRA, Guilherme Pires. O conceito de Belo em geral na estética de Hegel: Conceito, Ideia e Verdade. **Revista Metavoia**. Minas Gerais. Número 13. P. 81-90, 2011.

FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90**. 2003. Dissertação. (Mestrado em Artes). Instituto de Artes/Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**. Rio Grande do Sul, número 7, 2009.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**. V. 1/1. P. 1-17, Jan./ jun. 2014.

FOUCAULT, Michel. Da amizade como modo de vida. Entrevista à Ceccaty, Danet e Bitoux, publicada no jornal **Gai Pied**, n°25. p. 38-39. Trad. Wanderson Flor do Nascimento. Abril de 1981.

FOCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert e RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: Para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de janeiro: Forense Universitária, 1995. P. 253-278.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel: Ditos e Escritos Vol. V: Ética, sexualidade e política. Rio de janeiro: Forense Universitária, 2006, P. 144-162.

FOUCAULT, Michel. O uso dos prazeres e as técnicas de si. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos** e Escritos Vol. V: Ética, sexualidade e política. Rio de janeiro: Forense Universitária, 2006, P. 192-217.

FOUCAULT, Michel. A Ética do Cuidado de Si como Prática da Liberdade. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos Vol. V: Ética, sexualidade e política**. Rio de janeiro: Forense Universitária, 2006, P. 264-287.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1: A vontade de saber**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade II: O uso dos prazeres**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade III: O cuidado de si**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GUATTARI, Felix.; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. **GEOgraphia**. Niterói, v. 7, 2002.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Do Nietzsche trágico ao Foucault ético: sobre estética da existência e uma ética para docência. **Revista Educação e Realidade**. P. 69-82, JUL/DEZ 2003.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: Ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LOURO, Guacira. Lopes. Teoria queer - uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas.** Florianópolis, v. 9, n.2, p. 541-553, 2001.

LIMA, Wlad. Em busca da descolonização dos métodos de pesquisa: como se ensaia para ser doutor em estudos culturais?. In: IV Congresso Internacional em Estudos Culturais: Colonialismos, Pós-Colonialismos e Lusofonias. P. 492-496, 2014.

MARTON, Scarlett. **Foucault, Deleuze e Derrida frente à crise**, Café Filosófico, gravado em 29 de junho de 2010. Disponível em:

http://www.cpflcultura.com.br/wp/2010/07/01/anticlimax-das-sociedades-contemporaneas-foucault-deleuze-e-derrida-frente-a-crise/ Acesso em: 13 de outubro de 2013.

MEDEIROS, Afonso. A arte em seu labirinto. Belém: IAP, 2012.

MISKOLCI, Richard. **Teoria** *Queer*: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MONTEIRO, Fernando José da Silva. **10 lições sobre Schopenhauer**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

MORIN, Edgar. Ciência com consciência. 8 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MOTA, Thiago. Nietzsche e as perspectivas do perspectivismo. **Cadernos Nietzsche 27**. P. 213-237, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. A gaia ciência. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia de letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. Genealogia da moral. 4 ed. Petrópolis, Rio de janeiro: Vozes, 2013.

NUNES, Bendito. Introdução a filosofia da arte. São Paulo: Editora Ática, 2006.

NUNES, Kauan Amora. **Os trânsitos do Armário: Um estudo cartográfico de um Teatro Queer na cidade de Belém do Pará**. 2013, 81 p. Monografia (Licenciatura Plena em Teatro)

– Universidade Federal do Pará, 2013

ONFRAY, Michel. **A Potência do existir**: manifesto hedonista. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

O'ROURKE, Michael. Que há de tão *queer* na Teoria *Queer* por vir? **Revista Crítica de Ciências Sociais**. P. 127-140, dez. 2006.

PÁDUA, Elisabete Matallo Marchesini de. **Metodologia da Pesquisa**: abordagem teórico-prática. 17 ed. São Paulo: Papirus, 2012.

PAIVA, Antonio Cristian Saraiva. Amizade e modos de vida gay: por uma vida não-fascista. In: VEIGA-NETO, Alfredo; ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz; SOUZA FILHO, Alípio. (Org.). **Cartografias de Foucault**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, v. 1, p. 53-67.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs.) **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PESSOA, Desiree Gomes da Veiga. A ética em processos coletivos de teatro contemporâneo. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.

PINHO, Luiz Celso. A problematização ético-política no último Foucault. **Revista Kalagatos** (versão online). Fortaleza, v. 9, p. 111-127, 2012.

PINHO, Luiz Celso. Por uma existência artística: Ética e Estética em Nietzsche e Foucault. **Revista Griot. Amargosa**, Bahia. Numero 2. P. 108-117. Dez, 2013.

REVEL, Judith. Foucault: Conceitos Básicos. São Paulo: Claraluz, 2005.

RODRIGUES, Carla . Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. **Sexualidad, Salud y Sociedad** (Rio de Janeiro), v. 10, p. 140-164, 2012.

ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2. Ed. Rio de janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche, biografia de uma tragédia**. São Paulo: Geração Editorial. 2011.

SALAQUARDA, Jörg. A concepção básica de Zaratustra. **Cadernos Nietzsche 2**. P. 17-39, 1997.

SALIH, Sara. Judith Butler e a Teoria Queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. Ética. 35 ed. Rio e janeiro: Civilização brasileira, 2013.

SANTAELLA, Lúcia. Estética de Platão a Peirce. São Paulo: Experimento, 1994.

SILVA, Franklin Leopoldo. **O Conhecimento de si**. Rio de janeiro: Casa da palavra; São Paulo: Casa do Saber, 2011.

SOUSA FILHO, Alípio de. Foucault: o cuidado de si e a liberdade ou a liberdade é uma agonística. In: Albuquerque Júnior, Durval Muniz de; Veiga-Neto, Alfredo; Sousa Filho, Alípio de. (Org.). **Cartografias de Foucault**. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, v. 1, p. 13-26.

VASCONCELLOS, Jorge. Imanência e vida filosófica, considerações preliminares acerca da ideia de plano de imanência em Gilles Deleuze. **Revista Princípios**. Volume 6. P. 115-122, 1998.

VILLAÇA, Pablo. A Árvore da vida. **Disponível em**:

<u>http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/filme/ver.php?cdfilme=4689</u>. Acessado em: 10 de julho de 2014.

WOTLING, Patrick. **Vocabulário de Nietzsche**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.