

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA- UDESC
CENTRO DE ARTES- CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO- PPGT**

ROBERTO DOUGLAS QUEIROZ GORGATI

**ARQUITETURAS DO CONTATO:
DESVIOS DO CORPO E DO OBJETO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO**

FLORIANÓPOLIS

2013

ROBERTO DOUGLAS QUEIROZ GORGATI

**ARQUITETURAS DO CONTATO:
DESVIOS DO CORPO E DO OBJETO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Teatro- PPGT, CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teatro, área de concentração Teorias e Práticas Teatrais, na linha de pesquisa: Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade.

Orientador: Prof. Dr. Valmor Beltrame

FLORIANÓPOLIS

2013

ROBERTO DOUGLAS QUEIROZ GORGATI

**ARQUITETURAS DO CONTATO:
DESVIOS DO CORPO E DO OBJETO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Teatro- PPGT, CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teatro, área de concentração Teorias e Práticas Teatrais, na linha de pesquisa: Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade.

Orientador:

Prof. Dr. Valmor Beltrame.
Universidade do Estado de Santa Catarina- UDESC

Membro: _____

Prof. Dra. Eliane Tejera Lisbôa.
Universidade Federal de Campina Grande- UFCG

Membro: _____

Prof. Dra. Fátima Costa de Lima.
Universidade do Estado de Santa Catarina- UDESC

FLORIANÓPOLIS, 08/ 03/ 2013

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo levantar questionamentos sobre as relações entre corpo e objeto no Teatro de Animação. Pensar nessa relação direta, tátil com os materiais, é pensar também que tal relação não se limita apenas ao ato de simular vida em um objeto inanimado. Corpo e objeto têm suas características físicas e metafóricas reelaboradas quando estão em contato e é refletindo sobre tais alterações e mudanças, que esta pesquisa se desdobra. Como o corpo e o objeto se modificam nesse diálogo tátil, é uma das questões presentes. Os questionamentos levantados sobre como corpo e objeto atuam na transformação um do outro, nessa pesquisa, se dão a partir de reflexões sobre textos que suscitam imagens onde o contato entre corpos, objetos, materiais e espaço é a matriz das relações. O contato entre corpo e objeto revela qualidades que a distância não podem ser percebidas e é desse momento, desse espaço de interações táteis entre corpo humano e outros materiais considerados externos, que emergem os conceitos discutidos.

Palavras-chave: corpo. objeto. desvio. contato. teatro de animação.

ABSTRACT

This research discusses the relationship between body and objects in the Puppet Theatre. To think about these direct and tactile relationships with materials and objects, is to think about the act of animation. This act is more than simulation of life in one inanimated object, animation is also transformation. Body and object have their physical and metaphorical characteristics changed when are in contact. The present research is about these changes and how they can happen. One question of this research is about how body and others materials works in tactile contact. The current research is based in texts where the proximity between body, objects, materials and space creates contact images. This contact, reveals qualities perceived only by touch, creating one "space of tactile interactions" between human body and other external materials. The concepts that are discussed in this text, emerges from this moment: the moment of interaction between body and object.

Keywords: body. object. deviation. contact. puppet theatre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 PRIMEIRO CAPÍTULO: corpo humano, espaço imediato sensível	12
1.1 CORPO E AMBIENTE.....	14
1.2 IDEIA DE DESVIO.....	18
1.3 MATERIAIS E TEMPOS.....	23
1.4 AGIR COMO ESPECTADOR.....	29
1.5 CONTATO DE SUJEITOS ATUANTES.....	35
1.6 CORPO: espaço vivo.....	40
2 SEGUNDO CAPÍTULO: o corpo de Antígona	45
2.1 ATUAÇÃO E CONTATO.....	50
2.2 CORPO: tecido e líquido.....	52
2.3 SOBRE ALMA NOS MATERIAIS E ALMA MATERIAL.....	56
2.4 ABERTURAS E INDETERMINAÇÕES.....	65
2.5 RECLUSÃO DE ANTÍGONA: desfazendo a solidão.....	67
2.6 CONSIDERAÇÕES SOBRE A ALMA COMPOSTA.....	71
3 TERCEIRO CAPÍTULO: outros corpos de Antígona	75
3.1 DENSIDADES E CONSISTÊNCIAS DE LEI.....	77
3.2 CORPOS SUBMETIDOS: inferno na superfície terrestre.....	93
3.3 ALTERNATIVA À VIDA BIOLÓGICA.....	97
3.4 ANTÍGONA COMO <i>HOMUNCULUS</i>	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS	110

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa considera que o contato entre corpo e objeto e os desvios formais dinâmicos proporcionados por tal diálogo tátil, colaboram para a estruturação da linguagem do Teatro de Animação¹ em aspectos formativos, pedagógicos e poéticos.

Como ponto de partida, ou mesmo como estímulo inicial, este trabalho surge de questionamentos sobre como corpo e objeto podem se modificar quando em contato. Tais questionamentos surgem da experiência em atividades cotidianas, artísticas e docentes relacionadas ao teatro e possuem o intuito de refletir sobre possíveis práticas estruturantes dentro do Teatro de Animação.

Mesmo que cambiantes e efêmeras, tais estruturas apontam para o momento do contato entre corpo e objeto, como atualização de memórias e conteúdos íntimos. Porém, o contato entre corpo e objeto não é privilégio de uma única linguagem artística como o Teatro de Animação, pois se estende a outras linguagens e domínios das atividades humanas.

Sendo assim, tal abordagem requer que se volte a atenção para outras direções que, a princípio, estão fora do domínio teatral pois o contato entre corpo e objeto é comum em outras áreas como a dança, as artes visuais e também à vida cotidiana. Não seria apenas suficiente buscar referências sobre o contato entre corpo e objeto dentro do Teatro de Animação, pois o corpo e o objeto transitam entre contextos artísticos e cotidianos considerando o histórico do contato algo mais complexo do que um ato técnico de simular vida em um boneco ou marionete. Um levantamento sobre a importância do contato entre corpo e objeto mostra que o contato é objeto de estudo de várias disciplinas como a psicologia, a antropologia, a sociologia ou a filosofia. Tais referências surgem, na presente pesquisa, como auxiliares para se repensar e aprofundar as reflexões sobre contato entre corpo e objeto no Teatro de Animação.

É na expansão dos universos em que corpo e objeto transitam, que se direciona esta pesquisa quando explora imaginários possíveis e que fazem referência direta ao contato entre corpo e objeto. Dessa forma, não apenas os contextos artísticos e cotidianos são considerados, mas universos ficcionais e oníricos que são ativos na estruturação de práticas poéticas e pedagógicas dentro

¹ Linguagem Teatral que compreende atividades com máscaras, bonecos, objetos e sombras.

do Teatro de Animação.

Se existem graus diferentes de intervenção na matéria através do gesto, através do corpo, de um modo mais lento, mais forte, menos suave ou mais direto. São modos de se referir a dinâmicas que se realizam no contato com bonecos, objetos ou outros materiais.

Uma questão seria, por exemplo, como pesquisar tais nuances do corpo na sua relação com determinado objeto ou material? Seria possível falar de um espaço de contato, que é próprio do momento desse encontro entre corpo e material externo? Estes são questionamentos auxiliares na pesquisa de elementos e conceitos que permeiam a linguagem do Teatro de Animação.

A regulação de dinâmicas, negociações entre os corpos, o estabelecimento de um espaço de diálogo e nuances, se daria de forma “íntima” através do contato entre corpo e matéria exterior. Íntima e também subjetiva porque, em contato, se configura um diálogo muito próximo entre corpos e objetos.

Não são apenas questões relativas à vontade estética baseada no efeito sobre um possível olhar externo. Corpo e objeto, ao se tocarem, revelam possibilidades atualizadas pelo momento presente. A própria consistência do corpo e dos materiais conformam dinâmicas possíveis, nuances, ou graus de intervenção do gesto.

É nesse espaço dinâmico e de contato entre corpo e objeto, que se desdobra a atual pesquisa; e um de seus objetivos é explorar um campo que, segundo Gaston Bachelard, quando se refere às nuances possíveis dos materiais se delimita como “um imenso campo de experiências intermediárias” (BACHELARD, 2008, p.15).

É justamente esse imenso campo de experiências intermediárias, de que fala Bachelard, que pode ser considerado o campo de pesquisa em Teatro de Animação. Tal campo que, na presente pesquisa, se torna um campo de contato íntimo entre corpo e objeto, e de onde podem emergir elementos para a prática do Teatro de Animação.

Os conceitos relativos a espaço, corpo e objeto são necessariamente reelaborados, pois o Teatro de Animação se apresenta como um campo de conhecimento e de pesquisa com certas particularidades na elaboração de linguagem estruturada na forma de espetáculo por exemplo. Área esta que pode ser considerada por algumas especificidades presentes em sua prática tais como escolha de objetos, escolha de materiais, exploração de características do objeto

por seu peso, textura e forma, ou mesmo, a reelaboração do corpo através do contato com objetos e materiais diversos.

Através desta pesquisa pretende-se refletir sobre o contato entre corpo e objeto e como o diálogo entre ambos acaba por emprestar características que a princípio eram claramente pertencentes a um ou a outro. É dessa separação e junção aparentes que nascem questões relativas ao contato uma vez que as impressões e sensações se alteram com a distância. O tato aponta para outra percepção mais contínua do espaço e dos objetos.

Para auxiliar em tais questionamentos, o primeiro capítulo da pesquisa traz como principais autores, Jacques Lecoq e Gaston Bachelard (que está presente nas reflexões que permeiam todo o trabalho). Ambos autores, Lecoq com exercícios de teatro e Bachelard com apontamentos sobre as imagens da matéria dentro da literatura, abrem caminhos para que se perceba os materiais com que se trabalha de um modo mais profundo.

Lecoq faz referência direta entre o corpo e os materiais num âmbito teatral, com exercícios práticos, utilizando-se de materiais diversos e de observação da natureza, por exemplo, propondo um olhar mais atento ao ambiente com o qual o corpo se relaciona num processo formativo. Gaston Bachelard auxilia na abertura do gesto poético para o teatro, pois faz uma incursão nas ambivalências da matéria, do mundo material, ressaltando o caráter ativo dos materiais. Matérias e materiais estes que, segundo o autor, refletem as ações do corpo. Para a presente pesquisa, vale questionar se tais reflexos seriam um espelhamento perfeito ou seriam também uma deformação do gesto. Se Lecoq apresenta materiais mais dóceis, Bachelard sugere materiais ativos que questionam a ideia de atividade e ação como sendo exclusiva do corpo humano.

Dessas negociações entre corpo e matéria é que surge também o conceito de desvio. O desvio, a princípio, seria o deslocamento daquilo que é comum. Para exemplificar o desvio, recorre-se a uma aproximação com propostas artísticas de ressignificação do objeto, promovidas por vanguardas artísticas do início do século XX na Europa.

Haveria um deslocamento de utilidade do objeto ao ser deslocado de seu lugar comum, de seu espaço habitual. O corpo, no Teatro de Animação, adquire características de espaço dinâmico que, em contato com um objeto, é capaz de transformá-lo e se transformar.

O corpo, apresentado no segundo capítulo, é um corpo humano e fictício, porém crível, e sua relação com o objeto véu. O corpo é o de Antígona, personagem feminina retirada do texto dramático homônimo de Sófocles.

Nesse capítulo, parte-se da leitura feita pela autora Nicole Loraux, sobre o modo como as mulheres morrem em textos trágicos. O que mais chama a atenção sobre Antígona e seu véu, é que esse objeto, um tecido, toma mais de uma forma nas mãos da personagem. Através de mudanças no corpo, há também modificações no objeto e o tecido tem também tal maleabilidade que responde aos gestos e dinâmicas do corpo. O tecido em contato com o corpo de Antígona.

Ainda no segundo capítulo, para explorar a materialidade do tecido, faz-se uso de uma das ideias de *anima* trazida por Carl Jung. Segundo Jung, a água representaria a *anima* presa à matéria. A relação feita entre a materialidade da água, e *anima*, traz contribuições no sentido de que auxilia na problematização do próprio termo “animação”. Abre-se assim, a possibilidade de se questionar se tal *anima* pode possuir materialidade.

Quanto ao corpo de Antígona, é um corpo que se mostra ambivalente, um corpo que atua de maneira inconstante, tendo seus gestos ligados à sua capacidade de se modificar e de ser vários corpos, apresentando uma qualidade dinâmica do corpo como espaço dinâmico de transformações.

No terceiro capítulo, apresentam-se algumas imagens de contato trazidas pelo texto *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. No círculo infernal, se encontram os que na Terra, diante dos vivos, tinham gestos de desvio, corpos ambivalentes ou aqueles que acreditam na possibilidade de se fazer um protótipo humano, pela junção de materiais. São personagens como alquimistas, prestidigitadores, magos, hereges e clérigos sem pudor.

Assim como tais blasonadores e hereges, encontra-se no Inferno de Dante, Antígona, que ganha uma sobrevida no imaginário medieval. Os corpos que habitam o inferno foram considerados culpados por desvio e agora sofrem a pena de serem endireitados pelo fogo. Em tais corpos fictícios, se esboça uma ideia de corpo que permeia as ações dentro do Teatro de Animação.

No inferno, esses corpos estão em permanente contato com materiais que têm consistência de lei. Consistências de lei porque afetam o corpo dos danados de modo a expurgar suas faltas, ou mesmo para que permaneçam eternamente em sofrimento. O ambiente infernal é um ambiente preenchido que age sobre as almas

penadas. O inferno é um espaço preenchido onde corpo, espaço e objeto se fundem e se confundem pelo tato, pelo contato. O espaço infernal é um espaço onde o contato é compulsório e, de certa forma, estrutura o imaginário infernal.

As consistências de lei têm o caráter de serem mais fortes do que o corpo humano. Quando Antígona faz com que seu véu tome consistência de lei, morre. É o último contato em vida com o véu. Sua vida continua num meio material e denso, o inferno de Dante.

Dante apresenta corpos, materiais e ambientes onde o corpo humano, ou o que é humano, é a parte mais fraca. Não cabe mais ao humano domar o ambiente nem os materiais. As almas habitam corpos feitos de madeira, de onde escorre um sangue escuro de seiva, e estão em ambientes que exalam estranhos vapores.

No poema de Dante, corpo, objeto e espaço se confundem, adquirem características uns dos outros. O corpo capaz de desvio pode ser encontrado em muitos romances, relatos históricos ou textos dramáticos. Esses corpos e o modo como se relacionam a objetos e materiais, indicam um caminho de pesquisa orientado pela relação entre corpo, objeto e espaço.

É na exploração de um imaginário fantástico, trágico, cômico, através do Teatro de Animação, que metáforas apresentadas por palavras podem ganhar materialidade. Materialidade esta que se conforma como objetos, bonecos ou uma diversidade de materiais que, em contato com o corpo humano, estabelecem um momento de diálogo.

Diálogo este onde as relações entre corpo e objeto possibilitam que se descubra ou se retomem memórias, sensações, gestos e questionamentos, num imenso campo que se configura como abertura de onde emergem conteúdos transformadores para o Teatro de Animação.

1 PRIMEIRO CAPÍTULO: corpo humano, espaço imediato sensível

“O campo dos possíveis é o espaço da não-inscrição, doravante explorável, aberto; em suma, o espaço do inconsciente do corpo, ou do virtual.” (José Gil)

A relação do corpo humano com o objeto em práticas do Teatro de Animação se reveste de grande complexidade e exige constantes questionamentos e reflexões alimentadas pela prática e pela proximidade com materiais. Essas práticas teatrais contemplam a descoberta da expressividade de materiais de diversos tipos como, por exemplo, tecidos, metais, fios, espumas, pedaços de isopor ou madeira e cordões. Além da descoberta dos materiais, há também a exploração de nuances do movimento do corpo humano como meio de criar a ilusão de vida em determinado objeto ou boneco.

Criar a ilusão de vida no objeto inerte, aparentemente inanimado, constitui um dos principais desafios ao trabalho do ator animador. Para Claire Heggen:

O objeto já não é um mero objeto material, maneira para ser manipulada: ele acede ao estatuto de metáfora, de símbolo, de ideia que nos transporta em espírito. No entanto, nem o ator nem o espectador são ingênuos. Quando um boneco se anima, todos sabem que ele é manipulado, à vista ou não. Creio que o próprio prazer do espectador vem da dupla visão (duplo conhecimento) do jogo de ida e volta entre o que é mostrado e o que é oculto. É a maneira de investir o objeto, de magnetizá-lo, que leva o espectador a se iludir, a crer na ficção proposta. Nesse momento, essa ficção conta, diz, enuncia e anuncia algo de outra esfera que não a material, mais filosófica, metafísica, espiritual (HEGGEN, 2009, p. 61).

Sob tal perspectiva, vale salientar que a animação de objetos vai além da simulação de vida ou mesmo da criação de personagens. Certamente, uma das condições principais para se descobrir as possibilidades expressivas dos materiais é estar em contato direto com eles a fim de sentir, através do tato, elementos como peso, textura, maleabilidade, rigidez de materiais e objetos. São essas relações entre corpo e objeto que, conforme José Gil, criam o “espaço dos possíveis”, um momento de contato. São características próprias do contato, como um momento de abertura para a reflexão e ação possíveis entre corpo e objeto.

As relações entre corpo e objeto podem transformar os gestos humanos e abrir possibilidades de pesquisa sobre corpos, tanto o do objeto quanto o humano. Qual corpo humano? Este que se molda, e se descobre ativo pela dança, pelo

teatro, pelo cotidiano, pelo contato e que estabelece relações variadas com objetos e materiais. Parte-se, então, do pressuposto de que a manipulação de materiais, o contato com eles, pode indicar caminhos para a pesquisa corporal no que diz respeito ao modo como o corpo interage com objetos externos. Mais ou menos sutis, cotidianos, habituais ou não, considera-se que gestos e objetos, quando em contato em um momento de interação, possuem estreito vínculo com a pesquisa e a poética relacionadas ao Teatro de Animação.

Um gesto simples como o de se levar um garfo à boca pode constituir uma abertura, aquilo que José Gil denomina de “espaço possível” para que outras imagens surjam e talvez, por analogia, para que se descubra que a brincadeira do aviãozinho que voa com comida para a boca da criança guarda um corpo que se faz de ar e que sustenta o avião feito de talher.

Mesmo que não se trate de um boneco com forma animal ou humana, é possível, também, considerar esses pequenos gestos como fonte de reflexão para a questão da animação no que diz respeito ao modo como o corpo se transforma e as características que adquire nesse contato com um objeto cotidiano ou com variados materiais.

O corpo humano, no Teatro de Animação, adquire características de espaço dinâmico. É possível considerar o corpo humano como o espaço sensível que preenche o que era vazio. As reflexões de Darci Kusano sobre o *bunraku*, teatro de bonecos japonês, apontam para essa direção:

Enquanto na maioria dos teatros de bonecos ocidentais os bonecos geralmente têm o formato do corpo estabelecido, é exatamente o vazio da parte interna dos bonecos de *bunraku* que vai possibilitar aos manipuladores criarem o arredondado do corpo e a flexibilidade de movimentos, próprios de seres humanos (KUSANO, 1993, p. 173).

Esse vazio ao qual Kusano se refere, possibilita a presença do corpo humano como espaço dinâmico em uma região imediata aos limites do objeto animado. Porém, essa região não se limita às partes internas do objeto. Ela se configura como espaço imediato a qualquer parte do objeto a ser escolhida. Preencher o espaço imediato ao objeto, tanto interna quanto externamente, não diz respeito apenas a um volume e sim a um espaço sensível que reage ao próprio objeto.

Longe de ser um espaço geométrico, ou seja, uma porção tridimensional dentro de eixos coordenados de largura, altura e profundidade, como uma sala, o

corpo humano se apresenta como espaço. No entanto, tal espaço não se configura apenas pela forma do corpo. O espaço, corpo humano, se apresenta como uma região dinâmica que tem sua forma incerta pois se contrai, se torce, repousa, se desloca e, portanto, quando está em contato com o objeto movimentado pode ser visto como espaço dinâmico. O corpo humano não é um espaço que determina apenas o onde mas o como, de tal modo se faz superfície e ambiente em sua relação com o objeto. Pensar o corpo humano nessa perspectiva amplia a compreensão sobre a presença do corpo humano no Teatro de Animação.

1.1 CORPO E AMBIENTE

O contato considerado ligação entre corpos se configura como espaço de coexistência. Em seu livro, *Movimento total – o corpo e a dança*, José Gil traz reflexões importantes sobre o Contato Improvisação onde:

O contato dos dois corpos suscita uma espécie de duplo efeito sobre a consciência do bailarino: esta sofre uma impregnação do seu próprio corpo pelo fato de se achar centrada no ponto de contato, por um lado; e por outro lado escapa a si própria, descentra-se de si, achando-se inexoravelmente atraída *em direção à outra consciência do corpo* que tem tendência de impregná-la também a ela, a misturar-se com ela. E reciprocamente: isto produz uma osmose intensiva, como que um efeito de acumulação e de avalanche na impregnação mútua (GIL, 2001, p.138- 139).

Expressões como impregnação, ponto de contato, descentra-se, misturar-se, osmose intensiva, acumulação e impregnação mútua, vão ao encontro do que também se pode perceber nas relações que se estabelecem entre corpo e objeto no Teatro de Animação. O corpo humano, através do contato, descentra-se em direção ao que toca.

Objeto e corpo dialogam e se impregnam mutuamente numa região de contato. Corpo e objeto são porções dinâmicas e atuantes e, através do contato, se renovam, se transformam.

Na tentativa de explorar mais um pouco a qualidade mutante do corpo, retorna-se ao exemplo do talher levado à boca e do gesto cotidiano refeito. Poderia ser outra coisa também que não o avião, a colher poderia se configurar como um carrinho que entra no túnel, um peixinho que entra em casa. Por mais que o

exemplo seja o avião, as outras possibilidades não são anuladas, são anuladas sim, no momento da escolha por isso ou aquilo, mas no diálogo entre corpo e objeto é que se encontram as aberturas antes das determinações. O imaginário do toque no corpo do ferro, ou na colher de plástico, é que mantém a abertura. É a esse momento de abertura, um momento dinâmico de contato que se retorna, é entre o aberto e o aberto que se transita.

Mario Perniola em seu livro *Pensando o ritual- sexualidade, morte, mundo*, traz uma reflexão sobre a repetição e as transformações através do gesto reiterado.

O trânsito é um “movimento do mesmo para o mesmo”, onde, porém, “mesmo” não quer dizer “igual”, porque implica a introdução de uma diferença, de uma mudança, que é tanto mais profunda quanto menos chamativa. O simulacro é uma “cópia *qua* cópia”, uma cópia enquanto cópia, que, exatamente em virtude dessa reivindicação de autonomia, deixa de depender do original e se liberta de toda imitação. Por fim, o rito sem mito é uma espécie de “rito do rito”, uma emancipação dos gestos e dos comportamentos em relação à sua funcionalidade e à sua funcionalidade e às suas motivações o qual, no entanto, não é de forma alguma “irracional” nem “insensato”; ao contrário, pressupõe uma mentalidade, um modo de pensar, uma filosofia implícita (PERNIOLA, 2000, p. 28- 29).

Esse “modo de pensar”, essa “mentalidade” ou mesmo “filosofia implícita” da redescoberta do gesto, do retorno à abertura, estaria presente numa constante releitura do objeto com o qual se renova o contato. Configura-se a emancipação do contato que se refaz novo, como elemento presente na prática do Teatro de Animação, o trânsito não de uma forma a outra mas de uma abertura a outra. Há trânsito de uma certa qualidade de abertura a outra, como lugar da não inscrição.

Contato, impregnação, mistura e trânsito apontam sutilezas que tornam diferentes um gesto do outro, diferença que pode se dar por vários motivos, seja pela idade do corpo que o executa, a temperatura do ambiente ou dos materiais, a respiração, etc. O ato de se repetir o contato após breve separação revela uma outra habilidade, quer no corpo, quer no objeto onde ambos se diferenciam em relação ao contato anterior.

Gilles Deleuze, em seu livro *Sobre o teatro*, ao se referir ao teatro de Carmelo Bene, fala sobre “variação”, para o autor:

Na variação, o que conta são as relações de velocidade e lentidão, as modificações dessas relações enquanto acarretam os gestos e os enunciados segundo coeficientes variáveis ao longo de uma linha de transformação (DELEUZE, 2010, p. 50).

Segundo Deleuze, os conflitos são simples suportes para as variações e os

gestos “são musicais: porque qualquer forma é então deformada pelas modificações de velocidade que fazem com que não se passe duas vezes pelo mesmo gesto ou pela mesma fala sem obter características diferentes de tempo” (DELEUZE, 2010, p. 50).

Faz-se uso da palavra conflito para denominar a coexistência entre corpo e objeto, como uma característica do encontro de diferentes substâncias, ou diferentes universos. Sendo de universos diferentes, dialogam e variam uma vez que, o que se toca, são conflitos inevitáveis. Um corpo que resiste mais que o outro, um objeto que se deteriora mais do que outro, bem como o contato entre ambos, proporcionam encontros substanciais e temporais. Além de simples suportes, os conflitos entre corpo e outros materiais podem ser tratados pelo teatro como elemento orientador de uma proposta poética de encenação. Universos diferentes apresentados e, em contato, seriam já conflitantes e é nesse conflito que os gestos se refazem, se transformam, variam, transitam e se impregnam.

Corpos e materiais que se contaminam e variam conforme o contato através do tato, indicam um esboço, uma ideia de corpo e objeto onde ambos se modificam, variam e transitam de uma abertura a outra.

Variação, trânsito, conflito e contato são aberturas para se pesquisar as relações entre corpo e objeto. Universos que se encontram e permanecem conflitantes, promovem, pela repetição, desvios tanto do corpo quanto do objeto.

Mas não são apenas gestos que se repetem ou habilidades que se descobrem como formas e caminhos refeitos, as variações podem se dar de uma abertura a outra. Encontrar uma ordem nessa relação entre corpo e objeto parece inútil pois seria necessário eleger uma condição *a priori* que determinasse uma espécie de ponto constante, localizado como uma unidade denominada corpo ou mesmo objeto pura e simplesmente. Variar de uma incerteza a outra cria uma região, que se efetiva temporalmente, onde possivelmente se encontre corpo e objeto em contato, em diálogo.

As próprias definições de corpo, espaço, região, objeto, ambiente e superfície devem se tocar e se confundirem, pois no momento do contato se estabelecem aberturas. Por tal motivo o corpo se torna ambiente, não apenas por uma questão de nomenclatura mas por conta de conflitos e identificações possíveis nas interações entre corpo e ambiente. Tarefa difícil é a de separar corpo e objeto quando em contato. Tal indefinição de fronteiras é constante, indeterminação da

qual se tenta sair , buscar um formato para o corpo e material mas depois é necessário o retorno ao indeterminado. As indeterminações em si são material poético onde se instalam o conflito, as variações.

Corpo e objeto , a princípio, são determinações e, apesar de todas as determinações, o diálogo deve se instalar num campo de aberturas, de indeterminações. Considerar corpo como ambiente, região ou superfície acentua características de indeterminação pois no corpo como ambiente, por exemplo, o tato amplia limites de percepção de modo que temperaturas e consistências do corpo se alterem. Um exemplo bem plausível é o fato de o corpo trocar água com o ambiente. Se tal ambiente estabelece trocas com o corpo, parte desse ambiente invade o corpo. Nessa troca, o corpo se transforma e ganha características do que estava fora.

Esse é um exemplo simples de troca entre corpo e ambiente mas que lembra o quanto o corpo possui uma consistência variável onde parte do que é considerado “fora”, portanto localizável, migra e desfaz fronteiras. Aquilo que é considerado externo tem intimidade com a composição do corpo humano. A permeabilidade do corpo humano é trabalhada ao se dirigir a atenção a outras substâncias como a água, o vento ou mesmo a outro objeto qualquer que se apresente ao contato.

Conceituar o corpo como permeável ao ambiente traz certa materialidade ao espaço circundante. Como matéria, o ar que circunda o corpo parece ser dócil ou mesmo inerte por seu estado comum; porém, qualquer alteração na temperatura ou composição, pode afetar e muito o corpo humano.

É nesse ponto, que os objetos que estão em contato com o corpo humano possuem uma consistência mais condensada desse ambiente circundante. Se o corpo se encontra em um lago, está em um ambiente repleto de água. Porém, se parte dessa água, até então ambiente, se congela em um formato de pedra, passa a ser semelhante a um objeto. Esse objeto pedra-de-água era ambiente e por uma diferença de consistência se torna objeto que em contato com o corpo humano troca propriedades.

Se a materialidade dos objetos com os quais se trabalha no Teatro de Animação tem certa importância é porque também tais objetos se prestam a vasculhar as aberturas para as variações de gestos. Menos sutil do que o ar ou a água, uma marionete feita de ferro, por exemplo, estabelece trocas como se fosse também um ambiente. É interessante notar que a materialidade do ar é, muitas

vezes, despercebida no modo como efetua trocas com o corpo.

Se o corpo é superfície é também por possuir texturas e consistências diversas, ossos, cartilagens, pelos ou secreções. As consistências que o corpo encontra fora de seus limites são: gomas, líquidos, borrachas, tecidos, metais, etc. Os materiais encontrados fora do corpo, assim aparentemente isolados em peças, blocos, recortes ou cubos, lembram ao corpo de sua composição variada, tramada e principalmente permeável.

O corpo como ambiente entra no campo das possibilidades dinâmicas do contato, ou seja, identificar o corpo como ambiente auxilia a problematizar questões relacionadas a fronteiras que, a princípio, podem parecer claras com relação ao corpo e ao objeto ou ao corpo e ao espaço circundante. Mas para além de qualquer fronteira pode-se tratar o contato como região dinâmica de trocas. As variações dinâmicas, as identificações ou permeabilidades dos encontros entre corpo e materiais, a princípio externos, é que permitem observar o corpo e o objeto como possíveis ambientes pois, no contato, há certa troca dinâmica. Tais conceitos aproximam o corpo de ser ambiente, mas um ambiente dinâmico e sensível e determinado por trocas que não pertencem exatamente nem ao corpo nem ao objeto pois se configuram na relação.

1.2 IDEIA DE DESVIO

Dramatizar com objetos é a arte de transformá-los, implica criar personagens, aparentemente vivos, através de suas transformações e de seus movimentos (AMARAL, 1991, p.19).

Abrir o corpo para que ele participe das oscilações simbólicas dos objetos com os quais entra em contato, é apostar em suas características dinâmicas e capacidade de troca. Algumas propostas artísticas trabalham com o desvio dos objetos de seus usos cotidianos ou óbvios. Para Mário Pedrosa:

Breton declara tender a démarche surrealista a provocar “uma revolução total do objeto”, que consistiria na ação de **desviá-lo** de seus fins, dando-lhe um novo nome ou o assinando ou acarretando sua **requalificação pela escolha** (PEDROSA, 1986, p. 161, grifo nosso).

Requalificar um objeto pelo contato é explorar suas possibilidades. À

chamada “revolução total do objeto”, termo emprestado de Breton, seguiria uma revolução do gesto no Teatro de Animação. O gesto, especificamente, tem uma enorme importância no desvio das funções de um objeto. O desvio de funções é uma das muitas possibilidades de desvio.

No texto de André Breton *Crise do objeto*, ensaio publicado em 1936, o desvio, palavra importante na transformação e no trânsito, seria uma das consequências do contato direto, tátil entre corpo e objeto. A escolha por retirar um objeto de seu lugar funcional cotidiano, requer uma atuação que desvie esse mesmo objeto de seu lugar mais comum.

A ideia de desvio acompanha a ideia de gesto artístico, e aqui, tal gesto é exemplificado por algumas propostas artísticas do início do século XX, no presente caso, o surrealismo.

O ato de desvio pode ser observado no gesto ou na proposta de “depreciar” a utilidade convencional dos objetos. Essa vontade de desvio pode ser observada em propostas artísticas que têm por poética o questionamento de paradigmas sólidos que “atravancam o mundo dito real” .

Segundo Mário Pedrosa:

Em 1936, Breton, num ensaio cujo significativo título dizia tudo – Crise do Objeto – propugnava a criação de “objetos poéticos”, ao lado dos “objetos matemáticos”, concretizações de equações complexíssimas, então expostos no Musée de l'Homme, de Paris, uma das inspirações de concretistas como Max Bill. Mas já antes o grande poeta propunha a fabricação e o lançamento em circulação de objetos aparecidos em sonho; o acesso, acentuava Breton, à existência desses objetos, a despeito do aspecto insólito que podiam revestir, era antes “como um meio e não como um fim” . Ele esperava contudo da multiplicação de tais objetos uma depreciação daqueles que com sua utilidade convencionalizada (embora contestável) atravancam o mundo dito real. **A função dessa depreciação** seria no pensamento do poeta “de natureza a desencadear as potências da invenção, as quais, nos termos de tudo que podemos saber dos sonhos, se teria exaltado ao contato dos objetos de origem onírica, verdadeiros desejos solidificados (PEDROSA, 1986, p. 160, grifo nosso).

O desvio é visto como “desencadeador de potências”, não se está apenas lidando com o convencional dos objetos, agora os objetos servem às proposições do corpo desviante, corpo dedicado ao gesto artístico. É interessante observar que Breton faz referência aos sonhos, um campo propositadamente considerado por ser uma dimensão de abertura que desencadeia as potências da invenção com relação à realidade objetiva. Invenção esta que “confere ser àquilo que não era, ela poderia não ter surgido nunca” (BERGSON, 2006, p. 54- 55).

Se objetos se mostram como desejos solidificados, o corpo também pode ser tido como desejo solidificado, liquefeito ou amalgamado. O surrealismo, de certa forma, reclama a invasão das dimensões oníricas na realidade objetiva. O desvio do comum, da realidade objetiva é trazido pelo sonho, pela abertura do corpo ao contato com outros materiais. É importante notar o comprometimento do gesto que se desvia e inventa aberturas para corpo e objeto. O gesto desviante procura a abertura e não reconhece as determinações do objeto; tal gesto se aproxima do gesto de descoberta dos materiais e das possibilidades corporais numa pedagogia teatral como a de Lecoq por procurar a abertura, apesar de todas as determinações.

Mesmo que sutil, o desvio de um objeto pode surgir por uma mudança de tempo do próprio gesto cotidiano de carregar determinado objeto. Nesse caso, o objeto repousa apoiado no corpo humano que se torna o ambiente em que tal objeto se desloca de forma lenta. É essa lentidão que abre um momento de interação que se destaca do gesto comum. Uma bola de isopor, por exemplo, carregada por um corpo tenso, ganha um peso que ela não possui normalmente e esse acréscimo de qualidades a um objeto a partir do corpo é que se pode chamar de gesto desviante.

Uma das contribuições das vanguardas artísticas do início do século XX foi a de propor o desvio do objeto através de um deslocamento espacial ou de ambiente. A obra *A fonte* de Marcel Duchamp é um bom exemplo dessa proposta. Se o objeto é deslocado para outro espaço, outro ambiente e tem suas características funcionais, no caso de Duchamp um mictório, desviadas, o corpo no Teatro de Animação também varia como ambiente, como espaço transformado trazendo outras características ao objeto. Em vez de se deslocar um objeto a outro espaço ou ambiente, é o próprio ambiente, como corpo, que se transforma. Uma pedra pode ser um travesseiro, um pedaço de bolo, ou a cabeça de um boneco dependendo das dinâmicas e consistências do corpo humano que o toca. Nesse ponto, o corpo pode ser visto como espaço e ambiente dinâmicos. A insistência em se conceituar o corpo, no Teatro de Animação, como espaço e ambiente dinâmicos se dá pela necessidade de reforçar as trocas entre corpo e ambiente e entre corpo e objeto.

A mesma pedra sobre a cabeça pode ser um chapéu, e a mesma pedra sob os pés pode ser uma ilha, uma tartaruga ou qualquer outra coisa dependendo das ações do corpo. Esse também é um exemplo simples mas, no gesto de levar a pedra de um ponto a outro do corpo há, de forma implícita, a abertura de se

considerar o corpo e o objeto para além de suas determinações primeiras. Essa ação de desvio não pode descartar as trocas propostas pelo contato.

Vale salientar que a animação de objetos vai além da simulação de vida ou mesmo da criação de personagens. Tradicionalmente, quando se trabalha com bonecos antropomorfos, a animação parte desse princípio, o de dar a ilusão de vida ao boneco. Ações como andar, olhar e acenar, procuram copiar o que é humano, porém, uma das questões que chamam a atenção é que os próprios bonecos têm, em seus elementos constituintes, uma diversidade muito grande de materiais que apresentam consistências diversas como tecidos, cordões, arames, fios e blocos de madeira.

Uma das questões importantes é sobre como abordar tais bonecos, objetos e materiais pelo que eles podem oferecer ao corpo humano em termos de dinâmica. Uma das estratégias é a de desvio, ou seja, se um barbante tem a função de unir o corpo à cabeça em um boneco antropomorfo, o ato desviante seria o de propor, através do gesto, a exploração de um boneco pelas sugestões dinâmicas do barbante. Haveria a necessidade de tocar o material, sentir o objeto pela matéria com o qual é feito. Nesse sentido, desvio e animação se assemelham como conceitos e pode-se talvez partir para dinâmicas e movimentos que sejam impregnados de consistências apreendidas de fora do corpo através do contato. De forma muito sutil o barbante passa a invadir os gestos e propor novas dinâmicas ao corpo. Uma vez mais, o que era objeto externo, invade o corpo aberto.

Transformar objetos, materiais e permitir que os mesmos sugiram outras ações para o corpo, são parte constituinte de uma pesquisa em Teatro de Animação que revela a possibilidade de se identificar conflitos entre corpo e matéria sem que sejam apenas conflitos humanizados ou animalizados. Há também conflitos de materiais e suas consistências que valem ser explorados. O corpo participa no Teatro de Animação como esse espaço dinâmico de desvios e o momento de contato entre corpo e objeto caracteriza um espaço de conflitos materiais.

É nesse contato entre matérias que se revela uma arquitetura momentânea das relações, e transformar o corpo em espaço ou ambiente é, antes de tudo, considerá-lo como materialidade dinâmica. O momento de relações não é contentor, mas constitui uma espécie de abertura. A experiência proporcionada por esse momento é uma experiência ligada à duração do contato.

É justamente sobre a riqueza desse contato entre corpo e outros materiais que algumas práticas formativas em teatro se apoiam. O pedagogo Jacques Lecoq, explora amplamente esse aspecto na formação de atores. Para ele, na relação com objetos e outros materiais, o corpo adquire outras densidades:

A água é uma resistência móvel contra a qual é preciso lutar para reconhecê-la. É só a partir do quadril que essa sensação global pode ser transmitida ao conjunto do corpo. Insistimos no comprometimento do quadril, para evitar o gesto dos braços e das mãos que tenderiam a significar o mar sem jamais senti-lo (LECOQ, 2010, p. 132).

O corpo aprende com a água, e da água se passa a outras substâncias, a outros materiais e a outros objetos. É importante lembrar o texto *Sobre o teatro de marionetes*, de Henrich Von Kleist, no qual ele faz referência à marionete ao relatar o que ouviu de um bailarino. O personagem, denominado de senhor C, “me assegurou que a pantomima daqueles bonecos lhe dava muito prazer, e não deixou de ressaltar que um bailarino, querendo aprimorar-se, poderia aprender muitas coisas com eles” (KLEIST, 1997, p. 9).

É interessante observar que esses objetos e materiais, no caso a marionete e a água, ambos atraem o corpo como se pudessem propor algum tipo de experiência a ponto do corpo desejar se fazer marionete ou água. Os objetos e materiais variados, tornam-se propositivos ao revelarem conteúdos que se apresentam no corpo humano.

De alguma forma, às vezes de maneira muito sutil, os materiais com que se trabalha na construção de objetos e bonecos podem indicar dinâmicas que se revelam pelo contato; normalmente, é com o passar do tempo, com a experiência que tais dinâmicas se manifestam, pela permanência e intenção de se buscar respostas nos materiais através de perguntas em forma de gestos.

A interação confronta territórios pertencentes ao indivíduo e ao objeto, corpo e objeto são, ambos, motores que se tocam de alguma forma, se comunicam como substâncias que se apresentam de forma dinâmica.

O corpo, como ambiente e espaço dinâmico, adquire também densidades de objeto e de materiais e, de certa forma, ambos, corpo e objeto se abrem à experimentação, se atraem, se mimetizam, dialogam e estabelecem conflitos.

1.3 MATERIAIS E TEMPOS

Cada material possui uma consistência e essa consistência, ao ser manuseada, torna o gesto mais ou menos demorado. O ato de carregar, dobrar, amassar ou esticar algum material se realiza com diferentes dinâmicas, pois o corpo e o objeto têm tempos diferentes de transformação.

O corpo humano, dinâmico, tem capacidade de se transformar; e é justamente por essa capacidade de adquirir consistências e dinâmicas diversas, emprestadas, sugeridas pelo ambiente ou por objetos tocados, que o corpo se assemelha a uma matéria polivalente, móvel, moldável e sensível.

O corpo que tem tais qualidades, se assemelha a uma ideia de corpo como *massa perfeita*. Para Bachelard:

De fato, independentemente de toda ideia de mistura da terra com água, parece que se pode afirmar a existência de um verdadeiro protótipo da *massa imaginária* no reino da imaginação material. Na imaginação de cada um de nós existe a imagem material de uma *massa ideal*, uma perfeita síntese de resistência e maleabilidade, um maravilhoso equilíbrio das forças que aceitam e das forças que repelem. A partir desse estado de equilíbrio que confere uma imediata alacridade à mão trabalhadora, têm origem os juízos pejorativos inversos do *mole demais* e do *duro demais*. Dir-se-á do mesmo modo que no centro desses dois excessos contrários, a mão conhece por instinto a *massa perfeita*. Uma imaginação material normal segura imediatamente essa *massa ótima* na mão sonhadora. Todo sonhador da massa conhece essa *massa perfeita* tão evidente para a mão como o *sólido perfeito* o é aos olhos do geômetra (BACHELARD, 1991, p. 64).

Da massa perfeita sonhada pela mão, massa esta que segue os gestos humanos, vem a promessa de um corpo humano de igual maleabilidade. O corpo, visto como ambiente dinâmico, sonha ser massa que se alonga, se dobra, resiste e se contrai. Tal massa perfeita é composta, aberta e material. A abertura e a composição do corpo o aproximam de uma massa perfeita. Para Bachelard:

A união da terra e da água dá a massa. A massa é um dos esquemas fundamentais do materialismo. E sempre nos pareceu estranho que a filosofia tenha negligenciado o seu estudo. Com efeito, a massa nos parece ser o esquema do materialismo realmente íntimo em que a forma é excluída, apagada, dissolvida. A massa levanta pois os problemas do materialismo sob formas elementares já que ela desembaraça nossa intuição da preocupação com as formas. O problema com as formas coloca-se então em segunda instância. A massa proporciona uma experiência inicial da matéria (BACHELARD, 1997, p. 109).

A dissolução das formas ou as formas em segunda instância é uma abertura, uma indefinição. O corpo aberto à experimentação é visto como materialidade composta que adquire características do ambiente.

Sobre a possibilidade de o corpo adquirir caráter de ambiente, é possível propôr uma leitura sobre as dinâmicas do movimento propostas por Jacques Lecoq em seu livro *O corpo poético- uma pedagogia da criação teatral*.

No capítulo intitulado *Análise do movimento*, Lecoq fala de sua experiência corporal com o esporte e como essas práticas foram incorporadas em seu trabalho com o teatro. Quanto aos movimentos, Lecoq analisa o que chama de “movimentos naturais da vida”, onde observa princípios encontrados no caminhar, na movimentação de pessoas e dos animais em meios diferentes como o ar e a água, por exemplo.

Dessa observação surgem conceitos como “ondulação” e “eclosão” que, se trabalhados através do corpo, procurando variações dinâmicas, auxiliam no estudo do movimento. A observação de materiais e a tentativa de se metamorfosear através da mobilização corporal nestes mesmos materiais traz a ideia de que “da terra que manipulo, torno-me paulatinamente, a argila manipulada” (LECOQ, 2010, p. 133).

Se o corpo se torna argila, se torna também materialidade diferente na qual e com a qual o objeto mantém contato. O corpo pode adquirir uma dinâmica aquosa onde boia um navio, ou uma esfera. Pode ser uma porção de terra sobre a qual repousa um animal feito de madeira. É interessante notar o quanto o corpo, a partir de experiências de diálogo com objetos e materias diversos, passa a acomodar novas dinâmicas e consistências, seja por tensões ou variações de velocidade nos gestos.

Além da análise e movimento de seres vivos e os meios em que eles se deslocam, parte dos estudos apresentados por Lecoq é de observação das “Dinâmicas da Natureza” onde os elementos terra, fogo, água e ar servem de referência para que se experimentem dinâmicas de movimento com qualidade elástica, rígida, viscosa, etc.

A experimentação com materiais e objetos expõe universos dinâmicos diferentes abrindo a possibilidade de diálogo entre corpo e objeto. Para Lecoq:

Há numerosas variantes: as gomas, as borrachas, algumas fibras. Quanto

mais puxamos mais elas se cansam e menos voltarão à forma inicial. Dramaticamente é muito interessante essa dinâmica da nostalgia e da fadiga.

Em seguida, vêm as marcas, as manchas, as dobraduras, as rugas que observamos nos papéis que amassamos, que também tentam voltar à sua forma anterior, mas com muito mais dificuldade que as matérias elásticas. Surge, então, a dimensão puramente trágica, diferente, dependendo da natureza e da qualidade do papel utilizado. A tragédia do papel jornal não é a mesma do papel de seda; o drama do papel para embrulhar carne é diferente daquele do papel de cartas reciclado. As cicatrizes são numerosas, na nostalgia do paraíso perdido!

Enfim chegam as quebras, as fissuras, os vidros trincados, os vidros rachados, as explosões. Aqui talvez mais do que em outro lugar, estão em jogo nossas quebras, nossas diversas fissuras (LECOQ, 2010, p. 134).

Lecoq utiliza a expressão “dinâmica da nostalgia e da fadiga” quando se refere ao comportamento dos materiais. O corpo pode adquirir tais qualidades nostálgicas e também características trágicas, não como discursos objetivos estereotipados mas como dinâmicas de mudança de movimento. Movimentos esses que, em forma de mímica de ação, segundo Lecoq:

nos faz descobrir que tudo o que o homem faz em sua vida pode ser resumido em duas ações essenciais: “empurrar e puxar”. Não fazemos nada senão isso! As variações possíveis são “ser empurrado e ser puxado”, “empurra-se e puxa-se” e encontram seu lugar em múltiplas direções: em frente, para os lados, para trás, na diagonal... Chamei isso de *a rosácea das forças*.

Trata-se de um espaço direcional adaptável a todos os movimentos do homem, sejam eles físicos ou psicológicos, um simples movimento do braço ou uma paixão devoradora, um gesto da cabeça ou um desejo profundo, tudo nos leva ao “empurrar/puxar (LECOQ, 2010, p. 129).

A ideia de uma rosácea das forças, para Lecoq, decompõe os movimentos em verticais, horizontais e diagonais, sendo que cada direção relaciona-se a três mundos dramáticos distintos, para Lecoq:

O “empurrar/puxar” de frente corresponde ao “você e eu”. Há o diálogo com o outro, que se encontra na *commedia dell'arte* ou no *clown*. O movimento vertical insere o homem entre o céu e a terra, entre o zênite e o nadir, num acontecimento trágico. A tragédia é sempre vertical: os deuses estão no Olimpo. Os bufões também, mas no outro sentido: são deuses subterrâneos. Quanto à diagonal, ela é sentimental, lírica, ela escapa sem que se saiba onde vai cair. Estamos aí diante dos grandes sentimentos do melodrama (LECOQ, 2010, p. 130).

São terminologias geométricas utilizadas por Lecoq que têm um certo alcance na análise dos movimentos e na analogia com os mundos dramáticos. Porém na relação com objetos, no contato, a direção é a do diálogo, e se dá em

qualquer “mundo dramático”. A contribuição de Lecoq está na proposição de dinâmicas que podem ser emprestadas de materiais externos ao corpo e o quanto o gesto pode tender a mundos dramáticos variados.

O contato não é um espaço direcional é um momento de relação que, em termos dinâmicos, confunde os corpos que se tocam. Tal momento de abertura se torna mais complexo quando as forças atuantes no contato são mais do que direções, são texturas, resistências materiais, dificuldades físicas, limites ao toque, desistências e impossibilidade de movimento.

O contato pode ser extremo ao ponto de o corpo não ter escolha. Lecoq fala de um contato brando e de um corpo livre em relação ao objeto. Por tal motivo fala da possibilidade da mímica, sem a necessidade do objeto. Para o Teatro de Animação o contato entre corpo e objeto é uma constante. Seria essa então a constância, a do contato, quase como uma condição da animação que se executa pelo contato de modo imediato.

O corpo considerado como ambiente material e espaço sensível imediato ao objeto tocado, é constituído por velocidades, consistências e dinâmicas.

Darci Kusano faz referência às transformações simbólicas sofridas pelos objetos quando em contato com o corpo do dançarino de *kabuki*. Para exemplificar, fala do leque, conhecido como *sensu*:

Dois dos mais importantes acessórios utilizados em quase todas as danças *kabuki* são o *sensu* (“leque dobrável”) e o *tenugui* (“toalha de mão”), que servem para figurar inúmeros objetos, posto que se metamorfoseiam em várias coisas, e são classificados sob a categoria de *mochimono* (“objetos segurados nas mãos”), estando intimamente ligados às danças relacionadas à terra.” (...)

Os *sensu* empregados nas danças *kabuki* são maiores que os usados na vida cotidiana desde os tempos antigos e, quando dobrados, são utilizados para representar ora um cachimbo, uma vara de pesca, um pincel, uma espada ou flauta; e, quando abertos, ora uma garrafa de *saké*, uma carta, um espelho; ou ainda, quando movimentados, uma borboleta, a chuva, o vento, as ondas do mar, as águas do rio (KUSANO, 1993, p. 315).

A movimentação do corpo é essencial para que o leque se metamorfoseie. Esse corpo é ambiente que determina dinâmicas, se transforma em espaço dinâmico por onde pode passar uma borboleta. O leque é uma borboleta pois o corpo se metamorfoseia em ar e vento mas deve haver algo de borboleta no corpo do bailarino de *kabuki*. Corpo e objeto se desviam em um diálogo onde o corpo se torna ambiente aéreo e o leque ganha características animais. O leque não é mais

leque e o corpo se torna um ambiente aéreo, ambos são desviados com relação ao momento anterior ao contato e às novas dinâmicas do corpo e do objeto.

O corpo adquire características de ambiente e espaço sensível. Sensível ao contato o corpo ganha uma alternativa à concepção geometrizada de espaço. O corpo se torna uma espécie de espaço que adquire diferentes consistências e dinâmicas em sua relação com um objeto. Não se reconhece tanto o corpo ou objeto por suas formas, mas sim por seus aspectos transitórios. No trânsito, densidades de corpo e objeto e ambiente se mesclam e coexistem.

O espaço sensível, compreendido pelo corpo, é capaz do ato de desvio, como o faz o corpo com relação ao leque no *kabuki*. O corpo não é então apenas um espaço, **onde**, que contém um objeto, e sim se aproxima de um espaço desviante ligado ao **como** e ao contato.

Os exemplos aqui citados, como a reflexão feita por Bachelard, as práticas teatrais de Lecoq com relação às dinâmicas da natureza e as ideias de desvio apresentadas por Breton, são trazidos no intuito de encontrar corpos e ações em contato com objetos de quaisquer tipos e como essas relações se ligam também ao Teatro de Animação.

De certa forma, a transformação simbólica de um objeto pertence mais ao contato com o corpo humano do que a uma área de conhecimento ou linguagem artística específica. O desvio parece ser uma estratégia artística de ampliação das possibilidades metafóricas dos objetos. No Teatro de Animação essa ampliação de possibilidades do objeto é promovida pela ampliação das possibilidades do corpo. O engajamento corporal nos desvios dos objetos é tão efetivo que é difícil considerar o desvio de um sem a presença do outro.

Tanto corpo quanto objeto podem ser renomeados, colocados em outro espaço ou desviados a fim de se procurar outras características. Tal ato de renomear objetos e corpos se configura como gesto poético de proposição artística.

No diálogo, corpo e objeto podem ser tomados como materialidades sensíveis. A sensibilidade dos materiais diz respeito ao modo como se direcionam os gestos propondo um diálogo de consistências. Ou ainda, segundo Bergson, “o corpo extrai do meio material ou moral aquilo que conseguiu influenciá-lo, aquilo que o interessa: é a identidade de reação a ações diferentes que, ricocheteando nelas, nelas introduz a semelhança, ou delas a extrai” (BERGSON, 2006, p. 59).

A percepção dessas diferenças pode esclarecer os limites em relação aos objetos que o corpo toca e uma dessas diferenças se evidencia no encontro, no momento em que o conhecimento prévio de determinado objeto, material ou substância se refaz pelo contato renovado onde se superam expectativas.

Para Bento Prado Júnior:

O sentimento da graça está ligado, portanto, num primeiro momento à ruptura das expectativas da percepção: o movimento não parece mais estabelecer a relação normal de trabalho com o seu ambiente. A dança se opõe, nesse sentido, ao simples andar, à medida que o andar é um trabalho, isto é, tem fora de si seu *telos* e se sacrifica em função dele. A noção de trabalho, por sua vez, está ligada à noção de resistência. O movimento “normal” é “difícil”, já que a realidade de seu fim supõe uma vitória sobre um sistema de resistências. É o finalismo de *práxis* que metamorfoseia o mundo material - em si indiferente- em contrafinalidade a ser vencida. A postura normal do *homo-faber* não é outra senão a definida por esse movimento que é um movimento *contra* o mundo da matéria e da inércia (PRADO, 1988, p. 81- 82).

O gesto de animar, de tocar um objeto, está ligado à graça mas também à resistência, ao trabalho. A palavra “contra” faz refletir sobre a condição do encontro onde:

Para vencer a resistência da matéria, o organismo prático deve tornar-se, ele próprio, inorgânico (a experiência do corpo próprio é feita em termos mecânicos: “o jogo dos músculos e nossas articulações”), assim como a inteligência, para pensar a matéria, deve materializar-se, exteriorizar-se tornando-se entendimento geométrico. O sentimento da graça é, neste contexto, inicialmente, a interrupção da relação laboriosa com o mundo, suspensão imaginária do reino da necessidade e da inércia.(PRADO, 1988, p. 82).

Mais do que a suspensão imaginária, o contato é uma atualização das consistências do corpo pelo contato com o inorgânico. O organismo se impregna da materialidade que toca. A transitoriedade reaparece como qualidade do corpo, e sua capacidade de se mimetizar pelo contato com outras substâncias o faz massa disforme, onde o que é natural, é questionado e o que é animal, como o corpo humano, aprende com a madeira, com o ferro e com a água.

O corpo, espaço de vida e de experimentação, atualiza o contato com o que é externo seja objeto ou ambiente.

Um corpo permeável é um corpo para a arte, que transita entre movimento de trabalho “normal” e a graça de se surpreender com as “rupturas” provocadas pelo diálogo com materiais externos e que necessitam do contato para que se atualize.

A noção de ator passa por um corpo de iniciativa que interfere no ambiente, se torna ambiente, ou mesmo que anima determinado objeto.

1.4 AGIR COMO ESPECTADOR

A ideia de diálogo parece estar no centro de um possível questionamento com relação à prática de abertura do corpo a objetos, materiais e ambientes. Assim, ao partir para um enfoque sob o campo de práticas do Teatro de Animação, cabe a pergunta sobre como proceder em relação a um objeto.

No contato com o corpo, o objeto passa a ser agente e o que se traduz dessa relação é o imaginário que se anima entre os corpos atuantes compostos por materialidades diversas. Sob esse ponto de vista, onde o enfoque está na relação entre corpo e objeto, não se consideram as impressões de quem possivelmente testemunha esse diálogo, o espectador. Essas interações dizem respeito a uma situação bem particular de contato entre corpo e objeto.

Por tal motivo, é que se problematizam os estímulos, as indicações, os aprofundamentos entre esses corpos que estabelecem contato pelo toque.

Colocar-se como espectador das próprias ações pode parecer estranho, mas em um certo nível parte-se para a fruição que não é somente visual, pode-se ser como ator, um espectador tátil. Ser espectador das próprias ações passa por uma espera em relação à reação do objeto em relação ao corpo humano. Observa-se a resposta a um estímulo, aguardando que uma marionete de fios, por exemplo, termine uma rotação, para então, fazer nova interferência.

A própria experimentação tátil com relação ao objeto em questão seja boneco antropomorfo, bola, tecido, corda ou lâmpada, é que trará informações para que se estabeleça o diálogo.

Pode-se definir o que seria um objeto nesse diálogo com o corpo, dentro de algumas terminologias propostas por Rudolf Laban onde:

Os objetos móveis, como por exemplo uma bola batendo no chão, um arco girando no solo, atravessam o espaço segundo um trajeto definido. Peças de roupas, véus, xales, etc., que são despidos e vestidos podem ser igualmente considerados como objetos móveis (LABAN, 1978, p. 111).

Sob essa perspectiva, pode-se notar que uma peça de figurino ou um acessório passam a configurar como objetos (aqui em sua materialidade desligados

de sua função usual) e, como tais, não são necessariamente vinculados à sua sugestão de gestos de vestir, enfeitar e cobrir, por exemplo. Sob a perspectiva do Teatro de Animação, vale ressaltar a possibilidade de se abordar um objeto móvel qualquer, de maneira a descobri-lo em sua materialidade, consistência, resistência, elasticidade, peso, textura, temperatura e não só por sua aparência primeira visual e externa.

Rudolf Laban propõe algumas fases na aproximação entre pessoas e objetos:

Quando nos movimentamos, nós criamos relacionamentos mutáveis com alguma coisa. Esta alguma coisa poderá ser um objeto, uma pessoa ou mesmo partes de nosso próprio corpo, podendo ser estabelecido um contato físico com qualquer um destes. Neste sentido, podemos distinguir três fases principais que são realizadas pelos movimentos corporais adequados:

a) preparação, b) contato propriamente dito, c) soltar (LABAN, 1978,p. 109).

Nesse momento, interessa mais o contato propriamente dito entre os corpos e as implicações dessa relação. Daí a escolha pelo contato onde se estabelece uma relação mais do que visual com o objeto e, segundo Laban, além de poder ser feito com qualquer parte do corpo, proporciona orientações espaciais:

O contato propriamente dito pode ser efetuado: tocando - a partir de qualquer direção, resvalando - ao longo de qualquer direção da superfície do objeto, transferindo o peso - de cima do objeto, carregando - por debaixo do objeto que descansa sobre alguma parte do corpo, segurando em qualquer lado do objeto, rodeando-o com várias partes do corpo (LABAN, 1978, p. 110).

Para complementar essa abordagem, é necessário observar que os objetos podem ser blocos concentrados, oblongos ou possuírem uma materialidade composta de várias texturas como numa marionete de fios, por exemplo. A marionete de fios possui uma mecânica complexa na relação das partes entre si. Possui, em geral, um comando em madeira, um cordão que imprime movimento em um tecido e este possui internamente, como suporte, um pedaço de madeira o que é bem diferente de se animar uma esfera compacta e homogênea.

Os bonecos e objetos, no Teatro de Animação, muitas vezes têm parte do seu corpo constituído também por parte do corpo humano. Um boneco de luva, por exemplo tem em seu interior uma mão humana que se movimenta de forma a ser braços e pescoço. Além de tais funções, constituindo uma parte do boneco, a mão trabalha constantemente no contato com o tecido e a madeira (caso tal boneco seja

feito com tais materiais) e destes materiais empresta movimentos. Por mais sutil que seja a materialidade de um boneco de luva, a sua presença não deve ser ignorada em um processo que explora a materialidade do corpo e do objeto.

O diálogo com objetos pode ser essencialmente experimental, ou seja, corresponder à descoberta, à permanência no momento presente, não fazendo parte nem mesmo de um projeto dramático e sim parte de uma pesquisa temporal, relativa aos tempos dos materiais e do corpo humano ditada pelo contato, através do qual são experimentados ritmos, silêncios, pausas. Segundo Gaston Bachelard:

Ao ser que está trabalhando, o gesto do trabalho integra, de algum modo o objeto resistente, a própria resistência da matéria. Uma matéria- duração é aqui, uma emergência dinâmica acima de um espaço-tempo. E mais uma vez nessa matéria- duração o homem se realiza antes como devir do que como ser. Conhece uma promoção do ser (BACHELARD, 2008, p. 19).

Ao trazer essa ideia de devir, ou relação em movimento, Bachelard auxilia na compreensão ao se tomar o diálogo como tempo presente com duração determinada pelo tempo de contato, onde o gesto abre-se ao comportamento do material e nesse diálogo corpo e matéria se mostram interessados um no outro. Corpo e objeto se abrem ao contínuo pela diluição de fronteiras, pelo contato e pelo diálogo.

Bachelard acrescenta mais um dado à discussão quando fala sobre projeto e execução onde:

O projeto acompanhado por uma jovem energia se fixa diretamente no objeto, agarra-se a ele, prende-se nele. Por isso o projeto em execução (o projeto material) tem, no fim de contas, uma estrutura temporal diferente daquela do projeto intelectual. O projeto intelectual, em geral, distingue-se demais da execução. É o projeto de um chefe que comanda executantes. Repete frequentemente a dialética hegeliana do senhor e do escravo, sem se beneficiar da síntese que é o domínio do trabalho que se adquire no trabalho contra a matéria (BACHELARD, 2008, p. 19).

Na coexistência entre corpo e objeto haveria uma síntese? Talvez para quem vê essa interação como espectador visual, porém, no contato entre corpo e objeto permanecem os conflitos materiais entre os corpos, entre densidades e pesos, indicações e desvios inesperados.

Não seria apenas do encontro entre corpo e objeto que se estabeleceriam os conflitos. Cada parte, corpo e objeto possui em sua conformação, dinâmicas que se

revelam conflituosas pois são já porções materiais compostas.

Nesse aspecto, fazendo relação com o corpo e o objeto, ou matéria, é possível que se reflita sobre a coexistência e entrelaçamento de conflitos e não de massas estáveis à espera de um estímulo, não apenas uma porção de argila a ser trabalhada. A própria dureza ou elasticidade dos corpos se traem, podem ruir.

Corpos estáveis necessitam de outro? Pode-se tomar o corpo humano e os objetos como regiões de conflito. Os conflitos do corpo humano se revelam por cansaço ou insensibilidade, inconstância, dúvida... e quanto aos conflitos dos materiais? Bachelard não se intimida com a aparente passividade dos materiais ao propor uma latência com relação às matérias oferecendo possibilidade de imersão no aparentemente inanimado.

Essa quebra com a barreira de se “sonhar os estados da matéria” parece ter uma aproximação muito estreita com alguns procedimentos de se dialogar com o objeto e repensar o próprio corpo através de influência dos tempos e durezas dos materiais.

Bachelard não humaniza o material mas sim o situa como uma espécie de espelho ou duplo que reflete a ação humana, onde, segundo o autor:

A matéria nos revela as nossas forças. Sugere uma colocação de nossas forças em categorias dinâmicas. Dá não só uma substância duradoura à nossa vontade, mas também esquemas temporais bem definidos à nossa paciência. De imediato, a matéria recebe de nossos sonhos todo um futuro de trabalho; queremos vencê-la trabalhando (BACHELARD, 2008, p. 19).

Esse trecho do texto de Bachelard abre espaço para um recuo, para se perceber os tempos da matéria, e esse olhar renovado é objeto de alguns procedimentos de sensibilização dentro das Artes e não apenas do Teatro de Animação.

No livro *O espaço de Lygia Clark*, Ricardo Nascimento Fabbrini, no capítulo denominado *O ATO*, discorre sobre o ato do participante sobre o objeto Bicho¹ de Lygia Clark:

A participação do manipulador do *Bicho* é limitada pela possibilidade cinética da obra. O ato criativo, que se manifesta pelo movimento corporal

¹ Bicho é uma escultura articulada, feita com chapas de metal e possui dobradiças. Toma variadas conformações dependendo do modo com que o espectador a movimentar. O espectador tem a oportunidade de mexer numa escultura exposta escolhendo uma forma ao tocá-la e manipulá-la. A participação do espectador é essencial para que a obra se realize. O *Bicho* é um objeto estático, até ser tocado, manipulado e percebido de forma tátil e dinâmica.

do participante, visa atualizar uma das configurações virtuais inscritas na materialidade de sua forma: há um campo de possíveis que impõe fronteiras à invenção criadora (FABBRINI, 1994, p. 91).

Pela forma apenas vista, o bicho é um tipo de objeto porém, ao ser tocado, participa de um momento de diálogo, de abertura e de incerteza. Incerteza essa que se renova pelo próximo contato, antes de se tornar forma fixa, pela abertura a todas as formas que pode vir a ser. Novamente o gesto reiterado, a repetição de um gesto e um possível sentido que vai de uma abertura de possíveis à outra.

Mais adiante em seu livro, Fabbrini, além de aspectos formais e estruturais próprios do objeto, traz uma reflexão sobre a questão temporal com relação ao gesto do participante:

A finalidade do ato, nessas novas proposições, se esgota em seu próprio exercício, ou em outros termos, é uma *finalidade sem fim* que não vincula o movimento corporal à obtenção de resultados exteriores ao próprio ato. O seu sentido reside justamente em sua fatuidade gratuita e em sua irresgatável *efemeridade*: o gesto do participante, uma experiência de reconhecimento da liberdade, é alheio a todo cálculo e precisão pragmáticos. O ato marca, em sua imprevisão de risco, uma trajetória particular de desafios e decisões que se opõe ao comportamento rotineiro, mecânico e previsível do cotidiano (FABBRINI, 1994, p. 91).

Bachelard atenta para “esquemas temporais” da matéria e Fabbrini nos fala também de trajetória do gesto. Sob esse aspecto, a princípio, seria possível estabelecer um paralelo entre o ato do participante, que não é exatamente o propositor do objeto “Bicho” com o ato corporal do ator no Teatro de Animação de se descobrir a matéria em suas categorias dinâmicas como nos sugere Bachelard?

As reflexões de Bachelard têm muito a acrescentar ao estudo do Teatro de Animação, uma vez que trata de camadas que fazem parte das indagações cotidianas dos artistas que trabalham nesse campo do teatro. Vale ressaltar algumas reflexões sobre a relação entre corpo e objeto trazidas pela atriz Claire Heggen em seu trabalho no Theatre du Mouvement. Segundo Heggen:

É esse diálogo incessante, sensível, sensorial, perceptivo (entre objeto e sujeito) que produzirá matéria teatral, alimento dramático para o ator manipulador: desempenho em que o corpo do ator objetivado pelo objeto se põe às ordens do próprio objeto. Informações, pressões, resistências, o corpo é obrigado a transgredir. De volta o objeto nos oferece, “por acréscimo”, o imprevisto, a visão inesperada de um aparecimento dramaticamente mais interessante, um acontecimento desconhecido e

reconhecido que convida o ator a sair de seus caminhos habituais e previsíveis de pensamento e de movimento (HEGGEN, 2009, p. 55).

Claire Heggen enfatiza o diálogo entre corpo e objeto como possível e aponta para uma relação de proposições por parte de ambos os corpos atuantes, chamados por Heggen de sujeito e objeto e, mesmo que com um certo silêncio o material propõe dinâmicas que não são reconhecidas à distância, necessitam da proximidade. Quando a atriz utiliza palavras como resistências e transgressão, também remete ao texto de Bachelard onde:

Matéria e Mão devem estar unidas para formar o ponto essencial do *dualismo energético*, dualismo ativo que tem uma tonalidade bem diferente daquela do dualismo clássico do objeto e do sujeito, ambos enfraquecidos pela contemplação, um em sua inércia, e outro em sua ociosidade. De fato, a mão que trabalha põe o objeto numa ordem nova na emergência de sua existência *dinamizada* (BACHELARD, 2008, p. 21).

As contribuições do texto de Bachelard vão além de ativar a imaginação, passam a ter ressonância em pontos essenciais dos questionamentos sobre a própria descoberta corporal com relação ao tempos dos materiais. Passa-se a uma reflexão que revigora o reconhecimento das instâncias envolvidas como sujeito/corpo e objeto/matéria e aponta para um diálogo tátil, pela descoberta de dinâmicas que revelam outras camadas dos objetos que permaneceriam escondidas pela distância de uma fruição visual. Objetos aparentemente reconhecíveis pela visão se apresentam ao tato com as ambiguidades de um corpo revisitado, revelam inadequações à imagem que se fazia a priori.

O corpo humano que se sabe inacabado, abre-se para o diálogo. Quanto à matéria, que sugere e indica os caminhos do gesto, esta se apresenta como potencialidade e guia no presente do diálogo.

Abrir-se ao diálogo e interação com materiais, mesmo que através do teatro, é tocar em outras formas de arte, é também descobrir linguagens que têm suas fronteiras incertas.

Deve haver tantas outras possibilidades de “animação” do corpo e dos objetos quanto a variedade de corpos e materiais.

Nessa pesquisa de diálogo com o aparentemente inanimado, um tipo de dança, uma possibilidade de fruição artística como a proposta de Lygia Clark com o *Bicho*, um condicionamento do corpo ou mesmo o contato com algum tipo de som

pode ser uma dessas presenças que se agregam por algum tempo às reflexões sobre uma arte que parta do diálogo entre espaços sensíveis, sujeitos e atuantes.

1.5 CONTATO DE SUJEITOS ATUANTES

A presente pesquisa sobre a relação entre corpo e objeto pretende repensar os termos utilizados ao se fazer referência ao corpo e ao objeto. Os objetos, bem como outros materiais são as porções que se encontram além dos limites da pele, ou seja, aquilo que é considerado outro.

O outro, por exemplo um boneco, um objeto ou outro material qualquer, em contato com o corpo humano, se abre para uma relação tátil e, nessa relação, se estabelecem e se reconhecem variações temporais propostas por cada parte, corpo e objeto.

Ao tomar o ato da animação como proposta de diálogo entre corpos que atuam a partir do contato, estes se colocam em estreita relação através da experimentação, e revelam dinâmicas que lhes são próprias.

Quando o diálogo se estabelece entre o corpo do ator e um objeto movido por fios, por exemplo, é possível que a abordagem contemple algo além da visualidade do objeto. Tanto pelo fio, por sua extensão, seu peso, mecanismos ou materiais, quanto por sua aparência é que tal objeto pode ser considerado. Fios, tecidos e massas, são sujeitos que também atuam com suas especificidades e seus estímulos. Os estímulos para se trabalhar com bonecos e objetos provêm também de suas porções materiais e características próprias como peso e textura. Se um boneco é rude em sua aparência, mas é feito de tecido macio, sua qualidade tátil é diferente da sua aparência e essa dimensão, percebida pelo tato, é algo que cabe ao corpo que toca o boneco. Essa maciez é que diz muito com relação ao como o corpo humano que anima tal boneco se movimentará. O corpo, espaço dinâmico e sensível ao toque, pode guiar e ser guiado pelo tato.

Apesar de a visualidade ser importante para o espectador em um espetáculo de bonecos, fica, para o ator-animador, como indício muito importante de orientação, o tato. Não que seja uma orientação apenas de localização no espaço do palco, por exemplo, mas uma orientação das passagens dinâmicas, de um gesto a outro. A resistência de um material vai aumentando aos poucos dentro do corpo do boneco, então, é sinal de que se chega num ponto em que se deve mudar a intenção e as intensidades do gesto, como uma articulação que chega em seu limite

de movimento, um pedaço de tecido que chega ao limite de sua elasticidade. São essas resistências que determinam dinâmicas do objeto ou boneco animado. Nesse ponto o corpo anima e é animado por sugestões da materialidade do objeto que toca.

Essas indicações da matéria são os estímulos táteis próprios das relações e se estabelecem entre corpo e objeto e estimulam também o ato da animação. Animação essa que se baseia nas negociações entre corpos e não exatamente apenas nos aspectos visuais do objeto.

Parece fecundo refletir sobre essas proposições de diálogo entre corpo e objeto pelo que essa relação traz principalmente ao corpo. Se a proposta é de que o corpo se abra ao diálogo, cabe o questionamento sobre esses níveis de comunicação estabelecidos entre ele e os objetos. É justamente nessa dimensão, que se refere ao corpo e ao objeto, do ponto de contato entre esses corpos, que parece ser possível problematizar o ato de animar, ou como já dito anteriormente, colocar em ação o gesto de desvio. Desvio e animação são ideias que se tocam por estarem relacionadas ao ato de propor a ampliação das possibilidades de corpo e objeto.

É importante perceber que o ato de animar recebe influência do objeto animado. Instala-se, então, uma relação de negociação e diálogo entre corpo e objeto e desse modo eles são vistos como “sujeitos atuantes” (BACHELARD, 2008, p. 26). O objeto, por suas características e peculiaridades, não é sujeito passivo na cena, mas atua, interfere e propõe.

De certa forma, essa relação tátil com o objeto, esse espaço de negociações dinâmicas entre corpo e matéria, não é possível de ser percebida pelo público de um espetáculo de bonecos. Cabe ao ator-animador ter tal experiência, salvo algum tipo de espetáculo que ofereça ao espectador, até então um “espectador pelo olhar”, uma experiência direta com objetos e bonecos, proporcionando assim uma fruição tátil.

No encontro entre corpo e objeto, as particularidades materiais se revelam. No capítulo denominado a *Dialética do energetismo imaginário - o mundo resistente*, Gaston Bachelard traz conceitos que podem ser levados em consideração quando se trabalha com essa dimensão material dos objetos dentro do Teatro de Animação. Um momento da abordagem com relação à matéria é o de estabelecer quais as qualidades desta matéria. Segundo Bachelard:

A dialética do *duro* e do *mole* rege todas as imagens que nós fazemos da matéria íntima das coisas. Essa dialética *anima* – pois só tem seu verdadeiro sentido numa *animação* – todas as imagens mediante as quais participamos ativamente, ardentemente, da intimidade das substâncias. *Duro* e *mole* são os primeiros qualificativos recebidos pela *resistência* da matéria, a primeira *existência dinâmica do mundo resistente* (BACHELARD, 2008, p. 15).

Essa dialética, a qual Bachelard chama de duro e mole, com relação aos materiais, anima as imagens. Pode-se então, tomar essas imagens como configurações de jogos, disputas e negociações das quais corpo e objeto participam ativamente. Tais imagens e ações suscitadas pelo diálogo entram como parte dos processos de descoberta do corpo e podem ser tomadas como caminhos do processo criativo, ou mesmo um modo de se conduzir uma poética dentro do Teatro de Animação. Bachelard propõe, junto à identificação de possíveis extremos, um campo intermediário que seria o das negociações. Esse seria o campo do diálogo entre corpo e objeto, o da “não-inscrição” (GIL, 2001, p. 118).

Ao propor que existe uma resistência do mundo material, Bachelard fala do corpo que se sente impelido a agir “contra” a matéria, onde a:

imaginação material e dinâmica nos faz viver uma adversidade provocada, uma psicologia do *contra* que não se contenta com a pancada, com o choque, mas que se promete a dominação sobre a própria intimidade da matéria. Assim, a dureza sonhada é uma dureza atacada incessantemente, e uma dureza que renova sem cessar suas excitações (BACHELARD, 2008, p. 18).

É através da experimentação, da permanência do contato, que se procura pela abordagem mais proveitosa quando se pretende trabalhar com as resistências dos materiais. Encontrar a intimidade das matérias é também descobrir seu comportamento, sua estabilidade e a cada vez que se retorna ao objeto, esse contato se atualiza, pois no diálogo a materialidade não tem características absolutas. O que é trazido como convidativo num momento pode ser menos convidativo em outros. Contar com essa imprevisibilidade do diálogo passa a ser um ponto fundamental, pois isso caracteriza, de certa forma, a abertura necessária para o tempo presente da redescoberta. A instabilidade é trazida através do conceito de “ambivalência”. Segundo Bachelard:

No conhecimento dinâmico da matéria – e correlativamente nos

conhecimentos dinâmicos do nosso ser – nada fica claro se não colocamos de início os dois termos *duro* e *mole*. Vêm em seguida experiências mais ricas, mais sutis, um imenso campo de experiências intermediárias. Mas na ordem da matéria, o sim e o não se dizem mole e duro. Não há imagens da matéria sem essa dialética de convite e exclusão, dialética que a imaginação *transporá* a inumeráveis metáforas, dialética que às vezes se inverte sob a ação de curiosas ambivalências até definir, por exemplo, uma hostilidade hipócrita da moleza ou um convite provocador da dureza (BACHELARD, 2008, p. 15- 16).

Aqui se contempla tudo aquilo que se instala entre as imagens de dureza e moleza e assim se torna uma promessa a possibilidade de encontrar o que está escondido na matéria, no objeto, no boneco. Diante da especificidade de um objeto, como desvendar a intimidade da substância? Não seria nesse sentido que se dá a atuação dentro do Teatro de Animação? Procurar as ambivalências, propor o desvio através do gesto, ir da forma à consistência dos materiais, procurar certa profundidade para aquele material, encaminhar ações pelo jogo da procura?

De certa forma, Bachelard remete a uma situação elementar ao se referir às “bases da imaginação material” onde o embate entre corpo e matéria pode ser visto também como possibilidade de relação elementar que seria a descoberta dessas possibilidades e dinâmicas. Segundo o autor:

as bases da imaginação material residem nas imagens primitivas da dureza e da moleza. Essas imagens são tão verdadeiramente elementares que sempre podemos encontrá-las apesar de todas as transposições, a despeito de toda inversão, no fundo de todas as metáforas (BACHELARD, 2008, p. 16).

Quando se fala em imagens elementares, alguns aspectos do processo criativo vêm à tona. A imagem de uma pessoa em um local de trabalho diante de um objeto, pode ser uma delas. Bachelard ajuda a pensar sobre a objetividade do objeto ao supor a intimidade dos materiais e essa reflexão abre também para se pensar sobre a imagem elementar do diálogo entre corpo humano e objeto.

O aprofundamento é a tentativa de descobrir as relações entre corpo e objeto, e se dá no sentido de ir além das aparências primeiras ou primeiras impressões, retirando corpo e objeto de seus lugares usuais e de suas localizações de espaço geometrizado.

Esse aprofundamento abre uma dupla perspectiva; para a intimidade do **sujeito atuante** e no interior substancial do objeto inerte encontrado pela percepção. Então, no trabalho da matéria, inverte-se essa dupla perspectiva: as intimidades do sujeito e do objeto se tocam entre si: nasce assim, na alma do trabalhador, um ritmo salutar de introversão e extroversão (...) São tipos de energia. Essas energias se desenvolvem

ao se tocarem (BACHELARD,2008, p. 26, grifo nosso).

Dentre esses conceitos, trazidos por Bachelard, muitos encontram ressonância em práticas teatrais que consideram o corpo e o objeto. A ideia de sujeito atuante, como proposto por Bachelard, cria um enigma, ou mesmo uma interrupção na relação comum entre corpo e objeto, onde o objeto tem suas funções bem determinadas e o corpo humano também. Ser sujeito atuante traz um duplo sentido tanto para o corpo quanto para o objeto, porém, é com relação ao objeto que tal ideia acrescenta algo importante, a capacidade de atuação de algo que parecia estar colocado no mundo para cumprir uma única função. Se objetos e materiais indicam caminhos ao corpo mas também recebem intervenções externas é possível dar o passo necessário em direção à possibilidade de o objeto ser também sujeito atuante. Uma atuação diversa da atuação humana talvez, mas mesmo assim atuante.

Na confecção de objetos ou na animação dos mesmos, o corpo recebe indicações da matéria com que trabalha e portanto a todo o momento se pode encontrar as indicações de gesto ou de dinâmicas para o corpo.

Por exemplo, o ato de cortar um tecido com uma tesoura no momento da confecção de um objeto ou boneco, diz muito sobre o material e também diz muito com relação aos gestos que se revelam neste contato aparentemente objetivo, o de cortar um tecido. Mas se neste mesmo momento, o tecido se rebela contra a tesoura, há um desvio. Tanto corpo humano, quanto tesoura, quanto tecido, se desvem de um jogo previsível e estabelecem uma relação de diálogo diversa daquela esperada. Nesse momento é que o ato de animar se realiza, quando há diálogo entre corpo e matéria, quando ocorre o desvio. O desvio se torna possível na abertura aos possíveis, ou seja na não aceitação do determinado pelo objeto ou pelo corpo em separado.

Ao estabelecer uma aproximação entre as “imagens da matéria”, propostas por Gaston Bachelard, e a relação entre corpo e objeto no Teatro de Animação é possível discutir o processo de criação que se estabelece nesse diálogo.

É interessante partir dessas palavras utilizadas pelo autor como animação, mundo resistente, dinâmica, ambivalência e reparar como fazem parte do que se pratica quando se trabalha com Teatro de Animação. Não só pela palavra em si, mas com relação ao conceito trazido para o termo “animação”, pode-se acrescentar

outro nível dessa animação que parece estar no campo da descoberta e do diálogo que se faz com a matéria.

Os conceitos trazidos por Bachelard como resistência e dinâmica, aproximam as transformações da matéria com as ações humanas e, a cada vez em que há contato, a experiência pode ser renovada. Essas resistências e dinâmicas se dão na relação que atualiza os corpos. Entenda-se por atualização do imaginário o retorno ao objeto ou à matéria com que se trabalha posto que em cada nova aproximação se estabelece uma relação diferenciada, mesmo que seja a perda de interesse.

No diálogo, tanto o corpo humano como o objeto podem ser vistos como proponentes, como corpos atuantes. A matéria com que se trabalha e os desvios a que objeto e corpo são submetidos com relação às suas funções habituais são temas pertinentes ao estudo da interação entre corpo e objeto, uma vez que é através dessa dinâmica do diálogo que essas relações se estabelecem.

Essa denominação de “sujeitos atuantes” considera o caráter ativo e mobilizador e leva em conta a materialidade de ambos os corpos que dialogam.

1.6 CORPO: espaço vivo

Più che spazio fisico, lo spazio architettonico è spazio vissuto, e lo spazio vissuto trascende sempre la geometria e la misurabilità.(...) La teoria e la critica architettonica moderne hanno avuto una forte tendenza a considerare lo spazio come un oggetto immateriale delineato da superfici materiali, al posto di intendere lo spazio in termine di interazioni e interrelazioni dinamiche. (PALLASMAA, 2007, p. 81)²

Aquilo que poderia ser ponto de partida para uma conformação espacial delimitada por volumes tridimensionais que se cristalizam, pode dar lugar à arquitetura momentânea das relações no caso do corpo e do objeto.

Cada objeto possui, para quem o toca, uma ou mais características que norteiam seu uso. A união entre os corpos gera pontos de apoio, centros de

² Mais que espaço físico, o espaço arquitetônico é espaço vivido, e o espaço vivido transcende sempre a geometria e a mensurabilidade.(...) A teoria e a crítica arquitetônica modernas, têm tido uma forte tendência a considerar o espaço como um objeto imaterial delimitado por superfícies materiais, em lugar de compreender o espaço em termos de interações e inter-relações dinâmicas. (trad. nossa).

gravidade e velocidades de locomoção diversos daqueles experimentados cotidianamente. Para Bachelard:

Somente essa indução material e dinâmica essa “dução” pela intimidade do real pode soerguer nosso ser íntimo. Aprenderemos isso estabelecendo entre as coisas e nós próprios uma correspondência de materialidade. Para tanto será necessário penetrar nessa região que Raoul Ubac chama com muita propriedade de “contra-espaço”. Ao finalismo prático dos órgãos exigidos pela imperiosa necessidade das exigências imediatas corresponde um finalismo poético que o corpo detém potencialmente... Temos de persuadir-nos de que um objeto pode sucessivamente mudar de sentido e de aspecto conforme a chama poética que o atinge, o consome ou o poupa (BACHELARD, 1990, p. 9).

Materiais e objetos imprimem suas “habilidades” no corpo humano, ou melhor dizendo, o corpo apreende as dinâmicas e não exatamente as formas das substâncias com as quais entra em contato. A forma de um objeto ou apenas seu desenho bidimensional não revela todo o espaço que pode ser vivido e experimentado pelo contato. A chama poética é a própria interação pois objetos e corpos agem e o corpo, visto como transformável, é atingido pelo objeto.

O espaço corporal que se transforma na relação entre estes sujeitos atuantes é um espaço preenchido, feito de dinâmicas do objeto e do corpo humano, um espaço de vivência, de experimentação de diferentes dinâmicas, texturas e pesos.

Qualquer analogia entre o espaço corporal e uma imagem apenas visual se faz insuficiente, pois as forças que agem no momento da ação é que estabelecem a singularidade e tais forças agem por todo o corpo. O espaço corporal é vivo e contenedor de dinâmicas. A experiência desse espaço é uma experiência ligada à duração do contato, onde o tempo é a categoria que se liga ao como, ou seja, ao como se dá tal gesto e não onde se dá tal gesto. O gesto está em parte no corpo e no objeto.

O corpo é esse espaço “como”, um “modo” de ser espaço em contato com materiais e objetos; não pode ser visto como dado fixo pois se altera na relação. É desviado do gesto solitário, se sabe incompleto e escolhe atuar em conjunto com outros corpos e substâncias.

Objetos como bonecos antropomorfos, tecido, corda, bastão, caixas e esferas, propõem dinâmicas abertas. Estes aspectos dinâmicos estão relacionados mais ao que se sente no corpo ao executar a movimentação do que relacionados aos aspectos formais ou à forma, ou ao efeito aos olhos do espectador. Sensação

do ponto de vista de quem pratica e não do efeito visual sobre quem observa.

Segue um trecho do livro *Os teatros bunraku e kabuki :uma visada barroca* de Darci Kusano, onde a autora transcreve as palavras de Tamao Yoshida , manipulador-chefe da trupe de *bunraku* de Osaka :

Quando um jovem finalmente sobe num palco, é onde ele realmente aprende. Se obtiver uma parte menor, que não requeira muito movimento, ele pode aprender muito simplesmente observando através do capuz preto. (...) Um dia concentra-se como o operador de pernas, mais velho, faz as pernas do boneco se moverem como as de um ancião cansado. Noutra dia, observa a postura do manipulador- chefe: como ele inclina os quadris para fazer o boneco jovem e vivaz, ou forte e digno? Quão próximo do manipulador- chefe está aquele manipulador do braço esquerdo? Um titereiro observa e também absorve essas habilidades, através da pele: a suavidade natural do manipulador- chefe; o modo como o operador do braço esquerdo coordena o braço esquerdo com o direito,manejado pelo seu superior; os movimentos espirituosos de um titereiro de pernas experiente. A sincronização, como trabalhar em unísono, você aprende isso com seus ossos, não pode ser ensinado por palavras (KUSANO, 1993, p. 194).

As expressões: *você aprende com os ossos, através da pele*, chamam a atenção por revelarem o aprendizado experienciado no corpo, nos ossos, através da pele e que se espalha pelo corpo e objeto. É pelo contato que parte da experiência é singularizada, ou seja, são ressonâncias próprias do contato.

Contato este que segundo Edward T. Hall, mobiliza os receptores imediatos “usados para examinar o mundo de muito perto – o mundo do tato, as sensações que recebemos pela pele, membranas e músculos” (HALL, 2005, p. 51).

Hall diferencia os receptores imediatos dos remotos que “ocupam-se do exame de objetos distantes – os olhos, os ouvidos e o nariz” (HALL, 2005, p. 51).

Tal diferenciação entre receptores imediatos e remotos leva Hall a distinguir dois tipos de espaço, um tátil e outro visual apesar de ponderar que “as experiências visuais e táteis do espaço são tão entrelaçadas que não podem ser separadas” (HALL, 2005, p. 74). Mas o autor diferencia justamente os espaços táteis dos visuais pela qualidade das informações. O espaço tátil, seria o espaço percebido pelos receptores imediatos e segundo Hall:

De todas as sensações o tato é a experiência mais pessoal. Para muita gente, os momentos mais íntimos da vida estão associados às texturas cambiantes da pele. A resistência endurecida, semelhante a uma couraça, diante do toque indesejado, ou as texturas excitantes, sempre em transformação, da pele durante o ato sexual, bem como a qualidade aveludada da satisfação depois, são mensagens de um corpo para outro, com significados universais (HALL, 2005, p. 76- 77).

É no corpo matriz da energia humana animal, que se processam os registros e a memória de um espaço imediato vivo e tátil. Algumas tensões, que sejam compreendidas como condição para que haja comunicação entre corpos, tanto do boneco como dos atores, são mantidas, tensões que se estabelecem pela materialidade dos corpos (humanos ou não). O ato de animar parte também do contato com materiais e da possibilidade de experienciar as transformações da matéria.

Vale lembrar que em muitas modalidades do Teatro de Animação, como na animação direta sobre um boneco, os atores permanecem vestidos de preto e têm suas presenças dissimuladas dando a ilusão de que os materiais, objetos e bonecos animados se movimentam de forma autônoma.

Como imagem, os corpos que animam o objeto e permanecem vestidos de preto, dissimulando sua presença, poderiam ser comparados com a matéria escura que se encontra dissimulada no Universo, onde apenas os corpos celestes que possuem ou refletem luz, ganham destaque. É uma ilusão visual mas uma realidade dinâmica de relações dissimuladas que se efetivam através de relações entre músculos, ossos, materialidades externas ao corpo humano porém em contato.

Essa massa escura formada por corpos humanos é um espaço sensível ao objeto, às matérias que sustenta. Pode ser um ambiente que simula o mar, a terra, ou o vento, por aprender a ser mar ou água.

Sobre essa possibilidade de o corpo adquirir caráter de superfície contínua, espaço ou ambiente, pode-se propor uma leitura sobre as dinâmicas do movimento propostas por Jacques Lecoq.

Ondulação é um exemplo de dinâmica que pode ser aprendida com a matéria; ter as mãos apoiadas sobre a água do mar, pode trazer referências de ondulação. Para Lecoq “ na água, o peixe ondula para avançar” (LECOQ, 2010, p.119).

No teatro de Animação, o corpo se torna flexível como água que ondula para que o peixe possa avançar, o corpo se torna um espaço dinâmico como a água.

Além da mobilização corporal com variações de dinâmicas e planos, o estudo do movimento dos animais se aproxima muito das investigações propostas por Jacques Lecoq, que observa:

Alguns animais oferecem ritmos lentos excepcionais, entre eles o camaleão. Ele se desloca sem que sua cabeça nunca receba o mínimo

choque vindo das patas. Situação ideal para espionagem! Também a passagem da descontração ao alerta é um elemento particular da dinâmica animal. O cão passa imediatamente da defesa ao ataque, do sono à vigilância. São muitas as dinâmicas analisadas que vêm a enriquecer fortemente a representação dos personagens (LECOQ, 2010, p. 138).

Jacques Lecoq chega a definir uma “ginástica animalesca. A flexibilidade vertebral é buscada por analogia nos movimentos do gato; o trabalho das omoplatas vem do tigre, o alongamento da coluna vertebral vem do suricato, ereto no deserto em pleno estado de vigia” (LECOQ, 2010, p. 139).

São essas práticas, de relacionar o corpo humano com substâncias ou seres com dinâmicas e consistências diferentes, que chamam a atenção quando se procura um corpo capaz de gestos poéticos na relação com objetos. Os objetos refletem as ações do corpo e, em algumas práticas, o que fica para o espectador é apenas o objeto como foco e o corpo se retrai à massa escura, e se camufla em espaço vazio para os olhos, mas é consistente como porção dinâmica. Adquire a característica de espaço, de superfície, de ambiente e meio por se fazer água, chão, vento ou outra massa, outra substância.

O que sob o olhar espectador se revela, pelo objeto, é a capacidade do corpo desviar-se, em habilidades mais ou menos sutis de transformar a substância do próprio corpo, por memória ou pelo contato presente com o objeto, animado, desviado. Lembrando que o que vale para os materiais muitas vezes vale para o corpo humano, animado por uma textura, desviado por uma resistência do material.

Essa atitude de olhar outro corpo, abrir-se ao diálogo supõe certa flexibilidade ou, como diz Bachelard, certa “ambivalência” capaz de experimentar estados muito diferentes que variam entre o duro e o mole. A ambivalência seria esse movimento, essa consistência que não atinge estados fixos. A ambivalência se nota em um corpos e objetos abertos que transitam, avançam e regridem de uma abertura a outra, de uma indeterminação a outra.

É sobre a ambivalência do sujeito atuante, esse corpo que pode ser objetual ou humano no Teatro de Animação, que se desenvolverá o segundo capítulo, onde se toma um corpo fictício como ponto de partida para a reflexão sobre o quanto corpo e objeto dialogam em suas ambivalências e consistências.

2 SEGUNDO CAPÍTULO: o corpo de Antígona

“no fundo da tumba vimos Antígona suspensa pelo pescoço, enforcada com um lenço de finíssimo linho.”(Sófocles em *Antígona*)

Neste segundo capítulo, parte-se do corpo da personagem Antígona, retirada da obra homônima escrita pelo poeta e dramaturgo grego Sófocles (séc. V a.C).

Antígona é irmã de Ismene e tem outros dois irmãos, Polínice e Etéocles. Os dois irmãos homens morrem em uma batalha que travam entre si pelo governo de Tebas. O acordo era que cada irmão governasse Tebas por um ano e então passasse o governo ao outro. Etéocles não quis transferir o governo a seu irmão Polínice e então ambos disputaram tal direito em uma luta que terminou na morte de ambos. Após a morte dos dois, Etéocles, que era quem governava, recebeu as honrarias enquanto Polínice foi largado aos cães pois o interdito de Creonte determinava que ninguém poderia oferecer um enterro digno ao traidor da pátria.

Apesar do interdito, Antígona, irmã de Polínice, resolve se aproximar e deitar terra e bálsamo sobre o corpo do irmão morto. Antígona é, então, condenada a ficar em reclusão e, na obra de Sófocles, acaba se suicidando com o próprio véu.

Durante toda a tragédia, Antígona é a antagonista do poder. Não reconhece a autoridade que determina que um irmão não possa ser velado nem sepultado. E como personagem desafiador da lei é levada à reclusão.

Ali, isolada da sociedade, Antígona propõe o desvio de um material, objeto que a acompanhou por muito tempo, até mesmo por toda a vida. Como acessório, o véu de Antígona ganha intimidade com o corpo da personagem. Uma intimidade que só é possível se ter com o tempo, pela convivência entre corpo e objeto. Um material corriqueiro que se transforma, que participa das variações emocionais, que pode ter secado ao sol ou à sombra, que retorna ao contato com o corpo, carregando algum bálsamo, suor ou memórias.

Antígona surge na presente pesquisa como corpo que já conhece o objeto que toca. A convivência com o objeto véu é longa e, ambos, corpo e objeto convivem e podem ser tidos como a continuidade um do outro. Com Antígona, se apresenta o material familiar que acompanha seu corpo, seus gestos e se metamorfoseia através do contato. Este material é seu véu.

A abordagem feita por Jacques Lecoq, com relação ao contato corporal com

os materiais, pode auxiliar nas considerações sobre o corpo de Antígona. De conviver com o véu, o corpo de Antígona se torna véu. A impregnação do corpo pelas características dos materiais reaparece no corpo exemplar de Antígona. Exemplar porque as ações e gestos de Antígona remetem ao corpo que aprende com os materiais e com os objetos, ou melhor, se abre ao diálogo com eles.

O corpo que morre através do próprio véu propõe um momento de pausa. Do texto à imagem que se forma, há um detalhe e por ser assim pequeno é que tem sua eficácia no quadro trágico. O ponto de contato entre corpo e véu é concentrado, a tensão é muito grande e, por estarem, corpo e objeto, em contato em pontos específicos, com densidades específicas, únicas, próprias do momento, é que a morte aparece.

Nesse embate, o véu se torna mais forte do que o corpo humano, por uma questão de arranjo, de dobras e torções próprias da convivência entre o corpo da personagem e o objeto. Das possibilidades e das variações se cristaliza aquela que enforca. O momento trágico da morte pode ofuscar outros momentos de convivência com mais variáveis entre Antígona e o seu véu, muito mais diversificado em termos de tensões, formatos, dinâmicas e funções. Antes de adquirir as densidades e tensões do enforcamento, há de se supor que Antígona transita de uma possibilidade a outra, de uma abertura a outra e de um arranjo a outro.

O corpo da personagem é retirado da ficção assim como o seu véu, e passa a ter uma relação crível, possível de ser executada fora da ficção. Não é exatamente o momento em que cessam os movimentos do corpo e véu que mais interessa nesse exemplo e, sim, tudo o que ocorreu anteriormente, as nuances do tato, as intenções, as funções do tecido.

No texto de Nicole Loraux *Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia Antiga*, a autora ao, analisar os modos como as mulheres morrem nos textos trágicos, faz a seguinte consideração:

O enforcamento, morte feminina. Ousaria mesmo dizer que nele a expressão da feminilidade pode desdobrar-se infinitamente: as mulheres e as moças sabem que a corda- instrumento usual do enforcamento- pode ser substituída, como em Antígona estrangulada no laço feito de seu véu, pelos adornos com que se cobrem e que são emblemas do deus sexo. Véus, cintos, faixas: esses instrumentos de sedução constituem virtualmente armadilhas de morte para aquelas que os usam, como as Danaides suplicantes explicam ao rei Pelasgo; em suma, aproveitando a expressão vigorosa de Ésquilo, há nisso uma bela astúcia, *mekané kalé* em que a *peithó* (a persuasão) erótica se põe a serviço das mais sinistras das

ameaças. (...)

Todavia, não se deve esquecer que toda ação realizada por uma mulher, esteja ela armada com um gládio para matar ou para matar-se, corre sempre o risco de ser inexoravelmente recoberta pelo vocabulário da astúcia (LORAU, 1995, p. 31- 32).

O tecido permite as experiências que variam do mole ao duro. O mole em contato com o corpo feminino diz respeito aos aspectos de manto, de faixa, lenço, véu, “ instrumentos de sedução”, e também às “ armadilhas de morte” que se efetivam em um instrumento de execução como tecido compactado em torno do pescoço. É por suas consistências possíveis que o véu adquire funções variadas.

O mesmo objeto pode ter vários adjetivos, várias funções e o corpo de Antígona acompanha, faz parte dessas mudanças funcionais, materiais e simbólicas.

O corpo de Antígona é alusivo a outros corpos capazes de transformar objetos e materiais através do contato e pelo gesto que dá mais de uma conformação para o objeto com o qual se relaciona. Exemplar porque, apesar de toda convivência, Antígona apresenta um formato novo para o tecido, um arranjo completamente diferente daqueles que havia proposto em toda a sua vida. O véu agora tem consequência capital sobre o próprio corpo de Antígona.

Essa relação entre corpo e objeto pode ser identificada como espetáculo para quem observa, para o espectador, porém, a efetividade desse diálogo tátil se dá justamente entre o corpo do artista e o objeto ou material com que trabalha.

O véu e o cinto se transformam em instrumento de morte pelo seu uso e pelo desvio proposto pelo corpo humano. O desvio e a possibilidade de ele se efetuar são parte do imaginário sobre a astúcia da mulher, própria dela. Pode-se agregar a inconstância do véu à ambiguidade das ações, e o tecido pode ser uma matéria trágica, que povoa os extremos simbólicos desde o véu suave até a corda tensionada.

O corpo, no Teatro de Animação, é um corpo que faz a escolha por subverter, dissimular, tornar ambíguo, inconstante, seduzir, criar armadilhas, persuadir e agir com astúcia. Tal corpo não seria visto como sincero e o gesto, que também pode ser chamado de gesto ambíguo, não é digno de confiança pois promove o desvio dos objetos com que se relaciona. Este corpo interessa especialmente para essa pesquisa sobre corpo e objeto em Teatro de Animação.

A desonra recai sobre o corpo que subverte a objetividade, ou mesmo

reelabora a objetividade comum do objeto tecido e o torna incisivo, distanciando o material de seu uso comum a ponto de descaracterizar sua materialidade ou potencializá-la. Por mãos assim, por gestos dessa natureza, por um temperamento incerto e pela astúcia é que se desfaz o objeto. Corpo e objeto se refletem. A inconstância da matéria é associada à instabilidade do caráter e o corpo é capaz de efetuar saltos, transitar por consistências diversas.

O corpo que se ocupa da atuação pode ser visto como instável e no caso de Antígona se torna exemplar na atuação com objetos. O corpo de Antígona se metamorfoseia, tem seus tendões mobilizados na gradação do endurecimento da matéria tecido.

Como corpo exemplar, Antígona, em sua descrição na hora da morte, está ligada a um material impossível de se separar de seu corpo. Não há possibilidade de uma descrição apenas do gesto sem considerar o objeto tecido ou do tecido sem considerar o gesto. Entre os dois há uma continuidade, uma troca de forças, uma disputa que negocia a resistência de corpos que atuam com dinâmicas, pesos, consistências e resistências.

Estabelecer o limite claro de onde começa corpo e termina o objeto passa a ser secundário quando se pretende trabalhar com o diálogo entre esses corpos. Em termos dinâmicos, de troca, corpo e objeto, ao se tocarem, participam de um momento de interação que, por mais breve que seja põe em questão os limites de um e de outro corpo, ou seja entre corpo e objeto.

Por ser constante essa situação de diálogo e interação é que o contato com algum objeto passa a ser um imperativo no Teatro de Animação. Dessa constante situação a percepção sobre objeto, corpo e espaço se torna mais específica, pois o contato toma o lugar da perspectiva linear, da projeção, da visão e a experiência de espaço se relaciona mais ao espaço vivenciado de diálogo tátil.

Para Antígona, o espaço é uma continuidade do véu que toca seu pescoço. Há toda uma transferência de resistências que ligam corpo, objeto e espaço. Tal ligação se dá cotidianamente por onde se anda, onde se apoia, com relação às coisas que se toca ou aos espaços em que se transita. Esse espaço contínuo, de trocas dinâmicas, é uma constante onde o véu empresta o peso do corpo e também empresta a dureza da pedra ou da barra ao qual é amarrado. A consistência do véu vem em parte do corpo suspenso e em parte do local em que é amarrado.

Mais uma vez, em termos de interação, fica difícil determinar onde começa e

onde termina o corpo, o objeto, ou mesmo o espaço pois pelo contato, se tornam continuidades. Nesse ponto, retomando questões anteriormente tratadas, o corpo se torna superfície e espaço e ganha consistências emprestadas dos objetos e do ambiente com o qual está em contato.

No exemplo dado, a questão do espaço tem um aspecto fundamental, uma vez que esse espaço tem determinada consistência e nas trocas entre corpo, objeto e espaço, através do contato, há uma espécie de equalização e transferência de materialidades. Na pedra, no tecido, no corpo, nos ossos se estabelecem ligações e transferências.

Tais transferências estão no cerne da pesquisa de dinâmicas a partir da observação e contato com diferentes materiais. Utilizando o texto do enforcamento, para que um tecido, entre as mãos que o esticam, adquira características mais duras, o corpo de quem anima tal tecido deve emprestar tal dureza através de uma ação que misture a pedra e o peso do corpo pendurado. De uma situação fictícia, literária pode-se retirar aspectos concretos, mesmo que sejam a respeito de dinâmicas guardadas nos materiais descritos, como o tecido, por exemplo, que auxilia no descobrimento de características do espaço, do ambiente, dos materiais e do corpo.

Ao emprestar dinâmicas dos materiais com os quais entra em contato, o corpo se apresenta como permeável. Tal permeabilidade pode ser considerada de várias formas e uma delas é a inconstância atribuída ao corpo com características ambivalentes com relação à matéria. Uma das ideias possíveis de se desenvolver é a de que, nesse corpo especificamente, corpo fictício de certo, há uma porção que corresponde ao que é humano, e também outra, que corresponde ao que é visto como objeto externo, o tecido.

A condição de criação nesse momento de contato é a de um “eu” poético, composto. A ideia de eu poético, ou lírico, é necessariamente um “eu” composto de corpo e objeto.

O eu se compõe na relação, e se há um objeto de estudo é o “eu poético composto” de um corpo em contato com algum material, boneco ou objeto. O corpo humano é esse corpo que está necessariamente em contato com um objeto, material ou boneco, ou seja, que atua a partir do contato.

2.1 ATUAÇÃO E CONTATO

Esse “eu composto” surge para auxiliar no aprofundamento desse momento de atuação, onde as aberturas para escolhas com relação a gestos e ações em conjunto com o objeto permanecem latentes. Os momentos de um processo criativo e, conseqüentemente, de uma possível apresentação para um público podem ser separados como momentos onde há um processo de descoberta de materiais e possibilidades expressivas e outro, de compartilhar com o público do espetáculo. Porém, nos dois momentos, o objeto se abre ao diálogo indicando muitas vezes caminhos novos. A situação é singular em ambas as situações citadas em que corpo e objeto se abrem para o diálogo. Não é possível denominar nem mesmo como um par, corpo e objeto que executam uma partitura precisa. Apesar de toda a precisão de um partitura corporal delimitada previamente, conformada por ensaios prévios e escolhas, o momento do contato é singular, o corpo não é o mesmo de outra hora, as perguntas serão outras em relação aos materiais. Claro que na resolução de tal dilema se pensa mesmo em fazer um novo espetáculo e assim se retoma os ensaios, as escolhas dos objetos e possíveis partituras.

Há, entre corpo e véu, uma relação que determina escolhas com ou sem fim artístico, ou seja, a relação entre corpo e objeto se estabelece na vida cotidiana.

Antígona não é uma atriz, é uma personagem, uma mulher. A capacidade ou habilidade dessa mulher, especificamente, de desviar o véu de seu destino, de sua destinação de ser acessório de cabeça, por exemplo, traz uma contribuição importante para essa pesquisa. O corpo que se sabe incompleto se veste, se protege e se banha. Mais do que um sentido de prótese, que se agrega ao corpo para substituir membros com funções específicas, os objetos e os materiais, com que se trabalham numa prática de Teatro de Animação, se relacionam com o corpo humano de uma forma incerta e essa incerteza se refere às oscilações e instabilidades necessárias à criação.

Há também uma ideia de que o corpo humano tem capacidade de se fazer outro, como personagem, como dinâmica, como espaço sensível, como ambiente. Junto a essa pluralidade, no horizonte de mudanças e transformações no corpo existe a participação de alguns materiais.

Se o corpo humano é capaz de muitas outras conformações ou arranjos, tal capacidade é exercitada no contato com outros objetos externos. Tais objetos são

transformados testemunhas de transformações do corpo e, além de formarem um conjunto com o corpo humano, dialogam em um território de intersecção de limites.

À ideia de um “eu composto” de corpo e objeto se agrega a ideia de que o próprio corpo, por si só, é composto de várias substâncias e cada objeto possui particularidades que também o excluem de uma constituição homogênea.

Sobre as metamorfoses do corpo humano:

Já existe um sentido óbvio de metamorfose em que o ator é transformado em diferentes corpos e vozes teatrais por seus diferentes trajes e máscaras, a fim de interpretar vários papéis trágicos e satíricos de homens ou mulheres ao longo da apresentação de uma tetralogia, e esse também é o caso de dançarinos que interpretavam quatro papéis diferentes no coro. Mas esse princípio da metamorfose é ainda mais intensificado pelas formas por que um ator ou dançarino pode expressar o motivo da própria metamorfose do personagem no processo de interpretação de cada peça (VALAKAS, 2008, p. 100).

É um comportamento até aceitável, se relacionado a um corpo humano atuante no teatro, esse o de ser muitos; pois a ambiguidade, a falsidade e a ambivalência são muitas vezes tratadas como desvios comportamentais somente reparáveis pela reclusão, por tratamentos especiais que recaem sobre os corpos desviadores. Para Antígona, personagem e realidade se fundem pois, como corpo dentro de certas regras sociais, é levada à reclusão. Os desvios que promoveu, como cobrir o corpo do irmão morto com as próprias mãos e também passar o véu ao redor do pescoço, não são gestos mágicos e, sim, estão ligados aos gestos de contato com a terra e com o pó. São gestos comuns, gestos de convívio e sob a lei se tornam gestos de desvio. Talvez sob a licença de ser atriz, Antígona pudesse simular a contravenção sem ser condenada.

As ações do corpo ambivalente, de um corpo que não é previsível, podem ser vistas como sinal de anomalia que, no caso de Antígona, fez com que fosse apartada e colocada em lugar isolado. Tal isolamento elimina a relação constante de Antígona com a sociedade e por consequência serve de exemplo como punição ao mau comportamento.

O corpo de Antígona é o corpo que atua no Teatro de Animação, na mudança e nas deformações dos objetos e materiais.

Quanto ao corpo no Teatro:

Sócrates trata Íon como um charlatão incapaz de explicar sua arte divina, e, no final, compara-o com o mítico Proteu, que muda a si mesmo” em

qualquer forma possível, mudando sempre”. Esse retrato filosófico final do ator-rapsodo como moralmente mutável e não confiável implica seu personagem ser determinado por técnicas profissionais tais como mudar o som de sua voz e a imagem do seu corpo. Vale a pena notar que a comparação evoca a figura mítica cujo corpo pode ser repetidamente transformado numa imagem diferente do ser, a ponto de ela parecer perder a identidade (VALAKAS, 2008, p. 102).

Existe uma ideia de inconstância com relação ao corpo que migra de um estado a outro, inconstância essa que chega a ser sinônimo do caráter do próprio corpo humano. A inconstância, aqui representada pela variedade de personagens, poderia ser representada também por um material qualquer que desse ao corpo um estímulo, uma permissão de ser vários. O tecido para Antígona, assim como para experimentações no Teatro de Animação, tem por característica material ser estruturado, feito por tramas, ser um corpo composto mas também de características líquidas e que pode ser levado pelo corpo, e ao mesmo tempo levar o corpo humano a densidades muito diversas, pois, a água e o tecido proporcionam um grande grau de possibilidades simbólicas e também de experiências táteis.

2.2 CORPO: tecido e líquido

Como alternativa a um corpo biológico, com veias e vasos funcionais, órgãos com especificidades claras, o corpo proposto pela presente pesquisa é um corpo humano com materialidade vasta e que, por mais que possa ser considerado como unidade biológica, com certa autonomia, não deixa de se relacionar com o meio de uma forma materialmente efetiva, ou seja, as ressonâncias dos objetos externos sobre o corpo e as consequentes identificações trazem a necessidade de especular sobre concepções de corpo que se agreguem à concepção biológica.

Independentemente das descobertas científicas que elucidam os mecanismos do corpo proporcionando clareza, a poética teatral exige que o corpo se abra para além de uma concepção determinista e tal conhecimento do corpo passa pela prática de identificá-lo com outros corpos de personagens, de animais e por que não com objetos ou mesmo com outros materiais.

Fora do corpo humano vivo, a água toma consistências que não podem ser experienciadas pelo corpo sem que este tome prejuízo, ou seja, a água pode conviver pacificamente em contato com o corpo humano sem feri-lo. A geada amena, a garoa, o vapor da infusão ou os banhos são consistências compatíveis

com o corpo humano vivo. Por tal motivo, a água é líquida ao redor de Antígona em forma de tecido até que pela solidez que adquire em torno do pescoço causa a morte.

O corpo e o tecido podem ser vistos como tramados por camadas, estruturas, vasos, fibras, líquidos e sólidos entrelaçados. Corpos heterogêneos e compostos de elementos, matérias de densidades diversas.

O tecido como uma espécie de água mantém a variedade de funções em aberto e se é véu, instrumento de sedução ou instrumento de morte, conforme apresenta Loraux, é porque tem propriedades de indeterminação, de ambivalência. Tal indeterminação é análoga a uma ideia de que o tecido, maleável, escorregadio, fluido, se assemelha de certa forma à água. Água e tecido, em estado maleável, se adaptam às superfícies com as quais entra em contato, um véu que contorna o rosto ou a água que escorre pelas costas.

A água é um material que evapora e congela no ambiente natural. Análogo à água está o tecido que em contato com o corpo adquire e empresta qualidades a este. Análogo à água o tecido penetra no corpo humano pelo contato.

É pela atividade da água que começa o primeiro devaneio do operário que amassa. Assim, não é de admirar que a água seja então sonhada numa ambivalência ativa. Não há devaneio sem ambivalência, não há ambivalência sem devaneio. Ora, a água é sonhada sucessivamente em seu papel emoliente e em seu papel aglomerante. Ela desune e une (BACHELARD, 1997, p. 109).

O tecido se assemelha à água do lago em repouso, à água corrente, trançada em uma correnteza ou em seu aspecto volátil de véu e bruma. A cada um desses exemplos, é possível encontrar uma qualidade para o gesto que determina tal estado do tecido. Um gesto de espera e repouso, guarda a água do lago, como toalha estendida sobre o chão. O véu e a bruma se fazem com o gesto volátil junto ao tecido translúcido e a correnteza se configura pela tensão que liga a parte alta à parte baixa do rio.

São algumas hipóteses de relação entre corpo e tecido que, mesmo sabendo-se possíveis, ligam-se a um corpo específico, ao corpo de Antígona como corpo exemplar. A questão é: o que há de líquido no corpo de Antígona que deixa que o tecido seja um material indeterminado?

Dizer que o líquido está apenas no tecido não é suficiente, é uma relação tátil líquida, com características líquidas. A liquidez está também nos gestos de Antígona

que desvia o véu de ser apenas e somente um adereço. A instabilidade da água está também nos gestos que ignoram a ordem do rei. Há uma materialidade presente nos gestos onde as reivindicações de Antígona vão além das palavras, passam pelo gesto. Desse gesto de desobediência nascem as medidas bastante materiais da reclusão obrigatória. Assim, as leis e os avisos são palavras que fazem vislumbrar um horizonte completamente material, ou seja, no impedimento de não tocar o solo nem o corpo do irmão morto, estão explícitas as consequências corporais de tal ato.

Antígona experimenta a lei além das palavras como muitos corpos contemporâneos que estão reclusos em espaços de pedra e ferro. O ferro diz ao corpo seus limites, pois a palavra não basta.

O líquido sugere volatilidade, porém é apenas um de seus estados. Em locais onde há gelo, não há tal ideia sobre o líquido, o líquido ameno passa a ser invasivo, de doer os ossos.

Mas é ainda nesse estado maleável, em que o líquido e o tecido ainda podem ser análogos, que se dá a maior parte das relações de Antígona com seu véu. Antígona permanece viva enquanto há maleabilidade do tecido que a acompanha.

Antígona esboça uma ideia de corpo inconstante e “moralmente mutável”, que propõe o desvio dos objetos sendo exemplar para a presente pesquisa. Algo que se mostra como um grande impasse, é o fato de lidar com a indeterminação mesmo apesar de todas as determinações impostas pela materialidade que se apresenta.

Quando se está diante de determinado material, suas características podem determinar um modo de contato *a priori*, onde, uma caneta relaciona-se às mãos, um sapato aos pés, os óculos ao rosto, um chapéu à cabeça, etc.

É justamente com relação a tais determinações que se apresenta o desvio já citado no primeiro capítulo. O corpo capaz de desvio e de questionar as determinações dos objetos, interessa ao Teatro de Animação como alternativa.

No caso do véu, a consistência e forma são pouco determinadas; porém, parte dessa indeterminação está na atitude de Antígona. É nesse ponto em que a relação entre corpo e objeto alcança um situação de diálogo e de abertura. Pois há também o diálogo entre gestos e objetos bastante definidos, ou já definidos numa poética teatral, por exemplo, que compreenda a experimentação, a escolha e a determinação dos gestos e partituras.

Porém, é o grau de indefinição, de abertura ao variável que caracteriza o diálogo entre corpo e objeto na presente pesquisa. De onde provêm os estímulos de indefinição? Como se mantém a indefinição antes que se cristalizem as escolhas que definem?

A sugestão é de que a indeterminação possa surgir de diálogos entre corpo e objeto que habitem outros imaginários, que não são exclusivamente humanos, contemporâneos onde a função dos objetos tem certa clareza. Em um imaginário onírico, fantástico, ou mineral, por exemplo, são outras as dinâmicas de relação entre corpo e objeto.

A leveza de um corpo que voa durante um sonho, a força descomunal de um super-herói ou mesmo o silêncio das pedras, propõem dinâmicas de desvio com relação ao cotidiano objetivo.

Estabelece-se, então, um dilema que em parte é abordado por Lecoq quando se volta para a observação dos materiais e animais. No cerne dessa variedade e indeterminações está o desvio do que é humano. Como o humano se desvia de ser humano? Ingressando no diálogo com materiais.

É sobre o equilibrado, sedimentado e prático que acaba se formando o imaginário do equilíbrio humano culturalmente aceito, e é com relação a esse imaginário comum que se propõe o desvio.

Como já citado anteriormente, o texto de Kleist *Sobre o teatro de marionetes* traz um olhar para o que não é humano, porém extremamente material e tangível. De certa forma, voltar-se para o que não é humano e também ao chamado “inanimado”, une Lecoq a Kleist.

Se para Kleist a marionete possui movimentos que interessam ao bailarino, para Lecoq os materiais, os elementos e os animais são alternativos ao corpo humano como universos exploráveis pelas Artes Cênicas. O corpo de Antígona aparece sob o viés de um corpo já contaminado pelo tecido, pelo véu e que o toca de maneira criativa, de maneira a multiplicar suas funções, aspectos e densidades.

Tal contaminação traz para o corpo um elemento estranho mas decisivo na desumanização ou mesmo nas propostas de desvio do que é, pretensamente, puramente humano. Tal foco do olhar propõe uma concepção de corpo sensível a outras substâncias não apenas as relacionadas à psicologia humana.

É importante salientar que tal aproximação com outros universos se dá de forma concreta, ligada à observação, ao toque, à convivência, à permanência do

contato. A referência é externa ao corpo, e necessita de certo engajamento do gesto na exploração de outros imaginários.

O véu e o corpo de Antígona aparecem aqui como materiais indeterminados e que, por suas características mutáveis, estão relacionado à água e seus estados.

A água cotidiana, aquela que se deve ter para que o corpo de Antígona sobreviva, é vencida pela água sólida do véu. A solidez do véu é feita de gesto, de gravidade, do peso de Antígona, da fraqueza do colo e da estabilidade da pedra que empresta solidez ao véu amarrado. São consistências que se comunicam ligando corpo e ambiente.

Aquilo que dá vida à Antígona é separado de seu corpo, num processo radical de separação. Depois do enforcamento vê-se que o corpo perde parte de seu composto. Tal processo de separação se dá com materiais também. Para Carl Jung:

A água é aquele *humidum radicale* que representa a *anima media natura* ou *anima mundi* presa na matéria, uma alma de pedra ou metal, uma *anima aquina*, como também é chamada. Essa alma não só é liberta do “ovo” mediante o “cozimento”, mas também pela espada, ou é produzida através do *separatio*, ou seja, na dissolução nas quatro raízes, isto é, os elementos. Por seu lado, a *separatio* também é não raro representada pelo desmembramento de um corpo humano. Diz-se também da água *permanens* que ela dissolve os corpos nos (quatro) elementos. A água divina possui uma capacidade de transmutação em geral (JUNG, 2011, p. 71).

Que seja uma alma que se aparta do corpo quando este morre, o que se desprende é também *anima* que se nota pela ausência. *Anima* que se liberta mediante o toque, *anima* que se liberta sem morte.

A animação de determinado corpo, para o teatro, talvez seja semelhante ao processo de *separatio*, que acompanha a ideia de um corpo composto, passível de ser desmembrado. Por cozimento, queima, torção ou deformações o material trabalhado tocado pelo corpo libera uma espécie “alma”.

Descobrir as variadas “almas” que compõem corpo humano é também especular sobre as inúmeras almas que habitam os materiais.

2.3 SOBRE ALMA NOS MATERIAIS E ALMA MATERIAL

No processo de separação observa-se que a vida se vai de alguma forma, ficando o corpo morto. Implícita na ideia de separação está a ideia de um corpo

composto e tal composição se estende aos materiais. A vida ou a sua simulação com determinado objeto no Teatro de Animação parece vir de fora da materialidade do objeto como um empréstimo de vida por parte do corpo humano.

Para não negar que haja algo de substancial na matéria, as experimentações com objetos ou outros materiais se dão no sentido de especular mudanças, limites e permissões próprias dos materiais ou mesmo como proposto por Bachelard próprias do mundo resistente. Tais procedimentos de descoberta de materiais, dinâmicas de movimentação, produzem efeitos que podem ser observados a distância, mas ao mesmo tempo existe uma relação entre corpo e objeto que fica ali, entre corpos que se tocam. Para além de um efeito de vida humana, há a experiência da proximidade que determina dinâmicas que não se relacionam diretamente ao efeito produzido, são experiências que permanecem nas regiões de contato tátil e na duração desse contato.

Tal situação, de que os estímulos próprios do contato não podem ser compartilhados, traz uma ideia de solidão. Solidão esta que se singulariza no contato, na percepção que se tem individualmente na relação com um objeto e que não pode ser compartilhada.

É possível encontrar em escritos alquímicos procedimentos que exploram os materiais no intuito de separar partes essenciais. Tais procedimentos como destilação, por exemplo, separam substâncias que a princípio estavam unidas de modo a se obter duas substâncias de um mesmo composto. Nesse processo alquímico, que se confunde com uma destilação da própria essência humana, os materiais se revelam mais ou menos nobres, com cores que se alteram em contato com o fogo ou com a água. De modo análogo à exploração de possíveis composições e potencialidades dos materiais pela alquimia, com seus procedimentos e equipamentos, as ações do corpo na exploração de materiais dentro do teatro se dão no sentido da descoberta.

De que modo se dão tais descobertas e em que momento? Em uma observação do trabalho dos alquimistas, trazida por Jung, nota-se que:

A obra dos alquimistas filósofos visa à autorrealização superior, ou ao estabelecimento do *homo maior*, na linguagem de Paracelso, isto é, aquilo que eu chamo de individuação. Essa meta por si só confronta o homem com a solidão, quando ele tem “apenas” a companhia de si mesmo. O alquimista, por princípio, trabalha sozinho. Ele não cria escolas. Esta solidão rigorosa, juntamente com a preocupação de uma obra infinitamente obscura, basta para ativar o inconsciente, isto é, como diz Dorneo, para pôr em funcionamento o imaginário e, através de seu poder imagístico, trazer à

tona o que antes parecia não existir (JUNG, 2011, p. 194).

Dessa passagem, o que mais chama a atenção é o fato de que esse momento singular de solidão se assemelha ao contato entre corpo e objeto, o contato propriamente dito. Mais do que por rigor metodológico, a solidão, no caso da atuação com objetos, bonecos ou outros materiais é uma condição da própria percepção, de estar em determinada relação com o material e, dessa relação, aquilo que não pode ser compartilhado.

A solidão rigorosa da qual fala Jung, remete à singularidade do contato e ao momento deste contato onde as soluções, desdobramentos e escolhas pertencem ao diálogo entre corpo e objeto. A solidão proposta é uma solidão criativa no sentido de que traz à tona o que antes parecia não existir.

Sob tal ponto de vista, o do contato, há uma intenção de redescobrir o que se “esconde” no material trabalhado. Trazer à tona algo relacionado à alma, ou a aquilo que desloca o objeto de sua condição passiva. Há este momento singular de descoberta e de espera que algo aconteça, que o material se revele, que suscite memórias.

O processo poético de trazer à tona algo que parece estar escondido na materialidade dos objetos concorda com as ideias de desvio, pelo menos no que diz respeito a não tratar a matéria como unidade indivisível e ir além da aparência primeira da matéria.

Para Jung:

As personificações de coisas inanimadas são remanescentes de uma psicologia primitiva e arcaica(...) A identidade inconsciente surge através de uma projeção de conteúdos inconscientes em um objeto, sendo que esta é acessível à consciência como qualidades aparentemente pertencentes ao objeto. Qualquer objeto, de certo modo interessante provoca um número maior ou menor de projeções. A diferença entre a psicologia primitiva e a moderna, nesse aspecto, é em primeiro lugar qualitativa e em segundo, gradual. O desenvolvimento da cultura da consciência (JUNG, 2011, p. 98).

Tal psicologia primitiva e arcaica, que projeta conteúdos em objetos parece ser vital para a exploração de materiais e suas ressonâncias no corpo, pois tais projeções se tornam ações. Em seu livro *Psicología e Alquimia*, no capítulo denominado *El espíritu en la materia*, Jung faz considerações a respeito da composição da matéria e as projeções relacionadas a esta. Para Jung “*en la antigüedad, el mundo de la materia estaba lleno de las proyecciones de un secreto*

psíquico que desde entonces se manifestó como secreto de la materia y continuó en ese estado hasta la decadencia de la alquimia em el siglo XVIII” (JUNG, 1957, p. 319).

Sobre a busca dos alquimistas, Jung considera que:

buscaban la piedra maravillosa que contenia en su interior a un ser pneumático, para otener essa sustancia que penetra en todos los cuerpos (porque, em efecto, essa materia es el espíritu, que penetró en la piedra) y que mediante la transposición de los colores cambia en nobles las materia innobles (JUNG, 1957, p. 321).

A busca de uma substância que penetra todos os corpos, “un ser pneumático”, etéreo ou mesmo uma substância espiritual que habita o que aparentemente é inanimado se mostra como impulso para as buscas dos alquimistas considerando que:

Esta materia- espíritu es como el azogue, que se oculta invisible en los metales y que primero há de ser expulsado, si se quiere obtenerlo como sustancia. Pero si se tiene este mercurio penetrante se lo puede proyectar asimismo a outros cuerpos y hacer que éstos pasen del estado imperfecto al estado perfecto (JUNG, 1957, p. 321).

A matéria traz o espírito, e este como substância se oculta nos metais. Tal substância não é de modo algum inerte, é capaz de transformar outros metais menos nobres em nobres. Há poder de transformação em tal matéria- espírito.

O que é arcaico e primitivo se revela então como atemporal, apesar de todos os esforços em objetivar a existência ou mesmo estabelecer uma “cultura da consciência”. É, de certo modo, tal cultura da consciência que ganha densidades que se manifestam em objetos com funções ostensivamente especializadas e unívocas.

Objetos técnicos que produzem a realidade consciente e determinam comportamentos corporais. Os objetos que se apresentam especializados e consistentes são desafiados justamente pelo corpo primitivo e arcaico que não reconhece a autoridade última da aparência. Antígona possui um corpo arcaico que desafia a especialização. Tal corpo é rebelde, visceral, pouco confiável e sem identidade e portanto deve ser separado e confinado.

A alquimia propõe uma matéria que possui espírito, o que recai num ponto fundamental no Teatro de Animação que é sobre a questão do inanimado.

Em seu livro *Teatro de Animação*, Ana Maria Amaral traz uma contribuição

importante para se pensar sobre a materialidade e suas propriedades quando elabora uma definição do termo inanimado onde:

O inanimado é tudo aquilo que convive com o homem, mas é destituído de volição e de movimento racional. Ao receber energia do ator, através de movimentos, cria-se a ilusão de vida, e, aparentemente passa-se a ter a impressão de ter ela adquirido vontade própria, raciocínio (AMARAL, 1997, p. 21).

Tal visão semelhante já era possível de verificar nas reflexões de Aristóteles. Num tratado intitulado *De Anima* o filósofo grego declara que “há a opinião de que o animado difere do inanimado especialmente em dois aspectos: o movimento e a percepção sensível” (ARISTÓTELES, 2006, p. 49).

Movimento e percepção sensível, segundo Aristóteles, são características da alma e em relação a esta:

são mais ou menos esses dois que recebemos de nossos predecessores. Alguns, com efeito, dizem que a alma é, primordialmente o que faz mover. E julgando que não pode mover outra coisa o que não estiver ele mesmo em movimento, supuseram a alma entre as coisas que estão em movimento (ARISTÓTELES, 2006, p. 49).

Em seu tratado, Aristóteles faz ainda considerações sobre a concepção de alma do ponto de vista de outros filósofos como Demócrito que declara que “a alma é algo quente ou uma espécie de fogo” (ARISTÓTELES, 2006, p. 49).

Fogo que já aparece no pensamento do filósofo grego Heráclito (Séc. VI a.C) que:

por vezes identificou o fogo também com a alma, com a divindade e com o princípio condutor ou *logos* do mundo. À primeira vista, parece uma associação estrambótica, mas para Heráclito, há duas espécies de fogo. O fogo divino e nobre não é igual a seu primo pobre – o fogo que arde na lareira. Ele é o *aether* celeste, o ar rarefeito, quente e seco que vem dos reinos superiores, também identificado pelos primeiros pensadores como a matéria de que é feita a alma (GOTTLIEB, 2007, p. 66).

Mas na análise de Aristóteles há também uma concepção de alma que considera a materialidade. Para Aristóteles:

... por um lado, todos aqueles que deram atenção especial ao fato de que o animado se move supuseram que a alma é por excelência aquilo que faz mover. Aqueles, por outro lado, que se detiveram no fato de que o animado conhece e percebe os seres, identificaram a alma aos princípios: seja a uma pluralidade deles, seja a um único; tal como Empédocles que compõe a alma a partir de todos os elementos, cada um deles sendo alma, e assim se expressa: pois assim com terra, terra contemplamos; com água, água; com éter, éter divino; com fogo, o fogo destruidor; com amor, amor; e

discórdia com discórdia lúgubre (ARISTÓTELES, 2006, p. 51).

Algumas concepções de alma então consideram-na por sua consistência como sendo água, fogo ou éter o que dá uma alternativa à alma impalpável. Segundo Gottlieb:

a água não era má candidata à escolha de Tales. Ao contrário dos demais elementos universais como a terra e o fogo, pode-se facilmente observar a água assumindo diferentes formas como gelo e vapor. Ela é, portanto, versátil e visivelmente ativa. Ao sugerir as razões pelas quais Tales teria favorecido a água, Aristóteles assinalou a sua íntima conexão com a vida. A comida, o sangue e o sêmen contêm água; as plantas e os animais se alimentam de água. Tudo o que é vivo tende a ser úmido e a secar depois de morto (GOTTLIEB, 2007, p. 19).

Para o Teatro de Animação, interessa que a alma também possua densidade e materialidade. Aristóteles identifica também que “todos os elementos tiveram um partidário, exceto a terra; e ninguém a declarou alma, a não ser que alguém tenha dito que a alma é composta de todos os elementos ou que ela é todos os elementos” (ARISTÓTELES, 2006, p. 53- 54).

Curiosamente a terra sugere uma densidade que os outros elementos como o fogo , a água e o ar, não sugerem à primeira vista. A terra é a que menos se assemelha ao etéreo. A terra é o mais radical dos elementos pois se apresenta densa e estática. Justamente a terra e o contato com esta é que leva Antígona à reclusão. A olho nu, água, ar e fogo são móveis em relação à terra permanecendo então a questão do movimento que cria a ilusão de vida.

A terra não corresponde ao ideal de alma, ou não é etérea o suficiente para ser elemento vital que se desprende do corpo. Porém a terra é o elemento de gravidade pois “ se a alma se move para cima, será fogo; se se move para baixo, terra pois estes são os movimentos destes corpos” (ARISTÓTELES, 2006, p. 56).

Além do elemento terra ser denso é também aquele que por ser pouco volátil traz para o corpo um tempo específico o tempo da própria materialidade do corpo, a resistência necessária à experimentação do tempo tornando-se elemento lento. Se uma alma abandona o corpo essa alma não é feita de terra pois a terra permanece. A ligação do corpo humano à terra, como origem ou mesmo o corpo que veio do “barro” é uma ideia de corpo que acaba por receber uma conotação metafórica passageira pois, se essa mesma terra faz parte de uma certa resistência, ou mesmo permanência, o sentido metafórico se desfaz onde, em termos de resistência, o

corpo se assemelha à terra. O que se agrega originalmente ao corpo de barro é o “sopro divino”, esse sim possui conotações mais etéreas.

O diáfano tem preferência quando se trata de alma. A alma assim vista é sutil e também pode abandonar o corpo e, à matéria, recai o estigma do inanimado.

Pelo toque, a matéria ou o inanimado deixa de ser assim algo passivo pois “a sensação tátil que *esquadrinha* a substância, que descobre sob a forma das cores, a matéria, prepara a ilusão de tocar *o fundo da matéria*” (BACHELARD, 2008, p. 26).

O toque, ou seja, a sensação tátil, vai além das cores e das formas. Tocar o fundo da matéria propõe um outro tempo de uma espera de reações recíprocas entre corpo e objeto.

Se a alma está de alguma forma ligada ao movimento este não seria apenas um simples deslocamento pois o ar que movimenta folhas pelo ar e pelo chão não dá vida e sim propõe um deslocamento. Que o corpo humano permaneça na situação de observador de tal fenômeno por um momento, não imputaria à folha que voa, a volição, o querer voar por exemplo. Mas também, como negar que em tal situação o movimento pertence aos dois corpos ou às duas materialidades ou às duas consistências?

Uma alma sutil que se separa de um corpo realça a passividade da ausência como qualidades de um corpo inerte. Porém, como alternativa à dualidade animado/inanimado se estrutura uma “existência dinâmica que recalca a existência estática tão nitidamente que a passividade não é mais que um nada” (BACHELARD, 2008, p. 28).

Por mais contraditórias que possam parecer as concepções de alma, por mais que este ou aquele princípio seja absurdo, devem ser levados em conta em um processo poético que envolve o tempo do corpo em relação com o ambiente. Mesmo que sejam incoerentes ou ingênuas, tais concepções devem habitar o imaginário do Teatro de Animação, pois a questão não é exatamente uma replicação daquilo que move o corpo humano aplicado aos objetos e sim a capacidade dos objetos e do corpo se relacionarem dentro de uma poética que passa por ficções, por dimensões oníricas e também pela relação direta com materiais que propõem tempos e dinâmicas diversas.

O imaginário e a prática teatral absorvem concepções sobre a constituição dos corpos mesmo que haja erros ou imprecisões, não importando se tais concepções correspondem à forma mais atual embasada em experimentos

avançados ou não. Supõe-se uma concepção ingênua baseada nos elementos, que não contam com a descoberta de elementos modernos que constituem o corpo humano ou outros materiais. Supõe-se também um pensamento primitivo que projeta vida nos elementos. Mas a ferramenta se assim se quiser chamar o corpo não se contenta em ser ferramenta contemporânea, não se realiza somente com os avanços tecnológicos, não se deixa seduzir apenas pelo diáfano. Há a necessidade de uma liberdade de trânsito por concepções que de certa forma especulem corpo e objeto para uma prática poética. Por mais que tais concepções se apresentem por imagens ou metáforas, é na relação entre corpo e objeto que imagens e metáforas se atualizam e se efetivam como materialidade ou mesmo possuem um horizonte material tangível pelo corpo.

A alma apenas abstrata e incorpórea como vital, cria certas dificuldades de abertura para o corpo que se identifica com o ambiente que o circunda. Tal dificuldade se dá no sentido de que aquilo que anima se apresenta incorpóreo estabelecendo limites de densidade mesmo. Para Henry Bergson:

Matéria e espírito apresentam um lado comum, pois certos abalos superficiais da matéria vêm exprimir-se em nosso espírito, superficialmente como sensações; e, por outro lado, o espírito para agir sobre o corpo, deve descer degrau por degrau até a matéria e espacializar-se (BERGSON, 2006, p. 41- 42).

Quem transita ainda assim, é o espírito, como a porção separável e dinâmica de um composto de espírito e matéria, privilegiando uma espécie de sentido como por exemplo, da matéria ao espírito ou do espírito à matéria.

Bergson sugere um movimento do espírito em direção à matéria e tal aproximação não se desvincula mais, mas resta um sentido ainda de caminho em direção à matéria, há algo que se move. A contribuição de Bergson se dá no sentido de dar à matéria um papel fundamental na própria vivência, onde, “antes de especular, é preciso viver, e a vida exige que tiremos partido da matéria, seja com nossos órgãos, que são utensílios naturais, seja com os utensílios propriamente ditos, que são órgãos artificiais” (BERGSON, 2006, p. 36).

É importante experimentar as determinações da matéria como sendo mais do que projeções humanas e destacar tais determinações como qualidades vitais que emanam das relações em vez de privilegiar uma substância etérea. Mesmo que o corpo humano possua expectativas sobre determinado objeto, fica muito difícil

eleger um elemento dessa relação corpo e objeto como tendo a prioridade sobre aquilo que anima, pois a questão é a da relação entre corpos e objetos. Tal relação não possui um sentido do tipo estímulo/resposta, é relação e fluxo dinâmico.

Da relação é que surgem as dinâmicas de movimento e independente do que possam expressar o “importante, ao se dar vida ao inanimado é ressaltar as peculiaridades intrínsecas da materialidade com que todo objeto é feito” (AMARAL, 1997, p. 24).

A materialidade dos objetos ganha muita importância no Teatro de Animação e para que esse vislumbre, de alguma coisa que se esconde nos materiais, possa ser trabalhado, o toque é de fundamental importância. Daí o contato ser fundamental para a renovação das impressões e interações entre corpo e objeto. O gesto surge como modo de se relacionar com a matéria para que o corpo se alimente de um imaginário ativo relativo ao objeto onde este atua sobre o corpo.

Nas considerações sobre o que anima a matéria, passa-se por elementos ou inteligências que se agregam à matéria. Se elemento ou ela vital tais substâncias se diferenciam em consistência da matéria considerada inerte, a que sugere peso. Aquilo que gera vida, movimento deve ser leve para que se sustente uma substância dinâmica geradora de movimento.

Como visto anteriormente, o elemento terra não figura como sendo a substância que migra e anima um corpo inerte. Porém os materiais que se assemelham à terra possuem grande variedade de estímulos. O ferro, a madeira, as fibras são elementos que migram de um corpo a outro por suas consistências e resistências evidenciadas pelo contato. A argila não migra de um corpo a outro sem o contato, e nesse ponto, os materiais mais densos revelam um outro modo de migração de um possível ela vital e material indicador de dinâmicas aos corpos.

O contato liga Antígona ao véu e este por sua vez se liga ao local em que está amarrado. É possível continuar tal caminho até chegar a locais mais ou menos distantes do ponto de contato entre o corpo e o objeto em questão no caso entre Antígona e o véu.

Há uma ligação de resistências que passa pelos materiais que se tocam o que dificulta a separação, pois a operação de separação se deteria nos objetos e massas conhecidamente separados pela visão, ou seja, Antígona, véu e estrutura em que o véu está amarrado. Perde-se assim as trocas de dinâmicas desse conjunto resistente que é composto, ativo e em relação. Nesse ponto é possível, de

um modo geral, esboçar uma arquitetura feita de relações e de distribuições dinâmicas.

2.4 ABERTURAS E INDETERMINAÇÕES

O caráter indeterminado e incompleto tanto do corpo como dos objetos pode ser explorado pelo Teatro de Animação. A escolha pelo corpo de Antígona e suas conceituações como corpo desviador, de personalidade instável bem como sua relação com o véu com suas características ambivalentes surge como um ponto de partida para a reflexão sobre o indeterminado.

Cabe à matéria e mesmo a um objeto como uma mesa, revelar seus aspectos indeterminados. Por mais que a mesa por seu formato afirme ser mesa, o corpo numa poética do contato, ou seja, uma poética que parte das impressões do contato entre corpos, necessita da relação e não das impressões prévias sem o toque. São as indeterminações que desfazem a objetividade que conforma os objetos.

Aberturas e indeterminações são nada mais do que momentos que não tem forma específica, ou seja, é o momento em que um véu deixa de ser véu para ser outra coisa. Enquanto não se torna um adorno, um cinto ou uma corda, permanece indeterminado porém em contato com o corpo aberto ao diálogo fomentando uma existência dinâmica.

Tal abertura se assemelha ao que Bachelard chama de “vontade de trabalho”, diferenciando tal vontade da “vontade de poder”, que segundo o autor, “entrega-se ao hipnotismo das aparências” (BACHELARD, 2008, p. 25).

Para Bachelard:

A vontade de trabalho que queremos estudar nessa obra nos desembaraça imediatamente dos ouropéis da majestade, ultrapassa necessariamente o campo dos signos e das aparências, o campo das formas.

Claro, a vontade de trabalho não pode ser delegada, não pode usufruir o trabalho dos outros. Prefere fazer a mandar fazer. Então o trabalho cria as imagens de suas forças, anima o trabalhador por meio das imagens materiais. O trabalho põe o trabalhador no centro de um universo e não mais no centro de uma sociedade (BACHELARD, 2008, p. 25).

É tal “vontade de trabalho” que parece caracterizar uma poética entre corpo e objeto. Um devir sem o produto, sem formulação objetiva. A vontade de trabalho reduz as ações ao universo da experimentação com relação aos elementos

próximos, e deste universo, faz parte também o Teatro de Animação.

A abertura constante e a indefinição é vista comumente como uma parte de um processo de criação onde mais tarde elementos serão escolhidos e apresentados em um espetáculo, por exemplo. Tal funcionamento determina uma poética clara onde há preparação e apresentação. Mas o ponto que parece ser fundamental é a presença da indeterminação e da abertura apesar de todas as determinações e escolhas, mesmo numa obra que conte com partituras corporais esboçadas ou precisas. Do caráter funcional ao essencial é que se permanece na experimentação tátil. Caráter de abertura com o qual se identifica a poética teatral.

Parece contraditório tratar da permanência e indeterminação ao mesmo tempo. Mas a indeterminação é necessária para que se exerça o desvio e também se considere as capacidades de afecção do corpo por parte da matéria tocada.

Tal universo reduzido é quem mantém a abertura à indeterminação, pois o tato e o trabalho ultrapassam o campo das aparências e das formas próprios da distância, como a do espectador apenas do visual da relação entre corpos. A indeterminação é a abertura que permite as escolhas, os momentos intermediários que não podem ser experimentados pela distância.

Dizer que Antígona utiliza seu véu de variadas maneiras é a parte mais evidente do processo de desvio e de contato. É até claro que o véu tem por dinâmica, forma e consistência características de instrumento de sedução e depois passa a ser instrumento de morte com suas características específicas formais e de densidade daquele momento, o do enforcamento.

As formas do véu se dão de forma pontual como uma espécie de “recorte” na continuidade dos movimentos. É importante salientar que o recorte é próprio de um observador. É o observador que tem a experiência do recorte enquanto que o corpo que atua com relação ao objeto possui uma constância tátil com o objeto. E é sobre esse ponto de vista que Antígona possui um trajeto que vai além do relatado por Sófocles. Seu percurso pertence a um contínuo temporal próprio da existência, com todas as reclusões e aparições possíveis. A vida em si de Antígona não deve desaparecer por não ser citada no texto. A vida de Antígona fora do texto, não é inexistente, é sim, indeterminada.

Indeterminação que justamente corresponde ao *status* da relação entre corpo e objeto num processo de descoberta.

A indeterminação é um campo vasto e presente na poética teatral baseada no

diálogo entre corpo e objeto. Pode-se especular que é deste imenso campo de possibilidades que surgem as formas a exemplo dos objetos que emergem do universo onírico. O campo de possibilidades não se assemelha a um reservatório mas, sim, a uma abertura ao indeterminado

Na dificuldade de se isolar sujeito e objeto há de se considerar a pluralidade dos estímulos que emergem da relação e não exatamente de um reservatório.

A poética que valoriza o indeterminado pode ser vista como uma “doutrina da imaginação material e da imaginação dinâmica (...) A luta contra o real é a mais direta das lutas, a mais franca. O mundo do resistente promove o sujeito ao reino da existência dinâmica, à existência pelo devir ativo, donde um existencialismo da força” (BACHELARD, 2008, p. 31).

Bachelard chama a atenção para o devir da existência dinâmica proposta pela relação entre sujeito e mundo; é em tal devir que se realiza a vontade de trabalho.

Trabalho esse que se desvincula do trabalho de produção, e que se sustenta vivo, mesmo sem um produto que justifique o empenho da descoberta e da experimentação. Esse trabalho de diálogo entre corpo e objeto se sustenta independentemente da assistência de um público. É possível considerar tal autonomia, pois o universo do contato é particular como experiência que não se transmite ou compartilha. É mesmo uma espécie de singularidade que se atualiza de modo constante.

Se tal trabalho imprime um sentido, o faz de maneira íntima entre corpos que dialogam pelo contato.

2.5 RECLUSÃO DE ANTÍGONA: desfazendo a solidão

Desfazer a solidão é considerar o diálogo que rompe o dualismo do inanimado e o animado. A matéria ganha generosidade que era atribuída pelo sopro divino etéreo. O diálogo entre Antígona e seu véu ganha o tempo de uma vida inteira. Na reclusão, Antígona escolhe pela dureza do tecido.

Por regla general, la consecuencia de un aislamiento psíquico, motivado por el secreto, es una vivación de la atmósfera psíquica que sustituye al contacto que se há perdido com los semejantes. Da motivo a una activación del inconsciente, de lo cual nacen fenómenos parecido a las ilusiones y alucinaciones provocadas por la soledad en los viajeros del desierto , en los navegantes y en los santos (JUNG, 1957, p. 67).

A citação acima não está presente pela capacidade conclusiva que possa ter, mas para propôr possíveis desdobramentos do isolamento. A conotação de “alucinações”, ou “ilusões”, são tomadas aqui como materiais que propõem dinâmicas ao corpo humano, bem como as relações possíveis com o inconsciente.

Jung define “a *anima* como uma personificação do inconsciente, isto é, como uma função de relação com o inconsciente” (JUNG, 2011, p. 49).

Mas já foi reconhecida, pela poética surrealista, a possibilidade do inconsciente dialogar com a realidade, não apenas como imagem, mas como considerado por Nietzsche quando se refere ao sonho e à embriaguez, como “*rêve et l'ivresse*” (NIETZSCHE, 1964, p. 17).

Rêve que se traduz por quimera, fantasma, utopia ou sonho e *ivresse* como êxtase. Apolíneo e dionisíaco ganham tais contornos no que toca ao humano ou que passa pelo corpo humano. Antígona, na solidão, não experimentaria apenas o êxtase ou o sonho e sim o campo imenso entre Apolo e Dionísio. No processo de abertura e de diálogo não há motivo para que Antígona se identifique mais com Apolo ou com Dionísio. Nesse ponto, é que Bachelard, ao propor uma poética de ligação dos universos, privilegia o movimento, as transições e indeterminações. A relação não se configura por extremos como ser animado ou inanimado, moral ou imoral, duro ou mole, pois cada corpo tem sua consistência, véu e corpo se relacionam e discutem, negociam variando entre o imenso campo dos extremos.

Em seu livro, *A poética do devaneio*, Gaston Bachelard fala do devaneio onde:

no devaneio solitário, podemos dizer tudo a nós mesmos. Temos ainda uma consciência bastante clara para estarmos certos de que aquilo que dizemos a nós mesmos só o dizemos de veras a nós mesmos. Não admira, pois, que no devaneio solitário nós nos conheçamos ao mesmo tempo no masculino e no feminino” (BACHELARD, 2009, p. 54).

Bachelard, no mesmo texto, também apresenta conceitos de *anima* e *animus* como pertencentes a um mesmo corpo humano. Corpo humano também como o de Antígona que pode conter também outras figuras antagônicas, mas que não se prestam a uma função moralizante e sim em termos de variação, de uma abertura a outra de uma indeterminação a outra.

Antes mesmo de associar o comportamento de Antígona quando isolada, de ligar seus gestos a uma qualificação moral das ações, é preciso notar que tal julgamento já foi feito exatamente por Creonte. Antígona foi julgada moralmente

quando suas ações se desdobraram em termos de dinâmicas. Quando quis, ignorou os limites das terras, dos afetos, dos desejo e dos sonhos, do que é certo ou errado.

Antígona realiza através de gestos e ações desviantes, o processo de atenuação dos limites entre mundos. O que permanece como contraditório em Antígona será vivificado na solidão.

As vivificações da solidão não são relatadas por Sófocles, como dito anteriormente, apenas uma imagem estática é descrita. Há de se supor que, em tal solidão, Antígona estivesse acompanhada de elementos vivos, de materialidades propositoras eliminando a solidão, pois a aparente solidão é determinada por uma visão externa. Antígona e o véu dialogam e decidem caminhos e dinâmicas próprias do contato e que só podem ser especuladas por quem está de fora, excluído do contato.

É na duração do tempo de solidão que as vivificações da atmosfera psíquica se dão em forma de diálogo entre corpo e objeto. Duração essa que, emprestando a conceituação de Bergson, pode ser denominada de “mudança pura” (BERGSON, 2006, p. 31).

A mudança pura compreenderia, então, o tempo de vida de Antígona, e em especial, esse recorte de tempo caracterizado pela solidão. Tal solidão aparente possui um devir específico e particular de onde emergem conteúdos que animam mudanças. Para Jung:

Ao observar a via de desenvolvimento daqueles que silenciosamente e que inconscientemente se superavam a si mesmos, constatei que seus destinos tinham algo em comum: o novo vinha a eles do campo obscuro das possibilidades de fora ou de dentro, e eles o acolhiam e com isso cresciam. Parecia-me típico que uns o recebessem de fora e outros, a partir de dentro. Mas de qualquer forma, nunca o algo novo era somente exterior ou somente interior. Ao vir de fora, tornava-se a vivência mais íntima. Vindo de dentro, tornava-se acontecimento externo. Jamais era intencionalmente provocado ou conscientemente desejado, mas como que fluía na torrente do tempo (JUNG, 2011, p. 23).

Um processo criativo com a utilização de objetos, uma poética do contato, tocam de certa forma o que Jung chama de “campo obscuro das possibilidades de fora ou de dentro” no sentido em que problematiza questões ligadas à própria animação em si. A animação não faz referência somente à alma humana, mas compreende algo que alimenta um campo, um campo de relações em que nem corpo ou objeto estão ao centro e sim a relação entre ambos.

Antígona tem sua existência elaborada constantemente por uma alma, por uma materialidade corporal e também por um objeto. Pode ser tomada como uma mulher sujeita e atuante com relação ao que lhe é externo ou interno. É exatamente da confusão do que é “dentro” e do que é “fora” que emergem questões relacionadas à própria conceituação de alma e de animação.

Retorna-se ao dilema do corpo vivo e da matéria inerte onde um possui alma, autonomia e volição e o outro, é inerte e necessitando de interferência externa que o movimente para criar a ilusão de vida.

Os limites dinâmicos entre o corpo e o objeto se desfazem no contato e Antígona atua justamente num processo ininterrupto nesse campo indeterminado e obscuro das possibilidades. É importante lembrar que tal campo não possui a imagem estática como a do texto citado anteriormente. O campo no qual se está é o campo de diálogo entre corpo e objeto, entre Antígona e seu véu de linho. O diálogo não constitui uma imagem fixa, é mudança de uma indeterminação a outra.

Elimina-se, assim, pelo diálogo entre corpo e objeto, a solidão total, aquela da reclusão social e se apresenta a solidão do diálogo, ou seja, a solidão que propicia a reflexão com as possibilidades de um campo de relação entre corpo e objeto. A solidão que reforça uma posição única em relação ao contato entre corpos.

Tal diferenciação entre corpo e objeto, dentro e fora, é problematizada quando, segundo Jung:

A “*participation mystique*” aponta para o grande e indeterminado remanescente da indiferenciação entre sujeito e objeto, de tal monta entre os primitivos, que não pode deixar de espantar os homens de consciência europeia. A identidade inconsciente impera quando não há distinção entre sujeito e objeto. O inconsciente, nesse caso, é projetado no objeto, e o objeto introjetado no sujeito, isto é psicologizado. Animais e plantas comportam-se como seres humanos, os seres humanos também são animais, deuses e fantasmas animam todas as coisas. O homem civilizado considera-se naturalmente bem acima destas coisas (JUNG, 2011, p. 52).

É importante notar que tal ponto de vista expresso pelo autor problematiza questões relacionadas à variedade com relação àquilo que anima. Se deuses, fantasmas, animais e plantas animam todas as coisas, são também opções que se agregam à animação psicologizada, ou seja, tomada do ponto de vista humano.

Haveria, então, a possibilidade de se agregar aos gestos de Antígona durante a reclusão, elaborações mais complexas do que as questões morais. À moralidade, vista como um campo humano, se apresentaria também a materialidade do véu, do

corpo e as possíveis projeções das quais participam.

No caso de Antígona, o quadro é o de enforcamento de onde se determina o fim de uma vida. Se é possível especular sobre o que anima Antígona, tal especulação se dá no sentido de explorar um pouco os conteúdos capazes de animar corpos.

Para Nicole Loraux, o enforcamento é uma morte trágica tipicamente feminina. O corpo de Antígona é um corpo “feminino vivo” pois, apesar de ficcional, sua descrição remete ao corpo vivo.

Suas ações permanecem no campo humano e portanto submetido a leis que recaem sobre tal corpo. Se Aristóteles apresenta a possibilidade de que a alma seja composta por mais de um elemento combinado, Jung apresenta um “par arquetípico” (ROTH, 2011, p. 14), denominado *animus* e *anima*. Dupla natureza que Bachelard unifica num mesmo corpo independente do gênero.

A apresentação desse par arquetípico *animus* e *anima* por Jung, abre a alma, abre o sopro vital, confere um caráter de combinação ao etéreo. Aquilo que anima o corpo advém da combinação, são compostos e, assim sendo, se abrem à possibilidade de decomposição relegada sempre à matéria, ou mesmo ao corpo de Antígona apartado da vida.

2.6 CONSIDERAÇÕES SOBRE A ALMA COMPOSTA

A composição da alma é uma alternativa a uma alma universal e passa a contar com particularidades que variam. A alma pode ser composta por princípios discordantes entre si. A alma não seria apenas homogênea mas composta. Segundo Jung:

O fato de que *animus* e *anima* se separem após a morte, seguindo cada qual o seu caminho próprio, mostram que para a consciência chinesa eles representam fatores psíquicos diversos um do outro; embora sejam originalmente “um só ser, único, verdadeiro e atuante”, são dois “na casa do criativo”. “O *animus* está no coração celeste; de dia mora nos olhos (isto é, na consciência) e, de noite sonha a partir do fígado”. Ele é o que “recebemos do grande vazio, idêntico pela forma ao começo primevo”. A *anima*, pelo contrário, é a “força do pesado e turvo”, presa ao coração corporal, carnal. Suas atuações (efeitos) são os “desejos carnis e os ímpetos de cólera”. “Quem, ao despertar, se sente sombrio e abatido, está encadeado pela *anima* (JUNG, 2011, p. 45- 46).

Mais do que instrumento de análise para a presente pesquisa, os conceitos

de *animus* e *anima* são tomados como possibilidades de abertura com relação a uma concepção de animação, além de conferir um caráter tangível à alma onde “ a *anima* não é ser transcendental, mas algo que se pode experimentar, tal como define com clareza o texto em questão: os estados afetivos são experiências imediatas” (JUNG, 2011, p. 46).

Uma *anima* tangível também pode ser conceituada como:

uma figura feminina no inconsciente e daí seu nome feminino: *anima*, psique, alma. Pode-se também definir a *anima* como imago ou arquétipo, ou ainda como o depósito de todas as experiências que o homem já teve da mulher. Como sabemos, a arte poética frequentemente descreveu e cantou a *anima* (JUNG, 2011, p. 46).

Para Jung, *animus*, *anima*, alma, *psique*, *imago* e arquétipo são depósitos de experiências que orientam relações por serem ativos com características “autônomas” (JUNG, 2011, p. 46).

Considerando o par arquetípico *animus* e *anima*, Jung reserva a expressão *animus* “exclusivamente para as mulheres” (JUNG, 2011, p. 48). Tal exclusividade pode ter conotação depreciativa se tomada para a produção de estereótipos femininos e masculinos. Mesmo que considerados possíveis agentes nos processos de animação, *animus* e *anima* no modelo de Jung configuram um modelo bipolar questionável onde:

recentes iniciativas do pensamento pós-junguianos buscam desfazer a rígida ligação de *anima* e *animus* com pessoas do sexo masculino ou feminino, compreendendo assim as qualidades arquetípicas ligadas à *anima* e *animus* como qualidades arquetípicas independentes de sexo, disponíveis a toda e qualquer pessoa em seu inconsciente coletivo [KAST, 1984: 158, 176] Com isso, torna-se possível também suspender as múltiplas valorações especificamente referentes ao sexo, que se estabeleceram sobretudo como preconceitos negativos e foram atribuídas especialmente ao *animus* da mulher (ROTH, 2011, p. 154).

Através de tais iniciativas, o pensamento pós-junguiano auxilia na abordagem crítica sobre Antígona. Contribui também para uma abordagem menos polarizada.

A observação feita por Eugênio Barba apresenta *anima* e *animus* como energias cambiantes em um mesmo corpo. Para Barba:

È facile percepire chiaramente l'alternanza fra l'energia animus e l'energia anima se si guarda gli attori e alle gli attrici indiane, balinese o giapponesi che raccontano o danzano storie che richiedono molti personaggi; è ugualmente facile se si guarda agli attori, ai mimi o ai danzatore occidentali che sono stati formati da un training che non fa differenza di sesso (BARBA,

2005, p. 56).³

O corpo no teatro pode conter tais energias que, se a princípio se mostram dualistas, podem conter a ideia de energia composta. É tal composição que passa a admitir não apenas elementos relacionados ao sexo mas a materialidades distintas com as quais o corpo entra em contato e dialoga.

Antígona, apesar de ser fixada em suicídio pelo poema de Sófocles, passa por elaborações que extrapolam conteúdos especificamente femininos. Antígona possui um corpo de ator e de atriz. Se o pescoço que “é ponto forte da beleza das mulheres” (LORAUX, 1995, p. 93), e caracteriza em grande parte das mortes trágicas femininas um ponto vulnerável, também é ponto fraco nos homens. Bachelard dissolve tal dificuldade entre o que é feminino ou masculino propondo certa androginia ao psiquismo humano (BACHELARD, 2009, p. 55).

Antígona recebe sim um fim trágico feminino, mas os agentes que transformam véu em corda, que desviam corpos e objetos e que são mudança pura, não são relatados por Sófocles. São tais agentes que podem ser tomados como objetos de pesquisa em Teatro de Animação.

Animação no teatro ganha outras conotações que não somente a de imprimir vida ou mesmo de simular vida em um material inerte ou mesmo uma poética do efeito; animação então não se refere apenas à alma animal e humana, feminina ou masculina. O Teatro de Animação, por sua vez, se apresenta como um campo de pesquisa que, de acordo com cada poética, toca universos conceituais passando pelo tangível, pelo contato entre corpo e objeto, por experiências práticas que não se alinham apenas com a contemporaneidade ou mesmo com as determinações sociais e científicas de uma época específica.

Os possíveis diálogos entre corpo e objeto são diálogos de dissolução de corpos, reelaboração de espaços, combinações de compostos ativos e aberturas à indeterminação. São ações e processos de animação que referem-se a conteúdos ativos que não se limitam ao impalpável ou à vida e devir humanos.

Se os conceitos de *animus* e *anima* expressam conteúdos que de certa forma animam o que é humano, não podem abolir o caráter ativo dos objetos, ou seja, das

³ É fácil perceber claramente a alternância entre a energia *animus* e a energia *anima* se se observa os atores e as atrizes indianos, balineses ou japoneses que contam ou dançam histórias que requerem muitos personagens; é igualmente fácil se se observa aos atores, aos mimos e aos dançarinos ocidentais que foram formados por um treinamento que não faz diferença de sexo (trad. nossa).

materialidades que afetam o corpo.

Quando se pesquisa sobre a relação entre corpo e objeto, há de se considerar cada parte como composta e é tal composição que desfaz a ideia atômica, no sentido de indivisível. Se há uma alma, esta é composta, se há um corpo, este é composto assim como os objetos; pois cada parte dessa é, em si, relação, que se diferencia da forma que pode sugerir uma condição homogênea.

John Dewey no livro *Arte como experiência* traz uma contribuição importante quando destaca a relação considerando que:

A forma foi definida em termos de relações e a forma estética, em termos de completude das relações dentro de um veículo escolhido. Mas “relação” é uma palavra ambígua. No discurso filosófico, é usada para designar uma conexão instituída no pensamento. Significa então algo indireto, algo puramente intelectual, até lógico. Mas “relação”, em seu uso idiomático denota algo direto e ativo, dinâmico e enérgico. Fixa a atenção no modo como as coisas se afetam mutuamente, em seus choques e uniões, em sua maneira de realizar e frustrar, promover e retardar, instigar e inibir umas às outras (DEWEY, 2010, p. 259).

O momento de solidão de Antígona é um momento de relações e não de forma, não é descrito por Sófocles, possui tal duração de tempo e é de se supor o devir, a mobilidade e mudança que apenas se congelam em imagem ou forma fixas através do texto escrito como, por exemplo, no trecho: “no fundo da tumba vimos Antígona suspensa pelo pescoço enforcada com um lenço de finíssimo linho” (SÓFOCLES, 1999, p. 89).

Essa é a imagem que separa Antígona de seu devir. Fixada para o mundo dos vivos, aquele corpo perdeu a porção vital que o animava. Antígona agora pertence ao universo do peso morto da gravidade e da densidade da terra e daquilo que se esconde na terra.

A materialidade de seu corpo sempre esteve presente mas o movimento, o mesmo que dá a ilusão de vida, a acompanhava tornando leve a terra de seu corpo. Sem os movimentos visíveis, Antígona entra no tempo de degeneração da carne.

3 TERCEIRO CAPÍTULO: outros corpos de Antígona

“Mas que será a palavra celeste para uma alma de hoje? Uma metáfora moral. É preciso, para compreender o orvalho celeste em sua substância, lembrar-se que o adjetivo celeste foi um adjetivo da matéria. A água pura impregnada da matéria celeste, eis aí o orvalho.”(Gaston Bachelard)

Antígona se enforca quando seu véu adquire uma densidade de lei. De que lei? Da lei corretiva, justamente a que recai sobre o corpo separável e punível. Esta lei é também lei das consistências dos materiais.

Da leveza dos gestos e do véu, sobra o adensamento de ambos, véu e corpo se tornam mais compactos. Após tal imagem, de Antígona pendente e, portanto, morta, é que se pode aludir a uma sobrevida para o corpo da personagem. A continuação da vida se dá em comunhão com elementos mais densos, ou seja, elementos sensíveis à gravidade. Corpo e objeto, sujeitos atuantes, vão em direção à terra e ao abandono, à decomposição.

Decomposição que pode se dar pelo contato da carne com o ar ou com a terra, com a água parada, ou mesmo uma decomposição pelo fogo. Mais nada no corpo que se decompõe lembra a vida que existia, a vida do movimento e da volição, a vida de alma diáfana. O tempo que se estabelece é o da gravidade da morte.

A vida é interna, pertence às matérias densas e advém da própria consistência do corpo, dos ossos, do sangue, dos líquidos, dos humores, dos tecidos moles e do véu e suas tramas.

A gravidade que se evidencia, como peso morto ou como abandono num corpo sem vida, se aproxima do desastre, e para Bachelard, o “desastre íntimo” lembra que “em nós, todas as coisas podem cair, todas as coisas podem vir aniquilar-se em nós” (BACHELARD, 2008, p. 279).

Qual a extensão de tal gravidade? Pode ser a extensão das densidades, das consistências que não se prestam a ser alma etérea. A vida passa para o domínio da densidade e do peso. O que pesa é grave e permanece na tendência de ser terra. Terra também que pouco se presta à imagem de leveza, até então preferida como densidade da alma. Se havia alma em Antígona, identificada com o ar quase rarefeito, deve ser colocada de lado, a composição da alma densa deve ser outra, a da gravidade e a que leva à terra.

De quais tipos de alma a terra é composta? Como elemento escuro e fértil, como nômade feito pó ou areia, a terra tende a rastejar e por mais que se projete em montanhas ainda assim é chão e possui a densidade de quem se assenta, de quem repousa para baixo.

Como opção, a terra é composta de almas rastejantes e densas que existem sob uma grande pressão. É composta também por substâncias fétidas, purulentas, sufocantes, pegajosas, ásperas, úmidas, ácidas, solventes, petrificadas, ferventes, borbulhantes, cortantes, impuras, mutiladas, para citar algumas.

Ao se tocar a terra, não apenas com as mãos, mas tocá-la com todo o peso do corpo morto, entra-se no tempo denso e grave. Por mais aerada que possa ser a terra, ela pode se rebelar e ruir numa espécie de erosão que não suporta a distância dos grãos de terra e desaba, pois muito ar na composição da terra a desfaz. Por mais que possua gases quedesejam o céu, esse gás é filtrado e absorvido pela terra.

Penetrar no mundo das densidades é também aceitar um ambiente condensado e que perdeu o que era volátil. O mundo denso, de espaços completamente preenchidos, onde cada movimento, ou gesto, deve deslocar o próprio ambiente, como se mover na lama e a lama cobrir os olhos, os vãos entre as pernas, entre os braços, ao redor do pescoço o submundo como terra povoada, foge aos olhos e se dá ao tato.

Antígona morre para Sófocles e ganha uma sobrevida em Dante Alighieri. A sobrevida de Antígona se dá em um ambiente diverso daquele em que viveu com corpo humano. Antígona é toda feita de peso agora que se suicidou.

Para Dante, apesar ser uma suicida, Antígona se encontra no Purgatório. Segundo Giulia Di Nicola, "*Dante colloca Antigone nel limbo, insieme ad Argia*" (NICOLA, 2010, p. 22).

Se para Dante, Antígona está no Purgatório, para a presente pesquisa interessa que ela vá para o lugar devido, destinado aos suicidas, aos traidores da pátria, aos adivinhos, ou seja, para os círculos mais profundos do inferno.

Sob tal perspectiva, Antígona habita mais de um lugar, ou seja, possui mais de um corpo habitando o inferno. Antígona se multiplica de acordo com suas infrações. Mais uma vez a lei recai sobre Antígona em forma de materiais que ganham consistência de lei. Antígona é o nome genérico dos corpos que habitam os círculos infernais, os corpos condenados em vida e que ganham sobrevida no

ambiente infernal.

O corpo de Antígona se refaz em novos arranjos, novos elementos, novos materiais, pois, no inferno, cada delito possui um arranjo, uma composição, uma pena que liga corpo e ambiente punitivo.

Na *Divina Comédia*, Dante afunda em matérias desconhecidas cavando a própria terra . Inferno, Purgatório e Paraíso, ganham materialidade e são endereço de alguns personagens clássicos como Antígona.

A vida dessas personagens continua após as suas mortes, já em um imaginário medieval que atesta a efetividade do contato, ou melhor, a eficiência do contato como organizador das ações e comportamentos.

A eficácia do contato ou pelo menos a eficácia das imagens de contato se apresentam como promessa numa sobrevida da alma em outro plano. Seja no Inferno ou no Paraíso, a promessa de contatos diferentes em cada um desses lugares é que também baliza os comportamentos e, caso não se acredite na sobrevida, a própria terra ou a vida na terra, com leis, reclusões e instrumentos de tortura acabam por trazer o inferno para a superfície. Sempre a promessa ou a ameaça de contato se torna uma maneira eficaz de reabilitação do que se parece desviado ou fora do caminho. Não é diferente com Antígona ou com outros infratores, o Inferno os espera com ambientes de suplício.

É a eficiência do contato como punição que surge como um extremo do contato. Se Antígona aparentemente morre enforcada num ambiente cotidiano, sua sobrevida é relatada num outro plano, onde a morte não existe. No Inferno, a função da punição não é matar ninguém e sim criar uma vida extremada pelo contato com materiais que possuem consistências de lei.

3.1 DENSIDADES E CONSISTÊNCIAS DE LEI

No primeiro e segundo capítulos dessa pesquisa, objetos e corpos humanos ainda guardavam certa distância, pois era necessária a aproximação para que o diálogo entre corpo e objeto se efetivasse. Havia a possibilidade de escolha entre entrar ou não no universo material dos objetos, havia ainda a escolha com relação ao contato entre corpo e objeto.

Mas nesse terceiro capítulo, os corpos que surgem são obrigados a permanecerem em contato com objetos a ponto de não serem nem mesmo

mencionados fora dessa condição, a do contato compulsório. Os corpos condenados têm essa característica de atestar a eficiência do contato tanto para a execução quanto para a punição de um condenado. O contato efetiva o diálogo e promove a transmissão, a contaminação, a cura e a expiação.

O imaginário medieval é rico em propostas de contato entre corpo humano e materiais de consistência de lei. Sob a forma de fogo, de água fervente, de algemas, verrumas ou machados, materiais chegam a possuir consistências em que o corpo não tem escolha pois se mostra sempre mais frágil. Corpos condenados ao inferno ou à tortura, ligam os mundos reais e oníricos, não de forma metafórica mas de modo bem concreto, atestando até mesmo a concretude da metáfora, de forma a não ter opções, não ter escolhas. As consistências de lei do fogo, do gelo, do ferro, do chumbo derretido, acompanham o corpo condenado de forma ostensiva.

Dante entra na Terra em direção ao *“inferno, el qual está sepulto en las vísceras de la Tierra, oculto a todos los sentidos e de nadie por ninguna experiencia conocido; adonde es tan fácil descender, y donde, sin embargo es tan difícil salir...”*(GALILEI, 2011, p. 35).

As palavras de Galileo como “vísceras” e “descer”, alimentam a conformação de um inferno denso e grave do qual é difícil sair. É tal imagem que de início esboça o execrável ou aquilo que deve permanecer escondido no submundo.

Em *Dos lecciones infernales*, Galileo apresenta um inferno geometrizado com formas e distâncias determinadas com relação ao tamanho do planeta Terra. Galileo mantém seus passos junto a Dante. Para Galileo é possível fazer uma leitura distanciada de natureza geométrica pois caminha em terreno livre. A leitura de Galileo e Dante, se dá sob o ponto de vista de quem observa a agonia mas não a vive pelo contato.

Muito diferente de Dante e Galileo, estão os condenados. Tais corpos não têm o privilégio da visão distanciada, da observação, falta-lhes a distância necessária para a análise e a descrição. Quem é capaz de narrar o próprio suplício? Haveria a necessidade de um intervalo para dar lugar à narrativa da punição. O corpo condenado está condenado ao tato, ao momento presente e sem perspectiva.

Os corpos condenados não podem ponderar mais sobre seus destinos, estão condenados ao contato com materiais de lei. Não possuem a escolha de um ponto de vista, pois se restringem ao contato punitivo. Sua realidade é a que lhe coube por uma sucessão de atos e intervenções sobre seu corpo.

É sob a condição e constituição do corpo condenado que o Inferno deixa de ser geométrico, com medidas precisas, com caminhos a se percorrer e passa a ser espaço preenchido onde cada elemento interfere no outro sem distância, pois para o Inferno, é necessário que se mostre como uma sopa de gente e fogo, de fervuras e sangue, de metais líquidos e corrosivos, de águas turvas e sólidas.

Se Dante fala de um lugar onde se encontra o Inferno, ele o percorre como uma espécie de herói os espaços do observador, os corpos condenados têm uma outra experiência desse mesmo espaço.

O espaço ocupado por Dante é confortável de onde se pode descrever as situações que encontra. A relação entre corpo e objeto no Inferno, beira a indiferenciação. Os corpos, almas, objetos, materiais com centenas de consistências, são impossíveis de se dissociarem. A água de dentro do corpo se encontra também do lado de fora com consistência de lei, ou seja, como água fervente que ataca a água do corpo.

As consistências do corpo e do ambiente se tornam impossíveis de se separarem porque se a separação acontecesse, o inferno seria analítico, quase um espaço para reflexão e perderia sua função punitiva, daria um descanso aos condenados. A alma etérea para os condenados se foi, sobra-lhes o que compõe o fundo da terra segundo a visão de Dante, tal terra de conotação densa é quem acompanha as revoluções do corpo.

Parte-se, então, em direção à terra como elemento e também, em direção às consistências de lei do que habita a terra. As leis da terra profunda de Dante possuem semelhanças com as da superfície pois, na fantasia do texto, há a presença da tortura por exemplo como elemento punitivo pelo qual também se reconhece a Idade Média. A tortura é um elemento real que ganha sobrevida no Inferno.

É nesse imaginário infernal que o corpo se confunde com o ambiente onde as relações entre corpo e objeto podem ser questionadas no sentido de que, o corpo toma formas variadas e também sua consistência se altera, se torna madeira, por exemplo. O corpo adquire características de espaço e ambiente ativos em relação aos objetos e materiais.

Um elemento claramente reconhecido como tendo uma densidade diversa da do corpo humano passa a fazer parte de sua constituição, por contaminação, gerando imagens compostas de humano e não humano, gerando também

dinâmicas humanas em diálogo com as dinâmicas emprestadas dos materiais e objetos de lei. Se o corpo humano fosse feito de madeira seria possível torturá-lo, no Inferno, com ferro ou então com cupim ou fogo. Se o corpo humano fosse de ferro pode-se torturá-lo no fogo para derretê-lo. Por mais que o corpo humano se componha de materiais diversos no inferno, outros elementos de leis infernais da punição invadem ou punem o corpo condenado.

No Inferno, o corpo dos suicidas, como é o caso de Antígona, é lançado como semente e se transforma em árvore nodosa de madeira que verte sangue escuro. No inferno, a inadequação entre corpo e objeto punitivo se dá pela incompatibilidade de substâncias que estão em contato. Tal incompatibilidade infernal surge como forma extrema de especular sobre as relações entre corpo e objeto no Teatro de Animação. Pelas diferentes consistências e texturas que se apresentam e se revelam pelo tato é que o corpo e o objeto dialogam no exercício da incompletude. O exercício da incompletude é um exercício prático de aprofundamento com relação a materiais, bonecos e objetos. A trágica relação da incompletude, da inadequação e da densidade traz à relação, entre corpo e objeto, um caráter de aprofundamento material de onde podem emergir gestos renovados, ações esquecidas, dramas concretos, momentos de repouso e pausa ou dinâmicas de movimento que revitalizem a intimidade do toque.

O contato é que dá a dimensão das penas, ardendo no corpo inadequado. O horizonte dessas criaturas meio gente e meio árvore encontradas no círculo dos suicidas é o de permanência da punição que se estabelece na fragilidade. Não só uma alma diáfana pode remeter à fragilidade como também um pedaço de aço pode ser frágil diante de um castigo do fogo infernal. Não há uma constituição material que possa ser imune à tortura pelo contato. As imagens infernais de tortura, de incompatibilidade dos materiais sempre expandem os extremos. O duro e sólido encontra algo mais sólido e poderoso, que por sua vez encontra algo que o combata pela diferença, pela inadequação e pela incompatibilidade.

Dante ouve vozes de lamento, e pensa que os gemidos vêm de gente escondida entre as plantas. Retira um galho de uma planta por conselho de Virgílio e esse galho começa a sangrar.

No Canto XIII do *Inferno* de Dante, lê-se:

Levei a mão à primeira das tantas,

e um raminho arranquei de um espinheiro;
gritou seu cepo: “Por que me quebrantas?”.

Após de sangue se cobrir inteiro,
disse ainda: “O que faz que me atormentes?
Não tens de pena o espírito primeiro?
Homens fomos e, paus só remanentes,
deveria ter tua mão mais cortesia,
nem que fôssemos almas de serpentes” (ALIGHIERI, 1998, p. 98).

O que era humano sobre a Terra se transforma em árvore que sangra sob a terra. O elemento terra carrega tais histórias. Apesar de árvore o ser infernal sangra e se lamenta como gente. Aqui é possível se fazer uma analogia com a constituição dos corpos punidos e excluídos. De certa forma, Antígona experimentou no texto de Sófocles a reclusão, a punição por não ser obediente a Creonte. A desobediência de Antígona e seu suicídio a levaram ao Inferno.

Se Dante colocasse Antígona no sétimo círculo, no círculo destinado aos que são violentos contra si, a personagem de Sófocles passaria a ter o corpo feito de madeira, falaria e sangraria num imaginário onde carne, osso e órgãos se transformariam em galhos. Tal imagem mistura imagens de contato com dados relacionados à substância dos corpos.

Os corpos tomam consistências diversas do que tinham quando em vida. As almas com afecções da carne, torturadas pela permanência em ambientes que ressaltam as características próprias da punição pelo contato entre corpo e matérias variadas. Há confusão, obscuridade e falta de clareza entre corpo e ambiente pois, até então, a madeira era um elemento externo ao corpo humano e no poema de Dante acaba por constituir o corpo.

O corpo de Antígona que aprendia lições do tecido no poema de Sófocles e, de forma sutil, guardava resquícios do tecido em seus movimentos e gestos, no Inferno se tornaria definitivamente um híbrido de gente e planta.

Se em vida os pecadores tinham comportamentos pouco confiáveis, personalidades ambíguas, no Inferno começam a ganhar consistências e conformações que facilitam a imagem de pena e expiação além de terem constituições e consistências ambíguas.

Um corpo feito de madeira tem seus galhos retirados porém não sucumbe, pode pegar fogo, pode ser desfolhado, ressecado ou ser contorcido pelo fogo. Um corpo condenado ainda sobre a terra pode ser esfolado, torcido e queimado.

A ambivalência representa uma qualidade de corpos expiatórios, corpos esses que se tornam madeira ou encontram-se com fezes, águas ferventes, infernos de gelo sem nenhuma distância. Pelo contato compulsório pode-se ir da execução com guilhotina até a permanência na brasa eterna.

Um corpo eternamente ligado ao fogo, ao gelo e ao vento, destaca o caráter grotesco de corpos que vivem em situação limite. Um ambiente repleto de forças que agem sobre os corpos faz parte do imaginário medieval. Para Tonezzi “é importante perceber que o comportamento e as atitudes corporais dos seres imorais ou blasonadores que povoavam os festejos populares da Idade Média e do Renascimento tinham um caráter ambivalente” (TONEZZI, 2011, p. 47).

Antígona se comunica com os corpos ditos expiatórios da Idade Média, pois suas atitudes em convívio social foram de desacordo com as leis. A possibilidade de um inferno no submundo regulariza os comportamentos do mundo. A própria possibilidade do Inferno e de um corpo ambivalente, meio árvore e meio gente, regulamenta a conduta dos chamados vivos pois, a princípio, não se deseja o sofrimento.

Se há comunicação entre o corpo medieval e o corpo de Antígona, tal comunicação se dá no sentido de que são corpos banidos do convívio social e ambos não encontram lugar alternativo ao subterrâneo, ao denso e ao grave. O que ganha o corpo de Antígona é uma nova consistência e, dependendo do crime, o corpo ganha outras materialidades quando no Inferno. Antígona já havia emprestado as dinâmicas do tecido quando em vida, agora empresta dos materiais que encontrar no inferno.

É essa possibilidade de guardar mais de uma materialidade ao mesmo tempo que traz complexidades à sobrevida de Antígona em um imaginário medieval, aqui ilustrado pelo poema de Dante. Antígona faz de seu véu instrumento de sedução e de morte, e como sedutora poderia muito bem estar no oitavo círculo em um ambiente onde corpo e matéria convivem num espaço de contato:

No oitavo círculo...

A escolha da penitência para os fatores de atividade humanamente reprovada e querida, é um desses índices da genialidade dantesca.

Mergulhar o adulator dos méritos dos outros ou o exagerado valorizador dos próprios, numa imensa cloaca, perpetuamente no contato das fezes, é uma punição lógica mas somente ocorreria a Dante concebê-la (CASCUDO, 1979, p. 269).

Há todo um imaginário de contatos desviantes, de delito ou de expiação no horizonte de um corpo infectado e também de um corpo transformável, pelo açoite e pela prisão. Antígona revela o corpo “açoitável”, um corpo de alma material e por tal motivo culpável. Os gestos de afagar o irmão, deitar terra sobre seu corpo, como gestos de cuidado, ganham uma dimensão escatológica de impureza, e tal impureza a condena. Material e moral se acompanham não só de forma alusiva ou em sentido figurado, pois aquele corpo que toca o sujo, é sujo. Corpo e matéria suja se confundem, demoram a se separarem. Quando no Inferno, a alma materializada em corpos estranhos chega a ser irreparável, eternamente numa mesma situação de agonia vivendo do contato com objetos e materiais punitivos. Dessas imagens surgem indícios de ligação entre corpo e objeto, matérias externas ao corpo humano que permanecem na dor.

A punição pelo contato com as fezes, segundo Câmara Cascudo, traz uma outra dimensão da terra como elemento. No inferno, “Lama, é mero sinônimo coprológico” (CASCUDO, 1979, p. 267).

A analogia entre terra e fezes não é gratuita; além da aparência e consistência, habitam o mesmo universo. Se o Inferno proposto por Dante for visto apenas como uma imagem distante, resta a opção de tocar ou não as fezes ou a lama. À distância pode ser qualquer uma das duas coisas mas, pelo toque, pela proximidade é que se tem a constatação de qual tipo de matéria se trata. Para Cascudo:

A repugnância pelos excrementos é universal, instintiva até para os animais superiores. Em meados de 1961 um famoso ladrão evadiu-se de uma penitenciária de Minas Gerais em pleno dia. Os companheiros foram capturados mas nenhum soldado ousou subjugar o fugitivo que se emporcalhara, da cabeça aos pés, de fezes. Ninguém teve coragem de aproximar-se. O coprófilo desapareceu, defendido pela mais estranha das custódias (CASCUDO, 1979, p. 271- 272).

Cascudo apresenta o corpo fugitivo que se defende com o elemento infernal que não pode ser tocado pela ordem. Somente corpos desviantes é que se utilizam de elementos impuros ou mesmo os tocam.

É o corpo de Antígona que se refaz nos corpos expiatórios num universo

ostensivo do contato, da reclusão e dos movimentos tolhidos. Como materiais que possuem uma consistência extremada, pode-se observar a visão de Dante em seu relato:

No círculo terceiro estou; maldita
eterna chuva, gélida e pesada
em monótono ritmo precipita.

Grosso granizo, neve, água inquinada
pelo ar tenebroso reversa.

Fede a terra por eles encharcada. (ALIGHIERI, 1998, p. 55)

Na posição em que Dante se coloca, privilegiada, do letrado, as impressões que tem do Inferno são amenas se comparadas com o que cabe aos condenados. Aqui vale ressaltar que o contato obrigatório faz toda a diferença, propondo uma distinção clara entre condenados e não condenados.

Passear pelo inferno e sair de lá capaz de relatar com a concordância, com a métrica, é trabalho não exatamente do gênio mas tarefa de quem não foi mutilado nem privado de escolha.

Os elementos em consistência de lei, ganham a particularidade de desestabilizar os corpos condenados; essa desestabilização se aproxima da animação pelo contato. A materialidade e suas consistências é que participam das imagens, participam da vida no inferno; a “alma” não é mais do que um resquício comparado ao papel central que tinha na superfície terrestre. Se na superfície há o ar que se respira, no inferno é o rio de sangue que recobre a cabeça, ou seja, respira-se sangue.

Escolhas e ponderações de uma vida livre dão lugar a uma ação ostensiva do meio infernal. O meio é extremamente invasivo não dando chance da alma se sobrepor às suas determinações. Esse meio é o meio vivo e material que submete o corpo a provas e que dialoga com ele.

Materiais ganham consistência de lei por estarem presentes ou por se colocarem num horizonte que promete o contato. Em vida se teme a morte, e a sobrevida, constituída de punições, é um horizonte temível para corpos com alma etérea. Mas os corpos desviantes são condenáveis, já em vida têm uma alma de

conotação material impura.

Antígona, assim como os corpos condenados, se dilui em vários corpos, pois habita mais de um círculo pela multiplicidade de suas transgressões. Dante determina apenas um lugar para cada personagem histórico ou ficcional, mas, para a presente pesquisa, é interessante que Antígona se dilua em vários corpos, um corpo desviante e exemplar para o Teatro de Animação.

O imaginário medieval admite a matéria ativa, os elementos que agem sobre os corpos não são matérias-primas. A ostensividade do ambiente infernal reforça a possibilidade de se olhar materiais e objetos como proponentes e agentes.

Em uma análise da poética de Strindberg, Bachelard atenta para o que chama de dramaturgia dos elementos onde a literatura se impregna das imagens propostas pela matéria. Para Bachelard:

Expressando-se através de imagens materiais, através de imagens terrestres, parece que os sofrimentos humanos tornam-se mais pesados, mais negros, mais duros, mais turvos, em suma, mais reais. O realismo terrestre torna-se então uma sobrecarga. A lama, na poética de Strindberg, é uma sobremiséria (BACHELARD, 2008, p. 103).

A sobremiséria da qual fala Bachelard pode ser encontrada também na literatura de Dante e é a possibilidade de se estar em tal situação, na situação de condenado, que traz efetividade ao texto. A terra começa a ser desvendada e uma pequena porção dessa matéria, em contato com as mãos ou qualquer parte do corpo, traz o peso, a textura, a profundidade do imaginário infernal, por exemplo. Desse modo ingressa-se na dramaturgia ditada pela relação. Apesar de todas as atribuições fantásticas que se pode dar a uma porção qualquer de terra, há uma que permanece, a densidade e a gravidade de um elemento que se acomoda na gravidade.

A moral se traduz em substâncias mais ou menos asquerosas, mais ou menos cruéis. Além de imagens, a obra de Dante revela corpos que têm substância e que se confundem com os ambientes em que se encontram, é um espaço dinâmico que atua sobre os corpos que penam. Sem o contato, não seriam imagens impactantes e, nesse universo, corpo e objeto são tratados por suas densidades.

Analogamente, para o Teatro de Animação, é dessa coexistência entre ambiente dinâmico do corpo que atua na animação com determinado objeto ou material, que se pode refletir sobre animação como desvio, sobre o possível

espelhamento entre corpo e objeto e materiais que dialogam quando em contato, e sobre os conflitos que apelam ao tato para se revelarem.

Tais revelações contribuem para uma dramaturgia permeada de materialidade, não apenas no sentido metafórico mas relativo ao contato, à experiência. Há de se perguntar o que permanece material depois das incursões na ficção, nas figuras de linguagem. Reconhecer as matrizes táteis das metáforas, para o Teatro de Animação, é uma questão de sobrevivência à palavra escrita, à ideia.

Toda ideia na atuação com objetos é constituída de uma materialidade que se estabelece na relação entre os corpos. A atuação com objetos, bonecos ou outros materiais está vinculada a um imaginário “infernai”, em uma poética onde o contato entre corpo e objeto é compulsório, onde não há distância com o meio pois o objeto se configura como esse meio. O corpo se faz de mar para um barco de pedra e a pedra, por sua vez se liga ao solo através dos ossos do corpo.

Habitar o mundo material é a condição do corpo com gestos desviantes. Para melhor se situar, é necessária a permanência do corpo desviante no submundo, dentro da terra, ou seja, no Inferno.

Lugar de penas, o Inferno está destinado aos que se sujam de lama, aos que mergulham no sangue, aos que têm corpos deformados, aos traidores, mentirosos, falsários, luxuriosos, gulosos, heréticos, gastadores, sodomitas, assaltantes, usurários, falsários, ladrões, hipócritas, tiranos, magos, adivinhos, atores, bonecos, etc.

A extensa lista proposta por Dante inclui personagens históricos, advindos da ficção, da literatura, até mesmo um papa foi colocado no Inferno pelo poeta. Da lista configuram-se corpos de personagens que em algum momento se desviaram da lei e são punidos.

O inferno funciona mais ou menos como a exclusão e separação entre os corpos sãos e os corpos infectados. Michel Foucault considera a exclusão como forma de se evitar o contágio. Os círculos do *Inferno de Dante* possuem também a função de apartar. O Inferno possui uma certa ordem e essa ordem respeita práticas ligadas à realidade e não à ficção.

Mas a ordem infernal, em termos de materiais, dinâmicas e consistências, não é a da divisão em círculos, caminhos ou portões. A ordem infernal, se é que se pode chamar de ordem, é uma profusão de dinâmicas que confunde corpo, objeto e espaço. O tempo infernal é o da duração do contato e para alguns habitantes,

eterno. O eterno, no Inferno, é similar a um suplício permanente do habitante infernal.

Foucault fala sobre a exclusão dos leprosos na Idade Média que era feita a fim de evitar o contato com outros indivíduos da sociedade e:

essa exclusão do leproso implicava a desqualificação – talvez não exatamente moral mas em todo caso jurídica e política – dos indivíduos assim excluídos e expulsos. Eles entravam na morte e vocês sabem que a exclusão do leproso era regularmente acompanhada de uma espécie de cerimônia fúnebre no curso da qual eram considerados mortos (e, por conseguinte, seus bens, transmissíveis) os indivíduos que eram declarados leprosos e que iam partir para esse mundo exterior e estrangeiro. Em suma, eram de fato práticas de exclusão, práticas de rejeição, práticas de “marginalização”, como diríamos hoje. Ora, é dessa forma que se descreve, e ao meu ver, ainda hoje, a maneira como o poder se exerce sobre os loucos, sobre os doentes, sobre os criminosos, sobre os desviantes, sobre as crianças, sobre os pobres (FOUCAULT, 2011, p. 37).

Foucault se vale da denominação de “desviantes” como indivíduos sobre os quais o poder é exercido. Sim, por uma medida sanitária se evita o contato entre corpos e se propõe novos contatos com objetos e instalações próprias, isso sem falar nos tratamentos com choques, com camisas de força ou os banhos frios. Objetos, vestimentas e água adquirem função de reverter desvios.

Por delitos mais ou menos graves é que se ingressa no inferno e dentre os condenados, se encontram no oitavo círculo dos cantos 29 ao 30, falsificadores, alquimistas, simuladores, falsos e mentirosos.

Alquimistas vistos como falsificadores de metais que mostram ouro onde não há mais do que metal vulgar, têm seu lugar no inferno. Em vida, procuraram transformar o vulgar em ouro e, no Inferno, vivem com o corpo coberto de sarna ou lepra. Contato, contágio e contaminação possuem raízes e ganham importância no ambiente infernal. A lepra, como motivo de segregação na superfície da terra, passa a ser punição no Inferno.

O mutilado, no inferno, possui um corpo de ferro incandescente sendo cortado em fatias por uma espada de gelo e diamante em fogo.

É fato que o corpo no Inferno está infectado, sujo, queimando, congelando, sendo desfolhado ou vestindo roupas de chumbo. No inferno, são sempre opções materiais que alimentam o imaginário sobre o contato.

Daí a riqueza das imagens táteis, com grande possibilidade de ganharem corpo no teatro, e dos corpos condenados como corpos exemplares de corpos que possuem uma materialidade adquirida pelo contato. Não importando se são

personagens fictícios ou reais, os corpos propostos por Dante trazem contribuições importantes para se discutir as relações entre corpo e objeto no Teatro de Animação.

A contribuição do texto de Dante se dá inegavelmente com relação às imagens de inferno das quais o teatro de bonecos tanto se vale e se valeu em sua história. Porém a contribuição de Dante se dá também no sentido de propor um espaço sem vãos, sem aberturas para os que estão confinados. Tal espaço privilegia o contato e não a perspectiva proposta pelo olho. A pluralidade dos materiais acrescenta muito ao corpo que aprende com tais materiais. Não é apenas o toque na argila que participa da sensibilização corporal mas os desdobramentos dessa argila em durezas, porosidades, texturas e peso.

A permanência em um espaço confinado revela a dificuldade de se separar objetos, ambiente e corpo de uma maneira clara e objetiva, com fronteiras precisas, pois, as sensações de contato dessas partes, aparentemente claras, se atualizam na relação. Para Jean Baudrillard:

Sem relação não há espaço, pois o espaço unicamente existe aberto, suscitado, ritmado, alargado por uma relação de objetos e uma superação da função desses nesta nova estrutura. O espaço é de certa maneira a liberdade real do objeto, sua função é somente a liberdade formal. A sala de jantar burguesa era estruturada mas esta era uma estrutura fechada. O ambiente funcional é mais aberto, mais livre, todavia desestruturado, fragmentado em suas diversas funções. Entre os dois, na cesura entre espaço psicológico integrado e funcional fragmentado, os objetos de série movem-se, testemunhas de um e de outro, frequentemente dentro da moldura de um mesmo interior (BAUDRILLARD, 2009, p. 25).

Nesse ponto, o corpo de um ator ou atriz ,no Teatro de Animação, experimenta juntamente com os objetos, espaços e fronteiras difíceis de se delimitar de modo separado.

Porém, ao abrir mão temporariamente da distinção entre corpo, espaço e objeto, privilegiando a relação, é possível levar tal integração à quase indiferenciação.

A indiferenciação entre o que é dentro ou fora, corpo ou objeto no ambiente infernal, ganha uma conotação de abertura. Abertura que se assemelha à não definição, e ao momento de onde podem emergir quaisquer configurações tanto do corpo quanto do objeto. Se torna necessário considerar o contato como meio de se explorar linguagens e poéticas artísticas.

Tal indiferenciação se dá pela escolha, pela ênfase dada ao contato e à

relação entre corpo e objeto. A indiferenciação surge como imaginário e experiência alternativa a um universo de fronteiras bem definidas e sedimentadas. Quando em contato, corpo e objeto se fundem e, para além de uma fusão harmônica, tal fusão se dá em direção à indiferenciação. Essa se deve a aberturas tanto do corpo quanto do objeto e aos conflitos do diálogo.

É tal indiferenciação que acaba por borrar os limites entre corpos, objetos, materiais e sugerir um território selvagem. As palavras que remetem a um universo caótico, passam a ser necessárias para reelaborar um universo indiferenciado. Para auxiliar no mergulho em outros imaginários, recorre-se à ficção ou ao imaginário medieval proposto por Dante, por exemplo.

A visão de Dante mostra um ponto de vista do lado observado, não o vivido pelos corpos condenados. Daí a dificuldade de se tomar o ponto de vista de Dante, pois ele elabora uma espécie de retrato do inferno. Mas quando se quer aprofundar nas indicações do contato, é necessário supor a subjetividade dos corpos condenados que vivenciam a tortura.

É essa subjetividade que escapa às imagens de Dante e de Sófocles, pois aquilo que ambos retratam são um evento definido.

Milton Santos trabalha com a ideia de evento onde “ se considerarmos o mundo como um conjunto de possibilidades, o evento é um veículo de uma ou de algumas dessas possibilidades existentes no mundo” (SANTOS, 2006, p. 144).

Mas, ao se escolher o contato e suas latências e não o evento já recortado como ponto de partida para uma poética que considera o contato, entra-se no domínio mais selvagem da indiferenciação e da percepção subjetiva do contato que cabe ao corpo e ao objeto sofrerem. Qualquer congelamento ou descrição seria um recorte no devir relacional, seria uma dentre as possibilidades. O Teatro de Animação apresenta, pela abertura e diálogo promovidos pelo contato, o devir relacional difícil de se descrever.

Se o contato proporciona uma experiência do espaço tátil como o proposto por Edward Hall no primeiro capítulo dessa pesquisa, entra-se numa zona de indiferenciação entre corpo e objeto. Segundo Milton Santos:

A memória olha para o passado. A nova consciência olha para o futuro. O espaço é um dado fundamental nessa descoberta. Ele é o espaço dessa novação por ser, ao mesmo tempo, futuro imediato e passado imediato, um presente ao mesmo inconcluído e inconcluso, num processo sempre renovado.

Quanto mais instável e surpreendedor for o espaço, tanto mais surpreendido será o indivíduo, e tanto mais eficaz a operação da

descoberta. A consciência pelo lugar se superpõe à consciência no lugar. A noção de espaço desconhecido perde a conotação negativa e ganha um acento positivo, que vem do seu papel na produção da nova história (SANTOS, 2006, p. 330).

A instabilidade é o campo, território e espaço de possibilidades e possíveis decisões.

Há de se supor que Antígona tem sua subjetividade pulsante inapreensível, como um território alimentado também pelo contato, pelo tato, que ultrapassa o onírico ou o real, o eu e o outro, pois é junção dos mundos. Antígona surge como corpo capaz do gesto artístico de desvio. Como especular a subjetividade de Antígona ou de um corpo desviante? Uma das alternativas é considerar corpo e objeto, onde o objeto dá pistas sobre a subjetividade do corpo que o toca. O objeto tocado, com o qual se convive, imprime traços materiais no corpo compondo a subjetividade.

Subjetividade material e densa que compõe um eu poético composto de aspectos psicológicos e materiais. Os traços psicológicos da personagem não dão conta da complexidade da sua subjetividade, pois o corpo de Antígona está repleto de tecido, de terra, de água, de metais aos quais tocou em toda a sua vida. Há todo um processo de interação entre corpo e objeto que escapa aos processos formativos conscientes e que se mesclam com materiais em uma formação a exemplo de Lecoq.

Há uma série de impressões que estão na carne e nos ossos provenientes de um contato vulgarizado, ou seja, um contato rotineiro dos pés sobre o chão, das costas na cama ou mesmo da roupa sobre a pele, por exemplo. Tais materialidades do chão, da cama ou das roupas impregnam a subjetividade.

No caso do Teatro, tal impregnação é proposital a ponto de se tomar como exemplares, materiais e marionetes, para a reelaboração e experimentação de outras dinâmicas de movimento, acesso a outros imaginários, a outros elementos anímicos.

Nem tudo o que se passa durante o contato entre corpo e objeto pode ser descrito ou transmitido a um espectador. É com relação àquilo que permanece indeterminado, que se expandem as dimensões do contato. As memórias, os desejos, as dúvidas, a solidão e as aberturas.

Pode-se até mesmo concluir que do contato entre corpo e objeto e da materialidade, emergem poéticas, linguagens, coreografias, dramaturgias,

pedagogias ou obras de arte. Mas seria a parte civilizada do contato, a parte funcional e objetiva. Seria a parte que já está sedimentada.

Permanecer em território indiferenciado de latências - dimensão fundamental no processo criativo - cria um estado selvagem de abertura para a qual se volta após as determinações. É o campo imenso da latência proposta pelo diálogo entre corpo e objeto.

Como corpo e objeto dialogam intimamente há, em certa dimensão, indiferenciação do que é corpo e o que é objeto. Tal indiferenciação cabe a outro imaginário como, por exemplo, o imaginário alquímico.

Segundo Frank Greiner:

Para apreender o sentido de uma antropologia alquímica é preciso abandonar um dos axiomas que definem nossa visão moderna do mundo e da humanidade: nossa tendência dualista de opor o eu ao outro e o sujeito ao objeto. Fora de seus momentos de devaneio, o sujeito dito civilizado em geral se esforça por manter a separação entre aquilo que percebe do mundo exterior e ele mesmo; sua individualidade toma consciência por meio do exercício quase espontâneo dessa distância crítica (GREINER, 1994, p. 46).

É justamente um corpo não civilizado que propõe o desvio, como corpo não civilizado, desobediente, isolado, desviante, contaminado, condenado ou penitente.

Esses são os corpos que vagam e, de repente, são lembrados e descritos pela literatura, açoitados pela lei, banidos por medidas sanitárias, ridicularizados em público, internados pela medicina, retalhados por instrumentos de tortura, enforcados pela tragédia, que ardem no inferno, agonizantes no leito, são os corpos exemplares para o Teatro de Animação.

A cada uma dessas punições aliam-se objetos tornando corpos açoitáveis, ridicularizáveis, retalháveis, internáveis, etc. O corpo punido e torturado é um fato mas como se torna punível ou torturável? Não apenas, mas também pelo contato. Contato que revela ao corpo suas aberturas, desejos, fraquezas e latências.

Em duas passagens de escritos diferentes, Santo Agostinho faz menção ao tato. No livro *Confissões* relata que:

Também um cego de há vários anos, cidadão muito conhecido na cidade, tendo perguntado a causa das manifestações de regozijo entre o povo, informado dos acontecimentos, levantou-se e pediu ao guia que o levasse para junto dos corpos dos mártires. Chegando lá, pediu licença para tocar com um lenço o ataúde dos Vossos “Santos cujas mortes foram apreciadas aos Vossos olhos”. Logo que tocou com o lenço e o levou aos olhos, estes abriram-se-lhes subitamente (SANTO AGOSTINHO, 1966, p. 221).

Há a transmissão da cura pelo toque e pelo contato que alimenta a união dos mundos. Santo Agostinho fala da atitude de Eva ao ser seduzida pela serpente e ao se sentir nua após tocar e oferecer a Adão um fruto proibido. Segundo Santo Agostinho “uma vez, perdida essa graça, para castigar essa desobediência com pena correspondente, surgiu nos movimentos do corpo certa impudente novidade que tornou indecente a nudez, os tornou a ela atentos e os encheu de confusão” (SANTO AGOSTINHO, 2000, p. 1290).

Ao toque das mãos e da boca no fruto, surge nos movimentos do corpo uma novidade pecadora. A novidade, a abertura pelo toque e o desvio pelo toque, tanto para a cura da cegueira quanto para a imprudência, surgem com um sentido quase mágico. Há o contato que contamina e cura, desvia os corpos do que eram até então. Há uma novação da relação entre corpo e objeto. Eva é expulsa do Paraíso por causa do toque despudorado, por ceder à sedução do fruto.

O contato desviante de corpos seduzidos e sedutores são temidos e desejados pela lei como corpos a serem expostos como exemplo. Tais corpos sobrevivem a ficções e fatos históricos.

Junto a tais corpos estão objetos ou materiais que participam diretamente de seus destinos muitas vezes durando mais do que o corpo que os tocou, como testemunho material de um gesto efêmero. Corpo e objeto dialogam num espaço de profundidade temporal, material, onírica, histórica, psicológica e mítica. Reforça-se o interdito do toque que pode desviar o corpo e colocá-lo em contato com o pecado, consumá-lo, trazer uma outra percepção sobre o próprio corpo.

O Inferno identifica a falta de perspectiva do olhar. A perspectiva se dá pelo que é imediato. Todo o corpo se mobiliza, não apenas as mãos tão donas da vontade de tocar. Como condenado, não se sabe ao certo o que se passa nos outros cantos do Inferno; apenas Dante, o narrador, sabe de forma ainda parcial. Atuar com objetos, no exercício do toque, é habitar o inferno como corpo condenado que perdeu a possibilidade de uma alma etérea onde o contato é o indicador do próximo momento.

3.2 CORPOS SUBMETIDOS: inferno na superfície terrestre

Sob a lei, os corpos passam a ser coagidos por objetos. Uma cela diminuta, a

presença de algemas, a superlotação de uma prisão ou instrumentos de tortura, podem efetivar a punição pelo contato. Ferro, madeira dura e pedras dão a medida da sutileza das leis. O inferno é um sistema prisional feito de materiais extremos, e tal imaginário infernal, por mais fantástico que possa parecer ou fazer parte de uma construção poética, não sobrevive apenas na ficção. É importante lembrar que o Inferno de Dante está povoado de punições possíveis ainda na terra dos vivos.

O ferro em brasa, a pedra do martelo carrasco, ou a madeira em chamas são ambientes infernais e objetos de tortura. Objetos para a ação do Estado, para que se corrijam corpos desviantes. O objeto de tortura é um objeto invasor, e tais objetos têm uma história extensa e de contato com o corpo humano. A conformação de tais objetos como forma, consistência, temperatura e textura, visam a disputa com o corpo em um embate íntimo que expõe a fragilidade do corpo humano e as consistências de lei dos objetos. O corpo humano é retalhado no suplício e serve de exemplo, pois o contato com o ferro em brasa se instala no horizonte dos corpos desviantes como o de Antígona e como os corpos dos falsários que vão para o inferno.

A tortura eterna no inferno medieval ganha contornos mais eficientes na superfície terrestre com o passar dos séculos. É a passagem do tempo que anuncia a velocidade das execuções e a supressão da tortura, do espetáculo da tortura. Velocidade que desafia o tempo dos materiais, pois aparecem os engenhos que abreviam o espetáculo das execuções públicas. Michel Foucault considera que:

No fim do século XVIII e começo do XIX, a despeito de algumas grandes fogueiras, a melancólica festa de punição vai se extinguindo. Nessa transformação misturam-se dois processos. Não tiveram nem a mesma cronologia nem as mesmas razões de ser. De um lado, a supressão do espetáculo punitivo. O cerimonial da pena vai sendo obliterado e passa a ser apenas um novo ato de procedimento ou de administração (FOUCAULT, 2004, p. 12).

A punição com caráter administrativo se difere muito do espetáculo narrado por Dante, pois os materiais selvagens começam a dar lugar a objetos eficientes e mais velozes. Seria necessária a existência de uma técnica narrativa que dilatasse o tempo das execuções. O tempo de Dante é estendido, uma jornada em versos com descrições de corpos contorcidos, gritos e punições. A descrição de Dante se torna quase uma eternidade se comparada à eficiência da guilhotina e a sua rapidez. O espetáculo estendido se torna “melancólico”, se comparado às execuções da

máquina eficaz. Melancólica extensão do horror.

A eficiência da guilhotina iguala os corpos, nada de círculos infernais, nada de portais, cachorros com três cabeças, dragões, árvores que falam, serpentes, rios de sangue, corpos de barro ou imagens fantásticas. O ponto fraco, pescoço, foi identificado e, se mata Medusa, mata o ser comum. O espetáculo demorado da luta do corpo com os objetos de punição vai se extinguindo e dá lugar a uma punição ainda física mas mais rápida, a guilhotina mais incisiva, vai direto ao ponto de separar a cabeça do corpo. Segundo Foucault tal execução se tornava “menos infame para família do condenado” (FOUCAULT, 2004, p. 15).

A guilhotina utilizada a partir de março de 1792 é a mecânica adequada a tais princípios. A morte é então reduzida a um acontecimento visível. Entre a lei, ou aqueles que a executam, e o corpo do criminoso, o contato é reduzido à duração de um raio. Já não ocorrem as afrontas físicas; o carrasco só tem que se comportar como um relojoeiro meticuloso. (...) Quase sem tocar o corpo, a guilhotina suprime a vida, tal como a prisão suprime a liberdade, ou uma multa tira os bens. Ela aplica a lei não tanto a um corpo real e suscetível de dor quanto a um sujeito jurídico, detentor, entre outros, do direito de existir. Ela devia ter a abstração da própria lei. Sem dúvida algo dos suplícios prevaleceu, por algum tempo, na França, à sobriedade das execuções. Os parricidas - e os regicidas, a eles assemelhados - eram conduzidos ao cadafalso, cobertos por um véu negro, onde, até 1832, lhes cortavam as mãos. (...) O último vestígio dos grandes espetáculos de execução é a própria anulação: um pano para esconder um corpo (FOUCAULT, 2004, p. 16).

O imaginário do contato entre corpo e objeto ou consistências de lei, se altera com a eficiência do maquinário punitivo. Os objetos ganham eficiência e velocidade, com um contato mínimo e com a duração de um raio. Não há negociação entre pescoço e guilhotina, não há diálogo como há no Inferno.

Os objetos ganharam uma eficiência menos descritiva, dramática e espetacular por reduzirem o tempo e, com o mínimo contato com o corpo, mostram sua eficiência e objetividade. Não há embate capaz de constituir duração, o contato é mínimo tanto na superfície do corpo e do objeto quanto em relação ao tempo; qual é a superfície do fio da guilhotina? Tal execução que não é explícita refaz o caráter trágico do espetáculo, a morte é subentendida, fica escondida aos olhos dos espectadores. Um véu negro esconde o corpo.

A morte trágica retorna como narrativa de um fato oculto da visão dos espectadores. A execução tende a ser feita em lugar escondido dos olhares da população. Segundo Foucault, entra-se na sobriedade onde:

Em princípios do século XIX, o grande espetáculo da punição física: o corpo supliciado é escamoteado; exclui-se do castigo a encenação da dor. Penetramos na época da sobriedade punitiva. Podemos considerar o desaparecimento dos suplícios como um objetivo mais ou menos alcançado, no período compreendido entre 1830 e 1848 (FOUCAULT, 2004, p. 16).

A sobriedade isola o corpo punido dos olhares e este está sozinho com os objetos de lei, com as amarras, com os espaços diminutos. O contato mínimo e incisivo da guilhotina deixa de ser espetáculo e passa a ser experiência solitária. O contato entre corpo e objeto é o lugar de violência capital da execução com o corpo sendo aos poucos destroçado e, no caso da punição que se torna sóbria, essa violência deixa de ser explícita. O instrumento tecnológico, no caso a guilhotina, salvo os momentos em que não funciona eficientemente, reduz a nada o contato entre corpo e objeto.

A solução medieval para prorrogar o suplício é alterar a conformação dos corpos nos ambientes infernais. Os corpos, no inferno, ganham conformações que se diferenciam do comum. Carne e osso se transformam em madeira e essa pode ser queimada de um modo diferente, ou como árvore, as folhas podem ser arrancadas aos poucos e o corpo meio árvore sofre uma pena de acordo com a composição desse novo corpo. Não interessa a Dante que os instrumentos punitivos sejam eficientes como uma guilhotina, pois ele necessita do tempo de contato narrado para dar a carga dramática necessária. De certa forma, quanto menos eficiente for a punição, mais se demora no contato, mais facilmente o corpo punido se contamina pelas matérias fétidas.

Se o fogo infernal fosse como uma guilhotina a alma não expiaria, sumiria, se tornaria um fato mínimo e não um diálogo. Há uma grande diferença temporal entre execução e tortura ou punição.

Uma outra alternativa à eficiência dos objetos de execução pode ser encontrada nos mitos, onde o tempo se repete e a cada dia, por exemplo, o fígado de Prometeu é devorado por uma ave e depois o fígado se regenera e torna a ser devorado pela ave no dia seguinte.

Dois soluções para prorrogar o contato entre corpo e ambiente. Uma medieval e outra clássica, a exemplo de Prometeu.

Já na execução moderna:

De modo geral, as práticas punitivas se tornaram pudicas. Não tocar mais o corpo, ou o mínimo possível, e para atingir nele algo que não é o corpo propriamente. Dir-se-á; a prisão, a reclusão, os trabalhos forçados, a servidão de forçados, a interdição de domicílio, a deportação – que parte tão importante tiveram nos sistemas penais modernos – são penas “físicas”: com exceção da multa, se referem diretamente ao corpo (FOUCAULT, 2004, p. 14).

Modernas ou medievais, tortura e execução se efetivam no contato e a relação de objetos punitivos é extensa. Foucault chama a atenção para o caráter físico das penas e os materiais infernais dão lugar a objetos eficientes que abreviam o tempo de contato. Pelo menos como espetáculo público, pois no horizonte do corpo desviante, a tortura, os métodos ditos medievais são uma possibilidade que não se anula com o passar do tempo.

De certa forma permanece, mesmo contemporaneamente, o ambiente infernal como possibilidade dos objetos e materiais que entram em contato com o corpo humano pois, há pouco tempo, um ditador foi enforcado no oriente próximo.

Quando Foucault apresenta a ineficiência e brutalidade das execuções em praça aberta como evento que passa a indignar a população, é interessante notar que a indignação popular quanto à figura do carrasco aparece justamente porque esse corpo/carrasco não pode passar por máquina, sempre tem um caráter humano que ainda lembra o embate entre corpo e objeto, nem que seja o embate de decisão do próprio carrasco com o machado em mãos.

O corpo humano, no caso o do carrasco, como atuante no objeto de execução, determina o grau de eficiência do mesmo objeto pois, a força humana na execução é passível de falhas, de desistências, de certa forma a vontade de se desviar de suas obrigações pode tomar o carrasco. A máquina é mais eficiente, conta com a gravidade para que a lâmina toque o pescoço do condenado. A lâmina é largada a seu próprio peso e não conduzida, seguem-se, então, segundos de autonomia da materialidade onde não se tem mais volta, não se pode mais hesitar, pois o humano é retirado do material de execução, é submetido à materialidade do objeto de execução. Aqui surge a hesitação como mais um campo de abertura e momento de escolha dos possíveis rumos do diálogo entre corpo e objeto.

O ferro, a madeira e a pedra são elementos impregnados de possibilidades de contato. Mesmo um toque contemporâneo com tais materiais não pode abolir por completo, o imaginário de contato com o corpo humano que se condensa nesses elementos. Seja pelas vias do testemunho histórico, por um imaginário fantástico

proposto pela literatura medieval, ou mesmo pelos conteúdos que emergem do universo onírico, os materiais e objetos passam a aludir a uma grande diversidade de relações entre corpo e objeto. O objeto possui um histórico de contato que se comunica com o corpo humano. O histórico de contato de um determinado objeto como a guilhotina, contém muitos corpos de funções variadas.

O imaginário do contato entre corpo e objeto se expande por contribuição de fatos reais, boatos, ficções ou sonhos. Se é na intenção de desvio que o corpo age sobre objetos e materiais no Teatro de Animação, é necessário que se dê às imagens táteis a importância devida. Dar a importância devida em relação ao Teatro de Animação, é possibilitar possíveis desdobramentos poéticos que considerem materialidades e imagens de contato, como as imagens que povoam o mundo de Antígona, de Dante, da pedagogia de Lecoq e das observações de Kleist.

3.3 ALTERNATIVA À VIDA BIOLÓGICA

O corpo condenado é um corpo retalhado, onde a unidade da pele é desfeita por marcas, vísceras e fraturas expostas. As deformações de tais corpos, provocadas pelo contato entre corpo e objeto, contribuem para uma poética do contato, ou que considere o contato. Experiências de contato emprestadas de outros corpos, ficcionais, imaginários ou históricos, podem contribuir para a ampliação do imaginário sobre o ato de animação.

Além de referências históricas próprias do teatro, pode-se partir em direção a outras histórias pertencentes ao corpo e ao objeto mesmo que não sejam diretamente parte do universo teatral. É desses outros universos que surgem ideias alternativas sobre os corpos e objetos que atuam no Teatro de Animação.

A presente pesquisa se volta para corpos e objetos que não são explicados pela eficiência produtiva, mas para corpos e objetos em formação, em dúvida e em desvio. A poética teatral e a elaboração de ficções e materialidades não necessita do compromisso com uma verdade. Se o teatro é uma área indeterminada, no sentido de que é um processo de criação em abertura, algo por fazer, os corpos e objetos em questão, relativos ao Teatro de Animação, são fugidios, retalhados, biológicos, metálicos, impregnados de materiais diversos e incompatíveis, em confusão com o ambiente, meio gente e meio vegetal, meio mineral.

O corpo humano é o corpo encontrado na materialidade do inferno de Dante

e também na reclusão de Antígona e seu véu.

No Inferno, lugar das densidades e também das vidas imorais, quais corpos sobrevivem? Pelo texto de Dante, vivem os corpos ainda com resquícios biológicos. O Inferno tem putrefação, sangue escuro, árvores e cães.

Mas qual seria a constituição material desses corpos quando na ficção não há necessidade nem compromisso com a vida biológica, ou seja, não é necessário que os corpos ficcionais tenham caráter animal ou vegetal. O traço antropomórfico em Dante, mesmo nas criaturas mais estranhas, guarda a relação com a realidade biológica humana. Meio homem e meio árvore, mas com afecções humanas.

Sair da biologia, da lógica dos vasos sanguíneos, da carne e dos ossos não significa necessariamente partir para a abstração da forma. A forma pode permanecer humana, porém, a constituição do corpo que absorve as densidades dos materiais através do contato, desafia a lógica funcional dos órgãos, dos tubos, dos sistemas nervosos.

O corpo humano que atua na animação, comumente é um corpo vivo, mas no caso da presente pesquisa, se trata de um corpo que já foi entregue à densidade da terra, é o corpo considerado sem alma, vivificado por matérias pouco nobres.

A sobrevida de Antígona, ou melhor dizendo, dos vários corpos de Antígona no inferno de Dante, guarda traços humanos.

Resta a matéria ligada à matéria, se havia alguma dificuldade em ligar o animado ao inanimado, agora, são materialidade ditas inertes que se tocam. É importante notar que a decomposição tem aspectos e odores infernais. Nesse caso, a animação dos objetos não pode partir de uma vida anterior, ou seja não se pode conferir vida ao corpo de Antígona, pelo menos a vida que ela tinha quando habitava a terra dos vivos e tal corpo emprestar vida ao seu véu. Essa época já passou, Antígona entra no universo da putrefação do contato entre matérias e é do contato entre materiais que surge a vida. É das matérias, ditas inertes, que emerge a animação.

Sobre a geração da vida, há uma alternativa que dispensa o ser humano, a geração espontânea. A geração espontânea, por mais absurda que pareça, deposita vitalidade nos materiais. Tal ideia considera que a vida pode ser gerada sem a reprodução biológica. Aristóteles faz referência à geração espontânea quando considera que “para os que vivem – isto é, todos aqueles que forem perfeitos e não mutilados ou gerados espontaneamente – o mais natural dos atos é produzir outro

ser igual a si mesmo; o animal, um animal, a planta, uma planta” (ARISTÓTELES, 2006, p. 79).

A primazia da vida biológica é desafiada pelas considerações de Tales de Mileto por sua afirmação de que:

Os ímãs e o âmbar são vivos (ou têm alma ou *psuche*, o que naquela época significava praticamente a mesma coisa). Depois de observar que tais substâncias tanto podem fazer outros objetos se moverem como se moverem elas próprias na direção desses objetos, Tales tentou esclarecer o mistério propondo que elas possuem uma espécie de animação (GOTTLIEB, 2007, p. 21).

Considerar uma espécie de vida no ímã, por sua capacidade de atração, se assemelha à vida baseada no movimento observável a olho nu. São propriedades inerentes aos materiais que sugerem uma vida que não é biológica e humana. Uma certa habilidade pode ser observada no ímã, a habilidade da atração, da tendência a unir-se a corpos ferrosos e transmitir tal propriedade ao ferro com o qual entra em contato. A contaminação entre materiais cria uma espécie de cadeia de relações intrincadas onde há interdependência entre eles.

3.4 ANTÍGONA COMO *HOMUNCULUS*

O homem interior apresentado como *homunculus*, que percorre as etapas da transformação, do cobre passando pela prata até o ouro. Tais etapas correspondem a uma gradual valorização (JUNG, 2011, p. 95).

Há um universo pertencente ao contato, seja por imagens de contato ou corpos e objetos exemplares. Os objetos exemplares podem ser uma marionete como observado por Kleist, um pedaço de argila como a proposta de Lecoq. Seguindo tal metodologia de se olhar para objetos e materiais variados como fonte de reflexão para o teatro, a presente pesquisa volta-se para o corpo de Antígona como corpo humano exemplar.

O corpo que a princípio é visto separado dos objetos e materiais, vai ganhando proximidade até chegar ao inferno onde é obrigado a permanecer em contato com os materiais punitivos.

Resta um pouco do destino humano ainda no corpo punido e infernal. Na tentativa de se encontrar um corpo ainda mais material, é possível recorrer ao

imaginário alquímico onde se encontra um corpo que também é matéria e objeto exemplar. Corpo e objeto se fundem então, materiais oníricos e reais podem conviver como *homunculus*.

Em seu livro, *História da alquimia*, Robson Farias apresenta uma definição de *homunculus* onde:

O homúnculo seria um ser humano em miniatura, que poderia ser produzido desde que as operações corretas fossem realizadas. Paracelsus chegou a divulgar uma receita para a produção de tal ser, a qual consistia, em linhas gerais, em colocar sêmen humano em um frasco hermeticamente fechado, o qual seria enterrado em esterco de cavalo durante quarenta dias, sendo, então, magnetizado. Seguiriam-se a partir daí, outras etapas/ operações, até que o homúnculo finalmente estivesse pronto (FARIAS, 2010, p. 35).

Em tal definição, *homunculus* é um ser construído mas construído a partir de materiais em contato. Para a formação do *homunculus*, materiais devem ser juntados a fim de permanecerem unidos. Seria impossível separar o vidro, do esterco e do sêmen.

O *homunculus*, corpo humano diminuto, é figura feita da junção de matérias como esterco, vidro e sêmen e se desenvolve dentro de um vidro, um tubo de ensaio. O *homunculus* se encontra entre a real transformação dos elementos e a composição de um corpo pequeno, animado pela ação de matérias que se associam ao tempo que passa. É necessário que se espere, que o tempo passe, para que o contato se desdobre em vida.

A denominação de *homunculus* guarda definições tanto materiais quanto espirituais pois, segundo Jung, quando fala da matéria para os alquimistas, considera que “na alquimia a matéria é material e espiritual, e o espírito, espiritual e material. No primeiro caso, a matéria é matéria cruda, confusa, grossa, crassa, densa; no segundo, inversamente é subtilis” (JUNG, 2011, p. 151).

A matéria crassa é denominada dessa forma por ser moralizada e seu destino nobre é o de purificação. O mesmo se dá com os corpos condenados sob o pretexto de serem matéria grossa, densa, confusa. Esse é o reino do contato e da vida material, mesmo por que se há certo enobrecimento, esse se dá, também, no processo alquímico através do fogo e pela lei dos materiais incisivos e invasivos.

O corpo condenado e desviante é matéria densa e confusa, a mesma matéria da qual é composta Antígona. Antígona, no máximo, pode vir a ser uma espécie de

homunculus imerso na matéria e feito de materiais crus e confusos. O corpo como matéria crua e densa, é o relativo material das visões de Zóximo.

Um *homunculus* material apenas, pode ser considerado uma aberração por possuir alma material? Se completamente material, os materiais dos quais é composto guardam vitalidade e é essa vida que anima o *homunculus*. O *homunculus* é animado pela própria matéria que o constitui.

Jung apresenta uma visão de Zóximo (alquimista gnóstico do séc. III) que se encontra no tratado escrito pelo alquimista sobre a “Arte da alquimia”. Em tal visão Zóximo relata:

Ouvi então a voz daquele que estava sobre o altar em forma de taça e perguntei quem era. Ele respondeu-me com voz fina: Eu sou Íon, o sacerdote dos santuários ocultos no mais íntimo e me submeto a um castigo insuportável. Chegou então alguém correndo no início da manhã, que me subjugou despedaçando-me com a espada com a qual me perfurara em partes segundo a lei da composição da harmonia. Tirou-me o couro cabeludo com a espada que manejava vigorosamente, e depois juntou os ossos com os fragmentos de carne e queimou tudo no fogo da arte até o momento em que percebi meu corpo transformado em espírito. Este é o meu tormento insuportável. Enquanto ele me explicava tais coisas, obriguei-o a falar comigo e seus olhos ficaram da cor de sangue. Ele expeliu toda sua carne. Vi então como se transformava em um *homunculus* mutilado em oposição a si mesmo. Com seus próprios dentes dilacerou-se e sucumbiu. Aterrorizado despertei do sono, e pensei comigo mesmo: não será isto a composição das águas? Achei que tinha entendido tudo muito bem. E adormeci novamente (BERTHELOT apud JUNG, 2011, p. 64- 65).

Jung considera que aparece, nas visões de Zóximo “pela primeira vez, na literatura alquímica, as ideias e conceitos de um *homunculus*” (JUNG, 2011, p.64).

A visão de Zóximo é passível de muitas interpretações, principalmente porque, como tratado, se refere a procedimentos alquímicos onde “desmembramento”, por exemplo, significa “desmembramento em quatro corpos, naturezas ou elementos” (BERTHELOT apud JUNG, 2011, p. 64).

Por tal motivo, das visões de Zóximo são retiradas imagens mais literais que se confundem com o universo onírico mas não menos importante para a presente pesquisa. São as aparições e as constituições dos corpos falantes que mais interessam no momento.

Já na primeira parte do relato se encontram: Um sacerdote em forma de taça que se comunica com Zóximo, ossos e fragmentos de carne queimados no fogo, corpo transformado em espírito, olhos em cor de sangue, carne sendo expelida e um *homunculus* mutilado dilacerado com os próprios dentes. A separação pela espada ou a junção com ossos subentende procedimentos com relação aos

materiais, de certa forma uma poética de diálogo entre corpo e materiais. É nesse ponto que alguns procedimentos alquímicos ganham o caráter poético de diálogo entre corpo e objeto.

As ferramentas, a imersão na profusão de materiais, as descobertas, os testes, as relações com os tempos dos materiais, as transformações que estão presentes no imaginário e procedimentos alquímicos surgem como imagens de contato, assim como o véu e Antígona. Sem falar na presença do humano misterioso que é meio espiritual e meio carnal, metálico e ósseo, o *homunculus*.

Homunculus para a presente pesquisa, é o corpo humano que absorveu as dinâmicas dos materiais e perdeu a alma etérea. Deixou-se impregnar por dinâmicas estranhas ao seu corpo. Antígona, aos poucos vai se transformando em *homunculus* que guarda algo de humano, pelo menos a forma mas teve a alma substituída por materiais diversos. Chumbo, prata, ferro, madeira, pedra, terra e tecido contam a história corporal de Antígona e compõem seu corpo.

A presença de um *homunculus* como corpo exemplar para o Teatro de Animação, assim como a marionete discutida por Kleist como objeto exemplar para a dança e também os materiais para Lecoq, se tornam caminhos poéticos que colocam o corpo em relação a objetos e materiais.

O que a ideia de *homunculus* revela diferentemente da marionete e o modo como é discutida por Kleist, é que proporciona a discussão de aspectos que vão além de aspectos mecânicos. No *homunculus*, os próprios materiais dos quais é feito possuem uma dinâmica que não é mecânica puramente, ou que não está entregue apenas à gravidade. A riqueza do *homunculus* reside em seus aspectos materiais mais profundos que remetem a muitos imaginários e por apresentar a diversidade necessária de um corpo antropomorfo com materialidade estranha ao humano. O *homunculus* representa, como a marionete, um corpo humano tão contaminado de outros materiais que, o que é inerente a seu corpo ou adquirido, acabam se fundindo e se confundem numa conformação híbrida.

O imaginário alquímico transita entre a realidade e o sonho mas em ambos momentos tal imaginário é carregado de materialidade que acaba por conferir ao universo onírico a possibilidade de se materializar. A ideia de *homunculus* une forma humana e materialidades não humanas com capacidade de vida diferente da biológica, possibilitando um corpo vivo e sem alma.

O que a princípio, comumente, pode ser identificado ou qualificado como dois

mundos distintos, o do sonho e o da realidade, de princípio vital separado dos materiais do corpo, no imaginário alquímico, aparece como não diferenciado.

Em seu livro *A poética do devaneio*, Gaston Bachelard faz uma crítica à dualidade entre mundos reais e oníricos. Reconhece que a “psicologia trabalha no sentido dos dois polos, do pensamento claro e do sonho noturno, segura de ter sob seu exame todo o domínio da psique humana” (BACHELARD, 2009, p. 11).

Como alternativa ao dualismo, Bachelard propõe o devaneio onde, o que chama de “devaneio, é então um pouco de matéria noturna esquecida na claridade do dia” (BACHELARD, 2009, p. 10). O devaneio proposto por Bachelard ameniza a dualidade entre sonho e realidade colocando um pouco de surreal na lucidez. Claro que admitir a indiferenciação entre sonho e realidade, durante o sono, tem consequências bem diferentes de não diferenciá-los mesmo na claridade do dia. Para Bachelard, a consciência é um sinal decisivo na diferenciação entre sonho e devaneio (BACHELARD, 2009, p. 11).

Sob o excesso de sonho cai-se na alienação ou na loucura. É próprio do devaneio ser a ação dos corpos desviantes no sentido empregado por Michel Foucault, quando se refere aos indivíduos que merecem ser separados da sociedade a fim de não contaminarem os outros membros da sociedade, apartados enfim, do devaneio contagioso e alheio.

Como corpo exemplar para essa pesquisa sobre animação, o *homunculus*, em sua conotação material pode contribuir para a variedade de materiais que podem constituir um corpo. Os materiais que compõem o *homunculus* são materiais ativos que se transformam e interagem. Tal corpo atua de forma mais complexa, atua com o que é talvez o princípio do ferro, do chumbo, do ouro, das gomas, das variedades dos materiais e dos corpos dos quais é feita.

Antígona como *homunculus* é uma referência ao corpo humano que se transforma em dinâmicas materiais pelo contato com objetos, materiais e pela capacidade de desvio.

Seu corpo se harmoniza com um ambiente preenchido como o encontrado no Inferno. O ambiente preenchido de vapores, enxofre, sangue, fezes ou fogo, gruda-se ao corpo do humano diminuto formado de metais, sêmen, carne e ossos.

A vida e a animação se constituem de materiais infernais, ou densos, daí tal concepção de animação ou alma ser algo pesado demais, trágico demais. O cenário trágico conta com a densidade da morte. A sobrevivência no inferno é densa, imaginada

densamente mas uma densidade atuante de corpos e sobre os corpos que lá habitam.

O corpo humano transformado em *homunculus*, liga-se às transformações, às passagens de um metal a outro. Seguindo as visões de Zóximo “tu vêes não como homem de bronze, pois que sua natureza mudou de cor, tornando-o um homem de prata, e se quiseres logo verás o homem de ouro” (BERTHELOT apud JUNG, 2011, p. 66).

Tal transformação tem conotação de enobrecimento que vai do metal menos ao mais precioso, transformação essa, que dá à arte alquímica a possibilidade de ser um caminho espiritual.

A arte alquímica oferece muitas imagens de corpos compostos como alusão ao processo de purificação dos metais que passam de um estado a outro até atingir o ouro.

Tal conotação evolutiva e de enobrecimento não pode ser conferida ao corpo humano que se apresenta como *homunculus* formado de argila, sangue, chumbo, ouro, água fervente, madeira, vapor de enxofre, lama, fezes, esterco de cavalo, água, gelo, diamante, prata, chumbo, aço, lâminas quentes, carvão em brasa, pelo contato com tais elementos.

A poética no Teatro de Animação, através do contato e do ato de animar, não se refere a mundos que possam ser separados pois o contato atualizado elabora o próximo desvio. Os objetos e materiais com a consistência de lei propõem um ambiente mais invasivo com materiais mais ativos e que submetem os corpos a experiências de contato muitas vezes traumáticas ou mortais. No campo teatral, tais referências de contato abrem a possibilidade de se considerar o objeto como invasivo e atuante em processos formativos e poéticos.

Apesar de poder ser deformado e transformado pelo corpo humano, os objetos e materiais contaminam tais corpos. Tal contaminação se evidencia não só em processos de punição do corpo mas também em processos poéticos de uma maneira mais ou menos sutis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por hora, é suficiente dizer isto: que entre os seres vivos que possuem tato também subsiste desejo (ARISTÓTELES, *De Anima* cap. III).

No caminho percorrido pela presente pesquisa, foi possível observar que o contato entre corpo e objeto exige que se repense conceitos a partir da prática do Teatro de Animação. Se num primeiro momento há distância entre corpo e objeto, a prática e o contato fazem com que alguns resquícios dos objetos tocados permaneçam no corpo como memória do tato. Porém, não é apenas o corpo que segue se transformando na relação com um objeto ou um material, mas os próprios objetos e materiais são modificados em tal relação.

Mais do que emprestar vida ou alma a um determinado objeto como uma marionete, por exemplo, o corpo empresta memória, imprime e se impregna de memórias que emergem do contato como uma mescla de materialidade e imaginário. Nesse processo, aparentemente de mão única, onde o corpo humano possui volição e os materiais e objetos não, se estabelece o diálogo. Diálogo que tem características de troca, de influência mútua entre corpo e objeto em um momento de abertura, mais do que um momento de determinações.

Se há memória também nos materiais e nos objetos, como não considerá-la de forma atuante, uma vez que, essas memórias materiais indicam os caminhos do corpo que toca tais materiais ou objetos?

Uma dobra que se repete em um livro, um sapato adaptado aos pés, uma calça que se conforma ao corpo, um cinto em que é necessário fazer outro furo ou uma porta que se torna mais dura ou range dependendo do frio do ambiente, são conformações do uso, do contato entre corpo e objeto.

Bonecos, marionetes, objetos e materiais, quando utilizados no Teatro de Animação, não escapam a essas modificações que se passam a quaisquer materiais manuseados em qualquer situação cotidiana. Através de resistências e facilidades, os objetos indicam direções, dinâmicas e tempos que direcionam o corpo que toca tais objetos. Esses direcionamentos são uma espécie de vontade da matéria, algo que se revela no diálogo com o corpo humano.

É fundamental para o Teatro de Animação voltar-se não apenas para os objetos já configurados para o teatro, como bonecos ou marionetes, por exemplo, e

por sua aparência visual apenas, pois tais objetos possuem além das informações visuais, propostas de relação tátil com o corpo humano. Uma marionete de fios pode ser indicadora de muitos imaginários além da sua aparência visual, pois se abordada com maior atenção, pode possuir metais, plásticos, elásticos, tecidos, linhas, colas, pigmentos, cabelos ou fibras que remetem a universos múltiplos e não apenas ao humano.

Há então a possibilidade de se abordar a marionete ou um objeto por sua materialidade propositiva. A multiplicidade de materiais empregados num objeto cotidiano ou mesmo um boneco feito para o teatro, contém a multiplicidade de estímulos que participam de um processo formativo onde os materiais são elementos fundamentais na proposição de novas dinâmicas ao corpo humano.

Há materiais flexíveis que possuem “memória”, possuem tal característica e são comercializados por essa capacidade, pois mesmo que sejam dobrados, amassados, esticados, retornam à configuração original, não cedem às deformações do uso.

Esse é um exemplo simples mas que indica uma qualidade que pode se referir ao humano e aos objetos.

No processo de animação, surgem questionamentos sobre categorias e conceitos que necessitam ser reelaborados pelo teatro. Tais conceitos como corpo, espaço, objeto e animação ganham novas consistências não apenas da palavra escrita. Talvez essa seja a maior dificuldade, a da transposição fiel, caso se queira realmente que as palavras sejam fiéis à percepção que se tem sobre os fatos.

Os conceitos ganham novas consistências justamente por que se efetivam no silêncio e na cegueira do contato, um possível lugar de onde emergem tais conceitos. Os conceitos são revisitados e necessitam ser reelaborados não para um consenso mas por condensarem experiências particulares.

Os conceitos são reelaborados pelo contato, pelas texturas, pelos impedimentos do gesto, por uma interação entre corpo e objeto, por uma resistência do corpo e dos materiais, por uma união do corpo e do objeto, pela escuta de materiais a princípio inertes, pela interferência do ambiente sobre os corpos e objetos, pela confusão entre o que é externo e interno, pela memória suscitada por certa temperatura, por um objeto incisivo, por um sopro quente, por uma matéria densa que desvia o gesto.

Há reelaborações que pertencem ao contato, ao tato, à proximidade íntima e

invasiva e essa uma das possíveis abordagens para se pesquisar sobre o Teatro de Animação.

Quando pensadores do Teatro e encenadores se voltaram para a marionete e para outros materiais, apontando o olhar para o que não é humano, abriram caminhos poéticos e pedagógicos que consideram o que não é humano.

Lecoq volta-se para os materiais e os animais, a fim de especular sobre as dinâmicas desses universos com o propósito poético e pedagógico de sensibilização do corpo e também como proposta de pesquisa através do diálogo entre corpo e materiais. Assim como Kleist utiliza a marionete como objeto exemplar, Lecoq se utiliza de um material exemplar, ou de um corpo animal exemplar.

Tais materiais e objetos, através dessas abordagens, se tornam exemplares como referência a ser questionada pelo corpo. A partir de tal utilização dos materiais e objetos é possível estender a quantidade, complexidade de tais materiais e objetos em um processo poético e pedagógico dentro do Teatro de Animação.

É justamente ao se tomar o contato com tais objetos e materiais exemplares que o processo de animação pode aprofundar uma pesquisa de relação corporal com materiais. Não basta simplesmente observar tais exemplos, é necessário tocá-los, entrar em contato com eles. A atuação e pesquisa com objetos requerem o contato.

O contato subverte os conceitos ao propor novos modos de abordagem atualizados pelo tato. O momento do contato traz impressões que no momento seguinte podem se contradizerem. O toque em algo quente parece ser agradável em um determinado momento e em um seguinte, ser agonizante. O contato permite tal atualização e tanto corpo como objeto deixam de se relacionar do mesmo modo que no momento anterior.

É dessa forma, atualizando conceitos, que o contato passa a ser um elo entre mundos distintos. O contato questiona e reforça o *status* de corpo, sujeito, objeto ou espaço, pois há materiais e corpos que não devem ser tocados, há espaços que não podem ser tocados e quando se diz espaço, não são espaços vazios, são espaços complexos e preenchidos de uma de materialidade. Uma sala com ar condicionado possui materialidade quase que exclusiva apesar de se parecer a uma sala vazia. Tal ambiente controlado, agradável é bastante concreto e palpável, percebido pelo tato, pelo contato.

O espaço material destinado aos pecadores, desviados e condenados possui

uma consistência que não é amena nem agradável e, sim, sufocante e invasiva. É externo mas ostensivamente invasivo com ressonâncias internas ao corpo.

Tais ressonâncias são análogas às provocadas pelos objetos e pelos materiais em contato com o corpo. Por tal motivo, as imagens trazidas por Dante auxiliam no vislumbre de um ambiente que se torna denso. Tal densidade a princípio é conceituada como própria dos materiais e objetos, ou mesmo às paredes que delimitam um espaço. O ar de uma sala vai se tornando denso a ponto de se transformar em um lugar com pressão infernal. O que era ar se transforma em um bloco de ar com pressão semelhante ao ferro sobre a pele.

O contato, quando considerado por imagens extremas, reforça a materialidade do espaço que circunda o corpo e os objetos. Daí que as qualidades do espaço circundante ganham características materiais densas, podendo ser um material a ser estudado com qualidades que apenas eram dos corpos e dos objetos.

Em um ambiente cotidiano tais possibilidades extremas são remotas. Por tal motivo o tato possibilita a imersão num imaginário mais denso, onde se entra em contato com outras propostas de espaço. Como exemplo, basta que nesse mesmo instante em que se leem estas páginas, se comece a reparar na gravidade, na textura do papel, na temperatura do ar que circunda o corpo, no tipo de suporte sob o corpo, sentado, deitado, em pé ou caminhando, para se ter uma experiência tátil de diálogo entre corpo e objeto e perceber um espaço preenchido.

Das consistências de lei dos materiais, que subvertem a suavidade da água e a maleabilidade da argila ou a brandura do ar, até as carícias da pedra ou a doçura da lâmina de metal, há um campo imenso de aberturas suscitadas pelo diálogo entre corpo e objeto.

Tal variedade de consistências auxilia em questionamentos relacionados ao próprio termo animação para o teatro. A variedade material representa a possibilidade de uma “alma” de consistência material variada advinda do contato e que anima corpo e objeto. Os estímulos proporcionados pelo contato revelam ao corpo a capacidade atuante do que é aparentemente morto e desprovido de vida.

O contato alimenta um corpo confuso entre ter uma alma etérea ou densa, e esse corpo humano chamado de ambíguo e desviante, impregnado de materialidades que foram tocadas, se torna exemplar para o Teatro de Animação.

O tato como elo grave entre a materialidade do corpo humano e a materialidade dos objetos e o contato como gesto advertido, conformam o momento

de união de mundos diversos. Mundos reais, mágicos, ficcionais, literários ou oníricos, ganham força poética ao serem abordados por suas possibilidades materiais sob a perspectiva do Teatro de Animação.

Corpo e objeto, no Teatro de Animação, participam de um processo intencional de conhecimento que transita entre fronteiras conceituais bem delimitadas e o questionamento de tais conceitos. Em um contexto de interações e de contaminações mútuas, há necessidade de se abordar o Teatro de Animação pela variedade daquilo que o alimenta.

Tal variedade surge das contribuições do contato entre corpo e objeto, das imagens de contato propostas pela literatura, dos objetos reabilitadores, das densidades de lei, dos materiais que se transformam pelo contato entre si e pelo corpo humano desviante capaz do gesto artístico.

A pergunta inicial dessa pesquisa sobre como corpo e objeto se transformam, quando em contato, ganha novos contornos. O contato passa a ser momento dinâmico de abertura desejada e de relação complexa entre corpo, objeto e ambiente, unindo de forma complexa tal relação.

Vale ressaltar que tal relação entre corpo, objeto e ambiente é de difícil simplificação. Sabe-se, por acaso, dos sacrifícios, dos gozos e agonias dos corpos alheios quando em contato? Sabe-se das visões e vontades que permeiam os corpos em conflito?

Aquilo que escapa aos olhos revela-se, em parte, pelo tato, e de tal relação, supõe-se, dentre as permanências corporais, o que é impresso nos corpos pelos materiais. Em contrapartida, os materiais e objetos que sobrevivem imóveis na ausência do contato com o corpo humano, restam nostalgicamente ressaltando a falta de diálogo com o corpo.

Sem o contato humano, vê-se uma cadeira, um pelourinho, uma mesa, uma cruz, uma guilhotina, uma cela, uma cama, um sapato, um cinto, uma meia, uma faca, um berço, um véu, uma maçã, um pedaço de gelo, o fogo, a lama, um chicote, um machado, um martelo, uma corrente, uma algema, uma marionete.

O Teatro de Animação, através do contato, aproxima o corpo do universo aparentemente impenetrável dos objetos e materiais, se apresentando como linguagem que aceita os ensinamentos daquilo que aparentemente é morto, desprovido de volição.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia: Inferno**. Tradução: Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed.34, 1998.
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de animação**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- _____. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: Edusp, 1991.
- ARISTÓTELES. **De anima**. Tradução: Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. Tradução: Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação dos materiais**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. **L'arte segreta dell'attore: un dizionario di antropologia teatrale**. Milano: Ubulibri, 2005.
- BERGSON, Henry. **O pensamento e o movente**. Tradução: bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil: la divina commedia**. La vita nuova. Il convivio. 2.ed. Natal: fundação José Augusto, 1979.
- DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**. Tradução: Fátima Saad e Ovídio de Abreu. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. **O espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Atlas, 1994.
- FARIAS, Robson Fernandes de. **História da Alquimia**. 2.ed. Campinas:Átomo, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2004
- FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- GALILEI, Galileo. **Dos lecciones infernales**. Tradução: Matías Alinovi. 1. ed.

Buenos Aires: La Compañia de los Libros, 2011.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio d'água Editores, 2001.

GOTTLIEB, Anthony. **O sonho da razão**. Tradução: Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

GREINER, Frank. **A alquimia**. Tradução: Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1994.

HALL, Edward T. **A dimensão oculta**. Tradução: Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HEGGEN, Claire. **Sujeito – objeto: entrevistas e negociações**. Tradução: Margarida Baird e José Ronaldo Faleiro. Revista Móin-móin n.6 ano 5, 2009.

JUNG, C.G. **Estudos alquímicos**. Tradução: Dora Mariana R. Ferreira da Silva e Maria Luiz Appy. Vozes: RJ, 2011.

JUNG, Carl Gustav. **Psicología y alquimia**. Tradução: Alberto Luis Bixio. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 1957.

KLEIST, Henrich Von. **Sobre o teatro de marionetes**. Tradução: Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 1997.

KUSANO, Darci. **Os teatros bunraku e kabuki: uma visada barroca**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Tradução: Ana Maria Barros De Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC, 2010.

LORAUX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da grécia antiga**. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

NICOLA, Giulia Paola di. **Nostalgia di Antigone**. Cantalupa: Effatà Editrice, 2010. http://books.google.com.br/books/about/Nostalgia_di_Antigone.html?id=4PVIQLbEVK8C&redir_esc=y

NIETZSCHE, Friedrich. **La naissance de la tragédie**. Tradução: Cornélius Heim. Paris: Gonthier, 1967.

PALLASMAA, Juhani. **Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi**. Milano: Jaca Book, 2007.

PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo**. Tradução: Maria do Rosário Toschi. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PRADO, Bento Jr. **Presença e campo transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson**. São Paulo: Edusp, 1988.

ROTH, Wolfgang. **Introdução à psicologia de C.G. Jung**. Tradução: Edgard Orth e Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2011.

SANTO AGOSTINHO. **A cidade de Deus. vol. II**. Tradução: J. Dias Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução: J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1966.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Edusp, 2006.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução: Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 1999.

TONEZZI, José. **A cena contaminada: um teatro das disfunções**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VALAKAS, Kostas. O uso do corpo por atores na tragédia e nas peças satíricas. In: EASTERLING, Pat. HALL, Edith. (org) **Atores gregos e romanos**. Tradução: Raul Fiker. São Paulo: Odisseus, 2008.