



# CORPO ENERGÉTICO TEATRAL E MORTE:

pistas e provocações para  
pensar a morte como dispositivo  
de um novo bios-cênico

**LUÍS ALONSO-AUDE**

Diretor, ator e pesquisador, Luís Alonso-Aude é Mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. É membro permanente do Grupo Multicultural de Pesquisa Teatral Bridge of Winds, dirigido por Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret; diretor artístico de Oco Teatro Laboratório; do Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia; do Núcleo de Laboratórios Teatrais do Nordeste; da Revista *Boca de Cena* e coordenador do Colóquio Internacional de Artes Cênicas da Bahia.

## RESUMO

Este ensaio parte da experiência com meu próprio corpo, em que foram ativadas todas as relações que teço entre a minha existência e o local primevo do meu corpo no espaço cênico. Assim, ativei o local do *cogito*, experiência corporal que se traduz em experiência reflexiva, que também parte do próprio corpo, alinhando fundamentos disciplinares da Ontologia, da Filosofia do Teatro e da Fenomenologia. Não pretendo incitar à criação de um sistema de trabalho; se resultar nisso, em algum momento, seria um sistema totalmente aberto e em constante movimento. Tento somente dissertar sobre alguns disparadores em forma de perguntas, pois eles foram surgindo no processo de pesquisa laboratorial com meu próprio corpo. Como lidar com a morte como chave e agrupamento de recursos que ativem novas formas no processo criativo do ator e da atriz de teatro, através do treinamento do corpo dos atores implicados? Onde reside a morte no nosso corpo-humano-em-vida, porém no corpo energético teatral? Quais pistas nos oferecem uma possível ontologia do corpo teatral para dar seguimento aos estudos sobre o corpo em cena? Vale a pena salientar que termos como “pré-expressividade” e “bios-cênico” fazem parte de toda sorte do fazer teatral e seu uso deveria estar inserido em qualquer escolha estética ou genérica no âmbito do teatro, uma vez que absolutamente tudo em matéria de teatro surge do corpo-humano-em-vida em estado de criação.

## PALAVRAS-CHAVE:

Corpo energético teatral. Morte. Bios-cênico. Treinamento Corporal.

## THEATRICAL ENERGETIC BODY AND DEATH: CLUES AND PROVOCATIONS FOR THINKING DEATH AS A DEVICE FOR A NEW BIOSCENIC ABSTRACT

*This essay is based on the experience with my own body, where all the relationships that I weave between my existence and the primordial place of my body in the scenic space were activated. Thus, I activated the place of the cogito, a bodily experience that translates into a reflective experience, which also starts from the body itself, aligning disciplinary foundations of ontology, philosophy of theater and phenomenology. I do not intend to urge the creation of a system of work; if it ever results from it, it will be a totally open and constantly moving system. I am just trying to lecture on some triggers in the form of questions that arose in my laboratory research process with my own body. How to approach death as a key and grouping of resources that activate new forms in the creative process of the actor and actress of theater, through training the body of the actors involved? Where does death reside in our human living body, therefore, in the theatrical energetic body? What clues does a possible ontology of the theatrical body offer us to continue studies of the body on stage? It is worth noting that terms such as pre-expressiveness and bios-scenic are part of all kinds of theatrical creations and their use should be included in any aesthetic or generic choice within the scope of theater, since absolutely everything in theatrical matters arises from the human living body in a state of creation.*

## KEYWORDS:

*Theatrical energetic body. Death. Bios-scenic. Body training.*



# DANÇAR A ENERGIA

*Eu não penso que o corpo realmente se transforme, exceto quando ele é trespassado pela consciência da vida e da morte. É por isso que quando tento confirmar minha existência, devo tentar encontrar os traços de minha memória falha, até o ventre da minha mãe, local onde nasci. De todo o meu corpo, procuro então reintegrar todo o peso e a vertigem. Tal é minha consideração à vida onde a dança tem origem.*

Kazuo Ohno

Quando analiso meu corpo no treinamento do grupo Bridge of Winds (Ponte dos Ventos)<sup>1</sup>, primeiro penso na dança da energia e depois reflito sobre como simultaneamente estou em coletivo e também em total solidão. Uma necessidade de estar sempre conectando o centro pulsante do meu corpo, suas transmissões e irradiações, com os corpos que se encontram ao meu redor. “Para Nijinski, dançar se afasta da imitação, da narração e do formalismo superior circunscrito por tudo isso, por ser, sem cessar, ilimitadamente, um devir qualquer coisa” (Uno, 2012, p. 21). Assim, tentamos devir qualquer coisa ou devir o nada, simplesmente devir. O devir qualquer coisa ou até devir o nada implica, no corpo que dança a energia, explorar pulsões que transitam em direções multivetoriais. Mas o que seria dançar a energia? Semelhante a uma rede de impulsos que oscila na clivagem entre um estado imanente e um estado de existência, nessa rede que conecta com uma certa totalidade externa a mim, provocada pelos exercícios, movimentos, descentramentos corporais, interações que possibilitam, sem acessórios físicos ou químicos no corpo, aumentar a percepção sobre a realidade que vivo no processo de *poíesis*.

Dançar a energia é sentir que perdemos as bordas, os confinamentos, as formas estáticas, embora essas formas que se perdem se reterritorializem em novas formas, é transitar por diversas qualidades de pulsões, contribuindo para desenvolver o bios-cênico, no qual radica a presença.

<sup>1</sup> Bridge of Winds é um grupo multicultural e laboratório de pesquisa teatral dirigido por Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret. Desenvolve, anualmente, desde 1989, um treinamento corporal para atores e atrizes de teatro, chamado de Training, estruturado por exercícios como Wind Dance, Slow Motion, Out of balance, Resistance, Samurai, Gueixa, entre outros. Ver *Corpo Zero. Energia e presença na construção do corpo teatral*, de Luis Alonso-Aude, 2022.



# PREMISSAS PARA UMA ONTOLOGIA DO CORPO ENERGÉTICO TEATRAL

Essa obsessão pelo estudo fenomenológico de lugares inefáveis e metafísicos do corpo do ator leva-me a pensar na produção de Christine Greiner, e sobretudo em seu livro *O Corpo. Pistas para estudos indisciplinados*. O quarto capítulo, “Corpo Artista”, é iniciado pela autora com uma citação de Antonin Artaud que faço questão de reproduzir:

“Não se trata de assassinar o público com preocupações cósmicas transcendentais, ‘O fato de existirem chaves profundas do pensamento e da ação, segundo as quais todo espetáculo é lido, é coisa que não diz respeito ao espectador em geral, que não se interessa por isso. Mas de todo modo é preciso que essas chaves estejam aí, e isso nos diz respeito’ (apud Greiner, 2006, p. 108).

É nesse lugar que Artaud aponta como chaves que me interessa continuar a desenvolver este campo de estudos, pois elas trabalham precisamente nesses lugares ocultos do corpo do ator, empurrando-nos à vivência da *poíesis* desde o momento em que preparamos os nossos corpos para a re/presentação artística.

Esse modo de existência, citado acima, em que meu corpo se encontra no treinamento, é um modo amplificado, digamos que conectado de uma maneira singular e, por oposição, é esse modo de existir no treinamento que me faz compreender meu local primevo, de imanência, antes do signo ou de uma linguagem qualquer. Talvez porque está associado ao que o filósofo francês Merleau-Ponty falava, desde o século XIX, sobre a existência: “a ciência com a existência, é compreender que a existência já é uma ciência, não imperfeita e provisória, mas origem de toda ciência, origem da verdade” (Henry, 2012, p. 39). Esse modo de existir no treinamento tem se amplificado durante anos de exercício, dilatando meu organismo sensorial até um modo de existir total e totalizante.



Ao mesmo tempo, empurrou meu olhar para um lugar insuspeitado, que eu não reconhecia, como se a totalidade da existência já não fosse suficiente. Então, fui na ordem inversa, regressiva, ao próprio trajeto ou percurso que criou meu corpo desde a nascença, o local de início e pulsação do ser, procurando esse ser criativo aqui em questão.

Corroborando que, de fato, a existência em si já é uma ciência que oferece ferramentas para pensar a própria categoria e outros devires constantes da própria substância da qual estamos feitos. Mas esse local primevo não é mais primevo no meu corpo, pois está permeado por diversos percursos e passos que a minha existência foi promovendo nesse devir do que chamamos vida; ele se mantém em um sentido de transcendência.

Esse exercício de produzir conhecimento na relação entre dentro e fora e tudo o que está ao nosso redor, no seu sentido mais absoluto de universo, legitima-se no pensamento de Theodor Schatzki, que denominou uma “virada da prática” no livro *The Practice Turn on Contemporary Theory*, no qual, a saber “os conceitos de conhecimento e verdade são mediados tanto pelas interações entre as pessoas quanto pelos arranjos que acontecem no mundo” (apud La Selva, 2022, p. 46).

Desenvolver esta percepção no nível sensorial, sinestésico, para compreender melhor as nossas estruturas de existência no espaço cênico, e como gerar novas formas sensoriais de percepção em função de novas possibilidades de criação artística, é um dos princípios deste início de estudo, um pensamento sobre a construção de um ente poético teatral do qual o teatro surge. Uma aproximação à Filosofia Teatral, chamada assim “pelo estudo do acontecimento teatral, a partir do exame da complexidade ontológica da *poíesis* teatral em sua dimensão produtiva, receptiva e da zona de experiência que esta funda na pragmática do convívio e da expectativa” (Dubatti, 2010, p. 58).

[...] a Filosofia do Teatro (através principalmente da Ontologia) é um estudo do teatro enquanto acontecimento e ente ou o estudo dos entes teatrais considerados em sua complexidade ontológica. Há uma Semiótica Poética, ou semiótica específica dos entes poéticos, mas a Poética (baseada na Filosofia do Teatro) excede a Semiótica Poética e inclui a mesma: abarca o estudo de todos os aspectos ontológicos do ente poético teatral [...] (Dubatti, 2010, p. 59).



Uma Filosofia do Teatro, aportada por Dubatti, vem contribuir para a aproximação do fenômeno em questão, que ajudará a responder uma pergunta emergente: existe uma ontologia de um corpo energético teatral? Estudar o ser enquanto ser de um corpo social permitiria poder estudar o ser enquanto ser teatral, formas diversas de olhar o mundo a partir das perspectivas do *socius* e da criação. Embora ambos os olhares não estejam desconectados, a pragmaticidade da pesquisa me ensina a achar a clivagem entre esses dois aparentes territórios que habitam um só: o corpo-humano-em-vida.

Consegui repetir a expressão “corpo energético teatral” três vezes e aqui faço questão de explicitar sua formulação. Premissas enquadram essa construção; primeiro, os meus estudos sobre energia e presença, denominando um corpo zero a ser alcançado através do treinamento corporal; segundo, a própria natureza do corpo teatral que, em se tratando ou não de um processo de treinamento para a sua preparação, todo corpo teatral, assim como todo corpo-humano-em-vida, é um corpo energético, porém passível de uma categorização dessa natureza; e o terceiro que enquadra a categoria são os escritos de Hans Thies Lehman sobre o que Lyotard denominou de teatro energético, “caso se queira pensar no teatro para além do drama [...] Não seria um teatro do significado, mas das forças, intensidades, afetos em sua presença” (Lehman, 2007, p. 58). Forças, intensidades e afetos estão estreitamente relacionados com locais primevos de pulsações e qualidades energéticas, seja dos corpos-humanos-em-vida ou dos corpos restantes implicados. O que importa destacar aqui é que estamos falando de princípios ontológicos de um corpo energético teatral, um corpo-humano-em-vida que fundaria o teatro energético acima citado, o qual dialoga com as minhas experiências com o grupo Bridge of Winds.

Embora este exercício reflexivo esteja centrado no corpo-humano-em-vida em estado de *poíesis*, o citado treinamento não se limita, na minha experiência corporal, à interação entre corpos similares aos nossos, mas gera e integra um sistema inteligente aberto de cruzamentos energéticos, no qual emergem tipologias corporais, materiais ou imateriais, em plena interação, através dos afetos. Sendo assim, caberia situar, à nossa escolha, certa definição para o uso da palavra corpo, que não é restritiva aos corpos-humanos-em-vida, senão integra aqueles corpos que tecem relações como instrumentos de cena, visíveis ou não visíveis, descritíveis ou inefáveis, ressaltando as costuras naturais que os corpos implicados criam, evitando a relação comandada pelo ser humano, controlada pelo *logos* – como razão – em um “ideal da visão de conjunto” (Lehman, 2007), parafraseando Lehman quando revisita Aristóteles. Dessa maneira e em forma



de desconstrução desse *logos* imperante, fico impulsionado a incluir o significado de corpo, aqui usado em tudo aquilo que conforma uma unidade em si, seja determinado por um sistema que lhe oferece uma forma, seja por uma substância em movimento. Um desafio sobretudo nos estudos das relações entre corpos-humanos-em-vida, corpos inertes e corpos expandidos/invisíveis em metamorfose constante, uma vez que estes dois últimos não têm como expressar suas constituições a partir deles mesmos, com linguagem própria. A saber:

Se nos é fácil conhecer nossa carne porque ela não nos deixa nunca e se cola à nossa pele na forma dessas múltiplas impressões de dor e de prazer que nos afetam sem cessar de modo que cada um, com efeito, sabe muito bem, com um saber absoluto e ininterrupto, o que é sua carne – ainda que não seja capaz de exprimir conceitualmente esse saber –, totalmente diverso é nosso conhecimento dos corpos inertes da natureza material, ele vem perder-se e terminar numa ignorância completa (Henry, 2014, p. 13).

No entanto, é indispensável, na hora de falarmos sobre uma ontologia do corpo energético teatral, ter em conta tudo aquilo com que esse corpo se relaciona; e face ao desconhecimento absoluto sobre os outros corpos em relação, auxiliamo-nos da *Ontologia Orientada a Objetos* de Graham Harman (2018)<sup>2</sup> e no campo das inefáveis revisitações que podem ser feitas através da fenomenologia.

---

## APROXIMAÇÕES INDISCIPLINARES

---

Tomando essa opção como premissa, falar de uma ontologia de um corpo criativo não levaria a se aproximar à ontologia de qualquer corpo-humano-em-vida em questão? Seria de grande valor salientar que não é nos locais *primevontológico* e *artísticocultural* onde se encontra a riqueza do nosso pensamento criador, mas no espaço da clivagem, na fenda, na greta ou melhor, no entrecampo, nos interstícios dessa relação, no

---

**2** Ver *Object-Oriented Ontology. A new theory of everything (OOO)*, de Graham Harman, filósofo pertencente ao movimento do Realismo Especulativo. OOO é uma posição filosófica segundo a qual os objetos existem independentemente da percepção humana e questionam o papel central da perspectiva humana na filosofia tradicional.



movimento pendular que oscila entre um e outro. Dessa forma, e por enquanto, proponho nos centrarmos na especificidade que determina um corpo em estado de representação enquanto obra de arte, e que estou chamando de corpo energético teatral e seu lugar ontológico. O corpo teatral – por extensão, o corpo energético teatral – é um valor *sui generis* (Lehman, 2007). Ele é único em sua essência e cria, desenvolve e promove processos artísticos, ludicidade, jogo, pensamento; codifica, sistematiza, simboliza, vive por si só e somente para a cena, e ainda pensa essa cena como qualquer lugar de representação. O corpo teatral estrutura uma obra de arte e vai de encontro aos espectadores-con/viventes, fazendo uso de múltiplas e inumeráveis formas. Possui então um *lócus* oculto que é o promotor da criação teatral, estruturando uma vida – teatro – dentro de outra vida – *socius*-. Nesse local ontológico é que reside a base de todo um movimento/pensamento, convidando para uma análise que, certamente, parte do território do inefável, uma aproximação a um local primevo. Local no qual não existe ainda linguagem, embora tentemos, passo a passo, articular este *lócus* com a linguagem teatral, princípios ativos de propulsão de conhecimentos, de movimento, trabalho, ação, porém de *poíesis*.

[...] a *poíesis* não existe em si para produzir sentido, mas existe somente, sem um por que nem para que. A sua razão de existência está no seu oferecimento como ampliação, complemento ontológico deste mundo. Um exemplo pode ser encontrado na dança contemporânea, em suas formas mais abstratas; o quê significa, o quê representa, o quê “quer” dizer, o quê diz? são perguntas impertinentes. Somente oferece-se em sua entidade ontológica, em seu estado de existência e, simplesmente, acontece (Dubatti, 2010, p. 60).

Esse olhar sobre a *poíesis* coloca um exemplo redutor, no entanto, é esclarecedor em toda a extensão do seu conceito. O exemplo da dança, e sobretudo a dança em suas formas abstratas, colocaria o leitor dessa referência em um local de observação restrito e atrelado a uma certa poética ou, mais bem, a uma determinada estética, a uma determinada forma, o que limitaria em muitos casos a amplitude do conceito. A natureza da *poíesis* é expressa dessa forma em qualquer criação artística, em seu princípio ontológico. Uma vez que nunca compreendemos o porquê de as coisas serem feitas, simplesmente as fazemos. Porque o local da *poíesis* está atrelado a essa âncora fenomenológica que é o *eu*, o corpo do ser humano. Esse corpo que gera movimento, a partir do esforço, gerado naturalmente por um impulso e todo movimento implica conhecimento (Henry, 2012).



Em meus estudos sobre energia e presença na construção do corpo teatral, sinalizo outras questões importantes que apontam para esse pensamento ontológico do corpo criativo. O corpo-humano-em-vida no *socius* é preparado para construir um corpo expressivo, dilatado, teatral; vivencia, nessa construção, transformações que o levam a compreender-se a si mesmo, seja através de um treinamento, seja através de qualquer exercício que implique a busca de uma expressão diferente em cena, por muito que esta esteja perto desse *socius*.

[...] são os pensamentos organizados pelo corpo artista que nascem com aptidão para desestabilizar outros arranjos, já organizados anteriormente, de modo a acionar o sistema límbico (o centro da vida) e promover o aparecimento de novas metáforas complexas no trânsito entre corpo e ambiente” (Greiner, 2006, p. 109).

No entanto, esse movimento sempre implica a energia como resultado e o uso dessa energia como força, quer dizer, é um ciclo no qual produzimos energia da qual nos alimentamos constantemente. Se a energia está implicada no fenômeno, atrelada e fazendo parte do mesmo por natureza, então ela é o movimento que é pensamento. Porém, um corpo teatral em si não tem como não ser um corpo energético teatral, a partir do qual podemos desvendar passos cognitivos que nos levem ao re/conhecimento do pulsar primevo.

No caso da presença desse corpo, corpo teatral, e falo da palavra presença como um resultado e ao mesmo tempo um dispositivo de análise, eu a estruturei tendo como base um tripé que envolve categorias em forma de binômios: presença/vida, presença/alteridade e presença/poética. O primeiro binômio fala da presença pelo simples ato de estar-em-vida; o segundo refere-se à presença em relação ao outro, um aspecto que a enquadra no *socius*, alguém não estaria presente se não existisse alguém a confirmar a sua presença – em cena –; e o terceiro acentua a necessidade de esse corpo estruturar poética, através dos conhecimentos teatrais e da própria vida. Assim, “a presença no teatro é a energia traduzida e potencializada no corpo teatral, porém, no corpo do *socius* poético, é a vida desse corpo, potencializada” (Alonso-Aude, p. 75).

Porém, nas minhas pesquisas, o foco ficou centrado na vida como propulsora de todas essas estruturas. O treinamento, os exercícios, os processos, a con/vivência, a energia, a presença, a poética da qual faz parte e estrutura a linguagem, todos eles falam da vida, e há um *locus* que não foi observado para compreender mais em profundidade essa ontologia desse ser teatral em movimento; refiro-me aqui à morte.



CAD.  
GIPE  
CIT  
Salvador  
ano 27  
n. 51  
p. 105-122  
2023.2

# UMA ONTOLOGIA DO CORPO TEATRAL ONDE A VIDA NÃO LHE É SUFICIENTE



## IMAGEM 1

Imagem feita de uma sequência videográfica, em que o corpo da atriz Adriana la Selva é pesquisado através de sensores em um laboratório na Universidade de Ghent, Bélgica. Virtual Design, Ioulia Marouda. Captação da Imagem: Luis Alonso-Aude.



# EXPERIÊNCIAS DES/CONNECTADAS

Além da minha experiência com o grupo Bridge of Winds, outras experiências têm vindo a desnortear meu pensamento sobre o meu trabalho. No ano de 2022, participei de um projeto de pesquisa, ainda em vigor, na Universidade de Ghent, na Bélgica, comandado pela pesquisadora Adriana la Selva. O projeto trabalha essencialmente com arquivos, mas não os arquivos comuns que conhecemos e que na maioria dos casos se transformam em bibliotecas e/ou museus, mas arquivos de corpos vivos em forma digital. Um estúdio muito preciso e minucioso das experiências corporais relacionadas ao Odin Teatret.

La Selva, atriz e pesquisadora, junto a Ioulia Marouda, pesquisadora em ciências da computação re/criam, através de dispositivos instalados no corpo da atriz ou do ator pesquisado, dentro de um laboratório com sensores altamente potentes, um avatar que vai reproduzir os movimentos precisos desenvolvidos em cada exercício ou treinamento. Quando esses arquivos estiverem prontos, alunos ou estudiosos poderão realizar os exercícios em condições específicas de virtualidade, junto ao ministrante que não se encontra vivo frente a ele, mas no universo digital. Depois de dias de trabalho, estruturas do meu avatar estavam prontas. Quando me deparei frente à tela do computador e observei meus movimentos no exercício da *Wind Dance* (Dança do Vento), fiquei estremecido em descobrir como cada fração do meu corpo se movia: a sua qualidade, as suas intensidades e velocidades. Para além de uma gravação normal em vídeo, aquele avatar era revelador porque podia ver em forma de esqueleto meu corpo treinando. Era alguém virtual como eu ou eu mesmo? Um decalque? Uma cópia? Eu podendo enxergar cada partícula dos meus movimentos sentia a mim mesmo naquele avatar.

Mas, por via das dúvidas, sobre se aquela sensação surgia em mim por serem meus próprios movimentos, reconhecimento de mim mesmo, eu tive uma segunda experiência nesse projeto. Nunca trabalhei treinamentos com a atriz Roberta Carrieri, do Odin Teatret, e, no acabamento do processo de pesquisa e virtualização dos exercícios dela, eu observei, quando coloquei os óculos em 3D e uns dispositivos manuais para a interação com a atriz-avatar, que eu podia sentir, através da minha imersão, a energia de Roberta, o que é muito curioso, porque não era ela quem



estava na minha frente, mas a sua cópia. No entanto, a qualidade do seu movimento, o tempo/ritmo das suas ações, as transições e o movimento de cada parte daquela transposição virtual construía na minha memória afetiva a atriz-real, longe da sensação que o cinema ou vídeo oferecem de uma imagem morta. Ainda suspeito que foram zonas que ativaram no meu corpo e faziam acreditar que aquele universo era verdadeiro. Mas quanto a isso La Selva nos explica:

O corpo como arquivo vivo está em modulação perpétua e, portanto, não apenas armazena, mas também cria e redefine a natureza ontológica do movimento e seu desempenho, em uma efemeridade duradoura, o que corresponde à mudança de posição do arquivo e memória em nossa cultura digitalizada. O sistema de navegação interativa do arquivo deve, portanto, não apenas ser usado para reconstruir técnicas incorporadas, mas também permitir transformação interativa e criativa. O desenvolvimento da ferramenta de navegação é programada pelas atuais estratégias dramáticas e psicogeográficas da deriva: um movimento através do arquivo de forma indireta, na qual o usuário traça seu próprio percurso (La Selva, 2022, p. 47).

Quando La Selva fala de efemeridade duradoura, refere-se, talvez, ao momento exato da captura do movimento da atriz pesquisada, através de todos os dispositivos e sensores, passando depois para o território digital. O corpo que faria a prática com este avatar, digamos, seu aluno, move-se, transforma-se e segue traçando seu próprio percurso; o corpo que está como avatar, nesse caso o avatar de Roberta Carrieri, também está em vida, só que totalmente desassociado do seu fim, como um corpo encapsulado, sem *Dasein*, mas em movimento. Veremos e entenderemos isso mais adiante.

Uma terceira vivência estava ativando em mim expectativas. La Selva, também membro permanente do grupo Bridge of Winds, está no seu projeto acadêmico com seu próprio corpo. Quando observo a reprodução videográfica do seu movimento no exercício *Out of Balance* (Fora do Equilíbrio), percebo uma faixa ou conjunto de pontos que iam marcando no fundo da tela enquanto ela realizava cada execução; era um rastro do seu percurso pelo local que seria o espaço virtual. Esse rastro se fazia, era mantido durante um tempo e depois ia se desintegrando. Mas o mais curioso é que enquanto aquele desenho ia se dissolvendo, outros desenhos iam aparecendo, se entrecruzando, amalgamando, criando um *sfumato davinciano* no quadro vivo que era a tela do computador. Tudo o que a atriz ia deixando na sala da pesquisa e no meio virtual ganhava e perdia forma, esvaindo-se como fumaça.



No meu caso em particular, questionamentos ficaram ativados na memória corporal: meu avatar está guardado em um sistema virtual na universidade de Ghent desde janeiro de 2022, com uma série de autorizações e documentos que tive de assinar para uso do “meu corpo” em questão; também poderia ver meu rastro de desenho espacial quando meu avatar estivesse pronto; e a construção do meu avatar partia de linhas que conformavam um esqueleto dançante. Mas todas essas revelações ficavam englobadas em uma experiência; aquele avatar, desenhado especialmente para pontuar características específicas de um treinamento e qualidades energéticas do mesmo, estaria lá pelo tempo restante de vida que a Universidade de Ghent quisesse lhe dar. Enquanto isso eu irei envelhecendo.

Esses pensamentos estão relacionados diretamente ao ser, ao meu ser em estado de reflexão sobre a minha existência, o que Heidegger chama de *Dasein*<sup>3</sup>, existência que pode ser dilatada ao espaço teatral. Segundo a ontologia heideggeriana, podemos estudar um sentido abrangente do ser, como aquilo que torna possíveis as múltiplas existências, essa existência que de certa forma é virtual no espaço teatral. Para Heidegger, a arte permite uma análise filosófica, tendo a mesma como um local de revelação da verdade.

Assim, com as revelações provocadas pelas experiências narradas, começo a considerar que todas elas estão instauradas no espaço do que chamamos morte. Autorização para uso do “meu corpo” sem eu estar presente; o que vai ficando de cada movimento meu; e o processo de construção virtual/visual de mim tinha como base um “esqueleto”, funcionando no paradoxal e brilhante corpo-sem-órgãos de Artaud<sup>4</sup>; pode parecer gratuita a comparação, mas foi mais do que tudo curiosa e ao mesmo tempo reveladora.

Essa experiência me fez lembrar quando comecei a estudar acrobacia com 18 anos e que continuou por quase uma década nas escolas de teatro em Cuba e nas companhias onde trabalhei. Em longas sessões, aprendia a fazer saltos mortais e eu conseguia viver quase, ao mesmo tempo, o final e o início do exercício, sem deixar de perceber todo o seu percurso. Lembro que quando o exercício estava terminado, quando conseguia fazer o salto, eu ainda estava vendo meu corpo deixado para trás. Uma forte impressão quando implica o corpo todo em um exercício que demora frações de segundos. Eu estava tão vivo e veloz, que estava muito perto do meu rastro, considerado como morte.

---

**3** *Dasein* para Heidegger é sempre a relação com o próprio ser, cujas características são chamadas de existenciais. Cf. Heidegger, 2012.

---

**4** *corpo sem órgãos*, um termo criado por Antonin Artaud e posteriormente desenvolvido por Deleuze e Guattari na filosofia. Segundo a proposta de Artaud e pelo olhar artaudiano do filósofo japonês contemporâneo Kuniichi Uno, “O Estado, a sociedade, o exército, a escola, a medicina, a cultura são inimigos do corpo” (Uno, p. 39). Segundo a nossa compreensão, os órgãos do corpo, para Artaud, seriam todos esses territórios tratados por Uno, somado a isso as instituições que conformam as sociedades e o Estado. Artaud pretendia um corpo liberto de tudo isso, desejava ser liberto da palavra, para ele a palavra era um mal terrível na sociedade e no teatro. Nesse caso, em especial, relacionado com a experiência aqui relatada, a visão de um esqueleto dançante, produto de um desenho virtual e reproduzido virtualmente a partir de um corpo humano em vida, mostra a ausência de carne, daquilo que, segundo a Bíblia, foi produzida pelo verbo,



Prestar atenção ao rastro que ficava de mim era muito importante. Prestar atenção ao que meu corpo ia desenhando no espaço fazia com que eu, mais do que aprimorar meu exercício, conservasse um percurso de realização cada vez mais surpreendente.

A partir desses casos específicos, comecei a considerar que a morte é um rastro constante do nosso corpo em movimento – evitemos o uso de espectro, fantasma ou sombra –, que quanto maior for a velocidade que meu corpo puder adquirir, seja sozinho, seja em um outro dispositivo móvel, vai ser reduzida a linha que separa a vida da morte e que, nesse caso específico e hipotético, meu corpo está em iminente risco, em perigo de se perder, de se desconstruir ou autodestruir como território. E poderia arriscar a dizer mais a partir da minha memória corporal: quanto mais velozes somos, nosso rastro é maior, precisamos deixar rastro marcado em alta velocidade e isso obriga o corpo a imprimir um nível de energia exacerbado que o pode desintegrar. Não adianta, a nossa natureza corporal tem os seus limites, até no grandioso Nijinski.

Comecei a fazer algumas especulações. A morte não deve ser localizada no momento final do nosso corpo, pois o nosso corpo continua em vida, pelo movimento da natureza e do universo. O nosso corpo se transforma, assim como se transforma tudo na natureza, fazendo-me suspeitar que isso a que chamamos morte está atrelado à vida, de forma constante e inseparável, o tempo todo.

O Dasein é, na sua estrutura mesma, um ser-para-o-fim, ou seja, para a morte, como tal, está desde sempre em relação com ela. Sendo para a própria morte, ele morre facticiamente e constantemente até o momento do seu decesso. A morte assim concebida não é objetivamente a do animal, não é portanto, simplesmente, um fato biológico. O animal, o somente-vivente, não morre, mas cessa de viver (Agamben, 2006, p. 13).

Por que a morte não está implícita no animal para Agamben e Heidegger, mas traduzida como um ato de cessar de viver? A morte se instaura em um local do *logos*, não do *logos* cósmico, mas no *logos* individual da razão humana. Digamos que, se não tivéssemos linguagem alguma, não teríamos como nomeá-la, como pensar nela. Mas nós, seres humanos, pertencemos ao reino animal, só que possuímos a linguagem, portanto, a morte. Por outro lado, se o “*Dasein* morre facticiamente e constantemente até o momento do seu decesso” (Agamben, 2006, p. 13), significa

a carne: “e o verbo se fez carne”. Artaud era contra tudo isso. Se o esqueleto, ou as linhas que o conformam visualmente, mostram para nós um corpo sem carne, seria por extensão um corpo sem verbo, sem palavras, dançando na pulsão do limite da vida e da morte. Por isso, quando observava a imagem do esqueleto dançante, foi feita a analogia com o corpo sem órgãos de Antonin Artaud.



que a morte acompanha o corpo-humano-em-vida, não sendo este último o responsável pela relação direta com a morte, mas sim seu *Dasein*, a relação desse corpo com seu ser. Então, num caso hipotético e em situações específicas, despossuído do *Dasein*, ele seria como o dos animais: cessaria de viver?

Aqui surgiu outra inquietação. A expressão “um corpo está em vida” eu compreendo, o que não compreendo até agora é que um corpo cesse de viver; cessar de viver porque pararam suas partes funcionais que conformavam o sistema orgânico de um território determinado? Tal é a minha dúvida: que um corpo, depois dessa etapa, continue sendo transformado em outra coisa, convertendo-se em outras matérias e outros territórios, com outras formas e outras tipologias corporais. Assim sendo, para nós, seres humanos, que orientamos o nosso olhar sobre o mundo em direção aos outros corpos não humanos, seria salutar repensar o discurso de que um corpo está vivo e depois morre, nesta premissa da existência da morte pela linguagem. Um corpo sempre está vivendo e morrendo como tudo na natureza e no universo.

---

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

Uma terceira categoria que implique o *socius* seria bem vinda para decifrar o que está nessa clivagem entre uma coisa e outra – vida e morte como linguagem – aí é que reside a nossa presença. E não será este termo, “presença”, relacionado ao corpo-humano-em-vida aquilo ao que nós chamamos vida – do nosso próprio corpo –? Uma coisa nunca está totalmente viva, assim como nunca está totalmente morta.

Desde então tenho me interessado, conscientemente, em estudar esta instância atrelada ao meu corpo-humano-em-vida, que seria, por certa oposição, meramente conceitual e pragmática: o meu corpo-humano-em-morte, quer dizer, a ideia de vida atrelada à ideia de morte, no treinamento corporal, como dois fluxos interligados em movimento constante, com direções multivetoriais.



Para eu pensar os exercícios e o treinamento que já desenvolvemos como um todo, vejo-me na necessidade de pensar nesta parte que fica mais oculta ainda do pensamento, no lugar primevo do nosso corpo, morte como percepção sutil e absoluta do corpo energético teatral em vida, como algo atrelado a cada passo ou movimento do nosso treinamento, como algo que pode prover ao trabalho de preparação corporal do ator uma qualidade diferenciada. Não me refiro aqui especificamente a técnicas que são desenvolvidas para uma estetização específica do tema “morte”, nem sequer proponho que venha a ser explorada como conceito em um resultado artístico, e muito menos uma filosofia a ser seguida, mas é uma necessidade de situar, dentro do processo de construção da pré-expressividade e do bios-cênico e até da própria presença, essa outra chave de sutil grandeza que também se encontra atrelada à substância que chamamos de energia.

O corpo social, aquele que habitamos e nos habita no dia a dia, é um corpo que aciona, no seu modo consciente, infelizmente, em função absoluta do que ele chama de vida, ele quer esquecer do que ele chama de morte, criando uma proibição, um tabu, porque para ele a morte tem sido inserida no *socius* como degradação, como perda de *logos*-como-razão, porém de existência. Somente em certas circunstâncias chamadas de trágicas é que ele pensa na morte para ressignificar sua própria vida. No entanto, rejeita a morte e não se interessa pela noção do termo. Uma tentativa de permanecer em vida eternamente, utopia andante que se perde na etapa final dos seus dias de existência.

No caso do *corpo* energético teatral é bem diferente, sobretudo porque ele estrutura poéticas para a representação. “O corpo do teatro é sempre da morte. O palco é um outro mundo, com um – ou nenhum – tempo próprio, e permanece ligado a ele um fator de medo inconsciente de dirigir um olhar proibido e voyeurístico ao reino dos mortos” (Lehman, 2007, p. 331). É desse corpo que surgem todos os procedimentos artísticos e, se a morte é uma condição inerente, porém ontológica do teatro, então esse corpo dia a dia lida estreitamente com a morte, sabendo-o ou não, querendo-o ou não, pois o que ele chama de “a vida” não lhe é suficiente. Uma chave que pode ser transformada em uma ferramenta de ofício, se pensarmos onde está a morte na nossa *poiésis* e quais elementos dela podem nos servir para repensarmos um novo olhar sobre o processo de criação, mas para isso precisamos conhecer como pode nos servir para o processo de preparação dos corpos criativos, neste caso, no treinamento.

Bastante surpreendente: na era tecnológica, o teatro continua a ser um lugar de metafísica, mais sugestivo. Já que a realidade se encontra diante de nossos



olhos como abandonada pelos deuses, caracterizada por uma falta não só de ser, mas mesmo de uma aparência não trivial, evidencia-se a necessidade de buscar outros mundos, atopias e utopias, nas cifras do palco, para realizar uma autêntica experiência do espiritual (Lehman, 2007, p. 36).

No mundo, mudam as sociedades e esse *socius* indica ao teatro que é preciso uma mudança. Assim, *tecnologizamos* o teatro e, em um bom tempo, encontraremos ferramentas novas, inseridas em diálogos plurilógicos, de maneira orgânica nas artes cênicas, mas isso não basta. As preocupações com o meio ambiente, o espírito, a matéria e a relação entre ambos, as religiões, a virtualidade vista como um universo paralelo, as convulsões sociais, étnicas, sexuais, de poder, a biopolítica, a tanatopolítica, a necropolítica colocam o ser-humano-em-vida no centro da questão no *socius* e criam esse lugar sugestivo e metafísico do qual o teatro não poderia se privar de maneira alguma.

---

## REFERÊNCIAS

---

- » AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte. Um seminário sobre a negatividade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- » ALONSO-AUDE, Luis. *Corpo Zero. Energia e presença na construção do corpo teatral*. São Paulo. Giostri. 2022.
- » DUBATTI, Jorge. *Filosofia del teatro I*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- » DUBATTI, Jorge *Filosofia del teatro II*. Buenos Aires: Atuel, 2010.
- » DUBATTI, Jorge *Filosofia del teatro III*. Buenos Aires: Atuel, 2014.
- » GREINER, Christine. *O corpo. Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2006.
- » GREINER, Christine. *O corpo em crise. Novas pistas e o curto circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.



- » HARMAN, Graham. *Object-Oriented Ontology*. A New Theory of Everythin. Grã-Bretanha. A Pelican Book. 2018.
- » HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012.
- » HENRY, Michel. *Filosofia e fenomenologia do corpo*. Ensaio sobre a ontologia biraniana. São Paulo: É Realizações, 2012.
- » HENRY, Michel. *Encarnação*. Uma filosofia da carne. São Paulo: É Realizações, 2014.
- » LA SELVA, Adriana. Practicing Odin Teatret's Archives: virtual translations of embodied knowlege throught archival practices. Second Summit on New Media Arte Archiving. Barcelona: ISEA, 2022.
- » LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- » SÉKINÉ, Nourit Masson. Butoh: uma filosofia da percepção para além da arte. Palestra ministrada na Fundação Japão. Tradução de Bernard Aygadoux. São Paulo, 2 de fevereiro de 2006
- » SCHATZKI, Theodore R, CETINA, Karin Knorr, SAVIGNY , Eike von. *The Practice Turn in Contemporary Theory*. Londres. Routledge, 2018.
- » UNO, Kunichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: N-1 edições, 2012.