



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

(des)educação estética em *Weapon is a part of my body*. Corpo e política em discurso

Jean Carlos Gonçalves
Michelle Bocchi Gonçalves

Para citar este artigo:

GONÇALVES, Jean Carlos; GONÇALVES, Michelle Bocchi. (des)educação estética em *Weapon is a part of my body*. Corpo e política em discurso. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101432022e0102>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



(des)educação estética em *Weapon is a part of my body*: Corpo e política em discurso²


Jean Carlos Gonçalves³

Michelle Bocchi Gonçalves⁴




Resumo




O artigo apresenta reflexões desencadeadas a partir do espetáculo *Weapon is a part of my body*, uma coprodução entre Brasil, Israel e Reino Unido, com atuação do brasileiro Pedro Granato e da israelense Ruthie Osterman, tomando como princípio norteador o conjunto de potencialidades que a obra oferece para se pensar o que nomeamos, neste ensaio, como (des)educação estética e suas reverberações para os debates sobre corpo e política na cena contemporânea. O quadro teórico-metodológico tem sua moldura envernizada pela Análise Dialógica do Discurso. Elegemos como texto base o ensaio O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, escrito por Bakhtin em 1934, no qual o autor oferece elementos para uma reflexão sobre estética geral.

Palavras-chave: (des)educação estética. Corpo. Política. Discurso.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Cintia de Oliveira Pontes Rosa. Mestra em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Licenciada em Letras pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) e Pedagogia pelo Centro Universitário Internacional (Uninter).  cissapontes@gmail.com

² Trabalho realizado com o apoio do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

³ Pós-doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP/CNPq). Doutor em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em Educação pela Universidade Regional de Blumenau (FURB/CAPES). Licenciatura e Bacharelado em Teatro pela FURB. Professor da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Atua no Setor de Educação Profissional e Tecnológica e no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE). Professor credenciado no Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande (PPGL - FURG). Pesquisador com bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq.  jeancarllosgongalves@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/8274122800491884>  <https://orcid.org/0000-0003-2826-3366>

⁴ Pós-doutorado em Educação pela Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI/CAPES). Doutora e Mestre em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR/CAPES). Licenciatura e Bacharelado em Biotecnologia – Ciência Biológicas pela UNIVALI. Professora da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Atua no Setor de Educação e no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE).  michellebocchi@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/2300087220820176>  <https://orcid.org/0000-0002-2401-8470>



Aesthetic (dis)education in *Weapon is a part of my body*: Body and politics in discourse

Abstract

The article presents reflections triggered by the show *Weapon is a part of my body*, a co-production between Brazil, Israel and the United Kingdom, with the performance of the Brazilian Pedro Granato and the Israeli Ruthie Osterman, taking as a guiding principle the set of potentialities that the work offers to think about what we call, in this essay, as aesthetic (dis)education and the intersections with the debates about body and politics in the contemporary scene. The theoretical-methodological framework has its framework varnished by the Dialogical Analysis of Discourse, of which we chose as the base text the essay *The problem of content, material and form in literary creation*, written by Bakhtin in 1934, in which the author proposes a discussion about general aesthetics.

Keywords: Aesthetic (dis)education. Body. Politics. Discourse.

La (des) educación estética en *Weapon is a part of my body*: Cuerpo y política en el discurso

Resumen

El artículo presenta reflexiones desencadenadas por el espectáculo *Arma es una parte de mi cuerpo*, una coproducción entre Brasil, Israel y Reino Unido, con la actuación del brasileño Pedro Granato y la israelí Ruthie Osterman, tomando como principio rector el conjunto de las potencialidades que ofrece la obra para pensar en lo que llamamos, en este ensayo, como (des) educación estética y las intersecciones con los debates sobre el cuerpo y la política en la escena contemporánea. El marco teórico-metodológico tiene su marco barnizado por el Análisis Dialógico del Discurso, del cual elegimos como texto base el ensayo *El problema del contenido, material y forma en la creación literaria*, escrito por Bakhtin en 1934, en el que el autor propone un discusión sobre estética general.

Palabras clave: (des)educación estética. Cuerpo. Política. Discurso.



Para nossos filhos, Antonia e Isaac
Para mães e pais que também são professores, cientistas e artistas

Introdução – *Weapon and art*

Pedro: Ser pai é o maior desafio que eu já tive. Mas você recebe muito amor. Estar na política também é difícil. Mas, em contrapartida, você recebe ódio.

Ruthie: Na maternidade você recebe amor, mas perde sua liberdade.

A arte cria uma nova forma, como uma nova relação axiológica com aquilo que já se tornou realidade para o conhecimento e para o ato: na arte nós sabemos tudo, lembramos tudo (no conhecimento não sabemos nem lembramos nada, não obstante a fórmula de Platão); mas é justamente por isso que na arte o elemento da novidade, da originalidade, do imprevisto, da liberdade tem tal significado, pois nela há um fundo sobre o qual pode ser percebida a novidade, a originalidade, a liberdade – o mundo a ser conhecido e provado, do conhecimento e do ato, e é ele que na arte se apresenta como novo, é pela relação com ele que se percebe a atividade do artista como sendo livre (Bakhtin, 2014, p.34).

Weapon is a part of my body é um espetáculo com transmissão online simultânea em São Paulo e Liverpool, que estreou no dia 24 de outubro de 2021 no Festival Porto Alegre em Cena e depois passou a ser veiculado no canal do *Youtube* da Contorno Produções, em sessões e/ou períodos específicos. Com performance e criação de Pedro Granato e Ruthie Ostherman e direção técnica de Gustavo Bricks, assinam a produção do trabalho a Pequeno Ato e a Contorno Produções.

O fio condutor da narrativa transita por elos de referência com questões de maternidade/paternidade. Cada um dos artistas tem perto de 40 anos e tem em comum o fato de serem pai e mãe recentes. Os questionamentos levantados pela peça têm como pauta a relação da violência com as identidades das personagens, seus modos de lidar com a própria sobrevivência e suas conexões aos lugares em que vivem.

A sinopse da obra nos auxilia a compreender esse contexto:

Uma mãe e um pai, com continentes de distância, refletem sobre como



o poder e a violência moldaram suas trajetórias. Em telhados de suas cidades compartilham histórias pessoais que cruzam nascimentos, guerras, mortes e conquistas.⁵

No caso de Ruthie Ostherman, nascida em Israel e morando em Liverpool, entramos em contato com a forma com que a violência moldou seu modo de viver a partir de relatos que abordam a opressão sofrida durante sua juventude em meio à Guerra do Golfo, e nos deparamos, ainda, com sua experiência no Exército Israelense e com a presença da figura de sua avó, sobrevivente ao Holocausto (Balsanelli, 2021).

Já, Pedro Granato, faz um paralelo entre o tema do espetáculo e sua experiência com o poder público e os jogos de poder envolvidos na política brasileira.

A cidade é o cenário.

Ruthie atua em cima de um prédio abandonado, em reconstrução, - o espaço das ações; enquanto Pedro utiliza, como palco, o terraço da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, onde vivenciou parte dos episódios narrados em cena (Balsanelli, 2021).

O trabalho de análise que aqui se apresenta foi realizado durante a temporada de 10 a 19 de dezembro de 2021, período em que o espetáculo ficou disponível *online* no modo *todos os dias on demand*, gratuitamente. É importante ressaltar que a disponibilização da peça por um período maior de dias, podendo ser acessada em qualquer horário, foi fundamental para o processo de descrição, análise e interpretação, procedimentos necessários ao caráter teórico-metodológico que ancora esta pesquisa.

Compreendendo que o espetáculo só se encontra disponível até o momento, dentro de projetos específicos (festivais e temporadas), optamos por não divulgar, nesse artigo, qualquer imagem ou *link* relacionados à peça. O leitor pode ter acesso a informações sobre o espetáculo, *teaser* e novas estreias nas páginas e redes sociais da Contorno Produções e da Pequeno Ato, agências de produção às quais

⁵ Balsanelli, 2021.



o trabalho encontra-se vinculado.

Em *Weapon is a part of my body*, as cenas surgem em pequenos blocos, como se fossem atos, nomeados e tematizados, entre os quais escolhemos discutir os seguintes: *Father*, *Mother*, *A good man*, *Interview* e *Panic*. Optamos, neste ensaio, por não apresentar dados cronológicos referentes ao vídeo da peça e preferimos, também, não descrever a visualidade das cenas em detalhes, de modo a preservar a fruição de futuros espectadores do trabalho, já que o mesmo se encontra gravado e pode, eventualmente, ser disponibilizado em outras oportunidades. Há, no entanto, no decorrer da discussão, alguns trechos transcritos, que seguem rigorosamente a legenda em português (o espetáculo ocorre inteiramente em língua inglesa).

De Bakhtin, utilizamos, neste artigo, o texto *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária*, escrito em 1924 para a revista *O Contemporâneo Russo* (não publicado à época). Nesse texto Bakhtin propõe uma discussão de caráter metodológico a respeito dos “principais conceitos e problemas da poética, a partir de uma estética sistemática e geral” (Bakhtin, 2014, p.13).

O presente artigo se subdivide em três partes: esta, 1. *Introdução – Weapon and art*, na qual situamos a obra e o estudo, a segunda, 2. *(des)educação estética*, dedicada à discussão e análise por blocos do espetáculo, e a terceira, 3. *Considerações – Corpo e Política no olho do furacão* que apresenta as potencialidades do trabalho aqui desenvolvido para a ampliação do conhecimento científico sobre os temas abordados.

(des)educação estética

Ruthie: Eu sempre duvidei da nossa profissão, teatro e o seu significado... mas eu pensei que isso poderia ser uma peça.

Começamos pela (des)educação. Mobilizar o sentido de educação é o primeiro acordo que fazemos com o leitor. Cabe nesse escopo, então, tudo aquilo que nos pareça um movimento contra a corrente, contra a maré, no que tange a



uma ideia de resistência aos pressupostos para uma educação calcada em boas condutas ou boas maneiras, em voga de forma abruptamente crescente no Brasil pós 2018. Embora o uso dos termos (des)educação, deseducação ou deseducação, entre outros, ainda careça de maior aprofundamento e rigor teórico-metodológico quanto à sua construção histórica e utilização no campo científico, é possível iniciar um diálogo no sentido de não vinculá-lo a uma ou a outra esfera de produção enunciativo-discursiva⁶, o que seria, já, um ato de poder que o enquadraria, de modo incoerente com a própria etimologia da expressão, em espaços aos quais a (des)educação não quer pertencer.

(des)educação poderia se constituir, então, como um processo ao revés, uma espécie de desaprendizagem proposital daquilo que um dia foi aprendido e apreendido enquanto forma higiênica de se relacionar com o mundo e com os outros. Neste processo estão implicados discursos e práticas que podem ou não ser proferidos/realizadas em determinadas esferas de atividade. Entram nesse combo subjetivo questões como rebeldia e transgressão que, em termos bakhtinianos, aproximam-se da noção de degradação do *sublime*, que tomamos emprestada da obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, escrita na década de 1940 e publicada na Rússia em 1965:

[...] quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador. É *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação (Bakhtin, 2013, p.19).

Nessa direção, podemos então argumentar que a (des)educação passa por um viés de destruição radical do conceito de educação, para que seja possível uma nova configuração do que se entende por educação nos tempos atuais. Longe de uma discussão sobre as relações entre tradicional e o contemporâneo, entre o

⁶ Optamos, nesse trabalho, pela utilização do termo (des)educação sem, no entanto, diferenciá-lo semanticamente das outras grafias possíveis.



velho e o novo ou entre o inadequado e o aceitável, pensar a noção de (des)educação pela perspectiva dialógica requer, mais do que afirmações de conceitos ou categorizações, a busca de motivações para o enfrentamento de questões limítrofes e fronteiriças interessadas na resistência como mote aglutinador, ou seja, em termos prontos, (des)educação é resistência, mas por entender-se como processo (sempre em construção), não se permite à redução, nem mesmo ao contorno fechado da silhueta englobante que o termo *resistência* possa esboçar. A noção de (des)educação, como defendemos nesse texto, alia-se, assim, à uma festa de renovação que se dá no campo da linguagem, com todas as suas subjetividades e envolvendo sujeitos situados nas mais diversas esferas.

Para o campo da estética, a (des)educação nos parece bastante apropriada, justamente por que desestabiliza e atualiza as relações entre estética e educação, sob um ponto de vista amplo e não reducionista, em contraponto ao que se tem compreendido atualmente, em determinadas áreas e, a nosso ver, equivocadamente, como educação estética.

A amplitude do termo pode ganhar um reforço significativo, no entanto, quando se reconhece a estética, primeiramente, como “uma interrupção inesperada no fluxo do cotidiano” (Gumbrecht, 2010, p.55), sendo que o pressuposto desta acepção se refere à manifestação de um sentimento que ultrapassa tanto as dimensões quanto os conceitos a partir dos quais enfrentamos o mundo / a vida. O caráter múltiplo desta empreitada teórica de Gumbrecht distancia a noção de estética, ainda, de sua acepção erroneamente vinculada ao belo e/ou ao esplêndido. Por isso, é importante compreender que:

O campo da formação estética passa, hoje, por significativas mudanças que sinalizam a necessidade de ver e ouvir outros modos e mecanismos de funcionamento da produção artística, com suas próprias frentes de resistência e estilos possíveis de sobrevivência (Gonçalves & Lecheta, 2019, p.155).

Dessa forma, importa reforçar que ainda sobressaltam em determinados contextos, ao longo da história e do orbe das ideias, perspectivas que produzem e querem manter concepções de arte e de acesso à cultura vinculadas a campos



hegemônicos e centralizadores. Nesse sentido, o presente artigo contribui para o campo em questão ao tomar como texto referência o conceito de (des)educação estética por uma perspectiva múltipla, descentrada, já que a arena teórica escolhida nos permite pensar outros modos de formação estética na atualidade, que ultrapassam a vinculação com a arte e se mesclam as vidas real e fictícia de forma plena e radical, considerando os jogos enunciativo-discursivos aí entrelaçados.

Ruthie e Pedro

Em *Weapon is a part of my body* podemos, de diferentes modos e em momentos distintos, identificar a presença de elementos discursivo-enunciativos que aproximam o espetáculo da noção de (des)educação estética. Vejamos:

This is Ruthie

Ela é uma artista israelense que vive o Reino Unido. Ela é mãe de dois meninos. Sua história é atravessada por guerras, mas agora ela está em guerra por dentro.

This is Pedro

Um artista brasileiro. Dois anos atrás, duas grandes mudanças aconteceram em sua vida ao mesmo tempo: entrou na política e se tornou pai. Quando criança sempre evitou conflitos. Mas agora ele tem todos os conflitos ao mesmo tempo.

Após uma introdução, que apresenta memórias de Ruthie, a apresentação dos atores-personagens, descrita acima, acontece por entre imagens em movimento e as expressões *This is Ruthie* e *This is Pedro* em letras garrafais em cor-de-rosa. Em seguida, Pedro encara a câmera e começa a narrar fatos relacionados à expectativa e ao dia do nascimento de sua filha. Isto que podemos chamar de primeiro bloco de depoimento situa o espectador quanto ao tema da obra, de forma a colocá-lo na posição de escuta. Sabemos, nós, espectadores, já neste início do espetáculo, que vamos acompanhar narrativas teatralizadas.

Importa, então, pensar o discurso teatral em perspectiva expandida⁷ como uma potência para se pensar a (des)educação estética nos termos elencados acima.

Em *Weapon is a part of my body* percebemos a forma como a ação é teatralmente acordada e calculada entre os partícipes da cena. Cabe ao espectador aceitar seu lugar de público de teatro à mercê do jogo íntimo que se estabelece e cruza as narrativas. Quando recorremos à expressão *teatralmente*, faz-se necessário posicionar o leitor quanto ao que temos escrito sobre teatralidade expandida, a partir de Diéguez, para quem tal perspectiva compreende:

[...] um discurso e uma estratégia que atravessa o teatro e o transcende, possibilitando inclusive a expansão e o deslocamento dos limites do teatral e do artístico[...]. As transformações e expansões do performativo, do teatral e do cênico não têm ocorrido somente por conta das contaminações e disseminações indisciplinadas das artes, senão insistentemente pelas demandas e contaminações que os acontecimentos da vida propõem à arte, pela urgência com que nos interpelam as cenas e teatralidades das polis. Dessa forma, a teatralidade como campo expandido não só nos exige reconhecer as outras cenas e o outro teatro que emerge nos interstícios artísticos, mas também nos intima a reconhecer a teatralidade que habita na vida e nas representações sociais, tal como o fizeram Artaud e Evreinov. A teatralidade como campo expandido para além das artes (Diéguez, 2014, p.125, 129).

Pensar a cena em campo expandido por meio da noção de teatralidade abre espaço para uma análise que insiste, de algum modo, na defesa de que a noção *discurso teatral* ultrapassa o campo *in situ* da encenação (inclusive da encenação presencial), o que sugere uma abordagem radical do termo, especialmente para a análise das distintas formas de expressão e comunicação humanas produzidas na esfera virtual em virtude da pandemia global de Covid-19⁸, incluídas, aí, as Artes

⁷ Para mais informações a respeito dos pressupostos fundantes que embasam a noção de discurso teatral em perspectiva expandida sugerimos a leitura do texto *Circo Negro: o discurso teatral em perspectiva dialógica*, publicado no livro *Dialógismo: Teoria e(m) Prática* (Gonçalves, 2014).

⁸ Este é um dos principais objetivos do projeto de pesquisa *O discurso Teatral em perspectiva dialógica: potencialidades, urgências e demandas*, desenvolvido com apoio do CNPq (Bolsa de produtividade em pesquisa – PQ), que conta com a participação dos seguintes pesquisadores: Dick Mc Caw (University of London – Inglaterra), Jean-Frédéric Chevallier (Trimukhi Platform – Índia), Tiago Porteiro (Universidade do Minho – Portugal), Carla Marcelino (Universidad Técnica Particular de Loja – Equador), Angela Brand (Universidade de Antioquia – Colômbia) e Sônia Machado de Azevedo (Escola Superior de Artes Célia Helena – São Paulo/Brasil).



do Corpo. A cena e o que se entendia por cena teatral passou por mudanças drásticas e, ao nosso ver, irreversíveis quanto ao seu modo de confecção e fruição. Torna-se importante, então, dizer que o sustentáculo do Dialogismo, tal como defendido por Bakhtin e o Círculo, parte da premissa de que a análise de uma materialidade se constitui enquanto “relação axiológica com os fenômenos humanos e construída através do diálogo entre pontos de vista distintos sobre homem, sua natureza e sua história” (Castro, 2007, p.94).

Nesse aspecto, o espetáculo que tomamos como objeto neste trabalho transborda de sentidos que apontam, ao mesmo tempo, caminhos para uma (des)educação estética e conexões entre corpo e política na cena contemporânea, como podemos averiguar nos blocos seguintes.

Father

Pedro: Minha filha deve nascer perto da véspera de Ano Novo. Nos organizamos para ficarmos tranquilos e calmos. Estou sempre com pressa, trabalhos, com um monte de coisas, mas agora queremos estar de boa. [...] Roberta está gritando de dor, mas quanto mais dor ela sente mais feliz ela fica. Então ela está gritando de dor com um grande sorriso. Eu coloco um reggae e a enfermeira diz: “Em algumas horas seu bebê irá nascer”. Então é realmente o dia mais feliz da minha vida. Quando a doutora chega ela vê que Rosa está nesse líquido escuro, chamado mecônio, em um nível perigoso. Então medem os batimentos cardíacos para ver se há inconsistências, se ela está bem, se não está sofrendo. E quando ela analisa ela diz que vamos ter que fazer uma cesárea.

Pedro nos conta de sua relação com o parto de sua esposa e, visualmente, passa a utilizar uma máscara que opera, enquanto objeto cênico, a partir de ao menos dois códigos: remete ao centro cirúrgico e à pandemia de Covid-19. O funcionamento deste signo ideológico⁹ surpreende pela relação de identificação com o espectador que o objeto *máscara* propõe. Seu relato da espera e do dia do parto envolve música, visualidade solar, ironia e o ponto de vista de um pai imerso em trabalho e compromissos. Nada de novo quanto ao tema, *à priori*. Basta, no entanto, que prestemos atenção à não linearidade proposta pelo espetáculo, para

⁹ A noção de signo ideológico é discutida na obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*, de Valentin Volóchinov (Círculo de Bakhtin) (Volóchinov, 2017).



que entendamos que a crítica está justamente no fato de o mesmo mobilizar a forma como pessoas de diferentes gêneros e sexualidades lidam com as intersecções entre vida privada e pública, o que põe em cheque a urgência das discussões sobre gênero quando estão na vitrine elementos como corpo e política.

O que cabe no universo privado e público de pessoas que precisam, ainda, lidar, de formas distintas e singulares, com a produtividade e as responsabilidades familiares? Em quais aspectos uma (des)educação estética poderia se configurar enquanto mote de resistência para o enfrentamento teórico-prático de temas como maternidade e paternidade em um universo onde ainda ressoam vozes da tradição e da ordem, que ditam o que compete a mães e/ou pais fazer ou não fazer? Que conceitos de família estão imbricados nas modalidades *coaching* que tentam ensinar como educar filhos e como mantê-los saudáveis corporal e emocionalmente? As recentes teorias e modismos aliados à positividade (diga-se, positividade tóxica) podem dar conta de tamanha complexidade quando desconsideram esferas e contextos outros e suas peculiaridades¹⁰?

Nesse ponto, concordamos com Bakhtin, para quem:

[...] o fato e a singularidade puramente fatural não tem o direito à voz; para consegui-lo eles precisam transformar-se em sentido; mas não podem transformar-se em sentido, sem ter adquirido unidade: um significado isolado é um *contradictio in adjecto* (Bakhtin, 2014, p,16).

O espetáculo nos provoca de diferentes modos a olhar, por lentes múltiplas, os temas que discute, atualizando-os para os contextos em que se inserem. O ponto de vista de Ruthie, por exemplo, sobre sua maternidade, transcende a relação que Pedro parece ter com o tema, levando o espectador a refletir sobre outras questões, como podemos ver nas cenas que se seguem.

Mother

Ruthie: Já se passaram 27 anos desde que vi minha mãe grávida. E não é minha mãe que está grávida, sou eu. Meu primeiro filho. Tenho tido fortes contrações há 24 horas. Eu já fui mandada de volta para casa três vezes. Estou vomitando sem parar e ficando desidratada, e quando finalmente

¹⁰ Sobre a crítica às perspectivas de positividade e analgesia contemporâneas, sugerimos a leitura de *Sociedade Paliativa: A dor hoje*, de Byung-Chul Han, obra traduzida no Brasil em 2021 pela Editora Vozes.

estou em trabalho de parto, recebendo a epidural e pronta para dar à luz, a parteira me diz “Ruthie, sinto muito, perdemos os batimentos cardíacos do bebê, devo apertar o alarme”, e em um segundo uma equipe de emergência com 15 pessoas entra na sala. Eles estão um vácuo e trazendo Eliya tão rápido que meu corpo está entrando em trauma e meu útero para de funcionar. Estou tremendo e perdendo muito sangue. A equipe médica precisa imitar as contrações para estancar o sangramento, dois médicos estão me socando na barriga por longos minutos até que meu útero volte à vida.

O primeiro aspecto que nos interessa discutir é a memória. Ruthie abre sua narrativa com a imagem de sua mãe grávida. Esta imagem se conecta discursivamente à sua própria persona, uma mãe de primeira viagem, uma mulher que é mandada para casa mesmo com fortes contrações e que, ao se deparar com um dos momentos mais importantes de sua vida, se vê na condição de um corpo de grávida entregue à equipe médica. A experiência corporal da maternidade ganha, na narrativa cênica, uma amplitude dimensional incomparável à perspectiva do pai, que mesmo preocupado e tenso com o momento do parto, consegue colocar um *reggae* e enxergar o sorriso e a felicidade da parturiente gritando de dor. Dois mundos absolutamente distintos se auto narram em *Weapon is a part of my body*, de modo que se estabelece uma relação íntima e, ao mesmo tempo, abismal, entre as personagens, especialmente no que tange ao teor das narrativas apresentadas.

Não estão em jogo somente os dilemas de Ruthie e Pedro, mas os nossos, de espectadores, pessoas de gêneros distintos, que só conseguem se relacionar a partir de complexidades e subjetividades próprias, de um lugar no mundo que é único e intransferível. Talvez o texto de Bakhtin nos ajude a pensar nessa questão:

A particularidade principal do estético, que o diferencia nitidamente do conhecimento e do ato, é o seu caráter receptivo e positivamente acolhedor: a realidade, preexistente ao ato, identificada e avaliada pelo comportamento, entra na obra (mais precisamente, no objeto estético) e torna-se, então um elemento constitutivo indispensável. Nesse sentido, podemos dizer: de fato, a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja (Bakhtin, 2014, p.33).

Urge pensar, então, na possibilidade de enfrentamento do tema da recepção

da obra artística em sua vinculação intrínseca aos processos de criação, ou seja, somos todos essencialmente humanos, criadores-autores e espectadores, e nos encontramos dialogicamente na espiral de uma partilha dos dilemas comuns que existem entre nós. Os temas paternidade e maternidade, focalizados na narrativa de *Weapon is a part of my body* chegam, especialmente, às pessoas que têm filhos, pelas vias de uma identificação que supera a relação entre vida e arte. Embora, entre os atores, existam poços culturais com relação ao tema que se aprofundam ainda mais quando o assunto é gênero e as formas com que cada gênero lida com aspectos geracionais, o espetáculo consegue movimentar a questão discursivamente, colocando em destaque o caos que se estabelece corporal e politicamente, nas mais diversas esferas de atividade humana, quando processos subjetivos dessa estirpe estão em voga.

Interview

Pedro: Vão usar essa sua entrevista para me atacar

Ruthie: Atacar você? Pedro, você acha que corre riscos porque é um artista que entrou na política?

A relação com os efeitos de teatralidade se dá quando o espectador imagina que está, agora, diante do texto desta entrevista tal como aconteceu. Por um momento Ruthie se desloca da personagem que se auto narra para emprestar sua voz e corpo à personagem repórter da qual Pedro fala. As primeiras perguntas parecem uma simples reprodução do acontecido no ato da entrevista. Somos surpreendidos, no entanto, quando Pedro indaga Ruthie: “Você não entende? Você não entende o que é se colocar em risco pelo que você acredita ou pelo seu país?”. Ruthie responde de forma afirmativa e Pedro diz: “Você foi soldada”.

Nesse momento o espectador consegue virar uma chave sígnica que parece recolocar as personagens em seus devidos lugares. É possível compreender, então, que em nenhuma ocasião da encenação Pedro e Ruthie se distanciam de quem são. Permanecem, a todo tempo, com suas personagens auto ficcionadas, em um processo obstinado e de uma incrível força semântica, que preenche o diálogo que



estabelecem entre si e entre os depoimentos costurados, de modo a contribuir para que o espetáculo se configure em um enunciado concreto que abarca realidades distintas e temas milimetricamente afinados no tempo e no espaço da ação.

Para a estética enquanto ciência, a obra de arte se apresenta, é claro, como objeto de conhecimento, mas essa atitude cognitiva para com a obra tem um caráter secundário, pois a atitude primeira deve ser puramente artística (Bakhtin, 2014, p.21-22).

O ato ético refere-se de forma um pouco diferente à realidade preexistente do conhecimento e da visão estética. Esta relação é habitualmente expressa como relação do dever para com a realidade (Bakhtin, 2014, p.32).

Neste bloco cênico a temática da alteridade também parece vir à tona, já que deslizam sentidos entre o que é ser artista e o que é participar da política. O espetáculo sinaliza, assim, um interessante e importante movimento de (des)educação estética, ao colocar em jogo o que pode e o que não pode um artista. A citação que abre esse texto nos provoca nesse sentido, porque fala da possibilidade de um artista livre – o que poderia ser mais (des)educado nos dias atuais do que ser livre? Para além das teorias do discurso, que apontam atravessamentos ideológicos que constituem os sujeitos, e para além, também, da concepção de sujeito bakhtiniana, para a qual a liberdade é preciosidade cara e legítima, nos interessa pensar a autonomia do artista em tempos nebulosos, considerando, nesse processo, seu corpo e seu exercício político enquanto cidadão de um país, enquanto partícipe de jogos de poder, de sistemas opressores e sistemáticas de ódio. O artista não pode, simplesmente, se conformar com a educação tal como a conheceu. É preciso que, no exercício de sua arte, exista um espaço para transgressões conscientes, para que se possa chegar à degradação do que se concebe por moral, por civismo, por “boa” educação. O artista não pode, simplesmente, se conformar em (e nem querer) ser apenas uma boa pessoa ou um “homem de bem”.

A good man

Avance. Nós ouvimos que você é um bom homem. Você não pode ser



comprado, mas o raio que atinge a casa também não pode ser comprado. Você se atém ao que disse. Mas o que você disse? Você é honesto. Você diz sua opinião. Qual opinião? Você é corajoso. Contra quem? Você é sábio. Em relação a quem? Você não considera suas vantagens pessoais. Quais vantagens você considera, então? Você é um bom amigo. Você também é um bom amigo das pessoas boas? Ouça-nos, então: nós sabemos. Você é nosso inimigo.

A máscara ressurge nesta parte do trabalho nomeada *A good man*, só que, agora, sob outra dimensão. Pedro coloca uma máscara preta sobre os olhos, em uma evidente referência à forma como o atual presidente do Brasil se relacionava com o objeto máscara, especialmente no início da pandemia, de forma equivocada. Além de retardar e negar o uso da máscara, o presidente apareceu em algumas ocasiões utilizando a máscara de proteção de forma inadequada e destoante das recomendações dos órgãos de saúde. Nesta cena, vemos o rosto de Pedro, com os olhos cobertos pela máscara, enquanto Ruthie enuncia o fragmento destacado acima.

As relações entre estética e ética voltam à cena, agora com um tom irônico e desacreditado quanto a crenças sobre honestidade, sabedoria e amizade no campo da política. A verbo-visualidade que constitui esta cena se mescla a interrogações que permeiam toda a narrativa do espetáculo. Quem somos e como agimos quando ninguém nos vê? O contraste entre verdade e violência constitui todo o percurso de *Weapon is a part of my body* e parece, neste bloco, em específico, chegar ao seu auge. A construção de sentidos repousa e ferve na interface entre realidade e ficção. No texto bakhtiniano ao qual estamos recorrendo ao longo deste ensaio, há, na discussão dedicada ao problema do material, um caminho de reflexão que pode nos auxiliar a sustentar teoricamente esta questão:

Numa obra poética, as palavras organizam-se, por um lado, no conjunto das orações, do período, do capítulo, do ato, etc., e por outro, constroem o conjunto da aparência do herói, de seu caráter. De sua situação, de seu ambiente, de sua conduta, etc., e, enfim, o conjunto do evento ético da vida, esteticamente formulado e acabado; com isso deixam de ser palavras, proposições, estrofes, capítulos, etc. (Bakhtin, 2014, p.51).

Cabe ao artista, do corpo e da palavra, se pudermos assim abordá-lo, embora cientes de que qualquer dualidade sucinta não pode dar conta do todo complexo

que a figura do artista representa, viver na corda bamba e amarrada pelas pontas da ética e da estética, do modo como, de forma brilhante, o fazem Ruthie e Pedro. O projeto discursivo-enunciativo de *Weapon is a part of my body* contém, mais do que depoimentos de si, lentes para a compreensão de realidades outras, imersas nos temas que os artistas discutem ao longo da obra. Um caso exemplar desse fenômeno pode ser visto no bloco a seguir.

Panic

Ruthie: Não sei se isso acontece com todo mundo, mas quando você tem uma filha, quando você tem um filho, comigo acontece muito, que eu penso que vou morrer, e não a verei. Eu vou morrer e ela ficará sozinha, eu vou morrer e ela não terá ninguém. Eu vou morrer e [silêncio]. Então eu entrei em pânico. É o primeiro aniversário, você para pra pensar. Um ano e você faz tudo... Amamenta e tudo...E quando eu penso sobre isso agora, é claro que eu entraria em pânico. [silêncio].

Esta fala de Ruthie é acompanhada visualmente de sua imagem segurando balões cor-de-rosa e roxos. Enquanto ela diz o texto podemos ver os balões ao vento, com as cores que se destacam no quadro imagético cinzento e frio. Neste bloco, a morte é o eixo que importa. A preocupação com a finitude se estabelece como diálogo não resolvido, justamente pelo caráter provisório e imprevisível da vida. Viver é, em si, ato de resistência. Uma (des)educação estética com relação à vida e às formas de viver se torna primordial, então. Dada a certeza de que todos morreremos, os sonhos e planos se tornam o vislumbre de um possível (mas não certo) novo dia. Aqui, a proposição de uma (des)educação estética ganha contornos absolutamente filosóficos, porque põe em xeque a própria existência, no mesmo instante em que situa a inexistência – em um segundo próximo qualquer – como fato palpável. Novamente recorreremos a Bakhtin, para quem:

A análise estética não deve estar diretamente orientada sobre a obra na sua realidade sensível, e ordenada somente pela consciência, mas sobre o que representa a obra para a atividade estética do artista e do espectador, orientada sobre ela. (Bakhtin, 2014, p.22).

A reflexão do artista, e neste caso específico, do artista da cena, sobre sua própria realidade e seus mais profundos dilemas é, por si só, nesta perspectiva, uma ação de (des)educação estética – para si mesmo e para o espectador.



Desaprender a viver ilusoriamente, e fazer isso com seu público, a partir de movimentos de tomada de consciência, seria algo como uma espécie de missão do artista. Cabe a ele, ao artista, ser o professor de si e de seus outros, ensinando a si mesmo e aos seus espectadores sobre degradação, sobre corpos que, no fim das contas, são apenas pó. Em tempos nos quais a morte tem sido assunto frequente, o espetáculo toca em uma ferida aberta da sociedade: o medo de morrer. Morte, parto e dor são as personagens principais de uma narrativa discursivo-enunciativa na qual arma e corpo estão coladas. Frustração, risco e esperança andam, em *Weapon is a part of my body*, de mãos dadas.

Considerações – Corpo e Política no olho do furacão

*Ruthie: O coronavírus nos obrigou a ficar em casa. Mas onde é a nossa casa? Para sobreviver a esse período estou subindo a esse telhado para respirar um pouco de ar fresco e olhar a cidade com olhos de pássaro. Do ponto de vista da gaivota, para ser mais precisa. Liverpool está cheia de gaivotas. Que pássaro. O oposto da imagem Tchekoviana que você tem em mente. O oposto de inocência e liberdade é agressivo e violento. Eu sou uma gaivota. “Nunca soube o que fazer com minhas mãos”, nossas mãos! De repente tudo isso se concentra em nossas mãos, esfregando, limpando por 20 segundos embaixo da água, higienizando, evitando cumprimentos... Como se fôssemos todos uma sociedade de *lady Macbeth*, cheias de culpa. Nunca soube o que fazer com as mãos... Para escrever uma peça, para segurar meu bebê, cozinhar o jantar, dançar, rezar... A primeira coisa que nos perguntamos ao iniciar este projeto foi: existe uma violência dentro de mim? Ambos respondemos sim. Desejo de poder, modo de sobrevivência.*

Fato é que em *Weapon is a part of my body* vemos corpo e política disputando papéis de protagonismo, enquanto as urgências e demandas da vida se apresentam na existência das personagens que narram suas histórias de uma forma elegantemente revolucionária. Ruthie e Pedro clamam por revolução à espreita do tiro que pode, a qualquer momento, matá-los e acabar com seu desejo de fazer arte. Nesse ponto a arte se mostra aliada do que aqui denominamos (des)educação estética, pois é por meio dela, de uma arte degradada, visceral e sem limites, que se pode dizer ao mundo das mazelas provocadas por uma violência munida das forças do corpo e da política.

Um espetáculo desse teor em meio a uma pandemia global se mostra como



um voo de possibilidades por vários fatores, entre os quais o alcance geográfico do trabalho e sua recepção entre diferentes públicos, que ultrapassa aquela perspectiva espectral mais ligada ao teatro presencial. Embora os fenômenos de teatralidade estejam presentes durante todo o projeto da encenação, o discurso teatral se expande, de algum modo, para além do que ocorre em um espaço cênico fechado ou aberto onde o evento teatral se ajusta aos moldes que conhecíamos antes pandemia. É inegável, no entanto, que estamos diante de uma obra cênica, o que se estabelece no acordo entre artistas e espectadores que, mesmo diante de outros modos de presença, se reúnem para comungar o culto a um teatro vivo, pulsante e reflexivo.

Ruthie e Pedro conseguem trabalhar com efeitos de sentido entre ficção e realidade que surgem na malha discursivo-enunciativa de narrativas sobre si, elencadas de forma a espelhar a conjuntura política de seus países no que tange ao universo público, e da intimidade de suas vidas, que contada na esteira de detalhes autobiográficos, remete ao caráter privado da violência. Em resumo, *Weapon is a part of my body* nos apresenta um universo de frentes investigativas para a compreensão da noção de (des)educação estética. Além disso, o espetáculo contém sustentação suficiente para a afirmação de que temas urgentes em corpo e política devem avançar, sem receios, nesses tempos difíceis e sombrios, rumo ao olho do furacão.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. O problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária. [1924] In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini... [et al.]. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BALSANELLI, Adriana. Espetáculo *Weapon is a part of my body* ganha nova temporada de 10 a 19 de dezembro. In: *Eventos Segs*, 2021. Disponível em: <https://www.segs.com.br/eventos/324491-espetaculo-weapon-is-a-part-of-my-body-ganha-nova-temporada-online-de-10-a-19-de-dezembro>. Acesso em: 27 dez. 2021.



CASTRO, G. Os apontamentos de Bakhtin: uma profusão temática. In: FARACO, C et al. *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

DIÉGUEZ, I., & Borges). Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. *Sala Preta*, São Paulo, 14(1), 125-129, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81758>. Acesso em: 07 out 2021.

GONÇALVES, J.C. Circo Negro: o discurso teatral em perspectiva dialógica. In: BRAIT, B.; MAGALHÃES, A. S. *Dialogismo: Teoria e(m) Prática*. São Paulo: Terracota Editora, 2014.

GONÇALVES, J. C.; LECHETA, A. R. Teatralidades intercambiadas: experiências de formação estética entre Brasil, Colômbia e Equador. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 36, p. 145-157, 2019.

DOI: 10.5965/1414573103362019145. Disponível em:

<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/15797>

Acesso em: 28 dez. 2021.

GUMBRECHT, H. U. *Produção da presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora Puc-Rio, 2010.

VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo; ensaio introdutório de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017.

Recebido em: 28/12/2021

Aprovado em:19/02/2022