Revista Aspas
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v15i1p125-138

Artigo

ROTAS DE UM BARCO À DERIVA: A ÉTICA DO CUIDADO NA PERFORMANCE DA DOR

ROUTES OF A DRIFTING BOAT: THE ETHICS OF CARE IN THE PERFORMANCE OF PAIN

RUTAS DE UN BARCO A LA DERIVA: LA ÉTICA DEL CUIDADO EN LA PERFORMANCE DEL DOLOR

Giovanna Galisi Paiva

Giovanna Galisi Paiva
Atriz, professora e pesquisadora em Artes Cênicas e medicina chinesa. Mestre em Estética e Poéticas Cênicas pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Acupunturista pela Universidade Anhanguera.

E-mail: gi.paiva@gmail.com

Resumo

A partir da experiência de um corpo que, ao se movimentar, é interrompido pela dor, o artigo investiga como o teatro contemporâneo lida com a vulnerabilidade do corpo em cena e os efeitos desencadeados de sua expectação. Para isso, o artigo se utiliza da alegoria da Nau dos loucos, relatada no livro VI da República de Platão, como metáfora para uma reflexão da cena. Devido ao fato de o choque ser uma sensibilidade radicada na experiência sensível contemporânea, o artigo questiona como o fascínio na performance do corpo em dor na cena põe em risco a espetacularização da dor, o que pode levar à apatia no espectador. Para enfrentar esse dilema, propõe-se uma ética do cuidado que transforme a experiência de fruição para além do choque.

Palavras-chave: corpo, performance da dor, performatividade, teatro contemporâneo.

Abstract

Based on the experience of a body that, when moving, is interrupted by pain, this study investigates how contemporary theater engages with the vulnerability of the body on stage and the effects triggered by its spectatorship. For this, it uses the allegory of the Ship of Fools, as recounted in Book VI of Plato's Republic, as a metaphor for reflecting on the stage. Given that shock is a sensibility rooted in contemporary sensory experience, this study questions how the fascination with the performance of the body in pain on stage risks turning pain into spectacle, which may lead to apathy in spectators. To address this dilemma, this study proposes an ethics of care that transforms the experience of spectatorship beyond shock.

Keywords: body, performance of pain, performativity, contemporary theater.

Resumen

Basado en la experiencia de un cuerpo que, al moverse, es interrumpido por el dolor, este artículo analiza cómo el teatro contemporáneo aborda la vulnerabilidad del cuerpo en escena y los efectos desencadenados por su expectación. Para ello, emplea la alegoría de la *nave de los locos*, relatada en el Libro VI de la *República,* de Platón, como una metáfora para reflexionar sobre la escena. Dado que el impacto es una sensibilidad arraigada en la experiencia sensorial contemporánea, este artículo cuestiona cómo la fascinación por la performance del cuerpo en dolor en escena pone en riesgo la espectacularización del dolor, lo que puede llevar a la apatía del espectador. Para abordar este dilema, se propone una ética del cuidado que transforme la experiencia de expectación más allá del impacto.

Palabras clave: cuerpo, performance del dolor, performatividad, teatro contemporáneo.

A queda de um corpo

> Temos este corpo, esta bagagem que só causa problemas, e, de fato, não sabemos nada sobre ele. Precisamos de diversas ferramentas para nos informar sobre os processos mais simples. Não é ridículo que, da última vez que o médico quis verificar o que estava acontecendo com meu estômago, me mandou fazer endoscopia? Tive que engolir um tubo grosso e foi necessária ajuda de uma câmera para que o interior do meu estômago se revelasse. A única ferramenta primitiva e grosseira que nos foi dada como consolação é a dor (Tokarczuk, 2020, p. 81).

Começamos com um corpo que pula, canta e realiza alguns movimentos que podem ser lidos como dança, jogo ou simplesmente festa. Começamos com um corpo que é visto por outros corpos enquanto se locomove pelo espaço. Começamos com um corpo que se utiliza de gestos para entreter outros corpos que o assistem. Começamos com um corpo que empresta seus órgãos, músculos, pele, memórias e emoções para criar um outro corpo, que até então não existia. Começamos com um corpo cuja força de trabalho se resume, em grande parte, à ampliação de seu repertório gestual. Tudo aquilo a que esse corpo se dedicou, nos últimos anos de sua existência, foi a utilizar seu próprio esqueleto, músculos, nervos, neurônios e epiderme para provocar algum tipo de sensação em outros corpos que escolheram assisti-lo.

Mas agora imaginemos que esse mesmo corpo, repentinamente, ao pular ou correr nesse espaço onde é percebido por outros corpos, seja interrompido por um grito agudo que vem diretamente de sua articulação sacroilíaca. Esse grito agudo se manifesta sem pedir licença e acomete seu corpo, imobilizando-o da cintura para baixo. Sua sacroilíaca grita, mas ele não entende de onde vem esse grito. Já foi sussurro, já foi uma tentativa fracassada de conversa, já foi um "preste atenção". Mas, mesmo para corpos que trabalham correndo, pulando, incorporando gestos de fantasmas, ainda é muito difícil compreender seu idioma. Seriam necessárias inúmeras universidades especializadas para tentar aprender essa linguagem tão particular.

A dor continuou se expandindo, como um parasita, expropriando todo o espaço – e, junto dele, todas as emoções daquele antigo corpo. E com a dor veio a imobilização. Ao acordar, esse corpo era rígido, retido, incapaz

de realizar pequenos movimentos. Era impossível imaginar que, em algumas horas, ele estaria pulando, correndo e dançando com o objetivo de provocar sensações em outros corpos que o percebem.

Com o tempo, esse grito deixou de surgir ao acaso, como um intruso indesejado em dias de celebração, e estabeleceu no corpo sua própria morada. A dor tornou-se parte dele, tanto quanto as mãos, os músculos, os nervos, os órgãos, o sorriso – fazendo desse corpo um novo corpo. E essa nova natureza o impediu de realizar aquilo que escolheu chamar de trabalho: utilizar-se de gestos com o objetivo de provocar alguma sensação em outros corpos. Alguns corpos, antes de entrar em cena, emitem sons engraçados com os lábios e as línguas; outros realizam movimentos com as pernas e as colunas para se tornarem mais flexíveis. Mas esse corpo, para entrar em cena, usa opioides.

Foi então que esse corpo – que antes tinha como habitat as salas de ensaio, os rolamentos no chão, a poeira na roupa, pés sempre pretos de sujeira, fricção de peles, suor, calor, esgotamento, êxtase de endorfina – passou a ser invadido por instrumentos médicos, pela temperatura fria dos aparelhos hospitalares, pelo ruído da ressonância, pelo cheiro estridente do álcool etílico, pelo branco ácido das paredes do hospital. O ambiente de assepsia passou a ser familiar. E tudo isso parecia afirmar a esse corpo a angústia do fracasso, das células morrendo, da vida definhando.

Em determinado momento da história dos corpos, um vírus os abateu em nível global. A compulsória imobilidade deixou de ser uma condição de apenas alguns corpos. A assepsia passou a significar segurança e conforto. O deitar no chão, o toque, o suor, o perdigoto que respinga da intensidade de uma emoção falada, a respiração conjunta em roda – tudo isso tornou-se sinal de perigo. Nenhum corpo podia dançar, cantar, pular, utilizar-se de gestos para causar sensações em outros corpos. Alguns desses corpos, arrasados pela condição social da dor, tentaram causar sensações pela imagem do seu corpo delimitada pelo enquadramento da câmera e convertida em sinais digitais que chegam em milissegundos nos olhos de outros corpos, com uma diferença de tempo que não é possível ser percebida pela cognição humana. Assim, o corpo deixou de ser corpo para se tornar imagem. A matéria de sua percepção não era mais feita de músculo, sangue e suor; mas de pixels – um

conjunto de imagens estáticas que, ao serem transmitidas em alta velocidade, provocam a sensação de movimento.

A dor começou a estar ainda mais presente no vocabulário cotidiano. Mais corpos passaram a partilhar dessa sensação – embora a experiência da dor não seja, de maneira alguma, universal. A dor é absolutamente singular e, por isso, profundamente solitária. Mas, naquele momento, era inevitável não falar dela. Sentia-se dor. Alguns a gestavam dentro de seus próprios organismos. Outros a percebiam por meio de imagens: um céu escurecido pelo incêndio, pixels de cadáveres jogados nas ruas – sem espaço físico ou simbólico para o luto –, guerras televisionadas, corpos que puxam peso com o desejo de fazer da própria carne um objeto de desejo, corpos doentes e raquíticos aplaudidos como ideal de beleza, corpos racializados arrastados pelo carro da polícia militar. Tanto no âmbito da arte quanto nos meios de comunicação, o desejo de veicular a imagem de corpos sofridos parecia crescer cada vez mais.

Mas aquele corpo, ainda solitário na sua dor, ao experienciar a estetização do sofrimento, não encontrava alívio. Pelo contrário, sentia ainda mais dor.

A Nau dos Loucos

> Nós adoecemos, e nossa doença cai sob a mão dura da ciência, cai em slides sob microscópios confiantes, cai em mentiras bonitas, cai em piedade e relações públicas, cai em novas páginas abertas no navegador e novos livros na prateleira. Então há esse corpo (meu corpo) que não tem sensibilidade para a incerteza, […] na fenda dessa linguagem, cai (Boyer, 2019, p. 16, tradução minha)[1].

> Parece que a fome de imagens que mostram corpos em sofrimento é quase tão sôfrega quanto o desejo de imagens que mostram corpos nus (Sontag, 2003, p. 38).

A recorrência das imagens de corpos em dor, que se alastraram nos palcos e nas telas pelos meios de comunicação nos últimos anos, não é

1. No original: "*We fall ill, and our illness falls under the hard hand of science, falls onto slides under confident microscopes, falls into pretty lies, falls into pity and public relations, falls into new pages open on the browser and new books on the shelf. Then there is this body (my body) that has no feel for uncertainty, […] then into the rift of that language, falls*".

uma condição recente, mas algo que já se configurava como uma forma frequente de expressão na arte contemporânea desde meados do século XX. Como aponta Hal Foster (2017), há, na arte contemporânea, uma fascinação com o trauma e o abjeto, em ocupar-se da "radicalidade niilista do cadáver" (Foster, 2017, p. 185). Tal fascinação pode ser observada no teatro, com a exposição dos corpos dos *performers* a situações de risco e limite, trazendo para a cena imagens de corpos doentes, flagelados, sofridos, maltratados ou torturados. As obras que integram esse cenário referem-se a expressões que estabelecem uma relação direta com a materialidade dos corpos e são fruto da grande influência que a performance exerceu sobre o teatro a partir do século passado.

> Existia um intercâmbio vivo entre o teatro e a arte da performance, que aproxima os dois gêneros. Desde então, o teatro incorporou métodos e abordagens da arte performativa, tais como a utilização de espaços de atuação não tradicionais, a apresentação de corpos aberrantes e doentes em palco ou a imposição de violência no corpo do artista (Fischer-Lichte, 2008, p. 49, tradução minha)[2].

A recorrente presença de corpos vulneráveis em situação de dor na cena pode ser analisada como uma resposta a uma crise dos enquadramentos no teatro, resultante da emergência do real que marca a cena contemporânea a partir do século XX. Pesquisar a história do teatro é também pesquisar uma história dos enquadramentos. Ir ao teatro convoca o olhar para um espaço cênico – um espaço que se estabelece à medida que é ocupado por atores, *performers* ou dançarinos. Esse enquadramento é material e construído por uma criação humana; é a partir dele que os mortos são evocados, sejam personagens fictícios de uma dramaturgia, sejam pessoas reais das quais guardamos a memória. A questão dos enquadramentos delimita, materialmente, o que está dentro e o que está fora. Na história do teatro ocidental, é comum reconhecermos o espaço de dentro como o da ficção, e o de fora como o da realidade. No entanto, ao longo do século XX, esses limites começaram a ser

2. No original: "*A lively exchange existed between theatre and performanceart, bringing both genres closer together. Theatre had since incorporatedmethods and approaches from performance art such as its use of non-traditional performance spaces; its presentation of aberrant and Sick bodies onstage, or its infliction of violence onto the performer's body*".

desafiados por diversas manifestações artísticas cuja principal característica era borrar as fronteiras entre esses enquadramentos, revelando novas relações entre a matéria cênica e a vida.

Essa tendência é frequentemente associada ao movimento das vanguardas, que objetivavam romper com as formas tradicionais de arte e com seu confinamento aos territórios da produção cultural (Quilici, 2015), em busca de uma intervenção mais direta na realidade. Esse movimento se desdobrou ao longo do tempo, influenciando o teatro de diferentes maneiras. Uma dessas influências se deu com o desenvolvimento de poéticas que propunham a irrupção de camadas do real no cosmos ficcional, de modo que "o espectador fosse colocado em confronto direto com as questões tratadas em cena, na reivindicação de acesso imediato ao real" (Fernandes, 2013, p. 2). Em um contexto em que a criação cênica tendia majoritariamente à preservação da ficção, o real surgia como elemento estranho e transgressor, provocando um verdadeiro abalo na teoria teatral. Esse abalo atualmente se manifesta na amplitude de ideias que tem se estruturado com base nos conceitos de performatividade e teatralidade.

Porém, com a atual propagação de imagens de corpos sôfregos, percebidas tanto na expressão artística quanto nos meios de comunicação, as fronteiras entre o real e o ficcional tendem a se borrar. Anteriormente, a imagem se situava no domínio da ficção, pois era criada e por fim percebida – havia uma distância entre o momento de sua criação e o de sua recepção. Já o real pertencia ao plano da vida, da fisicalidade e da experiência. Com o surgimento da fotografia, o real pôde ser capturado e abstraído, o que provocou uma nova configuração dos enquadramentos que separavam ficção e realidade. A imagem, atualmente, chega ao olhar do espectador com menos distanciamento e mediação. A invenção da fotografia também permitiu que certos corpos em situação de fragilidade ou perigo viessem à luz, revelando realidades antes ofuscadas pelos interesses do Estado e dos próprios meios de comunicação: "as fotos são o meio de tornar 'real' (ou 'mais real') assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar" (Sontag, 2003, p. 12).

Para compreender melhor essa crise dos enquadramentos, imaginemos um barco. Esse barco tem como capitão uma pessoa fisicamente preparada,

mas com dificuldades de audição, visão e cognição quanto à arte da navegação. Os marinheiros, igualmente inexperientes, disputam entre si o controle do leme. Para tomar posse da embarcação, embriagam o capitão, gerando um tumulto que vai da festa à violência. Enquanto essa disputa ocorre, o barco segue à deriva. Como o capitão não tem condições de conduzi-lo, os tripulantes colocam a embarcação em risco de naufrágio. Essa imagem, conhecida como a *Nau dos loucos*, é utilizada no Livro VI da *República* de Platão (2018) como alegoria para refletir sobre o Estado e seus governantes. A passagem propõe um elogio da razão em detrimento do corpo, que, por suas fragilidades, seria incapaz de garantir uma navegação segura.

Agora, imaginemos que o barco ideal para Platão (2018) – ou seja, aquele em que o capitão e seus marinheiros possuem as capacidades auditivas, visuais e cognitivas necessárias para pilotá-lo – fosse um teatro. Esse barco, enquanto espaço da ficção, deveria ser guiado pela razão, a fim de navegar com segurança e garantir a inteligibilidade da fábula, prezando pela continuidade em detrimento da imprevisibilidade do acontecimento. O barco alcançará seu destino, pois aqueles que o conduzem detêm a racionalidade da navegação e seus corpos estão preparados para o êxito. A imagem desse barco aproxima-se da lógica do teatro de tradição psicológico-realista, no qual o corpo do ator deve ser disciplinado por meio de um "*gestus* totalitário" (Fischer-Lichte, 2013, p. 3), subordinando-se à narrativa, sem exceder-se nos afetos que emergem da intensidade do presente. Nesse barco, corpos desviantes – que não se enquadram em determinadas capacidades sensoriais ou cognitivas – são considerados obscenos, no sentido de algo que deve permanecer fora de cena.

Porém, ao considerar as transformações da cena contemporânea das últimas décadas, podemos imaginar a *Nau dos loucos* como metáfora de um teatro que tensiona a emergência do real no tecido da ficção, considerando que nesse barco o real da fisicalidade dos corpos toma seu espaço, fazendo com que o acontecimento prevaleça sobre a continuidade da narrativa. O que importa não é o destino final, mas o processo que se desencadeia: as ações, os afetos e a experiência gerada pela urgência do presente. O barco à deriva torna-se um teatro em que a força performativa se sobrepõe ao destino que corresponde metaforicamente ao desencadeamento da história pela representação.

> Os marinheiros disputam entre si o timão: cada qual acho que lhe cabe segurá-lo, embora nada conheça sua arte e não possa indicar sob qual mestre e em que época ele aprendeu. Ainda mais, pretendem que não se trata de uma arte que se aprende se alguém ousa declarar o contrário, estão prontos a reduzir a pedaços. Rondando incessantemente o patrão[3], a coçam com seus pedidos, e usam de todos os meios para que ele lhes confie o timão; e se ocorre que não consigam perceber que outros consigam, matam estes últimos e já tiram pela morada. Em seguida, apoderam-se do bravo piloto, quer adormecendo com mandrágora, quer embriagando-o, quer ainda de outra maneira; senhores do barco, apossam-se então de tudo o que lhe contém e, bebendo e festejando, navegam como pode navegar gente assim (Platão, 2018, p. 230).

Nesse trecho, os afetos tomam o leme e travam à continuidade da navegação ao promover o tumulto. Dessa forma, o barco se desvia da linearidade da travessia, propondo rotas erráticas e extravasando os limites do corpo e do enquadramento da cena. É pelo presumido fracasso desses corpos – doentes, deficientes e desviantes à racionalidade dominante – que a cena escapa "do seu próprio enquadramento […] instalando uma performatividade violenta" (Féral, 2016, p. 16, tradução minha)[4]. A suspensão dos limites da ficção impõe um risco à seguridade do corpo real do ator que anteriormente estava preservada pelo molde da ficção. Ao mesmo tempo que se expõe os corpos reais à brutalidade do real, essa ação denuncia o próprio ato violento de excluir corpos considerados inaptos à cena.

Podemos associar esses corpos que navegam na *Nau dos loucos* ao conceito de *crip*[5], utilizado por Christine Greiner em sua última obra *Corpos* crip*: instaurar estranhezas para existir* (2023). Segundo a autora, o *crip* insurge como uma resposta à noção de sucesso culturalmente construída e da qual se presume que apenas "pessoas 'saudáveis e normais' podem executar tarefas para produzir conhecimento" (Greiner, 2023, p. 34). O considerado fracasso

3. Aqui se entende como "patrão" o capitão do barco.
4. No original: "*de su encuadre propio para crear, en escena, el acontecimiento, incluso lo espectacular, instalando una performatividad violenta*".
5. O termo *crip* é desenvolvido por diversos autores mencionados por Greiner (2023), esse conceito evoca uma "biopolítica da deficiência que instaura novas perspectivas afirmando a noção de corporeidades periféricas compostas por corpos *queer*, obesos, esqueléticos, racializados, com doenças autoimune, apenas para mencionar alguns (Greiner, 2023, p. 44-45).

da *Nau dos loucos* é a impossibilidade de completar a sua trajetória, mas se olharmos por uma perspectiva *crip*, à deriva também é uma forma de se produzir conhecimento, ou, nesse caso, fruição estética. O suposto fracasso da *Nau dos loucos* – sua incapacidade de cumprir a linearidade da travessia – transforma-se, sob um olhar *crip*, em outra forma de navegação: um modo de produzir conhecimento e fruição estética a partir da errância.

Ao dar visibilidade a corpos que anteriormente estavam fora da cena, um outro ponto que emerge para reflexão é o modo como esses são percebidos pela plateia, como se dá a recepção dessas imagens e quais os afetos que emergem de sua fruição. Segundo Josette Féral (2016), essa propensão ao real, em detrimento da ficção, passou a "instalar uma nova forma de solicitar o espetador, uma forma que perturba o pudor, rejeita a censura e dá um murro na cara do público" (Féral, 2016, p. 17, tradução minha)[6]. A autora observa como o choque se constitui atualmente como um elemento comum à recepção das obras artísticas, legado do movimento das vanguardas artísticas do século XX e que desencadeou no que a Susan Sontag vai denominar como um "hábito crônico da Arte Moderna de desagradar, provocar ou frustrar o seu público" (Sontag, 2015, p. 14). Nesse caso, o choque ocorre por não estar mediado pela segurança da ficção, mas por expor corpos reais a situações de risco no encontro imediato com o público.

Não apenas na arte, o choque aparece como um afeto comum da experiência sensível moderna e contemporânea. Walter Benjamin (2012) assinala, como uma das estruturas fundantes da modernidade, a decadência da experiência, evidenciada no silêncio dos soldados regressos da Primeira Guerra Mundial, "mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos." (Benjamin, 2012, p. 124). Essa incapacidade de assimilação simbólica refere-se ao choque das tecnologias de guerra com o corpo, gerando uma experiência traumática.

Sob essa perspectiva, ao entender que o choque se manifesta pela dificuldade de assimilar simbolicamente os estímulos e situações que nos acontecem, podemos pensar que a velocidade do avanço tecnológico nos mantém em um estado de choque constante. A violência, que aparece como

6. No original: "*parecen querer instalar un nuevo modo de solicitud al espectador, un modo que perturba el decoro, rechaza las censuras y agrede a puñetazos al público*".

uma marca da arte performativa atual, também se dissemina no nosso cotidiano na sucessão de imagens veiculadas por diferentes meios de comunicação. Pelos veículos jornalísticos que projetam cenas de guerra e corpos feridos, pelos reality-shows que se estruturam a partir do sofrimento alheio, pelas propagandas que vendem padrões corporais como modelos de saúde, desejo e bem-estar; entre muitas outras imagens que nos são familiares[7]. Nós sabemos, pois vivemos e sentimos: o choque é um afeto que está radicado na experiência sensível contemporânea.

A presença cotidiana do choque faz com que seja mais difícil estabelecer um contorno simbólico para essas violências. Quando somos expostos a uma imagem de violência em meio a várias outras imagens reconfortantes ou estimulantes, como frequentemente ocorre em nossa experiência nas redes sociais, o impacto dessa violência tende a se diluir. Assim, diante da alarmante disseminação dessas imagens, "o choque pode tornar-se familiar. O choque pode enfraquecer" (Sontag, 2003, p. 70).

Atualmente, sentimos uma certa apatia diante da brutalidade do real. Diante disso, como pode a arte, em sua urgência de dar visibilidade a corpos sôfregos e em seu empenho de dar forma à violência da vida, não gerar, em sua recepção, a mesma apatia à qual estamos condicionados cotidianamente? Quais outras formas de sensibilidades ela pode fazer emergir para além do choque? "De que outro modo se pode obter atenção para uma obra de arte? […] A imagem como choque e a imagem como clichê são dois aspectos da mesma presença" (Sontag, 2003, p. 24). Há sempre o perigo, na necessidade de chocar o público, de espetacularizar a dor – transformá-la em uma forma atrativa de consumo, da qual a cultura contemporânea mata a própria sede. E, no excesso de choque, são os corpos doloridos aqueles que mais sofrem ao verem a dor transformada em imagem. É necessária uma distância para conseguir contemplar a imagem, distância que não existe quando o corpo está em agonia. Os soldados que voltaram da guerra, convocados por Benjamin na passagem anteriormente citada, não conseguem dar voz ao trauma. A dor grita no corpo, mas ela não se organiza discursivamente na voz.

7. Em relação à espetacularização do sofrimento do outro nos programas de reality-shows ver *Rituais de sofrimento*, da autora Silvia Viana (2012).

Dessa forma, faz-se necessário buscar outras formas de sensibilidade para a fruição dessas obras, que não se reduzam ao choque. Se há o interesse de cuidar para que os corpos em situação de dor possam não estar apenas enclausurados nas clínicas e hospitais, mas presentes na cena como agentes criadores, é preciso pensar para além da ideia de inclusão. Não basta apenas que esses corpos sejam vistos como imagem, mas que seus próprios modos de existência sejam afirmados. "A deficiência não é enclausurada em si mesma: é o tempo todo construída nas relações" (Greiner, 2023, p. 40) e para que essa relação seja frutífera ela necessita de um cuidado.

A sensibilidade do cuidado, diferente da do choque, ocupa hoje um lugar marginalizado na sociedade contemporânea. O neoliberalismo, por meio das suas políticas de austeridade e da abolição do estado de bem-estar social, implementou uma destruição sistemática dos diversos dispositivos coletivos de cuidado. O cuidado, cada vez mais, deixa de ser uma responsabilidade compartilhada, para ser uma obrigação individual. Assim, o sujeito que, além de trabalhar e clicar em anúncios, precisa ainda dedicar-se ao autocuidado, transformado em mais uma demanda no regime do desempenho[8]. Mesmo se o motor da criação envolvesse uma situação de dor e violência, qual o lugar do cuidado nessas produções? Como cuidamos de nós mesmos, como artistas, ao criar imagens violentas? Como nos preparamos para um encontro de dor compartilhada? E, principalmente, como cuidamos do nosso público ao dividir com ele essa a dor? Diante do axioma de que **a boa arte é aquela que choca**, pergunto-me: até que ponto dar continuidade à história da arte como uma história dos choques é algo poeticamente potente para as demandas do presente? Como criamos esferas de cuidado em meio à violência? Como uma experiência compartilhada de dor e sofrimento pode gerar um espaço de cuidado?

Acredito que essas perguntas exijam uma elaboração coletiva para serem respondidas. Entretanto, proponho, como uma primeira rota possível para as construções de uma ética do cuidado na cena, a atenção em não se deter tanto ao fascínio da imagem do corpo sôfrego, mas sim à experiência que se estabelece em seu encontro. Seduzir-se menos com a exibição da

8. Conceito cunhado pelo autor Byung-Chul Han (2018), que vai analisar essa passagem do neoliberalismo da sociedade do disciplinamento para a sociedade do desempenho.

crueldade e buscar experienciar outras formas de criar relações a partir das condições que esses corpos propõem – condições que subvertem as regras estabelecidas no cotidiano. Pois o fracasso que condena a inadequação do corpo pode "na verdade, oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de ser no mundo" (Halberstam, 2020, p. 7).

Por fim, a ética do cuidado se torna imprescindível na medida em que, por vezes, é necessário um certo distanciamento para abordar a dor. Quando a dor se manifesta apenas pela violência, ela não produz afastamento reflexivo – reduz-se apenas à brutalidade do real. Nesse sentido, uma outra rota possível para uma ética do cuidado seria buscar por enquadramentos que retornam ao simbólico após a irrupção da violência. "A violência tem que ser enquadrada de algum jeito para ter um sentido ou para nós conseguirmos dar algum sentido a ela" (Guimarães; Acácio, 2020, p. 183).

Gosto de pensar o jogo dos enquadramentos como a dança dos ouriços na parábola de Schopenhauer (2021). Em um dia gelado, um grupo de ouriços se aproximou entre si, com o objetivo de se aquecer do frio com o contato corporal. Quanto mais eles se aproximavam, menos frio sentiam, porém os seus espinhos acabavam ferindo o ouriço ao seu lado. Os ouriços, portanto, passaram a alternar entre a aproximação e o distanciamento, entre o frio insuportável e a dor do ferimento. Por meio dessa dança, juntos, foram encontrando a distância necessária: aquela mais suportável.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOYER, Anne. **The Undying**: Pain, vulnerability, mortality, medicine, art, time, dreams, data, exhaustion, cancer, and care. New York: Farrar, Straus e Giroux, 2019.

FÉRAL, Josette. **Teatro y violência**: una mediación imposible? Chile: Frontera Sur, 2016.

FERNANDES, S. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The Transformative Power of Performance**. New Aesthetics. London: Routledge, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 14-32, 15 dez. 2013. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073. Acesso em: 26 set. 2023.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GUIMARÃES, Júlia; ACÁCIO, Leandro Silva. Entrevista com Josette Féral – Professora e pesquisadora teatral. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 16, p. 179-185, 2020. DOI: 10.5965/1414573101162011179.

GREINER, Christine. **Corpos crip**: instaurar estranhezas para existir. São Paulo: n-1 edições, 2023.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Pernambuco: CEPE, 2020.

HAN, Byung-Chul. **No enxame**: perspectivas do digital. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2018.

PLATÃO. **A República de Platão**. J. Guinsburg organização e tradução. São Paulo: Perspectiva, 2018.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas de transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Parerga e Paralipomena**: Pequenos escritos filosóficos. São Paulo: Lebooks Editora, 2021.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**: estilos. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TOKARCZUK, Olga. **Sobre os ossos dos mortos**. São Paulo: Todavia, 2019.

VIANA, Silvia. **Rituais de sofrimento**. São Paulo: Boitempo, 2012.