

Corpos em Bakhtin / *Bakhtin's Bodies*

Dick McCaw*

RESUMO

O pensamento de Bakhtin, dos primeiros e dos últimos textos, se concentrou nas imagens do corpo humano. Entende-se o corpo ao contemplá-lo: ver é saber. Esse “contemplar” não tem nenhuma das qualidades objetivantes do que hoje é conhecido como “olhar”. A filosofia inicial de Bakhtin é baseada em um compromisso compassivo pelo qual uma pessoa ajuda a outra a ver e a se conhecer como um todo e, além disso, como um todo *amado*. Por mais limitante que seja, argumentarei que sua concepção inicial de corpo ainda tem muito valor. O argumento então se volta para as imagens posteriores e muito mais familiares de Bakhtin sobre o corpo grotesco. Enquanto, inicialmente, suas ideias voltam-se para um corpo estático, agora vemos o corpo envolvido em uma interação tumultuada e interminável com seu ambiente social e natural. Seria essa uma alegoria antissoviética ou uma visão alternativa do corpo humano que remonta à pré-história? Ofereço duas ilustrações em defesa da ideia de que esta era, na verdade, uma filosofia do corpo.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Bakhtin; Filosofia

ABSTRACT

Bakhtin's thinking, early and late focused upon images of the human body. A body is a thing understood by looking at it: to see is to know. This 'looking' has nothing of the objectivising qualities of what is known today as the 'gaze'. Bakhtin's early philosophy is based on a compassionate engagement whereby one person helps another see and know themselves as a whole, and moreover, as a loved whole. As limiting as it is, I shall argue his early conception of the body still has much value. The argument then turns to Bakhtin's later and much more familiar images of the grotesque body. While his early body is static, now we see the body engaged in a tumultuous and unending interaction with its social and natural environment. Was this an anti-Soviet allegory, or an alternative vision of the human body that reaches back into pre-history? I offer two illustrations in defence of the idea that this was indeed a philosophy of the body.

KEYWORDS: *Body; Bakhtin; Philosophy*

* Royal Holloway, University of London – RHUL, Department of Drama, Theatre and Dance, Egham, Surrey, Inglaterra; <https://orcid.org/0000-0001-5921-3519>; dick.mccaw@rhul.ac.uk

Escrever sobre Bakhtin

Por que retomar mais uma vez os escritos de Bakhtin? Onde está o encanto, dado que ele escreveu sobre romances e eu pratico o teatro? Você pode achar que, depois de escrever uma tese doutoral em 2004, um livro em 2006 e um capítulo em outro livro em 2018, eu já o teria expurgado de meu sistema! Começarei, então, explicando como ele entrou no meu sistema em primeiro lugar.

Meu primeiro encontro com Bakhtin data de 1982, quando estava com o Medieval Players (1981-1992) – uma companhia de teatro itinerante que criei com o diretor e ator Carl Heap. A produção que planejamos para o verão de 1983 era uma adaptação de Gargântua de Rabelais na temperada tradução de Sir Thomas Urquhart. Ao mesmo tempo em que a ideia de Rabelais nos atraía imensamente, a realidade do romance nos causava problemas: eu não o considerava engraçado e não conseguia acessar o seu mundo. Carl sugeriu que eu lesse um livro de um russo excêntrico chamado Bakhtin, uma “leitura repetitiva e tortuosa”, mas que poderia me ajudar a entender melhor Rabelais. Ele estava certo: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (BAKHTIN, 2010)¹ deu sentido às imagens e aos valores no romance e me deu um apetite pela obra de Bakhtin que dura desde então. As vívidas evocações de Bakhtin à cultura popular e medieval da Renascença eram um modo certo de conquistar a atenção do público – ele brilhantemente transmitiu o humor vital, vulgar, terreno e generoso de Rabelais. À medida que as obras de Bakhtin eram traduzidas na década de 1980, eu as inseria em palestras que dava ocasionalmente a estudantes antes das performances. O que começou como um feliz acidente se transformou em um fascínio pelo pensador russo que dura bem mais de trinta anos.

O que tem prolongado tal fascínio é a vivacidade e bravura de seu pensamento. Quando, no começo da década de 1970, Bakhtin foi indagado sobre o que o desapontava no pensamento contemporâneo, ele respondeu:

¹ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Fratechi Vieira, 7. ed. SP: Editora HUCITEC, 2010.

Não há uma colocação ousada das questões gerais, não há descobertas de *novos campos* ou fenômenos particulares significativos no vasto mundo da literatura, não há uma *luta verdadeira e sadia* entre correntes científicas; domina um certo temor de risco investigatório, um temor de levantar *hipóteses* (2017, p.10; grifo nosso)².

Bakhtin certamente oferece declarações audaciosas sobre problemas gerais e, portanto, convida (quase provoca) problemas reais e benéficos. Em grande parte de meus escritos sobre ele, tenho sido crítico de suas hipóteses, mas sem elas meu próprio pensamento teria sido infinitamente mais pobre.

Meus primeiros escritos sobre Bakhtin se concentravam na relação entre ator e personagem (a partir de sua noção de O autor e a personagem³) e no corpo movente (baseado em seus primeiros manuscritos filosóficos), mas essa é minha primeira oportunidade de olhar para suas ideias mais tardias sobre o corpo grotesco – o que originalmente me levou a ele.

1 Os corpos em Bakhtin, primeiros e tardios

Este ensaio começa com a revisão de meus questionamentos sobre as limitações dos conceitos de Bakhtin sobre o corpo humano em sua filosofia inicial. Dessa forma, defendendo que as ideias posteriores, no ensaio de Kanaev sobre Vitalismo⁴, em seu ensaio sobre o cronotopo⁵ e seu livro sobre Rabelais⁶, começam a responder às minhas questões. A limitação primordial de sua primeira teoria é que, apesar de toda ênfase sobre o imediatismo da experiência pessoal, a irrepetibilidade do momento presente e a

² BAKHTIN, M. A ciência da literatura hoje: (resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir*). In: BAKHTIN, M. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2017, p.9-19.

³ BAKHTIN, M. O autor e a personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, M.. *Estética da criação verbal*. Trad. do russo Paulo Bezerra. 5.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, p.3-192.

⁴ KANAEV, I. Vitalismo contemporâneo. Trad. Adail Sobral. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Editora Contexto, 2009, p.165-188

⁵ BAKHTIN, M. As formas do tempo e do cronotopo no romance: um ensaio da poética histórica. In: BAKHTIN, M. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2018, p.11-236.

⁶ Referência na nota de rodapé 1.

intransferibilidade da posição de um sujeito, essas são categorias estáticas. Não há como negar o apelo de uma ética baseada nessa noção de responsabilidade (responsividade), mas isso seria simplificado em demasia. No entanto, aproximadamente quinze anos depois (dependendo do momento em que se datam os primeiros manuscritos), Bakhtin explorou uma noção mais dinâmica de como o corpo se relaciona com o ambiente, uma visão baseada na noção de movimento e de interação sem fim. Naquele pensamento inicial, o significado se baseava em posições e momentos fixos, os quais, posteriormente, se tornaram processo e fluxo sem fim. Defendo que, apesar de Bakhtin ainda lidar com imagens de corpos, sua ênfase na materialidade abre a possibilidade de diálogo com o que Guy Claxton chamou de um Novo Materialismo (CLAXTON, 2015, p.9, 282) e, de forma mais geral, uma concepção mais dinâmica do corpo que se estende para o mundo. Esse, então, é o foco de meu argumento que se divide em duas partes, a primeira com seu pensamento inicial e a segunda, com o pensamento tardio.

2 A filosofia inicial de Bakhtin: compreendendo um corpo

Muitos dos temas que aparecem nesta parte de minha argumentação podem ser encontrados na passagem abaixo, um relato clássico da concepção de Bakhtin da relação entre o eu e o outro, uma pessoa assistindo e outra sendo assistida. De certo modo, é como a piada sobre como um behaviorista cumprimenta o outro “Você me parece estar bem, e quanto a mim?”

Quando contemplo no todo um homem situado fora de mim e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar — a cabeça, o rosto e a sua expressão —, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e de relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele (BAKHTIN, 2010, p.21)⁷.

⁷ Referência na nota de rodapé 3.

Imagino essas duas pessoas, sentadas cara a cara. Como duas personagens em uma peça de Beckett, não há indicação que eles agem para assumir uma perspectiva diferente sobre o outro. Eles aceitam suas posições como dadas e ficam onde estão. Bakhtin tem interesse no que cada um pode ver e saber de si e do outro a partir dessas posições, eles vivenciam “horizontes concretos efetivamente vivenciáveis”. Em minha perspectiva, eu vejo o mundo como um horizonte, um futuro, no qual devo agir. E eu vejo o outro como um todo imagético dentro de um ambiente. Quando Bakhtin argumenta que esses horizontes “não coincidem”, ele quer dizer que nunca poderei entender a mim mesmo como um todo dentro de um ambiente: esse alcance é exclusivo do outro.

Tanto a estética quanto a ética de Bakhtin são baseadas em uma distinção entre o corpo como concebido (entendido pelo pensamento) e vivenciado (entendido pela vivência física). O corpo observado do outro pode ser distinguido de um todo “conhecido” precisamente porque há “o lugar plenamente definido do contemplador, sua singularidade e possibilidade de encarnação” (BAKHTIN, 2010, p.22)⁸. Outra distinção categórica de Bakhtin diz respeito a pensar e vivenciar:

Meu pensamento situa meu corpo inteiramente no mundo exterior como um objeto entre os outros objetos, mas não o faz com minha visão efetiva, que não pode vir em auxílio do meu pensamento, propiciando-lhe uma imagem adequada (2010, p.26)⁹.

Há uma circularidade em seu argumento. Uma vez que somente uma “imagem exterior” de mim é suficiente para me tornar um todo, e porque o pensamento não pode fazer isso, *então*, pensar e ver não podem se ajudar (assim com os horizontes do eu e do outro não coincidem). O corpo é percebido, aqui, como fato material na sua presença no tempo e espaço; todavia, seu corpo não possui capacidade alguma para agência autônoma ou significado.

A contemplação gentilmente visual de Bakhtin contrasta com o *olhar* de Sartre, que deixa o observado inseguro e esquisito. Não há sentido em um “olhar” (como o francês

⁸ Referência na nota de rodapé 3.

⁹ Referência na nota de rodapé 3.

regard foi traduzido) que é invasivo e inquietante. Enquanto Bakhtin escreve sobre as categorias fundamentais de “eu” e “outro”, esse não é um outro alienado e objetivo. Longe de ser “*alterizado*” pelo olho alheio, torno-me um “eu” completo pela atividade estética do outro. A estética inicial de Bakhtin é baseada no que poderia ser descrito como uma contemplação visual redentora. Longe de reduzir a pessoa observada, ele defende que é *somente* o observador que pode percebê-lo como um todo (lembre-se de que nossos horizontes vivenciados não coincidem). Dessa forma, tanto a compreensão quanto a completude são concebidas em categorias visuais: ver é entender e a imagem resultante é a forma daquele todo.

Essa é, na menor das proporções, uma concepção muito particular de tempo, espaço e corpo. É uma concepção que é ao mesmo tempo física e metafórica: ele concebe o espaço em termos de ocupação (em um dado momento você não pode estar no mesmo lugar que eu) e em termos de uma posição perspectiva da qual um vê e entende o outro. Ainda que seja verdade que não podemos nos perceber como uma imagem contra um pano de fundo (nossos olhos estão voltados para adiante e percebem apenas nossas pernas, braços e mãos), Bakhtin omite a menção de que um observador pode nos perceber apenas como uma imagem bidimensional. A completude que eles percebem não é tridimensional. Em termos de espaço e tempo (é um “dado momento”), a situação é estática. Quando ele discorre em sua filsofía inicial sobre o corpo ser um “todo concreto”, é, novamente, físico e metafórico. Como uma coisa material ocupando um lugar real e intransferível no espaço e no tempo, o corpo constitui um fato de significado encarnado, mas não é um corpo que se move de acordo com suas necessidades e interesses próprios. Essas noções de imagem, concretude, materialidade e o tempo e espaço em relação ao corpo contrastam com aquelas de seu pensamento posterior.

Antes, mencionei a “contemplação visual redentora” do observador de Bakhtin. Ela não significa somente que um observador pode prover uma visão que eu não consigo gerar de mim mesmo, mas também que essa visão é oferecida como um ato de contemplação afável. Logo, os bebês passam a reconhecer e valorizar seus próprios corpos através do olhar afável das mães. “[D]os lábios da mãe e de pessoas íntimas a criança recebe todas as

definições iniciais de si mesma” (BAKHTIN, 2010, p.46)¹⁰. As palavras do outro afável criam uma ponte entre o que Bakhtin vê como o caos da experiência interior do corpo e o significado do corpo que é visto e que pode, portanto, ser valorado pelos outros. Tomando como exemplo o corpo do bebê, ele contrasta essas duas formas de conhecer e vivenciar.

[...] é de dentro de mim que eu menos vivencio a “minha cabecinha” ou minha “mãozinha”, mais propriamente a “cabeça”, eu ajo precisamente com a mão. Na forma hipocorística só posso falar de mim em relação ao outro, exprimindo através dela a atitude real desejada do outro para comigo (BAKHTIN, 2010, p.47)¹¹.

O corpo da criança como algo valorado é criado pela mãe através do ato de carinho que Bakhtin define como um “princípio da atitude em face do dado; aqui é o campo do puro antedado, que supera tudo o já dado” (BAKHTIN, 2010, p.50)¹². O que Bakhtin quer dizer é que enquanto meu corpo é algo dado para mim, algo que eu não posso perceber como um todo (visual), ele passa a ser um encargo (uma responsabilidade) para outro afável completar (como todo visual). A pessoa jovem pode apenas se perceber “como carente, como fraca e frágil, qual uma criança, sozinha e desamparada” (BAKHTIN, 2010, p.124)¹³. Uma pessoa jovem é fraca e frágil, mas, como discuto adiante, isso se reduz quando ela aprende através de suas ações e através de críticas e encorajamento dos outros. É verdade que a prole humana nasce indefesa e leva muitos anos até atingir a maturidade, e que o propulsor dessa maturação é nossa capacidade de aprender. Aprendemos ao fazermos.

Até agora, abordamos o argumento estético de Bakhtin como proposto em O autor e a personagem na atividade estética¹⁴. Agora, nos voltaremos para sua ética como proposto em *Para uma filosofia do ato*¹⁵ (ambos os títulos editoriais e não autorais). Aqui, o “todo concreto” do corpo passa a ter papel mais ativo. Bakhtin defende que princípios morais

¹⁰ Referência na nota de rodapé 3.

¹¹ Referência na nota de rodapé 3.

¹² Referência na nota de rodapé 3.

¹³ Referência na nota de rodapé 3.

¹⁴ Referência na nota de rodapé 3.

¹⁵ BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos, SP: Pedro e João Editores, 2010.

abstratos apenas se tornam verdadeiros quando se age a partir deles – outra forma de expressar a distinção entre o conhecido e o vivenciado. A posição única de uma pessoa é o lugar de onde deve responder, de fato, o lugar de onde *pode* responder. Nesse nível, considero essa percepção de responsabilidade atraente. A ressalva está em sua discussão de que tais momentos de responsividade são ocorrências únicas. O momento é único e irrepetível, as condições nunca são as mesmas novamente. Uma ressalva adicional se remete à argumentação de Bakhtin de que em decorrência de a atenção do realizador da ação estar voltada para a tarefa proposta, ele não poderia, *portanto*, perceber o significado de suas ações. Essas duas condições efetivamente reduzem o papel do realizador da ação a uma pura reação. Por quê? Porque ele não pode ver a si mesmo. Novamente, cabe ao observador externo oferecer um relato estético de sua ação ética. O sujeito atuante não tem capacidade de gerar significado ou designar valores de suas próprias ações. Para nos contrapor a esse argumento, precisamos considerar as duas ressalvas mencionadas.

O pensamento de Bakhtin sobre a irrepetibilidade do momento presente ecoa a declaração de Heráclito de que ninguém jamais pisa no mesmo rio duas vezes, pois não é o mesmo rio e a pessoa já não é mais a mesma. É verdade que as condições que levam uma pessoa a agir – que se apresentam como uma tarefa a ser realizada – são únicas e demandam uma resposta adequada às suas particularidades. É igualmente verdadeiro que o foco do realizador da ação está sobre o objeto de sua atividade, em detrimento da realização dessa atividade. Se você pensa “como está meu visual?” ou, mais amplamente, “como estou?” quando age, o seu foco não está na realização propriamente dita. O ator de Bakhtin é algo como um Adão que caiu em um mundo onde não há declarações anteriores concorrentes. Tal mundo sugere que as ações realizadas não terão consequências, as quais, por sua vez, exigirão novas ações que demandam que ele considere o significado e a eficácia de suas ações anteriores. Tal mundo não tem história e não tem sociedade.

O outro não é somente observador: é outro “ser-realizador” semelhante, com seus objetivos e interesses. Portanto, minhas ações serão julgadas e limitadas por esses objetivos e interesses. Bakhtin, possivelmente sob influência de outros membros de seu círculo intelectual, logo percebeu que não deveria falar em um “mundo”, mas de um ambiente social que é animado por centenas de vozes concorrentes – um mundo de diálogo. Nesse

mundo dialogicamente fissíparo, ainda há respostas às nossas ações, mas elas não serão desinteressadas. Enquanto a passagem de Bakhtin para uma teoria do diálogo reconhecia uma imagem mais sofisticada do mundo, também significou abandonar sua teoria ética da ação e sua estética da completude redentora.

A outra ressalva à teoria inicial da ação de Bakhtin é sua concepção limitada de corpo. Seu pensamento não é dualista no sentido comum da divisão entre mente e corpo, mas uma divisão entre sensação e imagem (o corpo do eu e do outro). Ele concorda que a sensação pode dizer o que um corpo sente, mas não o que esse estado significa. E com “significar”, Bakhtin quer dizer “o que parece”, mesclando apreensão visual – ver – com conhecimento.

O que é importante para Bakhtin é a habilidade do outro de ver a pessoa que sofre como uma imagem delineada contra um plano de fundo de céu azul, da mesma forma que o observador na primeira citação poderia ver o mundo atrás de suas próprias costas. A “consumação plástica” é concebida de modo inteiramente visual. O ponto em que a observação externa do primeiro Bakhtin difere do behaviorismo está no envolvimento emocional. Um behaviorista olha o movimento e a postura humana de um ponto de vista analítico enquanto Bakhtin é motivado pelo amor, pelo desejo de tornar significativo o infortúnio da pessoa observada, que é sempre incompleta.

A passagem acima é um exemplo vívido de como Bakhtin, de fato, aceita que vivenciamos o corpo de duas formas: vemos o corpo do outro pelo lado de fora ou sentimos nosso próprio corpo pelo lado de dentro. Essa é outra dentre as distinções categóricas de seu pensamento inicial. Muitos dos subtítulos de *O autor e a personagem na atividade estética*¹⁶ indicam como seu pensamento sobre o corpo (do eu e do outro) é estruturado sobre essa distinção entre interior e exterior; por exemplo, a seção intitulada *A forma espacial da personagem* tem como subtítulos: *A imagem externa*; *O vivenciamento das fronteiras externas do homem*; *A imagem externa da ação*; *O corpo como valor: o corpo interior*; *O corpo exterior*; *O todo espacial da personagem e do seu mundo: teoria do “horizonte” e do “ambiente*.

¹⁶ Referência na nota de rodapé 3.

Ao longo de seu argumento, é o corpo exterior apreendido visualmente que produz significado. Bakhtin não leva em consideração o *feedback* interno do corpo sobre a posição e o movimento que constituem os sentidos proprioceptivos e o sentido cinestésico. Quando escreve sobre o corpo concreto, ele se refere ao fato de um corpo no espaço: a noção do corpo como um organismo perfeitamente evoluído que se adapta por meio de um processo cíclico constante de sentido e resposta é alheio a Bakhtin.

A ausência de movimento na percepção do corpo de Bakhtin não é uma omissão pequena. De acordo com a filósofa Maxine Sheets-Johnstone, é o movimento que constitui o “eu”: “De fato, o movimento forma o ‘eu’ que se move antes que o ‘eu’ que se move forme movimento. O movimento espontâneo é fonte constitutiva de agência, subjetividade, individualidade, do núcleo dinâmico de nosso sentido de nós mesmos como agentes, sujeitos e indivíduos” (SHEETS-JOHNSTONE, 2011, p.119)¹⁷. Minha crítica anterior (McCAW, 2016, 2018) defendia que o corpo não poderia ser compreendido puramente como uma imagem. Ver não é entender tudo; nem uma imagem fornece todas as informações sobre uma ação. Um corpo não pode realizar nenhum movimento ou ação sem resposta sensorial constante que guie mãos ou pés, que julgue os ângulos, a velocidade e a pressão. Nossa habilidade de agir é baseada na memória de ações passadas que se tornam modelos hipotéticos testados na situação presente, que é nova. São nossos sentidos, novamente, que oferecem resposta a quão equivalente a um problema atual é uma ação lembrada. Ajustes são feitos em questão de milissegundos. Nenhum desses ciclos de respostas sensoriais-motoras sublimemente complexos é óbvio a um observador externo. Uma vez que Bakhtin considera apenas o sentido visual, sua filosofia primeira não pode pensar a inteligência do humano que realiza ações. Já propus uma descrição detalhada da inteligência do movimento do corpo (McCAW, 2018). A tarefa do presente ensaio é comparar as concepções primeiras e posteriores de Bakhtin sobre o corpo; então, a elas nos voltamos.

¹⁷ No original: “In effect, movement forms the I that moves before the I that moves forms movement. Spontaneous movement is the constitutive source of agency, of subjecthood, of selfhood, the dynamic core of our sense of ourselves as agents, subjects, selves”.

3 O corpo nos escritos posteriores de Bakhtin

Começamos com um artigo que, como vários outros trabalhos, foi primeiramente atribuído a Bakhtin e, posteriormente, a membros do Círculo. Em 1920, o Círculo fez suas críticas a outras escolas de pensamento, tais como o Formalismo, Freudismo e o Vitalismo. O trabalho de Ivan Kanaev, Vitalismo contemporâneo, oferece uma crítica ao pensamento do biólogo Hans Driesch (1867–1941), ao filósofo Henri Bergson (1859–1941) e, particularmente, à noção de uma força vital que anima todos os seres e guia seu desenvolvimento até organismos finalizados. Meu interesse, portanto, reside no relato materialista de Kanaev sobre o desenvolvimento dos organismos. Esse autor argumenta contra a noção de Driesch de que o desenvolvimento se dá por meio de alguma força vital imaterial, insistindo que o processo é estritamente temporal. “[T]emos direito de falar apenas de várias significações reais nas várias condições diversas de desenvolvimento. [...] É senso comum que sempre e em todas as partes existem determinadas condições de desenvolvimento” (KANAEV, 2009, p.182)¹⁸.

Que diferença para os escritos primeiros de Bakhtin, nos quais tempo e espaço eram artefatos materiais, mas não agentes ativos em um processo de desenvolvimento. A situação nesse desenvolvimento posterior é extremamente específica e determina o significado. Portanto, ele irá argumentar que Driesch erra ao se desviar de “qualquer base real” e discutir o desenvolvimento orgânico “fora do tempo e do espaço” (KANAEV, 2009, p.182)¹⁹.

[...] eles são precisamente tais como só podem ser numa confluência determinada de fatores. A verdadeira tarefa da ciência é examinar esse conjunto de fatores, determinar seus elementos e entender, em todos os seus detalhes, *a necessidade do desenvolvimento* que eles condicionam (KANAEV, 2009, p.186; grifos no texto em português)²⁰.

¹⁸ Referência na nota de rodapé 4.

¹⁹ Referência na nota de rodapé 4.

²⁰ Referência na nota de rodapé 4.

É por essa razão que ele chama o sistema de Driesch de “pura ficção”, um “construto puramente abstrato” (KANAIEV, 2009, p.182, 183)²¹. Como George Rousseau aponta, a crítica de Kanaev é baseada na “pressuposição de que todos os fenômenos devem ser explicados como ocorrentes no tempo; isto é, que os fenômenos presentes devem ser explicados à luz de coisas e eventos passados” (ROUSSEAU, 1992, p.61)²².

Bakhtin também se inspirou na metodologia científica da biologia e, no prefácio de seu ensaio sobre o cronotopo, ele reconhece que empresta o conceito de outro biólogo, A. A. Ukhtomsky, a cujas palestras sobre o assunto ele assistiu em 1925 (BAKHTIN, 2018, p.11)²³. Nesse prefácio (escrito em 1973), ele ecoa o pensamento de Kanaev. “[I]mportamos nesse termo a expressão de inseparabilidade do espaço e do tempo (o tempo como a quarta dimensão do espaço). Entendemos o cronotopo como uma categoria de conteúdo-forma da literatura” (BAKHTIN, 2018, p.11)²⁴. Ele prossegue a descrição de como no cronotopo literário “o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história” (BAKHTIN, 2018, p.12)²⁵. Embora Kanaev e Ukhtomsky tratassem o processo de desenvolvimento de organismos vivos como temporais, Bakhtin adapta essa noção para descrever o desenvolvimento histórico da forma literária. Por muito tempo, considerei movediça a noção de um “cronotopo”: ou ela é uma declaração do óbvio – que eventos se desdobram no tempo e no espaço – ou é extremamente sutil. Escrever este ensaio me ajudou a perceber que todas as ficções, de fato, todos os processos têm suas formas únicas de tempo e de espaço: a chave está na palavra “forma”. Toda obra de ficção é uma organização de eventos que acontecem no tempo e espaço. O ensaio de Bakhtin é uma história dessas formas, começando pelo romance grego no século IV a.C. para terminar com Rabelais.

Bakhtin explica o cronotopo de *Gargântua e Pantagruel* de Rabelais (escrito entre 1930 e 1940) em função da relação entre o corpo humano e o mundo:

²¹ Referência na nota de rodapé 4.

²² No original: “assumption that all phenomena must be explained as occurring in time; that is, that present phenomena must be explained in the light of past things and events”.

²³ Referência na nota de rodapé 5.

²⁴ Referência na nota de rodapé 5.

²⁵ Referência na nota de rodapé 5.

Correlacionando com a corporeidade humana concreta, até o resto do mundo ganha um novo sentido e uma realidade concreta, uma materialidade, que entra em um contato epaotemporal não simbólico, mas material com o homem. Aqui, o corpo humano se torna um medidor concreto no mundo, mediador do seu peso real e do seu valor para o homem (2018, p.123-124)²⁶.

As palavras “material” e “concreto” possuem significados totalmente diferentes de quando foram usados em seus primeiros manuscritos. Esse é um corpo que se move, que vai ao encontro de e faz contato com outros corpos. Rabelais estrutura “um quadro do universo em torno do homem corpóreo, por assim dizer, na zona do contato físico com ele” (BAKHTIN, 2018, p.124)²⁷. De acordo com Bakhtin, é precisamente a representação destemida e livre e a exploração do corpo humano que destrói “a hierarquia estabelecida de valores por meio da criação de novas contiguidades de palavras, objetos e fenômenos. [...] Reconstrói-se na raiz também a tradicional imagem do homem na literatura, e ademais esta é reconstruída à custa dos campos não oficiais e extraverbais de sua vida” (BAKHTIN, 2018, p.151)²⁸. Sim, naturalmente é um exagero, mas Bakhtin escreve à moda de Rabelais, ele se une à risada destemida de um filósofo, doutor e padre que escreveu em uma época decisiva na história Ocidental, quando a autoridade católica foi desafiada por reformadores como Erasmo, Lutero e Melâncton. Bakhtin se regozija na tentativa de Rabelais de destruir o “velho quadro do mundo, criado por uma época moribunda, e para a criação de um novo quadro em cujo centro se encontra o homem corpóreo integral” (BAKHTIN, 2018, p.166)²⁹.

O ensaio sobre o cronotopo explode em referências à “imagem” do corpo humano. Não é mais uma captura visualmente estática de outra pessoa, mas um conceito historicamente ressonante que une corpo, tempo e espaço. O corpo (pelo menos em relação

²⁶ Referência na nota de rodapé 5.

²⁷ Referência na nota de rodapé 5.

²⁸ Referência na nota de rodapé 5.

²⁹ Referência na nota de rodapé 5.

ao romance de Rabelais) se torna um meio pelo qual o papel da filosofia e da literatura podem ser reconcebidos.

Bakhtin explica que o “principal objetivo” de seu livro sobre Rabelais é compreender a “linguagem semi-olvidada” do realismo grotesco que consiste de um ‘sistema de imagens’ deveras peculiar” (2010, p.10)³⁰. Novamente, seu trabalho se volta para imagens do corpo humano que são totalmente diferentes daquelas de sua filosofia inicial. Ele não trata do corpo biológico “que se repete nas novas gerações” (BAKHTIN, 2010, p.322)³¹ nem de um “corpo individual nem da vida material particular” (BAKHTIN, 2010, p.76)³². Essa é uma “concepção grotesca do corpo”, por meio da qual “nasceu e tomou forma um novo sentimento histórico, concreto e realista” (BAKHTIN, 2010, p.322)³³; para o “*grande corpo popular da espécie*, para o qual o nascimento e a morte não eram nem o começo nem o fim absolutos, mas apenas as fases de um crescimento e de um renovação ininterruptos. O grande corpo desse drama satírico é inseparável do mundo” (BAKHTIN, 2010, p.76-77; grifos no texto em português)³⁴. Esse corpo não é aquele corpo discreto e isolado de sua filosofia inicial: “não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites” (BAKHTIN, 2010, p.23)³⁵. Embora *seja* um corpo, esse também é um conceito de um corpo e, portanto, “não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados” (BAKHTIN, 2010, p.17)³⁶. É muito mais uma cultura corporal que é constantemente regenerada como células no nosso corpo. Daí, a imagem do realismo grotesco “dá nas suas imagens os dois polos do devir, ao mesmo tempo o que parte e o que está chegando, o que morre e o que nasce; mostra dois corpos no interior de um único, a germinação e a divisão da célula viva” (BAKHTIN, 2010, p. 46)³⁷.

³⁰ Referência na nota de rodapé 1.

³¹ Referência na nota de rodapé 1.

³² Referência na nota de rodapé 1.

³³ Referência na nota de rodapé 1.

³⁴ Referência na nota de rodapé 1.

³⁵ Referência na nota de rodapé 1.

³⁶ Referência na nota de rodapé 1.

³⁷ Referência na nota de rodapé 1.

Como o corpo grotesco “transgride seus limites”? Pelas protuberâncias e cavidades. Não há dissonâncias com a descrição de Rodin sobre sua representação do corpo humano: “A escultura é, portanto, a arte de cavidades e curvas, não de suavidade, ou mesmo de superfícies polidas”³⁸. Bakhtin usa termos similares quando defende que “no corpo grotesco, não há superfície fechada, mas apenas profundidade e alturas” (2010, p.350)³⁹; ele “interessa-se por tudo que sai, *procura sair, ultrapassa o corpo*, tudo o que procura escapar-lhe” (BAKHTIN, 2010, p.276-277; grifos no texto em português)⁴⁰. De fato, “todas essas excrescências e orifícios caracterizam-se pelo fato de que são *o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo*, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas” (BAKHTIN, 2010, p.277; grifos no texto em português)⁴¹. Conhecedores da obra de Bakhtin ou do romance de Rabelais saberão que as protuberâncias são prodigiosos estômagos ou pênis, os orifícios sendo gargantas, bocas, ânus e vaginas, com os quais nossos heróis gigantes realizam ações de mudança global por urinar, comer, beber, bufar e defecar.

Todos esses órgãos e essas atividades são consideradas “disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética ‘clássica’, isto é, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa” (BAKHTIN, 2010, p.22; grifos no texto em português)⁴². Bakhtin desenvolve seu tema por todo o volume notando como no corpo individual “apagam-se as protuberâncias” e a “significação de novos brotos, rebentos” (2010, p.26)⁴³. Devido à imagem moderna do corpo individual, “a vida sexual, o comer, o beber, as necessidades naturais mudaram completamente de sentido: emigraram para o plano da vida corrente privada, da psicologia individual” (BAKHTIN, 2010, p.280)⁴⁴. Bakhtin nota como a “boa educação” nos pede para

³⁸ Na versão original do artigo: “Sculpture is thus the art of hollows (*creux*) and mounds (*bosses*), not of smoothness, or even polished planes”.

³⁹ Referência na nota de rodapé 1.

⁴⁰ Referência na nota de rodapé 1.

⁴¹ Referência na nota de rodapé 1.

⁴² Referência na nota de rodapé 1.

⁴³ Referência na nota de rodapé 1.

⁴⁴ Referência na nota de rodapé 1.

[...] não pôr os cotovelos na mesa, andar sem avançar as omoplatas e balançar as ancas, encolher a barriga, comer sem barulho e com a boca fechada, não fungar nem raspar a garganta, etc., isto é, disfarçar as saídas (2010, p.282)⁴⁵.

O que se pode dizer desse corpo tumultuado? Primeiramente, que esse corpo vulgar e errado combatia a imagem oficial do corpo humano promulgado pelo Realismo Socialista com seus corpos heroicos, clássicos, assexuados e musculosos. Bakhtin também desafiou a concepção soviética de cultura popular que, com seus costumes e danças tradicionais, desconhecia a obscenidade e a vulgaridade descrita em seu livro. Embora pareça que Bakhtin está exagerando (uma passada rápida pelas páginas de *Gargântua e Pantagruel* provariam o contrário), há evidência de que seus argumentos sobre esse corpo fecundo são verdadeiros. Enquanto estava na Irlanda, descobri a figura da Sheela na Gig, encontrada em igrejas pela Irlanda, Inglaterra e no Norte Europeu.



Uma Sheela na Gig do século XII na igreja em Kilpeck, Herefordshire, Inglaterra⁴⁶

⁴⁵ Referência na nota de rodapé 1.

⁴⁶ O suporte original era o Pryderi na Wikipedia em inglês. – Transferido de en.wikipedia para Commons., CC BY-SA 3.0. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2138106>. Acessado em: 06 fev. 2019

A figura parece convidar os visitantes da igreja para dentro de seu útero. Outro exemplo vem da Catalunha, onde os berços do presépio no Natal possuem uma figura chamada de “cagão”. Robert Hughes descreve essa figura profana.

Ele é o fecundador imemorial a quem a natureza chama mesmo com a chegada do Messias. Nada pode distraí-lo da arquetípica tarefa de devolver ao solo a nutrição que este o proveu. Ele é conhecido como o *caganer*, o “cagão”, e existe em um número de versões: alguns com olhos esbugalhados de esforço, outros em calma reflexão, embora a maioria não possua qualquer expressão; os grandes são feitos com papel machê e têm 90cm de altura, há miniaturas de terracota com pirâmides de caca não maiores que fezes de ratos e há todos os tamanhos entre esses extremos (HUGHES, 1992, p.26)⁴⁷.



Há, então, as formas grotescas mais familiares nas margens dos manuscritos medievais, nas esculturas adornando as catedrais, ou nas gravações em madeira sob os genuflexórios, no Norte da Europa, as farsas fliácicas (4º século) descritas em vasos ou as pinturas nas paredes de Pompéia, para mostrar que Bakhtin estava descrevendo o imaginário popular existente na Europa. Quantos outros tipos de imaginário grotesco existem que poderiam dar mais apoio ao argumento de Bakhtin sobre o corpo grotesco?

⁴⁷ Na versão original do artigo: “He is the immemorial fecundator, whom nature calls even as the Messiah arrives. Nothing can distract him from the archetypal task of giving back to the soil the nourishment that it supplied to him. He is known as the *caganer*, the “shitter,” and he exists in scores of versions: some pop-eyed with effort, others rapt in calm meditation, but most with no expression at all; big papier-mache ones three feet tall, minuscule terra-cotta ones with caca pyramids no bigger than mouse turds, and all sizes in between”.

Conclusão

Se jamais me tiveste em teu coração
Renuncia ainda um tempo à bem-aventurança,
E mantém teu sopro de vida neste mundo de dor
Pra contar minha história (Hamlet a Horácio, Ato V, Cena II)⁴⁸.

É verdade que tenho vários problemas com a filosofia inicial de Bakhtin. Sua concepção de corpo em termos de imagens estáticas que podem apenas ser providas por outra pessoa me provocou a apontar, primeiramente, que existe outra forma de conhecer o corpo como um todo (propriocepção) e, em segundo lugar, que o corpo precisa ser compreendido como organismo movente e em desenvolvimento constante (não apenas em termos de reprodução). Minhas críticas não negam a teoria de Bakhtin, apenas as revelam incompletas.

Eu poderia defender que suas teorias estéticas e éticas têm pouco a dizer de importante sobre a operação do corpo humano. Todavia, elas trazem o argumento mais amplo de que, enquanto entes encarnados, tempo e espaço não são categorias abstratas, mas a substância da vida que vivenciamos. Dessa maneira, considero que seu pensamento tem muito a oferecer a qualquer um que trabalhe na performance ao vivo (uma arte do tempo). Outro ponto importante diz respeito ao papel do outro como contador de histórias. Bakhtin defende que outra pessoa pode ver o significado e o valor daquilo que faço melhor que eu mesmo. Qualquer um que tenha realizado trabalho criativo saberá que raramente sabemos o que fazemos. Eu sei o que sei através de minha perspectiva de ação e de todos os tipos de conhecimento tácito a que recorro para perseguir essa ação. Sabemos que isso é completo de um ponto de vista composicional; que se sustenta. Mas sua capacidade de significar algo, de ter valor – esse é o trabalho, na verdade, a responsabilidade do observador, do olho exterior, do público.

Aos seus olhos, minha vida é uma história que preciso que conte por mim, tal como Horácio. Haveria duas razões para que não possa contar minha própria história: ou ainda a

⁴⁸ SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.

estou vivendo e, portanto, ainda faço parte de seu desenvolvimento ou, como Hamlet, estou prestes a morrer. Isso me faz imaginar se o outro é sempre vivido como uma personagem e não um sujeito, sua narrativa de vida expurgada da contingência do que acontecerá. Podemos conhecer o outro, mas não podemos (exceto talvez ao fazer amor) vivenciar o que é ser o outro. Nos termos de minha própria história, tudo que sei é que há mais por acontecer que contradiga as imagens e histórias que foram contadas sobre mim no passado. Estaria a teoria estética inicial de Bakhtin tentando nos testar contra a incerteza de uma vida em processo, da passagem do tempo, cada momento ameaçando mudar o significado do anterior? Nossa existência contínua gera histórias sobre nós, as imagens de nós, cada vez menos precisas. Necessitamos do alívio temporário das histórias sobre nós mesmos, sabendo que elas logo estarão desatualizadas. Em seus primeiros escritos, Bakhtin abordou um dilema central sobre o tempo, o significado e o diálogo. Precisamos de histórias e imagens para interromper o processo do tempo e oferecer um momento de significado, mas é precisamente o fluxo desse processo que desgasta esses significados. Essas questões sobre a ansiedade do significado contingente ainda são muito atuais, e não distante da noção de *différance* de Jacques Derrida.

Investi muito de *Bakhtin and Theatre* na defesa de que, embora Bakhtin olhasse o teatro como uma forma de arte superada pelo romance, na verdade, muito de seu pensamento abordava questões de teatro. Falhei em notar um aspecto importante de sua teoria da ação. Embora a condição de que uma ação verdadeiramente significativa seja única e irrepetível possa ser impraticável no mundo real, ela tem mais aplicação no trabalho do ator. A performance de um ator começa com as circunstâncias dadas no texto e na direção do palco a partir das quais devem criar o senso de vivacidade e irrepetibilidade do momento presente. Como quem improvisa, o ator precisa estar atento aos ritmos únicos de uma performance que inclui as respostas do público, de seus colegas atores e suas respostas àquelas respostas. Embora trabalhe a partir de um texto, o trabalho criativo do ator é a realização de um evento artístico completamente irrepetível. Isso talvez seja verdadeiro para qualquer artista interpretativo. E também parece dar sentido à distinção bakhtiniana entre dado e criado.

O conceito bakhtiniano de cronotopo faz total sentido no trabalho do ator tanto no teatro realista quanto no que Hans Thies Lehmann chamou de teatro pós-dramático. No realismo, o ator tem que negociar entre dois cronotopos diferentes, o mundo representado da história e o real e irrepitível espaço e tempo da performance. No teatro pós-dramático, o ator ou encenador ainda deve criar uma forma de tempo e espaço. Essa “forma” pode ser a repetição de uma ação ou cena por uma hora, tempo no qual o ator se torna progressivamente mais exausto enquanto tenta sustentar a ação pelos sessenta minutos. Quando pedi a Tim Etchells, Diretor do *British Forced Entertainment*, para dar alguns conselhos aos meus alunos que se preparavam para uma performance baseada no trabalho de sua companhia, o terceiro conselho que me deu foi: “o trabalho são as pessoas fazendo coisas no tempo e no espaço”. Quando o vi comentar após a performance de *Real Magic* (2016), ele se voltou para o ritmo. Tempo, adequação, ritmo, uso do espaço são os significados desse tipo de teatro.

Como isso se relaciona com o trabalho de Bakhtin sobre o corpo grotesco? No prefácio de *Bakhtin and Theatre*, listo alguns dos diretores do século XX que sabia terem sido inspirados pela noção de carnavalesco. Nessa obra, omiti menções às conexões óbvias com o trabalho do falecido Jacques Lecoq, cuja compreensão de teatro se baseia na máscara, na enganação e, em sentido amplo, no grotesco. Mais essencialmente, Lecoq reconheceu a importância do riso nos níveis político, individual e cultural. E, claro, tudo isso é centrado no jogo físico do corpo do ator.

Além dessa evidência da influência de Bakhtin sobre o teatro, existem princípios importantes em jogo. O primeiro retoma o fato da encarnação: Bakhtin está completamente certo ao dizer que nossos corpos (e eu adicionaria, seus sistemas perceptuais) são o que usamos para medir o mundo. Grande, pequeno, largo ou estreito são termos relativos ao corpo humano. Por isso, o designer de palco Adolphe Appia chamou o corpo humano de *Massgebend*, ou o meio pelo qual julgamos a dimensão do espaço cênico⁴⁹. Ecoando a noção de Bakhtin de um teatro sem luzes da ribalta, Appia promoveu a ideia de *Festkultur*, e desenhou *Hellerau* perto de Dresden com a mesma precisão com que *Festspielhaus Fest* se aproxima do carnaval.

⁴⁹ Discuto isso extensivamente na p.66 de *Bakhtin and Theatre*.

O terceiro princípio diz respeito à noção de Bakhtin do Estrato Baixo Material e Corporal. Qualquer um que estude movimento entende a crucial importância da área pélvica, não tanto porque é a zona de evacuação e reprodução, mas porque é onde os principais músculos de movimentação estão localizados. A pélvis é o eixo do corpo e nenhum movimento ou gesto de qualquer poder pode ser produzido sem ela. O eixo vertical de Bakhtin, da cabeça aos pés, terra ao céu, é exclusivamente humano: é a base de como vemos o mundo.

Espero ter explicado ao longo do texto por que ainda me animo com o pensamento de Bakhtin. A cada vez que releio sua obra, encontro algo novo, alguma nova ferramenta intelectual para pensar.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics. In: BAKHTIN, M. *The Dialogic Imagination*. Edited by Michael Holquist; translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, TX: University of Texas Press, 1981, pp.84-258.
- BAKHTIN, M. *Rabelais and His World*. Translated by Helen Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- BAKHTIN, M. Response to a Question from the *Novy Mir* Editorial Staff. In: BAKHTIN, M. *Speech Genres and Other Late Essays*. Edited by Caryl Emerson and Michael Holquist; translated by Vern McGee. Austin, TX: University of Texas Press, 1986, pp.1-9.
- BAKHTIN, M. Author and Hero in Aesthetic Activity. In: BAKHTIN, M. *Art and Answerability*. Edited by Vadim Liapunov and Michael Holquist; translated by Vadim Liapunov. Austin, TX: University of Texas Press, 1990, pp.4-256.
- BAKHTIN, M. *Toward a Philosophy of the Act*. Edited by Vadim Liapunov and Michael Holquist; translated by Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1993.
- CLAXTON, G. *Intelligence in the Flesh*. New Haven, CT: Yale University Press, 2015.
- HUGHES, R. *Barcelona*. New York, NY: Alfred A.Knopf, 1992.
- KANAEV, I. Contemporary Vitalism. In: BURWICK, F.; DOUGLAS, P. (Ed.). *The Crisis in Modernism: Bergson and the Vitalist Controversy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, pp.76-97.
- McCAW, D. *Bakhtin and Theatre: Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski*. Abingdon: Routledge, 2016.

McCAW, D. Towards a Philosophy of the Moving Body. *In*: GRATCHEV, S.; MANCING, H. (Ed.). *Bakhtin's Heritage in Literature, Arts, and Psychology*. Lanham, MA: Rowman and Littlefield, 2018, pp.237-254.

ROUSSEAU, G. Traditions of Enlightenment: Vitalism. *In*: BURWICK, F.; DOUGLAS, P. (Ed.). *The Crisis in Modernism: Bergson and the Vitalist Controversy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, pp.51-75.

SHEETS-JOHNSTONE, M. *The Primacy of Movement*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2011.

Tradução de Larissa de Pinho Cavalcanti - laracvanti@gmail.com

Recebido em 27/02/2019

Aprovado em 14/04/2019