

EXERCISE No. 2.



Fig. 11.



Fig. 12.



Fig. 13.



Fig. 14.

These photos and several of the others are of the Author's eldest son, Ib, at the age of 22, 34 and 37 years

## Cavalos de nervos reforçados

Antes do mas, o corpo é apenas massa que ocupa o mundo. Depois, tudo se dá no corpo. Todas as coisas do mundo passam pelo corpo, são experimentadas nele, deixam marcas. Se a marca de um abraço no seu corpo, extingüível da parte externa, ou se a marca permanente de um corte, não há grau de valoração. O corpo é carne, e a carne é moldável.

Por se poder modelar, o corpo admite todo tipo de interferência, flagelo, inanição, sobejo, exaustão, inatividade, disciplina, treinamento.

Os olhos estavam abertos, perplexos, como se a última coisa que presenciasse tivesse sido algo estranho, inusitado. Esse olhar não era de medo, nem de sofrimento. Era de pura surpresa: alguma coisa anormal acontecia em seu corpo, mas ele não sabia exatamente o que era. Não soube discernir se essa anormalidade era um tipo de dor, coceira, prazer ou alguma revelação.<sup>1</sup>

O corpo é potente. Cria espaço, molda-se nele. Tem em si todas as forças que regem o espaço, as dimensões, os eixos, velocidade, ritmo, peso, e está em contato ininterrupto com elas. As forças do corpo agem e reagem às forças que o circundam. É com elas, na fricção, no confronto, no embate com essas forças e com outros corpos, que há o acontecimento. Treinar é uma espécie de acontecimento.

Aomame sabia de cor a “Sinfonietta”, de ponta a ponta. Escutar a música enquanto esticava ao máximo o corpo, estranhamente, fazia com que se sentisse calma. Era o momento em que ela torturava e, ao mesmo tempo, se sentia torturada. Forçava e, ao mesmo tempo, se sentia forçada. O que mais desejava era provar a si mesma sua capacidade de autocontrole interno, pois isso a deixava calma. E a música de fundo ideal para essas horas era a “Sinfonietta” de Janáček.<sup>2</sup>

Preparar o corpo para uma ação, exigir dele, atingir objetivos e alcançar domínios desconhecidos, lidar com limites, alterá-los, treinar é um modo de conhecer o corpo em sua complexidade e minuciosidade. Este texto treina possibilidades do corpo na escrita. Uma escrita que não distingue produção de pensamento e de sensibilidade, pois ambas acontecem juntas no corpo. Este corpo pode ter muitos sentidos. Uma escrita que quer treinar o seu próprio acontecimento quando relaciona o treinamento físico ao processo de criação. O treinamento físico é uma forma de disponibilizar o corpo para a escrita de um romance, para a criação de conceitos filosóficos, para a fotografia. Um processo mútuo em que tanto o treinamento físico reorganiza

**São 4 as forças que regem o universo: gravitacional (a partícula da primeira força descoberta, gráviton, nunca foi detectada), eletromagnética (o fóton), nucleares fortes (o gluón funciona como mola, mantendo os quarks dentro do núcleo do átomo. Os quarks são blocos de partículas formadores dos prótons e nêutrons. O físico que os descobriu, Murray Gell-Mann, tirou o seu nome da frase “Three quarks for Muster Mark”, de *Finnegann’s Wake*) e fracas (o bóson). O corpo é composto de todas essas partículas.**

o corpo que se apresenta e se realiza na escrita, no modo de pensar e na arte, quanto a construção de um pensamento que se realiza no treinamento físico, pois só pode acontecer se há o conhecimento do movimento corporal. Para os antigos, o corpo era composto de dois lados não idênticos, que se encaixavam perfeitamente, um feito para o outro. Treinamento e criação, as duas partes complementares de um corpo que quer ser inteiro.

O treinamento como parte de um estilo de vida consiste em se propor metas ainda inalcançáveis. É um vislumbre de um porvir. Imaginar pequenas asas nos pés, garras ou membrana entre os dedos, imaginar o improvável. A partir daí, alcançar o possível proposto. O criador cria as suas próprias impossibilidades para com elas criar um possível. Na criação de uma escrita sobre o corpo é preciso deixar fluir a experiência da escrita pelas mãos. Deixar que as frases sejam construídas em diferentes partes do corpo. Um modo de treinamento.

A ideia de pôr o corpo à prova, de testá-lo, vem do trato com os animais. Na língua portuguesa, treinar era um

termo de volataria, significava adestrar o falcão a pegar a sua caça, levando-o a perder o medo de certa ave selvagem ao lhe dar de comer uma galinha sobre uma ave domesticada da mesma espécie daquela selvagem, com isso o falcão se habituava com as características daquela ave e quando fosse lançado à caça da mesma já não mais lhe tinha medo.<sup>3</sup>

Os cavalos de corrida eram treinados para eliminar os movimentos supérfluos com o objetivo de diminuir o tempo no trajeto percorrido. Submeter os animais à supremacia humana demonstrou modos de funcionamento de um corpo, modos de adestramento, demonstrou maneiras de torná-lo hábil, colocando-o sob a pressão de diferentes forças até o limite de resistência de suas articulações.

Quando transferidos aos movimentos do corpo-homem, treinamento passou a significar um determinado conjunto de exercícios que era organizado de acordo com um método de aplicação.

O corpo passou a executar exercícios repetitivos que fortaleciam cada uma de suas partes, formulados com um objetivo específico. O treinamento não necessariamente se destina à exaustão. O esforço é progressivo e gradual, intercalado por momentos de relaxamento. Os exercícios destinados a cada pormenor visam aprimorar o corpo todo. É preciso exigir e dispensar, contrair e liberar. Mais do que focar-se no rendimento físico, nas décadas de 1920 e 1930, na França, o treinamento adquiriu a conduta de olhar o interior. Era preciso perceber as sensações, conscientizar-se sobre os músculos forçados, sua flexibilidade, e entender a sua demanda diária. O treinamento tornara-se mais íntimo ao

**Os mongóis tinham 4 sentidos para o termo corpo: noção de pessoa – o corpo quando associado ao pronome possessivo “meu” significava “eu” –; caracterização de vitalidade; referência à musculatura e corpulência – indicando o aspecto concreto da coisa –; e designação de uma das partes de um elemento com duas faces.**

levar em consideração os desejos dos órgãos trabalhados. Trata-se de desejo, pois, ainda que não consciente, seria uma expressão clara de uma vontade de tensionamento, de espaçamento. Percepção do espaço de si. O corpo é um espaço no espaço. E, feito de espaços, internos e externos, o corpo pode modificá-los, ampliá-los ou reduzi-los, reagrupá-los em infinitas formas, num movimento contínuo.

Aomame começou a fazer os exercícios de alongamento no carpete da sala. Durante uma hora, castigou impiedosamente os músculos, suportando dores durante toda a sessão. Trabalhou com rigor todos os músculos do corpo, um a um, mantendo uma sequência de exercícios detalhadamente estudados. Ela sabia os nomes de todos os músculos, assim como suas funções e características. Nenhum lhe escapava. Suando muito e com a respiração e o coração trabalhando a mil, conseguiu mudar a chave mental. Passou a ouvir atentamente o fluxo sanguíneo e a receber a mensagem silenciosa de seus órgãos internos. Enquanto movimentava intensamente os músculos faciais como se participasse de um concurso de caretas, captou a mensagem que eles lhe passavam.<sup>4</sup>

A ginástica sempre fora o treinamento utilizado para exercitar os corpos, torná-los fortes e ágeis, preparados para as guerras, desde os gregos. Musônio Rufo, estoicista, escreveu o tratado *Sobre o exercício*, em que distinguia os “exercícios para a alma” dos “exercícios comuns para o corpo e para a alma”. Para os estoicistas, o homem não tinha controle sobre a vida. Beleza, força e riqueza eram qualidades externas ao indivíduo que estava condicionado pelo destino. Os exercícios físicos, praticados nos ginásios das academias filosóficas, pretendiam a saúde e higiene, tornar o corpo são para servir ao desenvolvimento do intelecto. Na Grécia, anterior, falar de corpo era indicar suas partes (membros, pele, articulações, etc.), havendo várias construções linguísticas e não apenas um vocábulo para designar uma noção de corporeidade. O corpo era uma adição de partes distintas, não uma unidade orgânica. E a educação dos jovens – nobres – prestava-se ao corpo, com a aquisição de força física, e aos papéis sociais. Era a paideia. A democracia e as filosofias helenísticas, depois, introduziram as atividades intelectuais. A filosofia, nesse período, era um modo de vida. Cada tendência acentuava seus princípios que envolviam intelecto, corpo, alimentação, relações. Desde Sócrates, no entanto, as propostas filosóficas se concentraram no intelecto – e não no corpo – com diferentes exercícios para o espírito: meditação, diálogos, discursos interiores e investigações para se afastar dos prazeres dos sentidos e exercitar a parte superior (a alma, o intelecto). O corpo era secundário e afastar-se dele, de seus desejos e demandas,

**Nos textos de Homero, *Khrós*, muito traduzido como corpo, era, de fato, pele, não o órgão, mas a superfície, o contorno, o limite do espaço corpo. *Soma* significava cadáver, corpo sem vida.**

permitia conhecer a si mesmo e desenvolver o intelecto mais profundamente.

A ginástica sofrerá intensas modificações no decorrer dos séculos. A ginástica não é um esporte. De movimentos de conjunto realizados nas sociedades de ginástica a práticas disciplinadas que servissem ao treinamento militar – um desenho geométrico sempre repetido –, transformando-se em uma sequência de exercícios individualizados voltados ao lazer, ao bem-estar e à modelagem do corpo, podendo ser executada em ambientes destinados à mesma ou em parques e casas, a ginástica perdura como treinamento que aponta progressos e definições da estrutura corporal.

As escolas francesas mantiveram a ginástica nas décadas de 1920 e 1930, quando alguns esportes atléticos já faziam muito sucesso e as sociedades de ginástica desapareciam. Os pedagogos acreditavam que os esportes não eram adequados, pois colocavam o indivíduo sob pressão física e mental. Os esportes estimulavam a competição. Fazer ginástica era como aprender a ler: conhecer o alfabeto – e as formas de alongar o corpo – era essencial, mas conhecê-lo não significava que o aprendizado havia se encerrado. Os processos de apreensão da leitura e da ginástica podiam ser lentos, repetitivos, funcionais e úteis.

No princípio, quando não se tinha dados contabilizados, os movimentos foram fotografados, dissecados, medidos, reproduzidos novamente. Os métodos de exercícios geraram tabelas, agendaram números.

O perímetro do meu peito mede 99cm na expiração, 124cm na inspiração, e meu fôlego avaliado no espirômetro atinge 600cm cúbicos. E isto especifica desde o início o perfil esperado das posturas físicas, os resultados diretamente visíveis do treinamento: tórax lançado para a frente, espáduas forçadas para trás, a parte superior do corpo desnudada para melhor destacar seu desenvolvimento.<sup>5</sup>

Tratava-se de padronização física. No século XX, surgiram os mais variados métodos de treinamento. Valiam o progresso e as previsões. Aqueles que se baseavam nos movimentos corporais básicos: Georges Hébert, um tenente da marinha, inventou o “método natural”, em que partia dos movimentos naturais realizados pelo corpo humano codificando-os para que se tornassem movimentos conscientes de melhoria do desempenho físico. Caminhar, correr, saltar, lançar se transformaram em técnicas pedagógicas que trabalhavam todas as partes do corpo. Não intencionavam um esforço exagerado, pretendiam alguma saúde e bem-estar. Métodos que utilizavam objetos, como extensores e halteres. Ou o treinamento baseado em uma conduta simples, executada em qualquer local, de forma tão sutil que despercebida na multidão. Movimentos rotativos

**No século V a.C, a estátua *Kánon*, de Policleto de Argos, estabelece um cálculo das proporções ideais que resultariam num corpo harmônico. A medida era o tamanho da cabeça. A cultura mítica, no entanto, combinava cada forma corporal a um ato inicial de desmedida (*hybris*). Cada vez que o homem agia de acordo com um desejo desmedido que infringia as leis divinas era punido. Surgem os centauros. As medidas do corpo ideal contradizem os corpos dessemelhantes dos mitos, do imaginário, da vida.**

para as articulações das mãos e pés, contração e relaxamento alternados das musculaturas das nádegas, coxas e panturrilha.

A condessa de Polignac, a filha de Madame Lanvin, evoca em 1934 os exercícios feitos nos momentos mais inesperados, sempre vigiados e suficientemente interiorizados para serem quase invisíveis: “Durante o dia, no carro, durante uma conversa, eu me exercito sem que ninguém desconfie. Giro os punhos, levanto-os lentamente, e [sic] como se pesassem um peso insuportável. Graças a esse método, adquiri músculos de aço.” *Votre bonheur* sugere, em 1938, um programa de “ginástica invisível” realizado nos momentos perdidos, “à espera do ônibus”, “no metrô”, sem que ninguém perceba, mas com extrema concentração mental: “Para fortalecer os músculos dos joelhos e das coxas, das nádegas, contraia e relaxe alternadamente cada um deles [...], durante alguns minutos você pode fazer toda uma série de movimentos perfeitamente invisíveis.”<sup>6</sup>

Os métodos, em sua origem, eram grosseiros e simplificados. A mudança dos efeitos que se quer no corpo promoveram a combinação dos métodos e a criação de outros mais sofisticados e específicos às necessidades de cada esporte. O corpo é formado por inúmeras partes distintas que se organizam para formar uma estrutura complexa e funcional.

Os músculos são órgãos formados por fibras que, articulados a outras estruturas do corpo possibilitam o movimento por meio da contração. Os músculos têm a capacidade de transformar energia química em mecânica. Quando trabalhados, saltam à pele. Eles definem as estruturas do corpo, dão a clara ideia de massa e força. São vermelhos, porque possuem grande quantidade de sangue. Os músculos são manipuláveis, os músculos murcham.

Os ossos unidos uns aos outros formam o esqueleto. São tecidos duros caracterizados, principalmente, por sua mineralização (cálcio). Os ossos são ligados aos músculos pelas articulações. Eles fornecem pontos de força de alavanca traduzindo uma sensação de movimento que está neles. Eles protegem órgãos mais delicados, alojam a medula óssea, sustentam, servem de suportes às partes moles do corpo. Constituem a mecânica do movimento. Os ossos são brancos e estão em constante remodelação. O osso velho é substituído pelo novo numa espécie de programa de manutenção preventiva.

Os nervos são cordões cilíndricos esbranquiçados feitos de fibras motoras e sensitivas, transmitem ondas elétricas, impulsos nervosos ou potenciais de ação à grande velocidade, por todo o corpo. Os nervos têm tamanhos variados e perpassam todas as partes, ligam cada mínima área às outras e ao sistema nervoso central. Recebem e transmitem informações de forma tão meticulosa que nos permitem

**No século XVI, o trato do corpo não fazia qualquer alusão às funções orgânicas e aos músculos. Apenas nervos e carne eram citados. Alguém forte poderia ser “multo nervudo e pouco carnudo”. As crianças deviam ter os “nervos reforçados”. Nervos forçados, nervos feridos, nervos encurtados, nervos comprimidos. Os nervos davam significado ao corpo físico.**

movimentos precisos e imprecisos. Nos permitem decidir. Os nervos são redes. Fazem a relação entre exterior e interior, através das sinapses.

No treinamento, há a utilização de toda a estrutura corporal. Há um fluxo de exercícios e um fluxo de humores, ascendentes e descendentes. Há a constrição e o espaçamento, a inspiração e a expiração, o alongamento e a retenção. Motricidade e sensibilidade não se separam. A informação e a sensação acontecem e circulam o corpo inteiro. Estão juntas. Podem não ser apreendidas ao mesmo tempo, podem nunca ser ambas racionalizadas, mas se apresentam em dupla.

Ela sabia de cor todos os nomes dos ossos e músculos do corpo humano. Conhecia todas as funções e características dos músculos do corpo e sabia como colocá-los no lugar e mantê-los em forma. O corpo é um santuário e, independentemente do que se cultue nele, Aomame tinha a convicção inabalável de que se devia, no mínimo, mantê-lo forte, belo e limpo.<sup>7</sup>

O corpo é composto de uma parte externa, exposta, doada às coisas do mundo e ao outro, e uma interna, reservada, quase nunca vista. O treinamento procura uma sintonia instável entre dentro e fora, é a tentativa de um equilíbrio breve. O desenvolvimento do treinamento, o surgimento dos esportes, a história fizeram mudar a relação com o corpo. Tornou-se importante ouvir o próprio corpo, compreender a sua demanda, saber como trabalhar cada um de seus músculos, reconhecer sua estrutura. Sentiu-se a necessidade de uma individuação no treino. Como cada um sente o seu corpo, como pode explorar os espaços internos, como ler os indícios que ele aponta. A procura dos rastros no seu corpo passou a ocupar a rotina de alguns tipos de treinamento.

Conhecer não é se distanciar. Experimentar o mundo com o seu corpo, colocá-lo em jogo, permitir a sensibilidade extrema das funções sensoriais. O conhecimento também se dá no fluxo interno-externo, ascendente-descendente. O corpo é feito de interligações complexas. E as sensações, se desapreciadas, não dão conta de indicar todas as possibilidades dessas ligações. Os coreanos entendem que as mãos e os pés possuem pontos reflexos que, se pressionados, podem indicar problemas e alterações em qualquer zona do corpo.

Aomame aprendia com facilidade e tinha uma insaciável sede de conhecer a fundo todas as funções do corpo. Acima de tudo, possuía uma extraordinária sensibilidade intuitiva na ponta dos dedos. Assim como existem pessoas capazes de ouvir e identificar sons absolutos, ou encontrar veios de água

**Os filósofos helenistas associavam a respiração aos exercícios espirituais. Os orientais, há mais de 2 mil anos, consideram a respiração absorção e transformação de energia. A respiração envolve todo o corpo. Yoga, t'ai chi chuan têm esse princípio. Apenas no século XX, os ocidentais tornaram a respiração parte essencial e consciente dos exercícios físicos.**

subterrânea, Aomame conseguia discernir, somente com o toque dos dedos e em questão de segundos, o ponto exato que controla determinada função do corpo humano. E isso ninguém lhe ensinara; era um conhecimento inato.<sup>8</sup>

Controle, concentração, correlação de estímulos são traços do corpo não mais separado da mente. O movimento do corpo é produto de um movimento motor e cerebral. O pensamento ocorre no deslocamento. O treinamento intensifica o fluxo sanguíneo, promove aceleração e está incondicionalmente relacionado ao movimento. O treinamento expõe o recôndito do corpo, tornando-o mais aparente a cada sessão. Lida também com o seu lugar comum. E, ainda que baseado na repetição, lida com um corpo em constante alteração. Mesmo que se conheça todas as respostas de cada músculo à determinada exigência física, há distribuição das sensações no deslocamento. Fazer um treinamento é fazer seu próprio movimento.

O treinamento, como o experimentalismo na arte, intensifica o cotidiano ao unir o ordinário e o extraordinário, o “todo dia” e o “outro modo” a partir de possibilidades estabelecidas. Dá-se na realização e independe da explicação. O treinamento – e o experimentalismo – é um estar presente no cotidiano e atento para notar que este pode ocorrer de outra maneira.

Aomame inclinou a cabeça de modo que pudesse ver o céu. Enquanto evocava essas lembranças, ela notou que o céu que observava estava diferente do céu que normalmente costumava ver. Alguma coisa havia mudado. Uma sutil e inegável diferença que causava uma intensa sensação de estranhamento. No céu havia duas luas.<sup>9</sup>

Assim como o experimentalismo existe na tentativa da arte de percorrer novos caminhos, experimentar novos materiais, aproximar-se de novas técnicas, o treinamento possibilita ao corpo perceber novos espaços internos, conhecer novas partes, ampliar as percepções. Reagir de novas maneiras. Disponibilizar-se para as coisas do mundo. Novo pode ser outro e pode ser de novo. E a reação pode transcender o próprio corpo.

Artaud faz sua escritura no palco. A primazia da palavra, no teatro ocidental, reduz a cena à mera representação. Artaud quer a cena de volta, quer a linguagem dos gestos, um novo sentido de escrita. A palavra não deixará de existir, mas terá um lugar delimitado. É na cena que se saberá quando e como o diálogo deve existir. Relacionando-o às outras linguagens, ao movimento, aos gestos, à iluminação, a palavra sendo necessidade. Trata-se de ampliação das linguagens e não de destruição. A palavra se retomada na sua origem, se trazida de volta ao corpo, ao

**O mito de Aristófanes descreve a antiga natureza humana. Os corpos eram arredondados e duplos. Havia o homem, a mulher e o andrógino. O homem veio do sol, a mulher da terra e o andrógino da lua. Por suas habilidades físicas, eles escalaram o Olimpo para falar com os deuses. Os corpos foram separados. O corpo rompido é *symbolon*, uma das partes que se encaixa perfeitamente em outra formando uma unidade.**

invés de ser apreendida apenas por seu valor discursivo – que detém o pensamento –, se percebida por sua vibração no espaço, se relacionada aos movimentos físicos, palavras percebidas como movimentos e relacionadas a outros muitos movimentos da cena, torna a linguagem viva e todos os objetos começam a falar. A voz (os sons, as consonâncias, o ritmo, as vibrações) deve convidar o outro a sair do corpo e deixar-se levar pela onda sonora para outros espaços que não o físico em que se situa, deixar-se atingir por um estado de sensações que ainda não é ação intelectual. A escritura de Artaud incapacita o texto, a palavra e a escritura são gestos. Não mais notação de palavras, mas notações de signos (fonéticos, plásticos, visuais, picturais).

Artaud vê a realidade como superior à história, tira dela o que há de criativo, interpretando-a. E isto se faz com o corpo. Corpo é presença que vive a falta, o vazio, o nada, a fome como explosiva afirmação. Os limites alteram a forma do corpo. As onomatopeias, os hieróglifos, a pontuação alteram a forma da escrita. Corpo na escrita. E, ainda que pressionado até “sufocarem a ideia de um corpo”, no seu corpo “não se toca nunca”. Esse corpo que se “divide em mil pedaços”<sup>10</sup> para criar um novo corpo, como escritura, desenho, pintura, gesto, um corpo que restará.

Jean Genet, quando escreve sobre o ateliê de Giacometti, mostra corpos. Corpos escritos e inscritos nas impressões das esculturas, nos diálogos com Giacometti, na página e no gesso. Os dedos usados para escrever tateiam os sulcos deixados na escultura. Sua mão vê. E são as mãos que moldam o material. E que escrevem. Jean Genet pode sentir o traçado de Giacometti no bronze, são as mãos que veem. Os olhos estão destituídos de sua função, talvez primeira, na cabeça colocada de lado. O rosto de Giacometti é sulcado como suas estátuas e sua pele é empoeirada como o seu ateliê. Giacometti, objeto no mundo leve da solidão dos objetos sem peso, porque de tão solitários e pertencentes ao cômodo parecem não pesar sobre o outro. Os corpos massivos, o peso é pesar noutro corpo. É entre corpos que o peso acontece. Mas Giacometti, que trabalha com gesso, com argila, com bronze – o peso suspenso pelo detalhe, pela força delicada –, às vezes, vê a toalha na cadeira e imagina que, tirando o apoio, a toalha permanecerá imóvel. O peso dos corpos não aparece nas estátuas de Giacometti. E mesmo sendo estátuas, elas se movem e continuam se movendo na escritura de Jean Genet. O texto vaga pelo ateliê de Giacometti. Não tem início nem fim. Vaga pela poeira, pela solidão. É sempre um retomar a partir de novas impressões, impressões das mãos. Genet não descreve as figuras de Giacometti, ele as tateia. São os movimentos de sentir pelas mãos, que Genet leva ao texto.

**No boxe, o técnico de um lutador pode jogar a toalha no meio do ringue e encerrar a luta se considerar que o seu pugilista não deve continuar, mesmo que ele ainda esteja de pé. É o nocaute técnico. Na Grécia antiga, a luta só acabava quando um dos lutadores era nocauteado ou se rendia. Ele levantava o braço para indicar a desistência.**

Aqui, uma palavra: com exceção de seus homens andando, todas as estátuas de Giacometti têm os pés como que presos num único bloco inclinado, bastante volumoso, mais parecendo um pedestal. Saído daí, o corpo sustenta muito longe, bem no alto, uma cabeça minúscula. Essa enorme – em proporção à cabeça – massa de gesso ou bronze poderia nos levar a imaginar que os pés carregam toda a materialidade de que a cabeça se desfaz... mas não; desses pés maciços à cabeça ocorre uma troca ininterrupta. Essas mulheres não se apartam da lama pesada: no crepúsculo, descerão deslizando por uma encosta mergulhada na sombra.<sup>11</sup>

O corpo presente na literatura pode ser de ressaca, que sangra, que sua, que deseja, que faz sexo. Um corpo que causa sensações reflexas no corpo que o lê. “Vivi tanto aquele dia que de mim escorreu sangue ao deitar”<sup>12</sup>. O corpo de Noll. A escritura como um nado livre, intensa e veloz, desliza. O nado livre, como o nome sugere, é uma das categorias nas provas de natação em que o nadador escolhe o estilo. A associação entre o nado livre e o crawl é comum. Por ser mais veloz, nesses casos, o crawl é o mais praticado. Inácio, adolescente, tem corpo de nadador e o cabelo áspero como se muito exposto ao cloro das piscinas. Ele mergulha porta do banheiro adentro com um corte numa das têmporas. Ele, o melhor amigo do filho dela. A escritura de João Gilberto Noll escorrega da cama revirada para o banheiro, de lá para o hospital, até percorrer o caminho de volta à casa. É rápida e intensa como se levada por águas agitadas. Embrenha-se pelos corpos, realiza-se neles. Há sangue, suor e lágrimas. Inácio é o herói do cloro abatido. É imaginando adentrar o seu, o de seu filho e o corpo do amigo, figurada e literalmente, que ela compreende o mundo e se expressa nele. Ela “levada pelas águas, bem assim, assim...”<sup>13</sup>

Seu umbigo era o que de mais meu ele tinha. Cheguei mais perto, bem devagar, sem quase respirar, para que ele não me pegasse no ato de examinar aquele seu pequeno ponto cavo na barriga, aquele ponto de onde saía um fio de pelos que ia se alargando em direção ao púbis –, um ponto enfim que estivera ligado ao meu corpo por um cordão..., até a noite de temporal do nascimento dele. Estava tão próxima a seu umbigo que quase podia sentir o cheiro de suas vísceras... e por seus caminhos lá dentro eu poderia quem sabe me embrenhar...<sup>14</sup>

A escritura, para Michel Leiris, é tão perigosa quanto a tauromaquia. *Espelho da tauromaquia* inscreve a carne na escrita. A escrita se arrisca. O embate realiza o pacto oscilante com o mundo e o reencontro consigo mesmo. A escrita de Leiris, assim como a tauromaquia, faz revelar as partes obscuras de cada um, lidar com o elemento torto,

**A natação em águas abertas permite todos os tipos de corpos. A gordura não se torna um empecilho e pode até auxiliar na flutuação e na temperatura do corpo. Há outros empecilhos nas competições em águas abertas. Além da disputa por espaço com outros corpos no início e das possíveis lacerações no decorrer da prova, está-se suscetível às mudanças climáticas e marítimas. É também um ambiente propício a reacender os próprios medos. Nadar, para Daniel Galera, é entrar numa espécie de estado meditativo, estar a sós com os seus pensamentos.**

assimilar os males, ainda que se saia corrompido da experiência. A graça do toureiro confronta a força do touro.

Quando, o touro respondendo bem e o homem sabendo trabalhá-lo, um e outro se envolvem no labirinto móvel da série de passos contínuos (no curso da qual os dois adversários, não se deixando senão para imediatamente se reconfrontar, aparecem mais e mais cingidos um ao outro), cria-se uma vertigem que lembra de perto a vertigem erótica.<sup>15</sup>

A escrita faz encarar tensões que culminam em distensões, propõe aproximações que culminam em afastamentos. É um risco. O corpo em perigo oscila entre a vida e a morte. A tauromaquia, como a atividade erótica, explicita a fissura ou o desvio no jogo entre excitação e angústia. A falha que não se resolve, que ao parecer que se suplanta logo aponta dilaceração e produz nova aspiração, novo caminho aberto. Os construtores de espelhos (os escritores, os toureiros, os amantes) agem na rachadura que mostra o inacabado, que pede um recomeço, uma nova corrida.

*Do que eu falo quando eu falo de corrida* é uma escrita do corpo na corrida. Corrida é uma forma de treinamento. O corpo que corre e que escreve é o corpo de Murakami. Ele corre para escrever. Nos dois casos, é preciso experiência e instinto. São pelos sentidos que as apreendemos. A primeira se aprimora com o tempo, com a prática. Indica como desviar de obstáculos, como transformar fraquezas em manobras – na corrida é necessário lidar com as fraquezas –, como metaforizar. A segunda, independe do tempo e da prática. É preciso estar atento. E usar a imaginação. O instinto propicia saídas rápidas e, muitas vezes, não analisadas para empecilhos postos de repente. A escrita de Murakami não corre, o pensamento sim. A escrita é disciplina, é resistência, é gasto de energia. É reescrita para atingir locais mais profundos, não para chegar a um fim. O corpo do texto de Murakami é ativo, é experienciado, é exercitado, é físico. O corpo se conhece a ponto de saber que há pontos-cegos, que há escuros e surpresas. Que há ausências de respostas.

**Epitáfio pronunciado:  
Haruki Murakami  
1949-20\*\*  
Escritor (e Corredor)  
Pelo menos ele nunca  
caminhou**

.....

*Dia 1 – Quando fui morar em Copenhague, levei meu tênis de corrida sem ter ideia de onde, como ou quando o usaria. Eu não sabia quase nada da cidade antes de ir. Quando cheguei, descobri que é totalmente plana e que todo mundo corre em Copenhague. Tive que comprar uma roupa*

*de frio. Apesar da oferta variada, optei por um moletom barato e fino. Não sabia como me comportar, o que esperar, então, demorei um tempo para criar coragem para começar. Era inverno e os dias estavam escurecendo rápido. O que não era exatamente um problema por duas razões: a primeira é que os meus dias eram bastante flexíveis, a segunda é que você pode estar sozinha na rua em qualquer horário sem sentir que está se arriscando.*

Correr em temperaturas mais baixas melhora o desempenho. Música envolve o corpo todo. Correr contra o vento faz parecer que se carrega dois corpos. Ficção altera noções de tempo e espaço. Correr em regiões com muitos acidentes geográficos desgasta partes específicas. Distrações modificam o caminho. Correr depois de se alimentar confunde o corpo. Proposições criam efeitos.

Correr como treinamento físico, para quem gosta de correr, visa perder calorias, fortalecer e modelar a musculatura, tornar saudável, superar limites impostos pelo corpo. Pode ser uma forma de distender o pensamento. Correr de si para si. Qualquer que seja a motivação, a sensação é de que se gasta o corpo durante um determinado tempo, não somente sua energia, mas a força de seus músculos. É possível senti-los enfraquecerem. Os músculos tremem. Correr mexe o corpo todo de maneira harmoniosa. Quando se tira o pé direito do chão, o braço esquerdo, arqueado num ângulo próximo de 90 graus, movimenta-se para frente, promovendo uma leve torção do tronco. Quando o pé direito toca o chão, calcanhar depois ponta, o pé esquerdo, atrás, está fazendo, ao mesmo tempo, o movimento oposto. Calcanhar sai do chão antes da ponta. E o tronco faz a torção para o outro lado com o braço direito, arqueado em quase 90 graus, dirigindo-se para a frente.

**Originalmente, dis-cursus era a ação de correr para todo lado, tomar direções diversas, idas e vindas, passos, intrigas. As intrigas são movimentos incessantes da linguagem.**

*Dia 2 – Foi em Copenhague que decidi fazer um diário de corrida. Ainda não conhecia Do que eu falo quando eu falo de corrida, de Haruki Murakami. Na época, estava lendo Variaciones sobre el cuerpo, de Michel Serres, e entendi que, para lê-lo, era preciso colocar o meu corpo em jogo. Não bastava me exercitar. Sua proposta filosófica só é possível, as palavras que a definem só podem existir no corpo sujeito ao frio, ao perigo, à morte, às “mais intensas atividades ósseas, musculares, nervosas, perceptivas, metabólicas, respiratórias, sanguíneas”<sup>16</sup>. Eu precisava movimentar o meu corpo. Dispô-lo ao frio, nenhum empecilho, mas não há risco na corrida. Propus exigir mais do meu corpo do que estava acostumado. Se o corpo pedisse para parar, eu não pararia.*

Correr é movimento natural. É ousar o passo e ser veloz. É a junção de andar, saltar, dançar. E não é nenhuma dessas ações. Uma outra habilidade do corpo. Correr. Implica deslocamento, fadiga, extensão. Estímulo inesperado que altera o movimento apenas aparentemente constante do corpo. “Corrida. Posição do pé, posição do braço, respiração, magia da corrida, resistência.”<sup>17</sup>

A corrida impõe medidas temporariamente precisas e individualizadas, exige decisões, principalmente, a de um início e um fim. Por se tratar de impor e quebrar metas, torna-se uma luta acirrada entre parar e continuar, aceitar que a musculatura já não pode ou forçá-la ainda mais. A corrida envolve pensamento ativo e corpo desgastado pelo tempo, pela insistência. Como ocorre o impacto no solo duro, longe da fluidez das águas, a corrida pressiona e desgasta articulações, exige força dos músculos. Como envolve velocidade, exige respiração rápida e intensa, pois aumenta a circulação sanguínea, acelera o coração. É preciso controlar os músculos e os movimentos do corpo, controlar a respiração, controlar o pensamento.

**Movimentos têm a fluência mais livre quando se originam no tronco e se direcionam para as extremidades, pernas e braços. *Slashing*, chicotear, tem uma fluência enérgica e flexível.**

Mas acabou não puxando o gatilho. No último instante, afrouxou o indicador da mão direita que estava sobre o gatilho e tirou o cano da boca. E, como alguém que finalmente emerge do fundo do oceano, inspirou profundamente o ar e soltou. Era como substituir completamente o ar contido no corpo.<sup>18</sup>

A corrida é um tipo de treinamento que desgasta o corpo. Pode torná-lo inapto mais cedo. Treinamentos, principalmente os profissionais, exigem que o corpo se aperfeiçoe, que dê o máximo numa competição. Atletas se arriscam ao lidar com impacto, velocidade, limites. A corrida, mesmo quando ligada à saúde, a um ideal de beleza e bem-estar dos novos tempos, coloca o corpo em risco. Na Europa antiga, o exercício forte, súbito, repetitivo, faz emagrecer e adoecer o corpo. Qualquer excesso coloca o corpo em perigo, rompe com o equilíbrio que o faz sadio. Exercícios devem ser simples atividades cotidianas.

*Dia 3 – Só comecei a correr quando me mudei para perto dos lagos, um canal cortado por cinco pontes. Todo mundo corre nos lagos, e caminha, e almoça, e pedala. Baixei um aplicativo que me informava a distância percorrida, o tempo gasto, os trechos de inclinação, uma média de minutos por quilômetro e a quantidade de calorias perdidas. Cheguei a correr 1 km em 05 min e 46 seg. O menor tempo que já fiz. No primeiro dia, ao contrário, levei 08 min e 22 seg para correr o último quilômetro. O meu pior tempo. A medida de perda de calorias não era confiável,*

*porque o aplicativo não mede a perda no seu corpo. É apenas um cálculo genérico que leva em conta a distância, o tempo e a média de minutos por quilômetro. Mas ter calculado o trajeto, a distância e o tempo gasto já era suficiente para mim.*

Em alguns esportes com bola, corre-se. No futebol, assim que o jogo começa, as configurações tornam-se flutuantes. São múltiplas as maneiras de passar a bola. A bola risca o chão, cruza, salta, é batida e bate. Traça relações. Entre os jogadores, entre os jogadores e o espaço, entre corpos e objetos. É preciso jogar com a bola. Nesse jogo, o goleiro também se movimenta. Muitas vezes, corre. Quando parece imóvel, ele aguarda a bola com o corpo inteiro. A atenção se irradia por todo o corpo. O corpo pode ir para qualquer lado. O goleiro, para encontrar a bola, coloca-se em desequilíbrio, aproveita-se do desvio.

As pessoas que correm sabem que, em algum momento da corrida, iniciará o embate entre a vontade de parar do corpo cansado e a vontade de continuar do corpo proposto. Os motivos para parar são sempre os mesmos: dores, calor, cansaço, sede. As maneiras de se forçar a continuar são especiais, porque únicas. Há quem faça cálculos para se distrair. Há quem conte os postes ou telefones ou árvores e estipule uma quantidade máxima. Há quem conte até 100, 500. Há quem narre uma história para si mesmo, acontecida ou criada, fixado nos detalhes. Há quem repita a mesma frase sem pausa. É sempre uma forma de mantra – porque um influxo repetido incessantemente – que leva o corredor até aonde quer chegar, sua meta, o quilômetro final. Os corredores profissionais, muito provavelmente, pensam em vencer e bater um novo recorde.

**Na França antiga, havia uma corrida que consistia em levar uma pelota de um ponto a outro, distantes. Não havia times, era cada um por si. Todos os tipos de golpes eram permitidos.**

*Dia 4 – Demoro um tempo para me acostumar a correr no frio. Faz muito frio. Comprei uma roupa de corrida mais adequada para o inverno. É de cor escura, é bom que seja, pois absorve melhor o calor do sol, que quase nunca há! Venta excessivamente e correr contra o vento é muito difícil. Há um gasto maior de energia. Tenho a impressão de que fico mais ofegante. O nariz escorre o tempo todo. Com o passar dos dias, consigo aumentar a distância. O meu rendimento é bem melhor do que no Brasil. Passo de 5 a 7 km em menos de uma semana.*

Haruki Murakami é maratonista, às vezes, faz triatlo. Formou-se em Letras, mas nunca tinha exercido qualquer profissão que envolvesse as especificações de seu diploma.

Na década de 1970, ele abriu um pequeno clube nos arredores de Tóquio onde tocava apenas o jazz que gostava. A família de sua esposa tinha um negócio e o ensinou os princípios básicos de administração de um empreendimento. No dia 1º de abril de 1978, estava no estádio Jingu, à uma e meia da tarde, assistindo ao jogo de seu time de beisebol, Yakult Swallows. Quando o jogador americano, Dave Hilton, chegou à segunda base, Murakami concluiu que podia escrever um romance. Enviou-o para um concurso literário. Escreveu outro antes de decidir ser somente um escritor. Ele fechou o bar. No terceiro livro, *Caçando carneiros*, sentiu que encontrara seu estilo de escrita.

Vi, em Washington, o chefe da confraria do fogo dos índios hopi que vinha, com quatro de seus homens, protestar contra a proibição de servir certas bebidas alcoólicas em suas cerimônias. Certamente era o melhor corredor do mundo. Fizera 250 milhas sem parar. Todos esses pueblos estão acostumados a altos feitos físicos de toda espécie. Hubert, que os vira, comparava-os fisicamente aos atletas japoneses. Esse mesmo índio era um dançarino incomparável.<sup>19</sup>

*Dia 5 – Corri 5 km e 230 m em 32 min e 34 seg. Quem corre sabe que cada segundo deve ser contado, ou subtraído. Foi em Copacabana, e eu não gosto de correr em Copacabana, porque a pista de corrida (e de ciclismo) fica exatamente ao lado da Av. Atlântica. Corri bem. Bom tempo em relação aos anteriores, boa manutenção da energia. No entanto, e não é nenhuma surpresa, todos os meus recomeços são assim. O corpo está descansado daquela ação específica e repetitiva como se os músculos não soubessem que estão sendo exigidos. Estava muito calor nesse inverno carioca, às 16h. Senti dores ao final do tempo e sentirei ainda mais amanhã. Garanto que não há relação, mas praticamente não aqueci o corpo antes da corrida e evidentemente – porque já é comum – não o fiz depois.*

Murakami precisa sentir as coisas do mundo fisicamente. É na corrida que lida com as demandas da vida diária. Colocar o corpo em movimento é uma forma de não se perder, buscar uma perspectiva. Quando corre é muito difícil que tenha uma ideia para um romance. Prefere o vácuo, mas o vácuo sempre é preenchido por algum tipo de pensamento. Murakami gosta de praticar as suas palestras enquanto corre. Como normalmente são em inglês, a corrida auxilia a memorizar cada palavra, e o tempo de duração das frases, os intervalos viram parte do ritmo da corrida. Ele memoriza 30, 40 minutos de palestra para não lê-la. Apesar de sua fluência não ser muito boa, em palestras ele prefere falar inglês do que

**Para Goethe, os exercícios físicos contribuíam na produtividade e na sagacidade da escrita. Suas preferências eram a natação e a patinação.**

japonês. O limite de vocabulário torna-se um benefício. O discurso fica mais conciso, com palavras que sejam mais fáceis de pronunciar. E, se tivesse que falar em japonês, teria que lidar com as escolhas mais acertadas de palavras na imensidão da língua mãe.

*Dia 6 – A metade final foi sofrida. Era o trecho da praia e eu estava quase entregue às minhas dores. Quis desistir. Estava calor demais, minha cabeça pulsava. Não precisava de um espelho para saber que o meu rosto era uma bola redonda e vermelha interrompida apenas por um círculo branco ao redor da boca. A explicação para esse fenômeno – eu diria que um tanto desconfortável para mim – é que quando está muito calor e o exercício exige muito do corpo, os vasos sanguíneos da pele se dilatam para controlar a temperatura. A proposta inicial era melhorar o meu tempo e aumentar a distância. Com o meu corpo meio-morto, só me restou ultrapassar a distância anterior. Foram 5 km e 780 m em 37 min e 14 seg.*

Murakami não gosta de esportes de equipe e não se sente motivado pela competição. Para ele, atingir os objetivos fixados na maratona, bater o tempo que planejou, ou fazer uma descoberta significativa sobre si, são as razões para continuar correndo.

Quando era estudante do colegial e da faculdade, seu treinador de judô e seu colegas veteranos sempre lhe diziam: “Você tem talento, força, está sempre praticando, mas não tem ambição.” Eles tinham razão. O sentimento de “vencer a todo custo” era muito fraco em Tengo. Por isso, nas competições, ele conseguia chegar com facilidade à semifinal, mas, diante de uma luta decisiva, perdia com a mesma facilidade com que vinha vencendo. Sempre muito calmo, inexistia nele a atitude de *levar as coisas até o fim, custe o que custar*. O mesmo acontecia em relação ao romance. Seu texto não era ruim, suas histórias eram interessantes, mas faltava-lhe a ousadia de querer impressionar o leitor.<sup>20</sup>

A corrida, como a escrita que aqui se faz, como o processo criativo de Murakami, é uma realização, uma descoberta, um esforço em fazer melhor e uma vontade de solidão. A solidão é indispensável na escrita. A corrida, como o processo criativo, exige treinamento e disciplina, disposição. Impor-se metas, superá-las. A corrida, como a escrita, por basear-se na disciplina repetida diariamente, pede medidas sutis de distração. Murakami para de correr e escrever num momento em que poderia correr e escrever

**Exercício de compreensão da ação corporal para o desenvolvimento amplo e profundo do corpo: Prepare-se para dar um pulo com um pé alto, no ar. Parta desse pé, por meio de uma pequena corrida, e caia sobre ambos os pés, baixo. Use uma unidade de tempo para cada passo corrido e duas para o pulo e a elevação no ar.**

ainda mais, tomado por uma sensação de exaltação, para retomar no dia seguinte com o mesmo vigor.

Para escrever um romance, tenho de exigir muito de mim, fisicamente, e despender um bocado de tempo e esforço. Toda vez que começo um romance novo, sou obrigado a escavar um novo buraco profundo. Mas como tenho mantido esse estilo de vida por muitos anos, tornei-me bastante eficiente, tanto técnica como fisicamente, em abrir um buraco na rocha dura e localizar um novo veio d'água.<sup>21</sup>

Quando escreve, prefere a língua japonesa. O japonês é para a mesa, sentado, sozinho. Para escrever, é preciso se apropriar das palavras e de seu contexto. Aprofundar-se em cada sentença até que pareça concreta. Murakami acredita que escrever romances é uma forma de vida pouco saudável. Há uma espécie de toxina que orienta o escritor. Ele a reconhece e precisa encarar o perigo, pois é desse embate que emerge a narrativa. Criar imunidade para a toxina significa criar narrativas mais poderosas e estar apto a lidar com toxinas mais perigosas. É uma dinâmica ininterrupta. Para fazê-lo, portanto, e para ter uma longa carreira como escritor, Murakami exercita o corpo todo na corrida. A energia que adquire no treinamento físico serve para conviver com a toxina do processo criativo.

O clube de jazz mantinha seu corpo ativo e funcional no período noturno, além de disponível a uma vida bastante social. Quando decidiu ser apenas romancista, Murakami se encerrou numa mesa de escritório, trabalhando durante o dia e fumando 60 cigarros. Também ganhou alguns quilos. Aos 33 anos, parou de fumar, mudou a alimentação, começou a dormir e acordar cedo, reduziu os eventos sociais. Para Murakami, foi a idade em que virou um corredor e que se transformou num romancista.

*Dia 7 – Tentei acordar cedo para correr e só saí de casa depois de muita recusa, negação e redenção. Por isso, cheguei no aterro às 11h. Já está quente. É o último dia de inverno. Meu corpo não funciona de manhã. Devo ter me arrastado durante o primeiro 1,5 km. Às vezes, gosto de programar o celular tocando músicas aleatórias para me surpreender. Hoje, o ponto alto da corrida foi quando tocou Lisztomania, do Phoenix. Eu dancei e corri. Claro, dancei pequeno, limitada pelas passadas rápidas das minhas pernas. Estou sentindo mais dores no corpo por causa do treinamento. Durante a corrida, fico bem, dói apenas a lateral esquerda da lombar, mas essa já é conhecida e não me importo. Me preocupa as dores nos joelhos no final do dia e no próximo. Corri 6 km em 42 min e 22 seg. Preciso melhorar o meu tempo.*

**No século XVII, os corredores eram os empregados dos nobres que resolviam os problemas fora da casa e, inclusive, precediam a carruagem do patrão. Eles eram magros, asmáticos e desenvolviam hérnias, porque o excesso atrapalhava o suor, desequilibrava os humores, causava problemas nos órgãos.**

Quando entra num ritmo puxado de treinamento para alguma maratona, Murakami corre seis dias por semana. Na época que escrevia *Do que eu falo quando eu falo de corrida*, o escritor se preparava para a Maratona de Nova York. Ele corria em média 300 km por semana. Os músculos precisam de treinamento quase diário. Mais de dois dias sem se exercitarem e eles regridem. O corpo não volta à estaca zero, mas fica mais próximo do preparo inicial do que do atual. Com o tempo, os músculos adquirem uma memória só possível através da repetição. O corpo entende com a prática. Para mostrar que os músculos podem aguentar mais, é preciso diariamente forçá-los um pouco mais. Por outro lado, eles relaxam muito rápido. Uma memória antiga de treinamento não se perde completamente. Um corpo acostumado com exercícios físicos pode retomá-los após muito tempo parado com certa facilidade. Já a memória muscular, aquela exigência investida no dia a dia para que a musculatura realize um pouco mais, terá que ser adquirida novamente.

Em qualquer treinamento, é visível a mudança do corpo. O treinamento faz a estrutura corporal se alterar. Na corrida, além dos músculos tornarem-se mais perceptíveis, interna e externamente – como se, de repente, eles comessem a existir – a aparência do corpo muda. Não apenas os músculos saltam, o corpo perde líquido, perde gordura.

*Dia 8 – Fui correr na Praça Paris. Era uma terça-feira à noite. Isto é o bom da Praça Paris, correr à noite. Muitas pessoas dizem e preferem correr de manhã, porque o corpo está descansado e a atividade física o mantém ativo durante o dia, mas eu discordo no meu corpo. Para mim, o melhor horário para correr é no fim de tarde, início da noite. É o horário que tenho mais energia e que meu corpo já está ativo. Não preciso de muito tempo para entrar no clima, corpo preparado, sabendo o que vai acontecer. O lado ruim da praça é que a pista mais extensa tem pouco mais de 1 km. Logo, quanto maior a distância, mais voltas na pista. E a repetição espacial é entediante. Corri 6 km e 510 m em 43 min e 06 seg. Melhorei o tempo e aumentei a velocidade.*

*Do que eu falo quando eu falo de corrida é sobre a corrida e a escrita, sobre treinamento. A experiência da corrida e da escrita, por se darem no corpo, lidam com sensações, os fluxos, os espasmos, os buracos existentes entre órgãos e ossos do corpo. A corrida e a escrita não serão incorporados por outros corpos da mesma maneira. São experiências individuais. As sensações do corpo transpostas*

**No século XVI, os músculos e a agilidade do corpo não eram citados nas literaturas que envolviam exercícios físicos. Não se entendia o porte físico como um trabalho muscular. Não havia o interesse na rapidez da execução, na velocidade. O mais próximo dessa imagem eram comentários como o de Montaigne que dizia que seu pai se exercitava com "palmilhas chumbadas" para ter mais leveza ao correr e saltar.**

para a língua são traduções. E as traduções expostas ao outro ganham novos sentidos. Porque se deparam com outras traduções. Porque tornam-se experiências de outro nível – absorvidas por outros sentidos – no corpo do outro. Os métodos de Murakami, a demanda de seu corpo, as suas estratégias fizeram com que a corrida e a escrita fossem indissociáveis. Relação produtora. Para ele, o processo de escrita tem um envolvimento direto com o corpo. O que aprendeu sobre escrever ficção, ele aprendeu correndo.

O mundo não é tão simples assim. Para dizer a verdade, eu nem acho que exista grande correlação entre o hábito de correr todo dia e essa coisa de ter ou não força de vontade. Creio que fui capaz de correr durante mais de vinte anos por um motivo simples: isso me cai bem.<sup>22</sup>

Murakami não recomenda a corrida. As experiências são individuais. A corrida se descobre correndo. E a corrida não é para todos os corpos. Escrever um romance também não. Certamente, escolhas, métodos, aparelhos e/ou objetos utilizados em ambos os processos não definem o êxito. Quando perguntado sobre todos os aparelhos que os corredores europeus utilizam para treinar, como pernoitar em uma cama de hipoxia a 3.000 m de altitude, o maratonista Samuel Wanjiru, queniano, disse:

No sé nada. En invierno resido en Fukuoka y el resto del año estoy en Kenia. Duermo en una cama normalita y no conozco con exactitud el pulso que tengo ni en reposo ni al máximo esfuerzo. Cuando entreno en Kenia parece como si el corazón se saliese de su lugar, pero no tengo una idea acerca de cuántos latidos da.<sup>23</sup>

Para saber que se corre, que o corpo aguenta, não é preciso dados numéricos e aparelhos. Não é preciso saber quantas batidas o coração dá por minuto para conhecer seus limites. Saber é bom, principalmente para corredores. A pulsação do coração também pode ser, em alguma medida, controlada pela respiração. E, para um corredor, controlar as demandas do corpo faz parte do processo de treinamento. Mas aparelhos não são essenciais. É necessário conhecer o próprio corpo. A respiração e as pulsações do coração, o pensamento e os desejos, perpassam todo o corpo.

*Dia 9 – Voltei a correr na praia de Copacabana. Eram seis e meia. Corri do Leme a Ipanema, são 4 km. Depois retornei a Copacabana, completando 6 km e 700 m. Fiz em 42 min e 18 seg e o meu quilômetro mais rápido durou 06 min e 11 seg. Murakami consegue correr 1 km entre 04 min e 30 seg e 05 min e 30 seg. Consegui diminuir o tempo anterior*

**A ultramaratona pode ser definida pela quilometragem ou pelo tempo de duração. Deve ter, no mínimo, 100 km ou 24 horas de corrida, sendo o vencedor aquele que fizer a maior distância nesse intervalo. Na Amazônia, a ultramaratona possui 127 km.**

*e correr mais. Além disso, segundo o meu aplicativo, foi o trecho com a maior elevação, 182 m. Não fiquei muito cansada e não tive vontade de desistir.*

Murakami conta, em seu livro, que perguntou ao corredor olímpico, Toshihiko Seko, se havia dias que ele não tinha vontade de correr, o qual respondeu com “uma voz que deixava cristalinamente claro como achava a pergunta estúpida”<sup>24</sup>, o tempo todo. Impor-se uma rotina diária de treinamento e de escrita faz brigar com as vontades do corpo. Vontade de descansar um pouco mais, de alterar a rotina. Mesmo o treinamento da escrita, o método e a disciplina estipulados, a informação que se quer transmitir, precisa ser assimilado pelo corpo. Durante o processo de escrita, usa-se toda a energia do corpo. A concentração, a escolha de palavras, a construção da narrativa – um encandeamento de ideias complexas – todos os dias, durante um logo período, implicam o envolvimento do corpo todo. O escritor “pensa com todo o seu ser.”<sup>25</sup>

Compreender o corpo faz compreender o processo de escrita. “Ser ativo todos os dias torna mais fácil escutar essa voz interior.”<sup>26</sup> Os músculos de Murakami demoram para se aquecer, mas depois que se aquecem podem ser exigidos sem demonstrar fadiga por um longo percurso. Seu corpo é mais dado a corridas de longa distância. O treinamento o ensinou a manter respiração e pulso controlados.

Quando você vê gente correndo na cidade, é fácil distinguir os iniciantes dos veteranos. Os que estão arfando são iniciantes; os que respiram de forma compassada e tranquila são veteranos. Seus corações, perdidos em pensamentos, contam o tempo vagorosamente. Quando passamos uns pelos outros na pista, escutamos o ritmo da respiração de cada um, e sentimos o modo como a outra pessoa registra cada momento que se vai.<sup>27</sup>

Murakami sabe que não seria um bom corredor de curta distância. Seu corpo não entraria na condição da corrida a tempo. Para ele, a forma como os músculos trabalham é também a forma como sua mente trabalha. Corpo e mente influenciam um ao outro. Há sempre uma possibilidade de adaptação, mas a essência é inalterável.

*Dia 10 – Aterro de manhã. Essa foi a última vez. Pelo menos, consegui chegar mais cedo e sofrer um pouco menos com o calor. Fiz o sentido contrário hoje. Comecei pela direita na direção de Botafogo. Passei por baixo do viaduto e corri até a rotatória, onde zera a quilometragem. Não entrei em Botafogo. Corri 7 km e 110 m em 47 min e 40 seg. Para*

**Na Europa do século XVIII, o surgimento das corridas apontavam o interesse na velocidade, na relação entre distância e tempo percorrido, mas os nobres as faziam a cavalo. Ninguém simplesmente corria, nessa época, como exercício físico.**

*completar o tempo, tive que correr até a Marina da Glória e voltar, ultrapassar o quilômetro 800, que fica quase na passagem que utilizo quando entro e saio do aterro, e correr quase até o final da praia e voltar. A ideia era correr apenas 7 km, mas como não tinha chegado à marca de quilômetro feita no chão, acabei estendendo um pouco mais até ela. Meus joelhos começaram a doer quando chegava ao final. Tive que diminuir o ritmo para conseguir terminar.*

A corrida e a escrita, enquanto processos, não precisam ser entendidos mentalmente e analisados para que ocorram, para que se realizem em sua completude. Elas passam pelo corpo, é o corpo que as entende. E o corpo é o suporte da invenção. Discorrer sobre o processo de escrita é praticar.

Cada execução é única, tão interessante para compositores e executantes quanto para o público. Por isso, todos se tornam ouvintes. Eu expliquei tudo isso ao público antes de começar o programa musical. Destaquei o fato de a gente estar acostumada a pensar em uma peça de música como um objeto apto a ser entendido e subsequentemente avaliado, mas que aí a situação era bem outra. Estas peças, eu disse, não são objetos, mas processos, essencialmente sem propósito. Naturalmente, então, tive de explicar o propósito. Eu disse que os sons eram somente sons, e que se eles não fossem somente sons nós faríamos (eu estava usando, naturalmente, o nós editorial), nós faríamos tudo para tomar uma providência na próxima composição.<sup>28</sup>

Os sons, na corrida, são um estímulo. Na corrida e na escrita, os estímulos são vitais. O processo de treinar não tem o efêmero de Cage. Trata-se de repetição. O processo não tem variação, quem varia é o corpo. Optar pelo treinamento é escolher a repetição. É se transformar, se distorcer, para tornar o processo parte do corpo. O processo não muda. Paciência é importante. Repita. É também possível expandir os próprios limites assim.

*Do que eu falo quando eu falo de corrida* é um relato centrado no ato de correr. Murakami se prepara para uma maratona e, relendo os seus diários de corrida, revê o seu treinamento, as suas participações anteriores. Revê os seus fracassos, as ausências que o corpo envelhecido terá que contornar, as maiores loucuras correndo, como atravessar os 40 e poucos quilômetros entre Atenas e Maratona, em 1983, para um artigo de revista, sem nunca ter passado de 36 km corridos. Na corrida, cada quilômetro faz uma grande diferença. O livro é um exercício de escrita que contribui para a corrida, pois é preciso terminar a Maratona de Nova York com um tempo melhor.

**Nas maratonas mais importantes do mundo, o Quênia é o país com os melhores maratonistas. Em segundo lugar, está Etiópia e, em terceiro, o Japão.**

Para isso, Murakami corria todos os dias. Para um corpo suscetível, o treinamento ajuda a melhorar o metabolismo, impede o enfraquecimento de músculos e ossos. Treinar implica aperfeiçoamento, progressão, aprimoramento da performance corporal. Performance – colocar o corpo no limite, expandi-lo. Uma experiência física e espacial. A performance coloca o corpo em contato com outros corpos.

A tarefa mais importante aqui era deixar que meu corpo soubesse sem a menor sombra de dúvida que correr tão forte é apenas parte da trajetória. Quando digo *deixar que meu corpo soubesse sem a menor sombra de dúvida*, estou falando figurativamente, claro. Por mais que você comande seu corpo para obter um desempenho não conte com ele para obedecer imediatamente. O corpo é um sistema extremamente prático. Você precisa deixá-lo experimentar a dor intermitente por algum tempo, e então ele vai entender onde você quer chegar. Como resultado, ele aceitará (ou não) de bom grado a quantidade maior de exercício que é obrigado a fazer.<sup>29</sup>

O corpo apreende o meio em que está inserido. É na prática – no movimento – que ele conhece. E produz gestos. Os gestos de um corpo são intransponíveis, singularizam-no. A escrita é gesto. A escrita é uma forma de corpo a corpo com o mundo. O mundo e o texto são da ordem do sensível, precisam ser vivenciados. A escrita se faz no corpo. E é o corpo que a recebe e a recria, recontextualiza, reescreve, transforma.

.....

Nas pesquisas de sociólogos, nos trabalhos etnográficos, o envolvimento do corpo, se antes era menos considerado no estudo, tornou-se cada vez mais evidente. Não era mais possível apagar sua marca. Havia o embate dos corpos, e o embate se dá tanto na ocupação física de um espaço quanto na exposição de ideias e costumes, de vontades e crenças. O corpo reivindicou atenção. No embate, há interação e uma linguagem feita com o olhar e com os gestos. Copresença. O corpo é índice. Mesmo depois de reposicionar o corpo no contexto, de voltar os olhos para ele e de inseri-lo como presença definidora na relação que se estabelece, em alguma medida, etnólogos e sociólogos continuam a tomar a palavra, tornam-se protagonistas não por vivenciar o acontecimento, mas por mediar e modelar o relato. Um corpo outro é escrito.

**A experiência do  
corpo a corpo é física  
e mental.**

Mais do que “ver”, o certo seria dizer que ele a “examinava minuciosamente”. O homem parecia observar todas as partes de seu corpo, de cima a baixo. Era como se, em questão de segundos, ele conseguisse arrancar tudo, deixando-a completamente nua. Um olhar que perscrutava para além da pele, adentrando músculos, órgão e, inclusive, o útero. “Este homem consegue *enxergar* no escuro”, pensou Aomame. “Ele consegue *enxergar* além do que os olhos podem ver.”<sup>30</sup>

Em muitos esportes, o corpo a corpo é literal e faz parte do jogo, apesar de muitas vezes ser considerado uma falta, uma falha, uma provocação. Nas corridas de rua e nas competições de natação em águas abertas, o corpo a corpo é consequência. Muitos corpos ocupando o mesmo espaço. O embate é inevitável. Há o embate propositado e inesperado, como o que ocorreu com o corredor brasileiro durante a maratona. Já no futebol americano e no boxe, os violentos choques fazem parte das regras. É preciso atacar e bloquear. Copresença.

O corpo a corpo do sexo usa todos os sentidos. Inventa sentidos. O sexo é realização das partes que buscam o seu outro perdido na antiguidade da separação dos corpos. Quando o homem liberou os braços e caminhou de pé, inventou o amor e a linguagem, inventou o beijo e a fala. É justo te dar um beijo na boca à margem da testa, da fala e da escrita, uma represa, uma festa? Corpos contorcidos e flexíveis, retorcidos. Corpos de muitos nomes. Copresença.

Linda Montano e Tehching Hsieh passaram um ano presos por uma corda de mais ou menos 2 metros, entre 1983/1984. Faziam tudo juntos, menos sexo. Compartilhavam o mesmo espaço, mas não as ideias. Para ela, a performance possibilitava que os sentimentos, questões pessoais, tivessem outra repercussão, ambientassem outra esfera. Estar amarrada a ele fazia com que sua mente prestasse atenção àquilo que antes era inexistente, ao momento presente, à presença do outro. Não prestar atenção ao outro causaria acidentes. Para ele, a performance era sobre indivíduos, independente do gênero. Não era sobre questões pessoais, era sobre todas as pessoas. O sexo não fazia sentido, pois eles não estavam atados como casal, eles estavam propondo outro tipo de experiência.

A performance já não mais como linguagem artística independente definida pelos ideais de sofisticação, de simbolização, de criação de conceitos rígidos. O artista não como um captador do mundo e o espectador não como receptor. Performance como ato de presença no mundo, como um momento em que afetos e perceptos são recebidos, como emergência, pois que não se desfaz no acontecimento, não se finaliza. “Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda.”<sup>31</sup>

**Vanderlei Cordeiro de Lima chegou a ter uma vantagem de 42 seg para o segundo lugar Stephano Baldini, da Itália, na Maratona das Olimpíadas de Atenas em 2004, quando foi empurrado por um padre irlandês. Ele ficou com o bronze. Seu tempo, 2h 12 min e 11 seg.**

Após um tempo de convívio, a comunicação entre eles passou a ser por sons guturais, muitas vezes num volume quase imperceptível para aqueles de fora. Era a forma de avisar o outro que eles precisavam se mexer. Primeiro, eles se comunicavam por diálogos e puxando a corda. Depois por gestos. No final, só alguns sons. Os diálogos entre si diminuíram até que eles conversassem apenas por volta de uma hora por dia. Eles não mais precisavam de palavras para se entenderem em relação às questões diárias. Mas conversar não era uma proibição. Copresença. Da performance restaram, mais ou menos, 700 horas gravadas em fitas cassetes de 90 minutos e uma fotografia de cada dia do ano. O outro tornou-se um espelho.

Marina Abramovic e Ulay, ao contrário, faziam suas performances como um casal. Lidavam com os limites e excessos da relação, do outro, do sexo. Na década de 1980, fizeram a performance *Nightsea crossing*, em que sentavam um de frente para o outro e se olhavam durante 7 horas. Não comiam, não bebiam. Os movimentos eram limitados. Copresença. Estar presente para o outro até que a presença perdesse as suas hastes definidoras. Necessidade de concentração e controle do corpo. Em abril de 1984, eles fizeram uma única alteração no formato, intitulada *Nightsea crossing conjunction*. No Foam Museum, em Amsterdam, eles se sentaram numa mesa circular com o Lama do Tibet e um membro da tribo Pintubi da Austrália. A performance mudou o seu sentido. Durante 4 horas de 4 dias, eles se sentaram à mesa no nascer, ao meio dia, no pôr do sol e à meia noite para se olharem. Cada posição de corpo delineava um ponto cardeal. Para eles, a performance alcançou a integração com uma estrutura cósmica maior.

O treinamento é intrínseco ao esporte. É capacidade de concentrar-se no inesperado, de afastar qualquer distração. “Perder-se na intensidade da concentração”<sup>32</sup>. O esporte é um tipo de experiência estética, que faz ver e apreciar o que seria banal, e até grotesco, que faz lidar com limites. O esporte não é obra de arte, mas é força transformadora, envolve corpos que se apresentam no espaço propondo formas belas – não relacionadas à perfeição geométrica, mas no que possuem de singular e inesperado –, que desaparecem tão inusitadamente quanto sua aparição. Uma espécie de epifania.

Presença no espaço. Possibilidade de um quase tocar, de vivenciar percepções sensoriais imediatas. Distanciamento da metafísica. Sentir-se parte do mundo físico, próximo aos objetos que o habitam. Tornar todo início uma espécie de acontecimento, porque não é a ausência de novidade, não é a repetição de um ato que encerra, que limita a percepção.

**No século XVII, os jogos existentes tinham a função de externar paixões locais, apaziguando conflitos, como entre celibatários e casados, entre pessoas envolvidas em empasses de terras. Era uma maneira de mobilizar tensões sexuais. Os jogos, nessa época, estão relacionados ao impulso, ao desejo, ao apetite, à carne. Não dizem sobre treinamento ou preparo físico.**

**O esporte propõe formas corporais breves e intempestivas.**

O treinamento dedicado não define o desempenho do corpo no esporte. Por isso, além de expor formas corporais e de transpor as limitações críveis do corpo, o inesperado fascina. Um som principia o momento desconhecido programado, em que há uma expectativa, há um preparo e disposição, mas qualquer coisa de incomum pode acontecer. E o incomum, nesse caso, é o ordinário. Principalmente nas participações solitárias – natação, corrida, alpinismo, salto em distância, ginástica de aparelho –, há apenas um corpo concentrado que se movimenta num tempo temporariamente suspenso. “Alguma coisa acontece aos corpos nos grandes momentos do esporte, algo para o qual os corpos não foram feitos.”<sup>33</sup>

**A Maratona de Berlim é a trajetória ideal para homens rápidos. É o local onde eles podem se superar. O recorde de velocidade não para de cair. Em 2014, foi 2h 02 min 57 seg.**

Tamaki era baixa, mas tinha reflexos desenvolvidos e sabia usar a inteligência. Conseguia captar rapidamente múltiplas circunstâncias. Na hora de lançar a bola, sabia exatamente como devia inclinar o corpo e, após avaliar rapidamente a direção da bola rebatida, saía correndo para uma cobertura correta. Era muito difícil encontrar uma jogadora de base capaz de fazer isso.<sup>34</sup>

A performance dos corpos em treinamento modifica-se com as demandas culturais, sociais, com a mudança na visão do corpo. Há dois séculos, a criação de estádios e de salões de esportes fizeram mudar a atenção dada à performance corporal. Banhos de rios e os exercícios nos antigos ginásios são substituídos pela intensificação dos esportes e pela obrigação das ginásticas nas escolas. A performance está ligada à robustez. Depois, a performance deve superar limites. É a vez dos excessos. Há o treinamento dos esportes para as competições, que buscam a superação, e há a prática de esportes que levam ao bem-estar, ao relaxamento do corpo daqueles movimentos repetitivos e incorretos do cotidiano. Uma contradição se instala na performance corporal, o risco do treinamento excessivo e a tranquilidade do exercício físico. O desempenho dos corpos no esporte quer o inédito, superar recordes, desafiar a gravidade, realizar movimentos próximos da perfeição. A performance do corpo que pratica esporte, agora, quer mostrar-se. A busca e o excesso podem levar à transgressão. As regras tentam impedi-la.

Durante dois meses e meio, de 14 de Março a 31 de Maio de 2010, Marina Abramovic sentou-se numa cadeira, no MoMa, na retrospectiva de sua obra, *The artist is present*, e encarou desconhecidos em silêncio. Foram sete horas por dia, seis dias da semana. 700 horas. Performance é estar presente, comunicar com o corpo. O corpo como meio, não mediado. Há muitos modos possíveis de performance. A performance como qualquer movimento do corpo inserido na dimensão da presença. A performance como qualquer situação em que o corpo se arrisca.

**Ronaldo da Costa disputou a maratona de Berlim em 1998. A melhor marca da distância estava estagnada há 10 anos. No meio da corrida, soube que poderia bater um novo recorde. Seu tempo, 2h 06 min 50 seg.**

Isabelle Launay enrolou-se num longo tecido branco, torcido na cabeça e nos pés, como um casulo. Deitada em pilhas de toalhas brancas, deixou seu corpo ser manipulado por outra pessoa. O tecido ao redor de si impedia movimentos voluntários, impedia preconceber movimentos, impedia reações aos movimentos impostos por outro corpo. Restava apenas a queda, a força da gravidade reagindo sobre seu corpo. Dançar no escuro. Corpo sensível às intervenções externas, atento e entregue.

Diversificação dos gestos, diversificação dos corpos. Os diferentes métodos de treinamento baseados em diferentes compreensões do corpo dão lugar a novos gestos, novas formas corporais. A atenção à percepção dos sentidos, não apenas cuidado técnico e enrijecimento muscular. O corpo deve perceber o meio, relacionar-se com ele. Mais, o corpo deve aproveitar-se daquilo que antes era considerado falha, deficiência. Os esquetistas relacionam o gingado do corpo a uma sensação de tontura, vertigem. O drible de pausas inesperadas de Garrincha, os movimentos leves, velozes e certos de Nadia Comaneci nas barras da ginástica, dois tipos de corpos, dois tipos de esporte, são inovações.

Na década de 1970, o número de praticantes de esporte, profissional e amador, é massivo. Não há mais um único modelo de corpo saudável, adequado. Há diferentes possibilidades de corpos para diferentes possibilidades de esporte. A circulação de informação, somada ao avanço tecnológico dos materiais para a produção de equipamentos, influenciou também as práticas esportivas. Diversificação de espaços. Não apenas uma ampliação dos espaços tradicionais, mas a ocupação de espaços coletivos não convencionais. A contracultura no esporte.

Os “surfistas do Atlântico” interrogados por Jean-Pierre Augustin, por exemplo, declaram “uma singularidade de estilo de vida e um sentimento de diferença”, que os afasta da rede esportiva tradicional; os esquiadores do freeride, um esqui radical, ávido de “extrapista” e de vertical, designam também a sua prática como “um modo de vida, um fenômeno de sociedade” que se mostra mais sensível à natureza que às competições organizadas; ou ainda corredores de estrada que não cessam de lutar por corridas que escapam às estruturas federais, privilegiando a aventura coletiva, um imenso *happening* onde cada um buscaria uma *performance* pessoal e não tanto um desafio lançado aos melhores. Enquanto as associações de esquetistas multiplicam as iniciativas urbanas para um pouco mais de “liberdade de movimento”.<sup>35</sup>

**Espaço feito de sulcos, sem fronteiras.**

A relação do corpo com o meio que o circunda. Novos esportes radicais que utilizam os espaços coletivos das cidades, em que a arquitetura transforma-se em obstáculo para a manobra. Skate, bicicleta e patins adaptados para manobras no concreto. No final da década de 1970, nos EUA, um novo território da performance surge em East Village. O movimento punk e a contracultura questionaram os limites da arte e, conseqüentemente, agiram na dissolução das barreiras entre o pop, o marginal e a arte estabelecida. Os artistas ocuparam prédios velhos e baratos, criando galerias e casas noturnas precárias, de chãos sujos e irregulares, que se dispunham às mais diversas experimentações artísticas. A área concentrou o mercado de arte do período.

**Samuel Wanjiru venceu a Maratona das Olimpíadas de Pequim, em 2008, aos 21 anos. Seu tempo, 2h 06 min 32 seg. Fazia 24 anos que o recorde da Maratona Olímpica estava paralisado no tempo de 2h 09 min 21 seg, feito pelo português, Carlos Lopes, em Los Angeles.**

Tengo lavou o arroz e ligou a panela elétrica. Enquanto o arroz cozinhava, preparou uma sopa de missô com alga desidratada e cebolinha, assou uma cavala defumada e tirou um pedaço de queijo de soja da geladeira, temperando-o com gengibre. Ralou o nabo e requentou numa panela uma porção de legumes previamente cozidos. Como acompanhamento, pegou uma porção de nabo e ameixa azeda, ambos em conserva. A cozinha parecia ainda menor quando Tengo começou a se movimentar de um lado para outro com o seu corpo grande, mas isso não o incomodava. Já estava acostumado a viver com as coisas que tinha.<sup>36</sup>

A *body art* faz do corpo um suporte artístico uma vez que a proposta é desfetichizar o corpo para transformá-lo novamente em instrumento. O treinamento, em 1906, baseava-se nas medidas e cálculos. Aparência, volume e contorno do corpo eram os atributos planejados pelo *bodybuilding*. A *body art* questiona por meio do corpo. A obra se faz no momento em que se apresenta. O *bodybuilding* visa a pose. Elas eram baseadas nas estátuas gregas. Os culturistas fazem dos gestos mais usuais, como cruzar os braços, uma forma de mostrar os músculos dos braços e peitorais contraídos. A *body art* segue diferentes linhas, pode provocar ou ser lúdica, pode ser cruel ou terna, pode ser perigosa ou amena, pode esgotar e instigar. O *bodybuilding* sofre inúmeras alterações na passagem do tempo, tanto da forma corporal ideal quanto das motivações para a mesma. As silhuetas se alteram, o contorno dos músculos torna-se cada vez mais evidente. A regeneração e o treinamento militar são trocados pelo exibicionismo, pela possibilidade de transformação da própria anatomia. A *body art* interrogou a identidade sexual, a relação homem-mulher, a condição homossexual e feminina, enfocou a diferença corporal. O *bodybuilding*, ao mesmo tempo que servia para eliminar o efeminamento, era usado como forma de tornar viril o corpo homossexual. Noções de corpo ampliadas. Não mais o corpo ausente da obra, não mais o corpo restrito da saúde. O corpo

pode ser a obra em si. O corpo pode tomar uma forma outra desejada.

Entre 1974 e 1985, a cubana Ana Mendieta realizou performances em que o corpo era o instrumento da prática artística. Seu trabalho ficava entre a arte conceitual, a performance, a *mixed media* e a *land art*. Suas performances eram filmadas e fotografadas para que ela pudesse se afastar e olhar sob outra perspectiva. Essas imagens compõem suas exposições. O núcleo de seu trabalho era as *Siluetas (Silhouettes)* (1973-1981) gravadas em diferentes superfícies naturais. Era sua busca por seu lugar, por seu contexto na natureza. Em seu primeiro tableau, *Untitled (Rape Scene)*, ela recriou a cena de um estupro em seu apartamento e projetou diferentes imagens na parede, como forma de chamar a atenção à violência contra o corpo feminino, apresentar um sentido de desapego e deslocamento, além de retomar um processo ritualístico das culturas antigas. Em seus *Rastros corporales (Body Tracks)* (1982), Mendieta mergulhou seus braços em sangue e, esticados acima de sua cabeça, pressionou-os contra a parede. Com seu corpo gradualmente se afundando rumo ao chão, ela produz um rastro de sangue que a persegue. O sangue não é considerado uma força negativa. O sangue tem traços de magia e poder, aponta para os ritos sacrificiais, de iniciação e exorcismo.

Há uma convergência entre espectador e autor. Ambos investem emoção no evento. Para além de ganhar ou perder, no caso do esporte, cada movimento ocorrido é uma forma de intensidade vivenciada. Ambos se disponibilizam para uma ação inesperada, para o que não se tem controle. Liberam-se de uma preconceção. O esporte e a performance são experiências coletivas. Não são experiências comuns. Envolvem corpos. E corpos são facilitadores.

**Espectador e autor  
são fazedores de  
mundo.**

No trem, tenho ideias: circulam a meu redor, e os corpos que passam agem como facilitadores. No avião, é exatamente o contrário: estou imóvel, socado, cego; meu corpo, e portanto meu intelecto, estão mortos: só tenho à minha disposição a passagem do corpo envernizado e ausente da aeromoça, circulando como uma mãe indiferente entre os berços de uma creche.<sup>37</sup>

O espectador, no esporte, prepara-se para ver acontecer um evento que realça os limites do desempenho humano. Momento que se revela no instante em que começa a desaparecer. Uma experiência coletiva. A competição esportiva transfigura os corpos, faz com que eles adquiram qualidades até então imperceptíveis. As regras dos esportes os distanciam da vida comum. A vitória, mas também o drama da competição, elucida o atleta. A ação inimaginável

marca o espectador no momento em que ocorre e em sua memória, como vislumbre, como uma distância real, mas inalcançável. O drama transforma uma competição em narrativa. Os espectadores se reúnem com um objetivo único. Estar imersos no universo da presença. O grito uníssono marca a semelhança passageira, disponível apenas no momento do jogo, a transformação num corpo único. Celebra-se a superação de limites, o alcance de um impossível e, até mesmo, as realizações aleatórias.

Na Grécia antiga, o espectador era uma testemunha das habilidades extraordinárias da performance humana. Nos jogos olímpicos, os atletas atuavam nus e há indícios de que passavam um produto na pele para que seus corpos brilhassem. Um corpo potente e habilidoso era sinal de superioridade. Só havia um primeiro lugar em cada evento esportivo. O vencedor enaltecia sua família e sua cidade. Estar no Olimpo era estar próximo dos deuses, pois os deuses gregos habitavam lugares específicos.

O espectador, hoje, não é testemunha, não é aprendiz. Não precisa compartilhar um sentimento ou compreender em seu corpo o que o evento pretendeu apontar. O espectador é emancipado. “Olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições.”<sup>38</sup> O poder do espectador não está em se transformar num coletivo durante um determinado período, em que a interatividade reduz as diferenças, e sim poder traduzir à sua maneira o que vê, ouve, capta. Poder fazer relações únicas entre a experiência compartilhada, as suas experiências vividas, os objetos presentes no seu mundo.

Alguma coisa trouxera Tengo para perto dela. E esse acontecimento parecia ter produzido uma grande mudança em seu físico. Desde que acordara de manhã, sentia um contínuo atrito perpassando seu corpo. Tengo surgiu diante dela e partiu, sem que pudessem conversar ou se tocar. Mas, mesmo nesse curto espaço de tempo, ele alterou muitas coisas dentro dela. Ele havia revolvido seu corpo e sua mente, literalmente, como uma colher que mistura o chocolate numa xícara. Ele havia mexido com todos os seus órgãos internos, inclusive o útero.<sup>39</sup>

No esporte e na performance, há uma ação apresentada que “não é a transmissão do saber ou do sopro do artista espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito.”<sup>40</sup> Não significa dizer que não há uma experiência vivida em coletividade, que uma pessoas distintas por um breve período. Significa que a forma como ela é vivenciada é única, não premeditada e não transferível. Espectador e autor são um corpo coletivo, pois,

**O vencedor do primeiro evento esportivo dos jogos olímpicos gregos dava nome à olimpíada. Os atletas eram heróis, e o significado de herói, antes, era semideus.**

**Dennis Kimetto é o homem mais rápido do mundo atualmente. Antes de 2008, ele era agricultor e corria, no máximo, 4 km. Na Maratona de Berlim, em 2014, Kimetto ultrapassou o tempo dos dois melhores corredores do mundo. Seu tempo, 2h 02 min 57 seg.**

envolvidos numa mesma ação, jogam com as fronteiras do seu corpo, da arte, do mundo. A apresentação convoca, no sentido de que se aproveita das coisas do mundo, paredes, árvores, jornais, tecnologia, corpos, ritmo, ar. Absorve e descarta. Pode improvisar.

Na década de 1990, Yoshiko Chuma, introduziu o *The living room/ Waiting room Project*. Os bailarinos dançavam nas salas de algumas casas e na fachada de lojas. Eles começavam a dançar em velocidades desiguais nos cantos do cômodo. A proposta era conhecer e modificar o próprio bairro. Os bailarinos dançavam também em lojas e lavanderias. Durante dois minutos, os bailarinos dançam em espaços inusitados, reduzidos, devendo se adaptar a ele. Às vezes, as pessoas que passavam pela rua não percebiam a movimentação inusual.

Em 2002, o performer David Leslie promoveu uma luta de boxe para encerrar a sua carreira. Era o *Box Opera 3*. A performance fazia parte do projeto “Impact Addict” que, em 1999, sediou a luta contra o escritor Jonathan Ames, que havia desafiado David a lutar. Eles treinaram boxe numa academia antes de se enfrentarem. Leslie nocauteou Ames. Para encerrar sua carreira cheia de invenções perigosas, Leslie queria ser nocauteado. Para ele, os impactos eram algo único. Não se tratava de querer morrer e sim perceber a sensação vivenciada pelo corpo durante o momento de perigo iminente.

Lutas de boxe não envolvem apenas a violência de golpear o adversário até o nocaute, vitória que qualquer boxeador espera. É também a necessidade de dominar o reflexo de autoproteção. A violência e a proximidade da morte fascinam. O boxe marca o corpo, pela cicatriz, pelo som seco do golpe, deixa evidente o sofrimento. O boxeador deve aprender a encaixar seu corpo no outro para interromper os golpes, deve saber contra-atacar, deve ser preciso no esquivar-se e na parada. Os movimentos do boxe requerem mais do que força. O golpe deve ser rápido e certo, deve surpreender. O corpo precisa de elasticidade para se movimentar. Elasticidade que vem da técnica, da inteligência estratégica, do conhecimento de seu corpo. A graça corporal, a execução de movimentos tão precisos – pela agilidade, pelo aproveitamento do esforço que o originou, pela relação das partes do corpo – que parecem não demonstrar qualquer dificuldade, é sempre uma referência a Muhammed Ali.

Todas as lutas da *Box Opera* procederam revivendo os rituais do ringue. A entrada anunciada dos competidores, música de filmes clássicos de boxeadores, os shorts de cetim, luvas de couro, telão, os baldes nos cantos, o MC em black-tie. Tom Murrin era o mestre de cerimônia. O boxeador profissional peso-pesado, Gerry Cooney, 6 cm mais alto e

**No século XVIII, o treinamento de boxe compunha-se de dieta, sudação e trabalho. Dieta, quantidade de exercícios, horas de sono, unidas ao banho, à fricção, às corridas. Tudo era regulado para um melhor desempenho do lutador.**

75 kg mais pesado, enfrentou David Leslie na luta final. Ele deu uma surra em Leslie, mas não o nocauteou.

<sup>1</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol.1. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 59.

<sup>2</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol.2. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 47.

<sup>3</sup> HOUAISS, A. **Grande dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Disponível em: < <http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em: 02 Jan. 2015.

<sup>4</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol.2. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 278-279.

<sup>5</sup> CORBIN, A., COURTINE, J.J & VIGARELLO, G. **História do corpo: Mutações do olhar. O século XX**. Vol. 3. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 210.

<sup>6</sup> CORBIN, A., COURTINE, J.J & VIGARELLO, G. **História do corpo: Mutações do olhar. O século XX**. Vol. 3. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 221.

<sup>7</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol.1. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 192.

<sup>8</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol.1. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 193.

<sup>9</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol.1. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 276.

<sup>10</sup> ARTAUD, A. *Para acabar com o julgamento de Deus*. Texto-poesias de transmissão radiofônica.

<sup>11</sup> GENET, J. **O ateliê de Giacometti**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p. 43-44.

<sup>12</sup> NOLL, J.G. Nado livre. In: **A máquina de ser**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 21.

<sup>13</sup> NOLL, J.G. Nado livre. In: **A máquina de ser**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 26.

<sup>14</sup> NOLL, J.G. Nado livre. In: **A máquina de ser**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 26.

<sup>15</sup> LEIRIS, M. **Espelho da tauromaquia**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001, p. 47.

<sup>16</sup> SERRES, M. **Variaciones sobre el cuerpo**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 34.

<sup>17</sup> MAUSS, M. As técnicas corporais. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU, p. 227.

<sup>18</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 29.

<sup>19</sup> MAUSS, M. As técnicas corporais. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU, p. 227.

<sup>20</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol.1. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 279.

<sup>21</sup> MURAKAMI, H. **Do que eu falo quando eu falo de corrida**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p. 42.

<sup>22</sup> MURAKAMI, H. **Do que eu falo quando eu falo de corrida**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p. 42.

<sup>23</sup> WANJIRU, S. **El amo de los 21 km**. Entrevista concedida a Martín Fiz. Disponível em: <<http://www.runners.es/noticias/elite/articulo/martin-fiz-entrevisto-a-samuel-wanjiru>>. Acesso em: 15 Jan. 2015.

<sup>24</sup> MURAKAMI, H. **Do que eu falo quando eu falo de corrida**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p. 44.

<sup>25</sup> MURAKAMI, H. **Do que eu falo quando eu falo de corrida**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p. 71.

<sup>26</sup> MURAKAMI, H. **Do que eu falo quando eu falo de corrida**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p. 48.

<sup>27</sup> MURAKAMI, H. **Do que eu falo quando eu falo de corrida**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p. 75.

<sup>28</sup> CAGE, J. **De segunda a um ano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p. 134.

- 
- <sup>29</sup> MURAKAMI, H. **Do que eu falo quando eu falo de corrida**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p. 49.
- <sup>30</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol.2. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 142.
- <sup>31</sup> ZUMTHOR, P. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p. 33.
- <sup>32</sup> GUMBRECHT, H. U. **Elogio da beleza estética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 45.
- <sup>33</sup> GUMBRECHT, H. U. **Elogio da beleza estética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 128.
- <sup>34</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol.1. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 230.
- <sup>35</sup> CORBIN, A., COURTINE, J.J. & VIGARELLO, G. **História do corpo: Mutações do olhar. O século XX**. Vol. 3. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p.238-239.
- <sup>36</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol.2. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 194.
- <sup>37</sup> BARTHES, R. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 159.
- <sup>38</sup> RACIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012, p. 17.
- <sup>39</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol.2. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 342.
- <sup>40</sup> RACIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012, p. 19.