

## DESENHOS FICCIONAIS E O NOVO ESTATUTO DO CORPO DEPOENTE

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Patrícia Leonardelli – (LUME - Unicamp)

### Resumo:

*O artigo analisa as relações entre tempo e performatividade a partir das noções de memória como recriação do vivido, proposta por Henri Bergson e relida por Gilles Deleuze, e de tempo reflexivo, apresentada por Pierre Lévy. Debateremos, à luz de tais conceitos, as condições que permitem a instauração dos campos da teatralidade e da performatividade, e as transformações que afetam o corpo depoente em tais processos, para, dessa reflexão, sugerir uma perspectiva ampliada de treinamento e formação do ator contemporâneo.*

**Palavras-chave:** Memória; Corpo; Movimento; Visível; Invisível.

O campo da formação do ator é um território que vem sofrendo intensas provocações quanto à sua delimitação operacional na atualidade. A multiplicação de produções performativas para além do trabalho dramático, que vem se acelerando desde as vanguardas históricas e hoje é quase imensurável em termos de diversidade estética, construiu e vem construindo um mapa de produções que força os modelos pedagógicos clássicos e modernos a se repensarem estruturalmente. Nesse contexto, cabe aos criadores que também se dedicam ao ensino retomar o esforço de investigar se ainda é possível levantar princípios de trabalho comuns que possam ser transmitidos para além da experiência singular de cada processo de criação, e, assim, imprimir fôlego ao âmbito da formação disciplinar do ator. É o que tentaremos fazer nesse artigo. Nosso texto deseja analisar essa problemática à luz das recentes teorizações sobre a cena contemporânea, e pelo seu reconhecimento conseguir esboçar uma perspectiva mais ampla sobre os processos criativos do corpo depoente.

Começemos esclarecendo o conceito central. Corpo depoente é o termo que utilizamos para tratar dos corpos criadores que se colocam em processo para construção do depoimento pessoal. E, aqui, partimos de uma noção de depoimento pessoal que, embora abarque resultados múltiplos, é epistemologicamente bastante específica: disposição dos conteúdos históricos do corpo-em-arte para criação. Em outras palavras, depoimento pessoal é a memória colocada a serviço especificamente da criação artística e os diferentes produtos de tal operação. A memória, por si, já é uma operação cuja natureza está vinculada muito mais à recriação do vivido do que à retenção da percepção. Apresentemos um breve resgate das matrizes teóricas que servem de sustento para nossa abordagem nesse ponto.

Deleuze (2001) aponta-nos alguns caminhos quando, relendo a teoria da memória de Bergson, introduz uma noção de memória como processo não de retenção da experiência histórica passada, uma ida do sujeito no presente rumo a conjunto de sensações, percepções e afetos passados reconhecidos como um acontecimento específico. Mas, sim, de **uma atualização do vivido pelas contingências do presente**, em que as lembranças se definem pressionadas pelo conjunto de condições de toda natureza que marca o instante presente específico pelo qual passa o corpo.

Para Deleuze (2001), o virtual, campo das memórias, é o possível constituído em suspensão, não um possível como fenômeno estático, mas, sim, um complexo problemático, que chama a um processo de resolução: a atualização. É realidade latente, que aguarda pela efetivação das relações que lhe transportem da suspensão para atualização. Assim, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual. Ele contém o real na névoa problemática de tensões e tendências que lhe identificam, mas cuja resolução não está contida aprioristicamente nessa névoa.

Esse é um ponto fundamental das relações de atualização, e que as distinguem da **realização**: elas são sempre **criadoras**. O virtual, a potência em desejo, contém e oferece as possibilidades de relação para definir o real, mas as formas de atualização não são dadas estruturalmente pela possibilidade. Cada estrato carrega suas virtualidades e organiza sua identidade precisamente na maneira como as atualiza e como recria novos virtuais. Dessa forma, todo corpo é um corpo criador, posto que recria sua história toda vez que atualiza suas memórias no presente.

A memória, quando trabalhada pelo corpo depoente, dispõe os conteúdos em um trânsito intenso e acelerado entre os conhecimentos apreendidos e em apreensão, a ponto de um se misturar de tal forma ao outro que já não se pode falar em núcleos fechados de experiência armazenada, mas em fluxo de contaminações. Essa memória tem servido a todas as construções performativas desde sempre, mesmo que só tenha sido concebida nesses moldes operacionais pela teoria bergsoniana e deleuziana.

De fato, o modelo bergsoniano oferece um instrumental precioso e inovador para repensarmos tais construções, e é por ele que iniciaremos nossa análise. Em sua obra de referência "Matéria e Memória", o filósofo apresenta o diagrama do cone como substituto para a imagem da reta, que remete a uma memória linear em que os acontecimentos se acumulariam por sucessão e se fixariam na memória um após o outro.

Para Bergson (2006), o plano da memória seria melhor representado por um cone em que todas as experiências, perceptivas, afetivas e intelectivas disporiam seus conteúdos em turbilhonamento, formando um tornado espiralado, cuja irrupção seria sempre condicionada pela experiência presente, ilustrada pelo encontro do vértice do cone azul com o plano (do presente) branco.

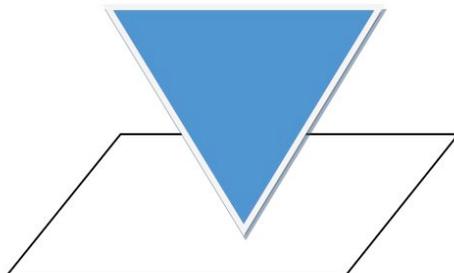


Fig. 1: Cone de Bergson (cf. Bergson, 2006, p. 178).

Os conteúdos da memória bergsoniana não estão organizados por estruturas natas ou inatas que lhes induzem a estabelecer nexos apriorísticos de qualquer natureza, mas em atravessamentos e interlocuções permanentes para responder às provocações da experiência presente, resposta que Deleuze (2001) denomina, precisamente, como atualização. Mas, trata-se de um trabalho no plano, em que a atualização imediatamente desdobra uma nuvem de virtuais possíveis que se reintegram e problematizam o campo da memória, num fluxo que se pode ser recortado em etapas para efeito de estudo, mas que opera num plano comum.

O ponto em que o vértice do cone toca o plano é exatamente o momento presente. Observe-se que é precisamente o vértice do diagrama, o que indica que é um instante de **pressão** dos conteúdos pelo plano do presente. Esse é um aspecto importante a ser notado, pois define que a atualização da memória é resultado de um jogo de forças que demanda respostas às problemáticas do presente, e não apenas uma evocação passiva de lembranças; por onde se sustenta a hipótese bergsoniana de que a memória é sempre recriação do vivido para responder às pressões atuais.

Portanto, estamos, em nossa vida biológica, atualizando permanentemente nossas vivências para delas extrairmos soluções criativas de sobrevivência. Da mesma forma, podemos refletir sobre as operações do corpo depoente. Desde nossa apresentação, partimos da perspectiva de analisar o trabalho performativo não por suas categorias internas (relações entre corpo, texto, indumentária, etc.), mas buscando relacionar seu funcionamento com o pensamento mais amplo sobre a noção de performatividade.

Birmighan e Féral (2002), definem a teatralidade como um campo que se instaura em certos encontros mediante determinadas condições. Nesse processo, dois fenômenos são imprescindíveis: a irrupção de um **olhar** e de um **espaço** ficcionais. Para os autores, a teatralidade surge quando um dos participantes do encontro é atravessado por forças (decorrentes desse encontro) que lhe produzem algum tipo de afastamento, de separação, de diferenciação daquele universo que ele reconhece como real. Tal ruptura cria um espaço diferenciado, em que as normas que organizam as relações daquilo que se identifica como “real” podem ser recriadas, reorganizadas, e novos

nexos imponderáveis experimentados. De fato, não se pode definir o que nasce primeiro: se o espaço ficcional é construído pela irrupção de um olhar ficcional no encontro com a diferenciação cotidiana, ou se algum deslocamento do encontro promove o olhar ficcional dos participantes. É mais provável supor que sejam trabalhos contíguos de agenciamentos simultâneos.

Embora, no artigo referido, os autores tratem de mapear o conceito de teatralidade, a instauração do espaço e do olhar ficcional serve diretamente à reflexão sobre o âmbito da performatividade, pois se trata, mais do que de separações em termos de estrutura de acontecimento, de um fluxo mais ou menos desejoso de construção ficcional. Assim, enquanto o campo da teatralidade ocuparia esse espaço de irrupção do real com construções devidas de um maior desejo ficcional dos participantes, o âmbito da performatividade prescindiria das demandas da ficção em busca de outras comunicações possíveis. Pensemos, então, teatralidade e performatividade como campos de dissolução do real e abertura de espaços de criação que se formam a partir de determinados encontros.

Pierre Lévy, em uma de suas obras mais difundidas, “O que é o virtual?”, quando trata, no capítulo cinco, das três virtualizações que fizeram o humano (a linguagem, a técnica e o contrato), propõe uma reflexão que vai ao encontro de nosso debate. Quando analisa o nascimento das linguagens, Lévy (1996) apresenta como fenômeno essencial, para tanto, a “virtualização do presente”. A virtualização do presente é a operação que permitiu aos seres humanos pensarem a passagem e o trabalho do tempo como dimensão, como uma extensão que flui para além do reconhecimento do presente. Essa perspectiva nos diferenciaria dos animais, que delimitam o tempo pela vivência do presente ou por ciclos diretamente ligados ao seu biofuncionamento. Eles estariam ininterruptamente alinhados ao tempo-espaço biológico.

A virtualização do presente se trata exatamente da capacidade que o homem desenvolveu de se “descolar” do fluxo imediato do presente absoluto, e que permite criar um campo de pensamento para seu trânsito. Convencionamos distinguir esse trânsito em passado, presente e futuro, e nos esforçamos por situar nossas vivências nesse diagrama. Às palavras de Lévy:

A linguagem, em primeiro lugar, virtualiza um ‘tempo real’ que mantém aquilo que está vivo prisioneiro do aqui e agora. Com isso, ela inaugura o passado, o futuro e, no geral, o Tempo como um reino em si, uma extensão provida de sua própria consistência. A partir da invenção da linguagem, nós, humanos, passamos a habitar um espaço virtual, o fluxo temporal tomado como um todo, que o imediato presente atualiza apenas parcialmente, fugazmente. *Nós existimos*. O tempo humano não tem o modo de ser de um parâmetro, ou de uma coisa (ele não é, justamente, ‘real’), mas o de uma situação aberta. Nesse tempo assim concebido e vivido, a ação e o pensamento não consistem apenas em selecionar entre possíveis já determinados, mas em reelaborar constantemente uma configuração significante de objetivos e de coerções, em improvisar soluções, em reinterpretar desse modo uma atualidade passada que continua a nos comprometer. Por isso vivemos o tempo como problema. Em sua conexão viva, o *passado* herdado, rememorado, reinterpretado, o *presente* ativo e o *futuro* esperado, temido ou simplesmente imaginado são de ordem psíquica,

existenciais. O tempo como extensão completa não existe, a não ser virtualmente. (LÉVY, 1996, p. 71-72).

Em outras palavras, Lévy (1996) atesta que nós humanos, nos construímos como espécie tendo como um dos pilares a capacidade de nos descolarmos do tempo biológico, da presentificação permanente e de suas ordenações dinâmicas para projetarmos novas dimensões espaço-temporais. É exatamente esse fenômeno que permite a criação da linguagem como resposta recriadora do vivido: é por ela que nos desligamos parcialmente do presente para reinventar o passado e mudar os rumos da existência para além dos limites biológicos. Liberado do aqui-agora, o homem cria espaços para atravessamentos outros que caracterizam os jogos da memória como a concebemos: evocar, recordar, simular, realinhar, etc. O tempo pode ser pensado por outros vetores de desenvolvimento.

A análise de Lévy (1996) oferece substrato para pensarmos, então, como se constrói o espaço da teatralidade e da performatividade. Já verificamos que os encontros de tal natureza não se processam no tempo-espaço cotidiano, posto que, nessa circunstância, não se estabelecem, as diferenciações necessárias para criação do espaço ficcional. Portanto, assim como o homem virtualiza o tempo para romper o tempo-espaço biológico e criar suas linguagens, também dentro da produção de linguagens artísticas acontece uma nova virtualização, que Lévy (1996) chama de virtualização da virtualização<sup>1</sup> empreendida especificamente pelas Artes. Ou seja, cabe à Arte fissurar o tempo-espaço cotidiano para criar outras dimensões possíveis de formação de linguagem, em que as velocidades, construções simbólicas como estratificações e agenciamentos experimentam dinâmicas singulares de processamento. A Arte provoca uma segunda ruptura do tempo como convenção humana passado-presente-futuro, segundo-minuto-hora, dias-meses-anos ou qualquer outra que se deseje estabelecer para organizar a vida cotidiana; para retomar o tempo como campo aberto de experimentação, como dimensão a ser preenchida por reguladores menos exteriores e mais intrínsecos às condições singulares das experiências em si. É nesse campo que, acreditamos, seja possível concebermos a irrupção do espaço mais ou menos ficcional dos encontros da teatralidade e da performatividade.

Retomando o texto supra citado, Birmighan e Féral (2002) oferecem três exemplos em que se processa a teatralidade. O primeiro abarca o encontro, em um teatro vazio, entre um espectador e o cenário de uma peça ainda sem os atores, para definir que a teatralidade não precisa de duas presenças humanas para se estabelecer. O olhar ficcional se processa no espectador pela potência referencial do material disposto. O segundo caso é precisamente um exemplo do teatro invisível proposto por Augusto Boal, em que um espectador assiste a uma briga dentro de um metrô sem saber que se trata de uma simulação. Ao final da viagem, quando a discussão termina, e o espectador descobre que se trata de um jogo dramático, seu olhar sobre o vivido muda diante da consciência de que há uma intenção teatral direcionada a ele, mesmo que este tenha assistido à cena sem querer. E o terceiro caso, em que uma pessoa está

sentada numa mesa de um café na calçada assistindo à passagem dos transeuntes. Estes não demonstram nenhum desejo de comportamento teatral, mas o olhar do espectador identifica elementos diferenciadores em certas pessoas, ou em aspectos de tais passantes, e por esse recorte é possível inscrever a teatralidade pelo olhar de quem vê e cria.

Em todos os casos, seja pelo desejo inicial dos atores ou dos espectadores, se trata invariavelmente de buscar, ou melhor, deixar surgir diferenciações em relação ao fluxo cotidiano. Os três exemplos se esforçam em afirmar que a teatralidade não é uma propriedade (no sentido de algo que está a priori em determinada coisa), não é um objeto, nem um atributo de qualquer material, situação ou objeto. Ela é um campo que se estabelece por um encontro produzido num tempo-espaco diferenciado, a que Lévy (1996) denomina tempo-espaco reflexivo (ou temporalidades internas à linguagem: tempo próprio da narrativa, tempo endógeno da música ou da dança, etc.). Cada encontro marcado pela teatralidade (e pela performatividade) é uma situação singular, que se abre para toda re-dimensão de seus vetores a partir de lógicas internas, que não se alinham necessariamente (e, certamente não podem se alinhar integralmente) às convenções do tempo cotidiano e biológico.

É precisamente pela perspectiva da ruptura que instaura o tempo-reflexivo (que, precisamente, necessita estar descolado do tempo cotidiano para que se possa “refletir” sobre este), e que comporta a teatralidade e performatividade, que desejamos situar a construção do depoimento pessoal e o trabalho do corpo depoente. Como já observamos, a análise de Birmighan e Féral (2002) retira das estruturas atualizadas o primado sobre os dois fenômenos e desloca-os para as circunstâncias do encontro entre partes mais ou menos criadoras.

Portanto, não é mais possível pensar que determinado modelo performativo produzirá, por suas características primeiras, um encontro potente *per se*, uma vez que se trata de construir, mais do que um produto a ser apresentado como obra, um campo comum de afetações entre os participantes. É preciso que se pensem possíveis novas configurações potentes de afetação para além das categorias já existentes (personagem dramático, performer, dançarino, etc.), cujo debate, em minha tese, arrisquei contribuir propondo uma noção expandida de depoimento pessoal (cf. Birmighan e Féral, 2002, p. 78). Féral (1982) oferece outro que nos parece de grande eficiência: “desenho ficcional”.

Desenhos ficcionais são exatamente as múltiplas molduras que se podem construir nos encontros. São as formas ficcionais com as quais os participantes preenchem criativamente o espaco reflexivo, formas estas que se erguem pelas dinâmicas de atravessamento específicas de cada encontro. Vimos que a teatralidade é um processo de realocação de objetos, personagens e situações cotidianas, em que se criam novos nexos entre os elementos. Desenhos ficcionais consistem exatamente nesses compostos, resultantes do olhar de irrupção e concebidos no tempo diferenciado da reflexão artística.

O conceito de desenho ficcional se aproxima do depoimento pessoal no esforço de ampliar o mapa das configurações performativas da produção contemporânea, para tentar dar conta das criações que não se enquadram nas

categorias tradicionais. Estas operam no difícil paradoxo da própria comunicação da experiência: se, por um lado, são processos de difícil tradução, por outro demandam um campo comum de teorização se desejam se mais do que vivências isoladas. A noção de desenho ficcional dá exatamente uma medida preciosa para além dos gêneros tradicionais, e se diferencia naquilo que é mais essencial ao trabalho do corpo depoente: a possibilidade de fissurar permanentemente o tempo cotidiano, virtualizar as linguagens como convenções alinhadas e trabalhar em tempos reflexivos de vetorizações próprias.

Nesse quadro de referência, o teor de potência da arte performativa não se dá exclusivamente pela aquisição de atributos na obra, mas parece se deslocar mais para um campo do espectador e de sua relação com os materiais que encontra. A produção de desenhos ficcionais surge quase como uma virtude inata do homem de permanente diferenciação do fluxo cotidiano, do tempo linear e do eterno presente. Partindo de tal princípio, acreditamos que toda noção de formação do ator possa ser reavaliada por uma perspectiva vigorosa, em que se contemple mais a criação como um processo de atualização do vivido mediante possíveis desenhos ficcionais do que a personagem, figura, máscara, o que seja como um fim em si. E que o âmbito do treinamento seja definitivamente expandido para as experiências extra-laboratoriais.

Nosso pensamento, alinhado às teorias de Féral (1982) e Lévy (1996), privilegia assumidamente a criação como fluxo que demanda um espaço específico de criação, cujas molduras são diferentes expressões de um mesmo processo de virtualização e atualização. Entretanto, o conjunto de condições em que cada corpo depoente se coloca no trabalho para atualizar essas memórias (os vértices do diagrama de Bergson) define espaço reflexivos, linguagens e desenhos ficcionais absolutamente singulares.

Assim como o conceito de desenho ficcional de Féral (1982) fala de um recorte, um emoldurar específico dos materiais cotidianos que são realocados numa situação ficcional outra, podemos traçar um paralelo em termos de instauração do espaço reflexivo para criação performativa, e supor que cada processo determina endogenamente as estruturas que vão resultar no depoimento pessoal produzido. É absolutamente distinto começar a estudar uma personagem dramática por uma leitura de mesa do que realizar uma abordagem sensorialista da mesma personagem, ou produzir uma cena performática por uma relação analógica com certos objetos, etc. Tais diferenças não são apenas formais: elas definem desde o início atualizações específicas na construção do desenho.

Acreditamos que as matrizes apresentadas operam no esforço de tentar extrair um campo conceitual minimamente comum no quadro de produções contemporâneo. Quadro este cada vez mais marcado por experiências únicas e irreproduzíveis, e que, acima de tudo, assim se desejam, posto que nenhuma experiência é, de fato, reproduzível. Mas, para que continuemos pensando sobre elas, há de se investir de alguma forma em sua tradução, por onde nos ocorre investir cada vez mais em conceitos expandidos, como estes aqui apresentados.

**BIBLIOGRAFIA**

ALLIEZ, É. **Deleuze Filosofia Virtual**. São Paulo: editora 34, 1996.

BERGSON, H. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BIRMINGHAM, R.; FÉRAL, J. Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. In: **Substance**. vol. 31, n. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality. Madison: University of Wisconsin Press, 2002. p. 94-108

DELEUZE, G. **Bergsonismo**. São Paulo: editora 34, 2001.

\_\_\_\_\_. **O que é Filosofia?**. São Paulo: editora 34, 1992.

FÉRAL, J. Performance and Theatricality: The Subject Demystified. **Modern Drama**. New York, v. 25, n. 1, p. 170-181, 1982.

\_\_\_\_\_. **Teatro, Teoría y Práctica**: más allá de las Fronteras. Galerna: Buenos Aires, 2004.

LÉVY, P. **O que é o virtual?**. São Paulo: editora 34, 1996.

---