

ENSAIO PARA PROCESSOS DE CRIAÇÃO: DA METÁFORA À METONÍMIA

Prof^ª. Dr^ª. Sandra Meyer (Programa de Pós-Graduação em Teatro/UDESC)

Resumo:

O ensaio discute a noção de metonímia como estratégia acional passível de deslocamentos de sentido em processos de criação. O conceito em questão é abordado como estrutura de conhecimento para a constituição de uma política de ação menos causal e mais articulada com o acontecimento em atos performativos.

Palavras-chave: Corpo, Metáfora, Metonímia, Criação, Performance.

Introdução

No ato de criação e construção de suas proposições poéticas o artista lida com complexos processos de conhecimento que, em grande parte, são apartados de uma intencionalidade, controle ou consciência do agente. Para compreender as coisas e agir no mundo categorizamos experiências, coisas e pessoas, essas categorias, antes de serem conceitos estabelecidos somente *a priori*, emergem diretamente de nossa experiência na interação com o ambiente. Lacan (2002; 1996) relaciona os dois processos freudianos formadores do inconsciente aos processos de metáfora e metonímia. Mesmo subterraneamente é possível vislumbrarmos campos categoriais reincidentes na relação do corpo com o ambiente, o que demanda ao artista uma atenção aos processos de estruturação do pensamento (sejam metafóricos ou metonímicos) nos quais está inserido.

Se considerarmos os processos de conhecimento como sendo incorporados¹, a noção de metáfora ganha outros contornos. Neste entendimento, a categorização que efetuamos não seria uma atividade mental “pura” e desencarnada, mas condicionante do conhecimento intelectual e da própria experiência. Em se tratando dos ambientes de trabalho investigativo e formativo, quais seriam as metáforas que mais comumente dão ignição à ação do corpo do ator, do dançarino ou do performer? Qual a política cognitiva que os aproximaria dos efeitos do acontecimento, alargando os limites da representação na busca por um corpo em devir? Em que medida a noção de metonímia contribui para uma experiência singular de artistas e entre estes e seus públicos²?

¹ “Um conceito incorporado (*embodied*) é uma estrutura neural que faz parte ou usa o sistema sensorio-motor do nosso cérebro” (LAKOFF E JOHNSON, 1999, p. 20).

² Considero aqui a perspectiva enunciada pelo filósofo francês Jacques Rancière (2010, p. 10) em “O espectador emancipado”, na qual aquele que “assiste” tem uma experiência cognitiva ao invés de ser meramente seduzido por imagens. Trata-se de uma partilha de inteligências.

O diferencial do conceito de metáfora

Na pesquisa desenvolvida no doutorado, publicada no livro “As metáforas do corpo em cena” (Meyer, 2011), propus uma revisão das metáforas que orientam o conceito de ação física no trabalho do ator à luz das ciências cognitivas. Neste estudo, estabeleci reflexões acerca dos problemas ontológicos relacionados às categorizações metafóricas utilizadas para descrever a noção de corpo, mente e ação no trabalho do ator. Os complexos processos que envolvem a ação humana estiveram à mercê, por muito tempo, de metáforas provenientes de uma visão mecanicista e dualista do corpo e da mente e de uma leitura de causa e efeito entre corpo e ambiente. O entendimento do corpo como um instrumento da alma ou da mente configura o paradigma mecanicista, relacionado à ideia do corpo como máquina e, posteriormente, o vitalista, com suas analogias acerca do organismo, da organicidade e da energia vital do corpo³. O trânsito de metáforas como interior e exterior, dentro e fora, centro e periferia e partes e todo fundamentam muitas das práticas corporais na dança e no teatro (cf. Meyer, 2011).

A visão da metáfora enquanto processo cognitivo e acional desenvolvida pelo linguista George Lakoff e pelo filósofo Mark Johnson (1999; 2002) foi a estratégia escolhida para a análise de práticas e discursos sobre o corpo-mente em processos de formação e atuação. A partir da década de 1970 há um deslocamento dos estudos sobre a metáfora do campo da linguagem, com o seu consolidado enfoque ditado pela tradição retórica ocidental, para a sua inserção no campo da epistemologia e da psicologia cognitiva. A metáfora passa a ser entendida não somente como padrão de pensamento e organização da linguagem, mas como estruturadora da própria atividade cognitiva, proporcionando ignição aos atos do corpo. O sentido de metáfora que está na etimologia grega – transporte ou transferência de significado com base numa analogia, ou seja, atribuir a uma coisa um sentido que pertence à outra coisa – ocorreria não somente no emprego retórico da palavra, mas na forma de pensarmos e agirmos como um todo⁴.

Lakoff e Johnson (1999) instauraram de vez o novo entendimento demonstrando que a metáfora faz parte da vida cotidiana e que é essencial para a conceitualização do mundo. Os conceitos estruturam nossa percepção e comportamento no mundo, e estes processos de organização do pensamento são, em grande parte, metafóricos. Partindo dos estudos da linguística os dois

³ O termo oitocentista vitalismo designou as teorias que consideram os fenômenos vitais como irreduzíveis aos fenômenos físico-químicos, ou seja, não podem ser explicados por causas mecânicas (ABBAGNANO, 2000, p. 1005).

⁴ A relação entre pensamento, palavra e ato já havia sido gestada por John Austin (1990) ao propor a teoria dos atos de fala. Ele propõe o termo performativo para designar determinados enunciados que apresentam diferença em relação aos enunciados declarativos ou constativos, cujas afirmações descrevem valores de verdadeiro ou falso. Já os enunciados performativos indicam que, ao emitir um proferimento, está se realizando uma ação. Desta forma, dizer algo é fazer algo.

pesquisadores iniciaram uma investigação do que Johnson chamou de “o corpo na mente” (*The body in the mind*). A origem motora das metáforas diferenciaria estas relações. De acordo com Lakoff e Johnson (1999) para evocar quaisquer questões, usualmente creditadas ao ato de volição, usamos uma razão formatada pelo corpo, por uma cognição inconsciente a qual não temos acesso direto e pensamentos metafóricos, ou seja, conexões neurais associadas à experiência sensorial motora, por nós pouco percebida.

O que é mais importante, de acordo com Lakoff e Johnson (2002), não é somente que temos um corpo e que nosso pensar é, de alguma forma, incorporado, mas sim que a natureza peculiar de nossos corpos molda nossas possibilidades de conceituar e categorizar. A categorização, este instrumento conceitual de investigação e expressão linguística e comportamental, não é produto de uma consciência separada, mas da participação do aparelho sensorio-motor. Uma categorização, como o próprio termo permite sugerir.

Outro aspecto a considerar é que somente uma pequena porcentagem de nossas categorias é formada conscientemente, pois é impossível termos controle sobre todo o processo. Mesmo quando pensamos que estamos controlando deliberadamente a categorização e conceituação do mundo, nosso inconsciente está agindo metaforicamente (ou metonimicamente). Metáforas presentes em teorias do ator e do bailarino, tais como “corpo é instrumento”, “atuação mecânica”, “não pense, faça”, “linha espiritual e física”, “presença orgânica” ou “corpo como máquina” se naturalizam nos discursos teatrais, mesmo naqueles mais atentos às armadilhas dualistas⁵.

Produção e deslocamento de sentido

Dada a dimensão cognitiva atribuída à noção de metáfora, consideremos então a ideia de metonímia em sua perspectiva acional. Em seus estudos sobre a metáfora e a metonímia, Lacan (2002) as relaciona aos dois processos freudianos formadores do inconsciente: a condensação e deslocamento, respectivamente. Lacan descreve a metáfora como substitutiva de significantes - ao designar uma coisa por meio do nome de outra - numa coerência em uma rede dos significantes. A metáfora seria, portanto, produtora de sentido. Já o processo metonímico implantaria um novo significante, ou seja, há a denominação de algo “por um termo que não lhe é habitual, isto é, há uma transferência de denominação permitida por ligações entre os termos substituídos” (ROCHA, 2013, p. 3-4). A possibilidade de um deslocamento de sentido em nossas categorizações descrita por Lacan é problematizada por Peggy Phelan (1997) em sua abordagem ontológica da performance. O corpo na performance seria para ela uma metonímia do indivíduo e seus processos de subjetivação, pois ao empregar o corpo metonimicamente é

⁵ A nossa experiência, de acordo com Lakoff (1987), é estruturada através do *embodiment* de certos esquemas de imagens sinestésicas. Um deles é o esquema do recipiente ou contêiner, que consiste na distinção de fronteiras entre o dentro e o fora, o interior e o exterior.

possível resistir à imposição do sentido e à reprodução desencadeada pela estrutura metafórica.

Neste sentido, a aproximação com a performance e seus desdobramentos em performatividades diversas (e sua fricção com a teatralidade) tem sido exaustivamente evocada para falar do teatro e da dança contemporânea. Decorrente dos fenômenos de vanguarda do século XX, a performance passou a ser percebida na década de 1970 como meio de expressão independente intensificada pelo surgimento da arte conceitual. Desde então, as aparições ao vivo de artistas têm propiciado infinitas possibilidades de desafiar os alicerces da arte estabelecida e propiciar o contato mais direto entre artista e público. Como salienta Féral (2008, p. 200), a performance “redefiniu parâmetros que permite-nos pensar a arte hoje”, visto que a prática da performance teve uma incidência radical sobre prática teatral como um todo, operando uma ruptura epistemológica. Esta ruptura diz respeito a experiência tanto do artista quanto do espectador, colocando em jogo processos de criação e a própria ideia de arte.

Peggy Phelan salienta que, no deslocamento “da gramática das palavras à gramática do corpo, movemo-nos do universo da metáfora para o universo da metonímia), considerando que o referente é o corpo do performer em ‘agonizante revelação’” (PHELAN, 1997, p. 5)⁶. É na mudança do campo da metáfora para o da metonímia operada em algumas performances em que Phelan reconhece a diferença entre uma hierarquia de valores que é vertical, reprodutiva e tende a apagar as dessemelhanças e anular as diferenças [metáfora] e uma operação aditiva e associativa, que sendo horizontal, permite contiguidades e deslocamentos [metonímia]. Citando Phelan (1997, p. 6):

A chaleira está fervendo é uma frase que assume que a água é contígua com a chaleira. O que importa não é que a chaleira é *como* a água (tal como no metafórico ‘o amor que é como uma rosa’), mas antes, o que importa é que a chaleira está fervendo *porque* a água dentro da chaleira o está.

Ainda que Phelan não descreva a noção de metáfora e sua dimensão cognitiva acional a partir do entendimento de Lakoff e Johnson (1999), para a autora, a transposição da metáfora à metonímia é operada pelo corpo, sendo o corpo a própria metonímia do sujeito. A noção de diferença ilumina a questão. Cabe ao performer, na tentativa de singularizar-se e valorizar aquilo que não é reprodutivo, “aproximar-se do real ao resistir à redução metafórica de dois em um” (PHELAN, 1997, p. 8). É possível observar cartografias diversas (para fugir da metáfora metodologia⁷), presentes em espaços e comunidades de trabalho em arte

⁶ Tradução nossa para: “In moving from the grammar of words to grammar of the body, one moves from the realm of metaphor to the realm of metonymy. For performance art itself however, the referent is always the agonizingly body of the performer”. [Tradução nossa]

⁷ PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; DA ESCÓSSIA, Liliana (2009) em “Pistas para o método de cartografia” diferenciam cartografia de metodologia. Segundo a perspectiva cartográfica, a pesquisa é a construção de um território existencial. Não se trata, portanto, de uma pesquisa sobre algo, mas uma

operando em uma lógica metonímica. Estudos sobre a dança, como o do pesquisador inglês Ramsay Burt (2006), estabelecem relações comparativas entre esses dois modos de categorização de mundo. Como destaca Burt, no início da dança moderna o corpo era apresentado metaforicamente, a exemplo de “*Lamentation*” (1930), de Martha Graham, que não abordava uma dor específica, mas uma experiência universal de morte que transcende a experiência individual. Já a nova dança americana dos anos 1960 tratava a experiência corporal de maneira metonímica. “*Convalescent Dance*” (1967), de Yvonne Rainer, abordava uma experiência particular de um corpo convalescente de uma cirurgia, o da própria coreógrafa, deixando a ver seu peso, sua fraqueza e sua debilidade. Criadores da dança experimental contemporânea mantêm-se na atualidade em sua busca por diferentes corpos, correspondentes “a um pensamento sobre o corpo de cada um”, propiciando o trabalho sobre o corpo como território de eliminação da causalidade e afastamento do universal e do unívoco (LOUPPE, 2012, p. 83-87).

Para Phelan (1997), a performance, num sentido estritamente ontológico, é por natureza não-reprodutiva. “Ao empregar o corpo metonimicamente, a performance é capaz de resistir à reprodução da metáfora” (PHELAN, 1997, p. 6); e a metáfora à qual a autora declara estar mais interessada em resistir, descrita no texto “A Ontologia da performance”, é a metáfora do gênero, “uma metáfora que mantém a hierarquia vertical de valores através de uma marcação sistemática do positivo e do negativo” (PHELAN, 1997, p. 6). Neste sentido, em que esquema metafórico reincidente se encontra o ator, dançarino ou performer ao iniciar um processo de treinamento ou de composição nos terrenos de criação (salas de ensaio, teatros, etc.)? Quais os dispositivos possíveis de se engendrar para intensificar as relações singulares e menos reprodutivas do discurso corporal? Não cabe aqui uma resposta pronta, apenas algumas perguntas que possam interpelar ou provocar certos deslocamentos de proposições metafóricas à metonímicas.

Concluindo esta breve incursão ao universo da metonímia, ressalto a dimensão política da experiência de categorização do mundo; as relações entre arte e política, que segundo Jacques Rancière, são ligadas entre si como “formas de dissentimento, como operação de reconfiguração da experiência comum do sensível” (RANCIÈRE, 2010, p. 95). Ao analisar obras visuais (fotografias, filmes, instalações) no texto “A imagem intolerável”, o filósofo francês ressalta que a figura política por excelência é a metonímia, que mostra “o efeito em vez da causa ou a parte pelo todo” (RANCIÈRE, 2010, p. 143). No sentido atribuído por Rancière, a metáfora é comparativa (o amor é **como** a rosa, no exemplo fornecido por Phelan) ao passo que a metonímia é associativa e permite deslocamentos da percepção e da ação, promovendo outros regimes de visibilidade.

A questão é a de como espreitar os sentidos para permitir uma ascense da percepção e da atenção em atos performativos, bem como explorar dispositivos que permitam ao artista propor deslocamentos e construir outras realidades e formas de senso comum (e que não sejam somente determinados *a priori*, mas

pesquisa com alguém ou algo. Cartografar é sempre compor com o território existencial, engajando-se nele. O cartógrafo se guia sem ter metas predeterminadas. Seu caminho (*hodós* da pesquisa) vai se fazendo no processo, indicando essa reversão metodológica que a cartografia exige (*hodós-metá*).

partilhados)⁸. A metonímica como estratégia cognitiva/acional em práticas corporais e processos de criação parece abrir possibilidades de articulação de uma política de ações menos causal e mais próxima aos efeitos do acontecimento.

Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BURT, Ramsay. **Judson Dance Theater – Performative traces**. New York: Routledge, 2006.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. 2008, Vol. 8, n. 1. Disponível em: <http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article> Acesso em: 08 de mai. 2013

LACAN, Jacques. **O Seminário**. Livro 5: as formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. **Escritos**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Philosophy in the Flesh: the embodied mind and its challenge to western thought**. New York: Basic Books, 1999.

_____. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas: Mercado das Letras. São Paulo: EDUC, 2002.

LOUPPE, Laurence. **A poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MEYER, Sandra. **As metáforas do corpo em cena**. Florianópolis: AnnaBlume/UDESC, 2011.

⁸ Rancière (2010, p. 27) descreve um comum entre performer e espectador, salientando o poder que cada um tem de “traduzir à sua maneira o que percebe”, ou seja, de articular o que percebe do mundo à sua aventura intelectual singular, deslocando a discussão do problema “atividade (artista) x passividade (público)”. Uma comunidade que reconhece e respeita o saber que opera em cada um no partilhar de uma experiência.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; DA ESCÓSSIA, Liliana (Orgs.) **Pistas do método de cartografia**. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PHELAN, Peggy. **Unmarked**: the politics of performance. New York: Routledge, 2006.

_____. A ontologia da performance. Representação sem produção. **Revista de Comunicação e Linguagens**, n. 24. Tradução e notas adicionais de André Lepecki. Lisboa: Comunicação e Linguagens, 1997. p. 171-91

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

ROCHA, Ina Mirely Oliveira. Literatura e Psicanálise: uma análise do conto “A carta roubada”. **Revista do Gelne**/Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste, 2013, pp. 1-12. Disponível em: <http://www.gelne.org.br> Acesso em: 08 mai. 2013.