

CORPOS E SENTIDOS¹ BODIES AND SENSES

Prof^a Dr^a. Alice Stefânia Curi (Departamento de Artes Cênicas – UnB; Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo – DGP/CNPq)²

Resumo:

Neste artigo, o corpo cênico é analisado a partir de três perspectivas, tramadas em diferentes vieses que emergem da noção de sentido. Na primeira há uma reflexão sobre como e quais sentidos de corpo articulam-se ao contexto das artes cênicas contemporâneas. A segunda aborda a natureza do treinamento do corpo, apontando o corpo~vazio como um caminho eficaz para a experiência e a criação poética. Por fim, a terceira volta-se para temas como dramaturgias de ator e fruição, entendendo o corpo cênico como um potente vetor de sentidos na cena.

Palavras-chave: Corpo, Sentidos, Cena.

1. Sentidos de corpo

Quando penso no que já vivi, me parece que fui
deixando meus corpos pelo caminho (Clarice
Lispector)

Lanço, neste artigo, um olhar sobre o corpo cênico a partir de três perspectivas, todas tramadas em diferentes vieses que emergem da noção de sentido. A primeira delas se refere aos sentidos do conceito de corpo na atualidade. A noção de corpo foi historicamente abordada de inúmeras maneiras, relacionadas a diferentes

¹ Perspectivas ligadas a este estudo foram compartilhadas nos seguintes encontros e seus respectivos anais, ao longo de 2012: VII Congresso da ABRACE, em Porto Alegre; Conferência Internacional Corpos (Im)perfeitos, em Almada, Portugal; e I Seminário Nacional de Arte Coreográfica, em Brasília.

² Currículo Resumido: Alice Stefânia é atriz e diretora. Atua em coletivos artísticos desde 1990. Professora Adjunta do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, onde coordena o grupo de pesquisa Poéticas do Corpo e é artista pesquisadora do Teatro do Instante. Concluiu graduação e mestrado na UnB em 1995 e 2000, e em 2007 defendeu tese de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Sua pesquisa de doutoramento gerou o premiado espetáculo solo “Traços ou Quando os Alicerces Vergam. Em 2013 lançou o livro “Traços e devires de um corpo cênico”.

alicestefania@gmail.com

<http://poeticascorpo.blogspot.com/>

<http://www.teatrodoinstante.net.br/>

<http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0240803U4BLX6D>

autores, correntes de pensamento, campos epistemológicos, épocas e culturas. Não é novidade o predomínio histórico, em especial no Ocidente, de uma visão maniqueísta entre corpo e mente, corpo e alma, corpo e espírito. Também não é novidade que o corpo, como inscrito nestas polarizações, foi largamente desprivilegiado. Essa visão vai ser questionada em alguns momentos da história, mas é especialmente a partir do século XX que ganha corpo e repercussão um sentido mais ambivalente e complexo envolvendo a corporeidade.

Com Nietzsche e a “morte de Deus”, a vida se afirma enquanto experiência terrena e corporal; com a fenomenologia em Merleau-Ponty o corpo passa a ser pensado como um amálgama entre fisiologia e experiência (corpo-organismo e corpo-vivido); com os manifestos de Artaud por um corpo sem órgãos, a corporeidade se rebela contra o determinismo fisiológico; com a filosofia rizomática de Deleuze e Guattari o corpo é percebido como zona de fluxo de intensidades, afetos, micropolíticas, devires. Trata-se, obviamente, de um recorte ligeiro, parcial e mínimo, dentre tantas outras visões, sobre as quais não é o caso de estender-me agora.

Há olhares diferenciados a respeito do estatuto do corpo na contemporaneidade. Há, inclusive, diversas críticas à vampirização capitalística a que estariam sujeitos uma série de atributos associados à noção de corpo como essa “espessura ontológica”³ que envolve dimensões diferentes e articuladas de forma complexa. Refiro-me a aspectos como flexibilidade, porosidade, esgarçamento de fronteiras, multiplicidade, desejo, entre outros frequentemente cooptados ou vetorizados em estratégias de mercado. Essa ideia é bem desenvolvida por autoras como Suely Rolnik (2006) e Denise Sant’Anna (2001), a partir de diferentes referências. Para tais armadilhas uma corporeidade fluídica pode se tornar vulnerável.

Cabe observar que, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que o corpo é cada vez mais aproximado, por diferentes pensadores, da própria noção de subjetividade, de singularidade, da ideia de ente, este mesmo pensamento vai, por outro lado, desconstruindo a noção de “eu” como estrutura identitária fixa, como essência ou unidade. Assim, as ideias de corpo e subjetividade aproximam-se das de multiplicidade, zonas de devires, porosidade a experiências e afecções: subjetividades em contínuos processos de desterritorialização e reterritorialização. Nessa perspectiva, Nízia Villaça e Fred Góes comentam que:

o importante (...) é a possibilidade da reconfiguração do estatuto do corpo enquanto singularidade como fluxo e multiplicidade e, portanto, desvinculado da unidade do 'eu'. A singularidade se dá justamente, no lugar da heteronímia e do devir-outro e é (...) na dissolução do 'eu' e de suas figuras (psicológicas, sociais, morais, filosóficas) que ela se constitui. (VILLAÇA E GÓES, 1998, p. 52).

³ Expressão involuntariamente surrupiada em alguma leitura de potente reverberação em minha corporeidade, a qual não pude mais localizar com exatidão. Desconfio tratar-se de escritos de Denise Sant’Anna ou Suely Rolnik a fonte de minha apropriação sem expropriação...

Nas linguagens cênicas o corpo é, a um só tempo, o meio de criação e a própria obra artística (ou parte fundamental desta). Por isso, especialmente dentro dos estudos cênicos, esta ideia sobre corporeidade parece ser uma linha de articulação potente e eficaz. A experiência do artista da cena radicaliza a perspectiva de corpo simultaneamente como cartógrafo e mapa - sempre inacabado, ou criador e criatura – sempre em processo.

Chega-se, assim, a um sentido de corpo que é amalgama entre forma~força, carne~ressonância⁴, zona e agente de experiências, ideias que se articulam ainda a expressões como corpo sutil (sabedoria taoísta)⁵, corpo vibrátil (Rolnik, 1989), corpomente (Barba, 1994), corpo poético (Lecoq, 2010), corpo subjétil (Ferracini, 2007) e outras terminologias ainda mais recorrentes no campo das Artes Cênicas: corpo psicofísico, corpo cênico.

Esse é um corpo que reivindica criação, recusa cada vez mais a mera execução ou reprodução de coreografias, marcas ou partituras concebidas fora de si, ou a simples ilustração de um texto prévio. Trata-se de um corpo que se expressa sob a égide da *poiesis* – enquanto proposição e produção poética e *apresentação* - mais do que da *mimesis* – da ordem da imitação e representação, remetendo aos conceitos como operados por Renato Cohen em “*Work in progress* na cena contemporânea” (COHEN, 1998). Ainda que haja entre *mimeses* e *poiesis* uma articulação sempre disposta a trânsitos ambivalentes, e que nesta dupla articulação, sempre em movimento, resida alto grau de potência criativa.

Se um conceito é um instrumental, se ele deve ser operativo, servindo ao desenvolvimento de ideias e à criação - tanto em âmbito teórico quanto prático - abraço então o horizonte de sentidos de corpo esboçado anteriormente. Essa noção, para a qual assumo aqui a terminologia de corpo cênico, me parece eficaz e produtiva para este campo de conhecimento. Assim, passo ao próximo tópico.

2. Treinamento: corpo~vazio para experiência em sentidos

Para quê se contentar com os limites da argila do vaso, se é no vazio do vaso que está sua utilidade (provérbio chinês).

Vivida desta perspectiva, a corporeidade que experimenta a criação de poéticas demanda especificidades e sutilezas em sua preparação. A ideia de treinamento como mera repetição e aprimoramento técnico não dá conta do grau de atravessamento de afetos aos quais tais corpos estão dispostos e, mais ainda, de que se nutrem para criar.

⁴ O uso do til visa enfatizar a fluidez entre os aspectos articulados, já que soa menos duro e sectário que o hífen ou a barra. O símbolo remete à imagem do Anel de Moebius, com toda perspectiva de ambivalência e reciprocidade nele representada.

⁵ Sobre a articulação da noção de corpo sutil ao contexto da experiência cênica consultar meu livro “Traços e devires de um corpo cênico” (2013), o qual apresenta minha pesquisa de doutorado

Não se trata em hipótese alguma de negar o espaço da *práxis* no treinamento. O apuro técnico, a precisão, a limpeza e a qualidade na execução de poéticas corporais é algo basilar ao trabalho do corpo cênico. Apenas é bom demarcar a natureza de treinamento a que me refiro. O termo é um tanto desgastado historicamente, podendo remeter a certa rigidez de princípios, a mecanização de movimentos físicos, a características homogeneizantes, disciplinatórias e até militaristas.

O espaço de treinamento pode e deve articular, como sugere Matteo Bonfitto (2009), a dimensão da *práxis* à da *poiesis*. Ou seja, reservar espaços tanto para aprofundamento e lapidação técnica e estética, quanto para experiências, imersões e proposições criativas (inclusive alheias a qualquer expectativa de resultado final). Acresceria à proposição de Bonfitto, um espaço que talvez não seja nem de prática, nem de poética, ou antes, que possa concernir a ambos: um espaço de esvaziamento.

José Gil (2001) aborda a ideia do vazio para pensar o processo criativo no corpo. Para ele só o silêncio - vazio - permitiria a concentração mais extrema de energia não-codificada, e ao mesmo tempo a prepararia para escorrer nos fluxos corporais. Esse estado tem alto grau de potência criativa, primeiro pela natureza ainda informe, logo com vocação para vetorizações infinitas, vazões variadas. E segundo pela quantidade de intensidades que articula e mobiliza, ao acessar, para Gil, uma espécie de “violência primordial traduzida pelo vazio de toda forma” (GIL, 2001, p. 18). Segundo Gil (2001), o vazio absorve todos os tipos de força, energias diversas, musculares, nervosas, físicas e psíquicas, filtrando-as, transformando-as, fazendo o vazio dentro e em redor.

Esse acionar de intensidades informes é o mais potente no vazio. Aí se encontra um lugar de trabalho que fomenta tanto um processo de amadurecimento e de conduta ética, quanto de criações estéticas. Se estivermos totalmente preenchidos, então não resta nada a fazer. As estratificações e anseios por fechamentos, definições, soluções, nos distancia das infinitas possibilidades de ser e de criar, enrijecendo-nos. Pierre Lévy (1996) relaciona o vazio ao virtual, ao ato de remontar à intensidade sem forma, e vê essa virtualização dissolvendo distinções instituídas, aumentando os graus de liberdade, criando um vazio motor..

Para Lévy (1996, p. 16), “o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento (...) e que chama um processo de resolução: a atualização”. A atualização, por sua vez, consistiria na resolução, na “criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades” (LÉVY, 1996, p. 16). A atualização seria uma configuração dentre possibilidades, e virtualização seria a reproblemática, dois processos contíguos, mas em direções opostas.

Em Deleuze (1996), o virtual é um campo ou fluxo de devires, enquanto a atualização é o processo de singularização. A atualização, (ou territorialização), buscaria, selecionaria aspectos do virtual, convertendo-os em atualizações, e a virtualização (desterritorialização) seria o processo que reconverteria o atual em virtual.

Segundo o sinólogo François Jullien, o meio e o vazio são lugar do e, assim, “o verdadeiro meio deve ser entendido, positivamente, como poder uma coisa e outra, e não, negativamente, como não ousar uma coisa nem outra” (JULLIEN, 2000, p. 36).

Segundo o citado autor, o vazio para os taoístas não se contrapõe simploriamente ao cheio, mas funciona correlativamente a ele. Assim, a noção de meio para os confucionistas relaciona-se ao sentido de vazio para os taoístas: um espaço no qual nossa intencionalidade permanece livre e indeterminada (Jullien, 2000, p. 39).

Seria pelo vazio que o pleno reabsorveria-se e indiferenciaria-se, o que remete às noções de virtualização e de desterritorialização, além de ser também o espaço de onde o pleno adviria e se tornaria efetivo, atualizado ou reterritorializado. O vazio seria uma espécie de fundo latente das coisas, como se fala do fundo de uma tela, onde se pinta, ou o espaço onde o som ressoa, vibra, se propaga (Jullien, 1998, p. 135-136), ou de uma folha em branco em que se escreve. Essas correspondências vinculam o vazio às noções de efeito e eficácia:

Uma noção resume essa eficácia do vazio [...] o vazio é simplesmente o que permite a *passagem* do efeito. ‘Onde nada existe de atualizado, não há parte alguma onde não [se] possa parar, parte alguma onde não [se] possa ir’. Ao contrário, o que impede o efeito de se exercer, é quando o pleno não está penetrado de vazio e, tornando-se opaco, gera obstáculo: fazendo anteparo, ele leva o real a imobilizar-se, ficamos presos nele; não sendo possível mais nenhuma circulação, enterramo-nos nele. [...] se todo vazio é eliminado, elimina-se também o jogo que permitia o livre exercício do efeito (JULLIEN, 1998, p.137-138).

Assim, é apenas esvaziado que o corpo pode vir-a-ser/estar preñado de novas criações. O corpo esvaziado, tornado latência pura (ou quase, se isso for utopia), se abre a um fluxo “impermanente” entre interno e externo, abre-se, assim, à possibilidade de experiência e de criação. Para Bondía (2002), a experiência articula-se à dimensão do sentido como aquilo que produz ou gera sentido, ou ainda como uma via pela qual podem emergir sentidos relativos ao que somos e ao que nos passa. Distanciados dos domínios da informação e da opinião, os sentidos que advêm da experiência são os vividos corporalmente, são aqueles experimentados em carne e alma.

Similar à desarticulação entre opinião e experiência em Bondía (2002), Jullien (2000) tece sua tese segundo a qual “um sábio não tem ideia” – expressão inspirada pelo adágio confucionista segundo o qual um sábio não tem eu, e que dá título a outra obra sua. A proposição do sinólogo se desenvolve a partir do estudo de linhas do pensamento chinês que, em última análise, coloca em cheque estruturas fixas de identidade, opinião e posição, às quais é aqui associada a noção de ideia. Assim, o sábio para os taoístas e confucionistas, seria aquele que não se ata a ideias, que não se limita por posições preconcebidas, que se dispõe a experimentar o mundo a cada vez como se fosse a primeira. Essas porosidade e flexibilidade se aproximam da ideia de corporeidade~subjatividade fluidica sucintamente apresentada em seção anterior.

Bondía (2002) descreve o sujeito da experiência, como um “território de passagem (...) uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos.” (BONDÍA, 2002, p. 24). Para ele, a dimensão da experiência liga-se,

ainda, às ideias de exposição, receptividade, abertura, travessia, perigo e paixão. Por um lado, corporeidades dispostas em abismos desestabilizadores, abertos por diferentes experiências, e em toda fragilidade, vulnerabilidade e exposição implicadas nisso. Podem encontrar, por outro lado, potências de heterogênesse, de devir-outro: novas e insuspeitadas possibilidades poéticas e, porque não, de vida.

Pesquisando a respeito da qualidade corpórea que se abre a esse salto no abismo, a esse mergulho profundo no vazio, encontro a imagem de corpo-passagem, desenvolvida por Denise Sant'Anna (2001, p. 105-106):

Um corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados. O presente é substituído pela presença. A duração e o instante coexistem (...) dissolução da distancia entre consciência e inconsciência. (...) Nos corpos-passagens é a alma que amadurece em corpo enquanto este abandona sua suposta condição de suporte de inscrição de vontade.

Procedimentos de diferentes culturas e origens podem ser úteis, ainda que não imprescindíveis, para acessar esse estado. No grupo de pesquisa Poéticas do Corpo, coordenado pela professora Rita de Almeida Castro e por mim, temos lançado mão de procedimentos meditativos ligados ao *chi kung*⁶ e práticas do *Seitai-ho*⁷ (origem japonesa) e ainda exercícios de “Yoga da voz”⁸, para nos provocar uma qualidade de esvaziamento.

Uma corporeidade em vazio torna-se passagem, abre-se às experiências, é atravessada por latências, vivências e sensações. Os cinco sentidos do corpo podem reexperimentar o espanto de uma primeira vez. Quão potente e revigorante pode ser quando cada novo contato sensorial, ainda que seja o mesmo, aquele de sempre, desperte outras percepções, ressonâncias e associações poéticas. Os sentidos do corpo cênico abertos a experiências que lhes provoquem ressonâncias, que por sua vez escoam em produção criativa e expressiva. Experiência em fluxo, em um *continuum* entre corpo e alteridade, entre interno e externo, entre afetos e poéticas. **Entre.** Espaço vazio conectivo, lugar de fricções e hibridismos.

⁶ Traduzido simplificadaamente como “trabalho com energia”, são um conjunto de procedimentos de origem chinesa, ligados à tradição taoísta. Objeto de estudo em minha tese de doutorado (cf. CURI, 2007).

⁷ Práticas corporais de origem japonesa, objeto de estudo da tese de doutorado da Professora Rita de Almeida Castro, minha parceira na coordenação do Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo (CASTRO: 2005). “O seitai-ho é um caminho de vida natural e integral sustentado por um conjunto de técnicas. Seus treinamentos afinam a sensibilidade e o movimento corporal através da percepção interna” (<http://www.jardimdosventos.com/>).

⁸ A técnica trabalha “o som, a voz e o canto em suas dimensões estéticas e terapêuticas”. É ligada ao projeto *Vox Mundi*, cuja “abordagem é integral, transcultural e sistemática. O treinamento, prioritariamente vivencial, oferece uma integração precisa das técnicas orientais e ocidentais do canto como arte terapêutica... uma vasta gama de técnicas vocais de diferentes culturas é explorada através da prática de formas indígenas e clássicas de culturas tão diversas quanto a europeia, a tibetana, a brasileira (especialmente indígena), da África e da Índia” (<http://yogadavoz.blogspot.com.br/>).

Para o antropólogo Homi Bhabha (2006, p. 301), o **entre** é o lugar “onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas algo além, intervalar”. Ligado à noção de fronteira, na qual encontros de diferenças articulam novas identidades – mestiças e não fixas. A imagem do **entre**, como a de fronteira, reflete esgarçamentos identitários, porosidade, mestiçagem, reinvenção, desterritorialização.

Outro conceito que pode ser trazido para dialogar com as ideias de meio, de vazio e de entre, é o de *ma*. Apesar de ser um termo japonês, *ma*, segundo o antropólogo Vincent Crapanzano (2005, p. 373), é uma noção oriunda da cultura chinesa: “diz-se que o *ma* vem do chinês, o caractere que mostra o sol no meio de portão aberto”.

Kunio Komparu, bailarino de *Nô* e arquiteto, também atribui a origem da noção à cultura chinesa (cf. Greiner, 1998, p. 101). Para Komparu, *ma* pode ser traduzido por “espaço, espaçamento, intervalo, lacuna, vão, lugar, interrupção, pausa, tempo, ocasião ou abertura” (CRAPANZANO, 2005, p. 373). Segundo ele o termo, originalmente, designava espaço, mas na música, por exemplo, ganha também conotação temporal. Assim, é usado, musicalmente, para descrever uma pausa, articulando as ideias de tempo e espaço, na noção de intervalo, ou suspensão. E ainda para a música, não é um intervalo sem função, ao contrário, agrega dramaticidade ao som. Trata-se, então, de um tempo-espaço intersticial, e, por isso mesmo, um vazio potencial.

Para o antropólogo Edward T. Hall *ma* implicaria uma fusão do espaço com o tempo, e se associaria a outras ideias, se desdobrando em outros conceitos: um tempo~espaço sagrado de gênese de divindades, que conjuga a obscuridade e a luz, o espaço~tempo intervalar e fronteiro, a pausa, a ideia de abertura, a noção de mudança processual, entre outras (cf. Greiner, 1998).

Greiner (1998, p. 40-41), ao longo seu estudo sobre o *Butô*, articula o conceito de *ma* ao vazio como virtualidade, se aproximando da ideia de um espaço~tempo desterritorializado, onde as potencialidades estão à disposição de atualizações. Em seguida, traz a ideia de um espaço~tempo negativo com dimensões e funções, o que reforça a associação de *ma*, com a ideia anteriormente exposta de Jullien, de um vazio eficaz. Nas palavras de Greiner (1998, p. 101), trata-se de um “intervalo de espaço-tempo, onde tudo pode acontecer”.

A atriz e antropóloga Rita de Almeida Castro, também faz referência ao ideograma japonês da palavra *ma* que representaria: dois portais que se inclinam em direção ao outro, como duas pessoas no cumprimento japonês (*rei*) que se curvam uma em direção à outra, com o vazio pleno que se estabelece entre elas (CASTRO, 2005, p. 186).

Esta perspectiva reforça a ideia de *ma* como um platô de potências/latências que se estabelece no encontro, no entre, no vazio, na experiência conectiva e porosa com a alteridade, seja essa alteridade outro corpo cênico, seja um objeto com o qual um corpo se relaciona, seja o público.

Crapanzano (2005) lembra que o termo *ma* tem conotações tanto abstratas como concretas, e resiste à tradução, justamente por seu caráter ambíguo, que imbrica espaço e tempo em uma configuração única. Para a apreensão do termo, ele acha importante levar em conta, ainda, a noção chinesa de *chi*, “uma concepção de energia ou poder espiritual (*ki* ou *chi*) que ressoa no interior do **espaçotempo**, entre e em meio a” (CRAPANZANO, 2005, p. 373). Podemos, então, relacionar o fluxo de

chi, à intensidade amorfa e potencialmente criativa, que habita o **entre** intervalar. A fecundidade deste “cronotopo negativo – um silêncio, um vazio” (CRAPANZANO, 2005, p. 373), refere-se, precisamente, a um estado de latência, de ainda não ser, e de, por isso mesmo, poder ser qualquer coisa, ao se territorializar, ou atualizar em um “espaço-tempo positivo da ação” (CRAPANZANO, 2005, p. 373). Isso enfatiza a importância de procedimentos como algumas práticas do *chi kung*, por exemplo, que promovem a lida com *chi*, como meio para instalação de um estado de esvaziamento. Esvaziar configura-se aqui como estratégia para acessar um estado de latência/potência criativa. Vazio como usina de criação.

Um corpo vazio em devir, corpo-passagem, é poroso à dimensão da alteridade, se deixa afetar, se contamina, se expõe, doa-se, se redescobre e redimensiona o mundo. A partir da memória sensorial e sensível encarnada, dos sentidos gerados por experiências corporificadas e de estratégias de representificação, elementos expressivos gerados neste estado podem ser reorganizados, sob o crivo da lapidação e do rigor estético, visando à composição poética. Mesmo porque, o vazio não termina em si mesmo, senão que se reinventa a todo tempo, fomenta criação sempre renovada, gera poéticas, imagens, ideias. Quando então, já tem como balizadores processos de composição e recepção a partir de jogos e vetorização de sentidos. Assim, chego ao próximo e último tópico.

3. Dramaturgia atorial: corpo~usina de sentidos

Se o corpo cênico vem recusando-se a meramente redundar autorias e autoridades prévias e alheias, sejam na forma de dramaturgo ou diretor; se ele vem se negando a constituir-se em cena apenas como signo de representação unívoca; também o corpo fruidor, e aqui estamos falando de certo perfil de recepção, vem se sofisticando, desenvolvendo um olhar mais aberto, complexo e exigente no que se refere à obra teatral e sua trama de sentidos.

Já foi suficientemente discutido o quanto o advento do cinema e da TV - em algum momento anunciado como um possível ocaso para o teatro - findou por fortalecer um impulso de reteatralização da cena. Estratégias inspiradas por diversas estéticas - orientais, populares, vanguardísticas – fortaleceram um processo de diferenciação e de afirmação de especificidades da linguagem cênica.

Nessa conjuntura surgem discussões a respeito dos modos de significação do espetáculo. Diferentes proposições teóricas vêm tentando dar conta dos fenômenos de nomadismos de sentido cada vez mais frequentes em um teatro que vem sendo mapeado, nomeado e conceituado como experimental, pós-dramático (Lehmann), performativo (Féral), energético (Lyotard), etc.

Renato Cohen (1998) abre seu estudo sobre a cena contemporânea dizendo que:

Orquestra-se uma cena polifônica e polissêmica apoiada na rede, no hipertexto, na plurissinagem, nos fluxos e suportes em que a narrativa se organiza pelos acontecimentos cênicos, pela performance, por imagens condensadas, por textualidades orobóricas

e não mais pela lógica aristotélica das ações, pela fabulação, por construções psicológicas de personagem. Num imbricamento intenso entre criador-criatura-obra, a cena dá tessitura às fraturas pós-modernas, estabelecendo *continuum* nas discontinuidades, permeando intensamente as ambiguidades arte/vida. Nessa ordem, legitima-se o fragmento, o assimétrico, o informe, rasgo de epifania (...) Conjuga-se a cena da perplexidade, do paradoxo, da crise, da numinosidade (...) amplificadora das relações de sentido, dos diálogos autor-recepção, fenômeno e obra. (COHEN, 1998, p. XXIV-XXV).

A noção de sentidos parece mais apropriada que a de significados no processo de recepção pensado nessa contemporaneidade cênica. Às vezes trata-se menos de tentar transmitir, representar ou interpretar ideias e textos, e mais de atualizar contextos, atuar tensões e jogos com a materialidade cênica que provoquem a emergência de sentidos na cena e suas reverberações singulares.

A corporeidade configura-se não como um novo centro hierárquico da cena, ao qual os demais elementos convergem, mas, talvez, como uma espécie de motor ou usina de onde centrifugamente irradiam-se forças, tensões, vetores de energia, que se atualizam em vazios conectivos de encontros, eventos, acontecimentos. O que parece estar em jogo são os sentidos que o corpo produz nos **entre-lugares**, nas fricções consigo mesmo, com outros corpos, com toda a materialidade cênica. Mais que conflitos à moda psicológica, são turbulências, fissuras, fraturas, atritos de forças intra e intercorporais. A noção de dramaturgia de ator se articula a essa potência de produção e desestabilização de sentidos nesses corpos cênicos.

Paradoxalmente, este corpo, esta cena, que por um lado revela seu avesso, escancara seu processo, expõe e dissecas suas pulsões reais, motivações e ressonâncias biográficas, por outro lado silencia, suprime, omite, contém. Esses hiatos de codificação também acionam aberturas na fruição, nutrem a imaginação, provocam desdobramento de sentidos, associações, brumas de memórias, abrem constelações de imagens. Parece potente preservar zonas de sombra na cena, ausências. Trata-se de garantir o lugar do vazio. “O grande vazio, ou vazio primordial, vazio invisível que fica fora do plano das formas criadas – e que fascina porque não representa nada nem nada o representa, manifestando-se apenas na energia irradiante que dele irrompe” (GIL 2001, p. 17).

Lacunas que se deixam preencher por corporeidades que fruem a obra. A experiência de recepção pode se fragilizar frente à cena excessivamente preenchida, ilustrada, desvendada, territorializada em significados unívocos. Denise Sant’Anna advoga “uma vontade de preservar uma parte da vida que seja sem nome, sem interpretação” (SANT’ANNA, 2001, p. 114), e alerta que para isso “é preciso, enfim, que o silêncio não seja compreendido como falta de linguagem, e sim como a presença de sons que não conseguimos ouvir” (SANT’ANNA, 2001, p. 115). A isso acrescento: é preciso deixar os silêncios ecoarem singularmente nos vazios de cada corpo. E saber calar, tolerar o indizível, processar sentidos para além da interpretação de signos.

Josette Féral (2008, p. 203) fala em “signos que se tornam instáveis, fluidos forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma

referência a outra”. Pensar em como esse olhar por vezes implica em processos que ultrapassam e muito a visão, nos leva também a repensar o termo espectador, cuja etimologia - do latim *spectatore* - remete ao ato de ver, assistir, testemunhar: noção estreita para o grau de experiência que tantas vezes ocorre em fruição. Esse “deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido” (FÉRAL, 2008, p. 203-204) muitas vezes repercutem no receptor como um atravessamento, tendo aí sua equivalência de desestabilização. Assim, uma pedagogia do espectador também poderia se voltar a um trabalho de esvaziamento dessas corporeidades, preparando-as para maior grau de experiência, mais abertura a afecções do que anseio por interpretação.

Sobre isso cabe trazer algumas considerações de Georges Didi-Huberman. A partir dos emblemáticos estudos de Walter Benjamin (1998, p. 149), ele pensa o caráter virtual da aura: “Entende-se por aura de um objeto oferecido à intuição o conjunto das imagens que, surgidas da memória involuntária, tendem a se agrupar em torno dele”. O autor volta sua proposição ao campo das Artes Plásticas, mas suas observações se ajustam ao nosso campo. Ele acrescenta:

Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente (...) ou seja, todos os tempos nela são traçados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 149).

Assim, quanto mais vertiginosos o processo de virtualização provocado (ebulição indiferenciada de imagens, memória, sentidos, afetos), maior o grau de experiência e de manifestação do inconsciente.

Didi-Huberman (1998) reflete sobre certa tentativa recorrente do receptor de não se deixar inundar pelo rol de afetos em ebulição, os quais provocariam sensação abismal de perda, com uma atitude de “evitamento do vazio”. Assim, quando em presença de poéticas desestabilizadoras ocorre do fruidor procurar “permanecer aquém da cisão (...) ater-se ao que é visto (...) recusar as latências do objeto (...) recusar a aura do objeto” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38-39), tentando evitar a vertigem do vazio. Este é, segundo Didi-Huberman, o comportamento típico do homem da tautologia, o qual dirá sempre, ceticamente, que o que vê é tão somente o que se lhe apresenta aos olhos. Reação distinta, mas de motivação similar - a qual seja a de evitar devires de sintomas no ato da fruição - seria para ele a do homem da crença. Este, por sua vez, prefere “dirigir-se para além da cisão aberta (...) superar - imaginariamente - tanto o que vemos quanto o que nos olha” (1998, p. 40). Decidido a iludir-se “prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes (...) para enchê-los de imagens corporais sublimes (...) feitas para confortar - ou seja, fixar - nossas memórias, nossos temores e nossos desejos.” (1998, p. 48)

Stéphane Huchet percebe na obra de Didi-Huberman a construção de uma filosofia do sentido, na qual o filósofo “propõe o entrelaçamento de três paradigmas: os do semiótico (sentido-*sema*), do estético (sentido-*aisthesis*) e do patético (sentido-

pathos)” (DIDIDHUBERMAN, 1998, p. 12). Nas fricções entre essas camadas de sentido, produzidas em obra e reverberadas em fruição, estaria talvez uma estratégia para romper ou driblar o evitamento do vazio a que alude o autor.

A vibratibilidade da presentificação de corpos cênicos em performance escorre para além do espaço cênico, provocando uma dilatação de presença e de tempo~espaço também na recepção. Dramaturgias atorais tencionam sentidos semânticos e sensoriais e ainda outra dimensão de sentido, à qual Didi-Huberman (1998, p. 17) relaciona o sintoma:

O mais importante é o sintoma, (...), acidente soberano, dilaceramento. Ele é a via promovida pelas imagens para revelarem (...) sua estrutura complexa e suas latências incontrolláveis. Ele torna a imagem um verdadeiro corpo atravessado de potencialidades expressivas e patológicas que são configuradas num tecido feito de rastros.

As corporeidades cênicas produzem sentidos por meio destas três perspectivas, as quais são operativas tanto em relação à recepção - quando o corpo cênico se mostra – quanto em âmbito de criação. Penso que o grau de sintoma (da forma que é pensado por Didi-Huberman) investido no processo criativo por parte do artista, tem potencial de reverberação no momento de fruição, especialmente se lapidado e adensado em agenciamentos com as dimensões estéticas e semânticas do sentido.

Silvia Fernandes em artigo que se debruça sobre as noções de teatralidade e performatividade remete à teórica Érika Fischer-Lichte, para quem o teatro experimentou um desvio performativo, que o transformou em evento, ao invés de obra acabada. Ainda segundo Fischer-Lichte, para o público, nesse contexto, “entender as ações do artista é menos importante do que experimentá-las, fazendo a travessia do evento proposto” (FERNANDES, 2011, p. 17).

Essa ideia de travessia, de uma “experiência que ultrapassa o simbólico” e que “provoca uma gama tão ampla de sensações” (FERNANDES, 2011, p. 17) redimensiona a perspectiva da recepção, que já não se resolve ou se resume mais ao trinômio assistir, entender, explicar. Pensar essa natureza de fruição convoca as mesmas noções de corpo~passagem, corpo~vazio, porosidade, afecções, experiência, etc., esgarçando ainda mais fronteiras entre cena e público, arte e vida.

4. Sentidos ético~estéticos

Admitir o fluxo, o devir, o “quem sou?”, o “não ser”, o “não sei”, os hiatos de ideias, o mutismo, a gagueira, as ausências de opinião e certezas, a impermanência de posição, o silêncio; enfim, experimentar o meio, o entre, o vazio abre portas desconhecidas, acesso à dimensões insuspeitadas de ser e criar. Permitir o esfacelamento de estratos enrijecidos e vencidos é adubar o ser poético e o ser político. A cada nova atualização ética e estética, saber escutar os silêncios ecoando

nos espaços dos corpos, para nutrir o germe do vazio no seio do pleno, revela disposição não apenas de manter-se vivo, mas de ser-em-vida.

Bibliografia

BARBA, Eugênio. **A canoa de papel**. São Paulo: Hucitec, 1994.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de Experiência**. 2002. Disponível em: http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf Acesso em: 15 abr. 2012.

BONFITTO, Matteo. **A Cinética do Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CASTRO, Rita de Cássia de Almeida. **Ser em cena, flor ao vento**. Etnografia de olhares híbridos. São Paulo, 2005. Tese de doutorado. USP.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea** – criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CRAPANZANO, Vincent. Horizontes imaginativos e o aquém e além. **Revista de Antropologia**. São Paulo: Scielo, v. 48. n. 1. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ra/v48n1/a09v48n1.pdf> Acesso em: 15 abr. 2012.

CURI, Alice Stefânia. **Traços e devires de um corpo cênico**. Brasília: Dulcina, 2013.

DELEUZE, Gilles. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, Eric. **Deleuze, Filosofia Virtual**. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia. vol. I. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia. vol. 3. Rio de Janeiro: 34, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 1998.

FABIÃO Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contrapontos**. Disponível em: <http://siaiweb06.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721> Acesso em: 15 abr. 2012:

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade - teatro performativo. In: **Revista Sala Preta**. São Paulo, v.1, n.8, pp. 197-210, 2008. Disponível em:

<http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/260/259>. Acesso em: 15 abr. 2012.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. In: **Revista Repertório**. Salvador, v 16, PP 11-23, 2011. Disponível em <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5391/3860> Acesso em 15 abr. 2012.

FERRACINI, Renato. O corpo-subjétil e as micropercepções – um espaço tempo elementar. In: MEDEIROS, M. B. *et al.* (Orgs.). **Tempo e performance**. Brasília, Editora da Pós Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007. p. 11-120.

GIL, José. **Movimento total** – o corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GREINER, Christine. **Butô, pensamento em evolução**. São Paulo: Escrituras, 1998.

_____. **O corpo**. Pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

JULLIEN, François. **Um sábio não tem ideia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Tratado da eficácia**. São Paulo: Editora 34, 1998.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético**. Uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: SESC/SENAC, 2010.

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

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

_____. **Geopolítica da cafetinagem**. 2006. Disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf> Acesso em 15 abr. 2012.

SANT'ANNA, Denise. **Corpos de passagem**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

VILLAÇA, N.; GÓES, F. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.