

ARQUIMEMÓRIA DO GESTO

Edelcio Mostaço¹ (UDESC, Depto. Artes Cênicas)

Resumo:

O artigo faz um breve apanhado da estética da recepção, destacando as funções da poiesis, aisthesis e katharsis em relação à obra de arte. Destaca, a seguir, o trabalho performático de Sara Panamby e Filipe Espíndola.

Palavras-chave: Recepção; Percepção; Performance.

Abstract:

The article gives a brief overview of the aesthetics of reception, highlighting the functions of poiesis, aisthesis and katharsis in relation to the work of art. Out, then the performative work of Sara Panamby and Filipe Espíndola.

Keywords: Reception; Perception; Performance.

Hoje em dia muita coisa diversa é tratada como recepção, uma vez que aquilo que nasceu na Alemanha na década de 1960 e logo se espalhou pelos principais centros de pesquisa em todo o mundo, cresceu e se multiplicou, conhecendo desdobramentos diversos. É preciso recordar que a estética da recepção nasceu em oposição às posições de Adorno, colocadas em circulação ao longo dos anos de 1950. Dentre outras considerações do filósofo frankfurtiano, estava aquela que foi duramente criticada pelos teóricos da recepção: a de prazer do espectador. Para Adorno, deleitar-se com uma obra de arte era algo como um crime, “próprio de porcos”, como ele dizia, uma vez que defendia uma produção artística inteiramente guiada pela negatividade.

Os teóricos de Constança, notadamente Jauss, Iser e Gumbrecht, atacaram tal postura, certos de que o prazer – uma reação complexa enredada naquilo que, desde os gregos, foi entendido como *katharsis* – era não apenas integrante do próprio fenômeno estético como, especialmente, fazia interface com as outras duas instâncias que lhe são parselhas, a saber, a *poiesis* e a *aisthesis*. Segundo Jauss (1979, p. 81), a *katharsis*:

é uma experiência estética básica [...], correspondendo à tarefa das

¹ Pesquisador do CNPq. Professor Titular da Graduação e Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina.

artes como função social, isto é, servir de mediadora, inauguradora e legitimadora de normas de ação, quanto à determinação ideal de toda arte autônoma: libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer do outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar.

Observem-se alguns dos termos empregados pelo autor: “servir como mediadora”, o que implica que a catarse não é tão somente uma descarga pulsional, sob o modo emotivo, uma carga tensional desencadeada pelo performer sobre o espectador. Ela é, também, “inauguradora e legitimadora de normas de ação social”, o que implica dizer que introduz, através de seus vetores, um dado inaugural enquanto instância (nesse caso, instância compassiva ou emotiva, organizada em torno de dado sentido apreendido na expressividade da cena) e que, também, ela o legitima enquanto sentimento básico afetivamente compartilhado com aquele que o motivou (o ator, o performer etc.). Esses três componentes não surgem dissociados de sua função básica, que é criar normas de ação. Assim, ao tocar neste novo conceito, convém explicitar o que ele abarca e o que significa. As normas de ação resultam nas condutas empreendidas pelo falante e o ouvinte em relação ao significado de um gesto, frase ou situação dramática dotada de sentido culturalmente assentado, correspondendo às interações sociais intersubjetivas desencadeadas.

Normas de ação são entendidas, também, como pragmática textual histórica, o que implica dar sentido e ressaltar os significados subjacentes às relações concretas mantidas entre os indivíduos. Tudo isso está coberto e implícito no conceito de dialogismo, cunhado e divulgado por Bakhtin.

Ressalta-se, ainda, em acordo com Jauss (1979), que os efeitos produzidos pela catarse destinam-se a propiciar a liberdade interior do espectador em sua faculdade de julgar – o que evidencia, por outro ângulo, a questão da autonomia do espectador em relação àquilo que presencia. Talvez seja desnecessário insistir que todo um julgamento que deve operar com equidistância em relação às partes envolvidas, subsumido à intersubjetividade criada, caso contrário corre o risco de efetivar-se enquanto escolha tendenciosamente orientada.

Esboçou-se, com esses comentários simples, a gama de implicações subjacentes à instância da catarse que não pode, de modo algum, ficar sujeitada tão somente à sua dimensão psicológica e emotiva, como é comumente entendida – e que, sem dúvida, foi a dimensão fixada por Adorno em suas considerações. A catarse, portanto, é uma síndrome, uma máquina de guerra, reunião de vetores mobilizadores entre falantes, instância pioneiramente reconhecida por Schiller como processada enquanto **jogo** e, se quisermos ficar em referenciais deleuzianos, caracterizá-la como capacidade de afetar e ser afetado.

No lado complementar dessa noção, está a *poiesis*, entendida como um processo criativo e inventivo, responsável por aquilo tudo que Hegel caracterizou como próprio do homem, sua capacidade de “sentir-se em casa, no mundo”,

quando retira do “mundo exterior sua dura estranheza”. Tal sensação vem acompanhada de um sentimento de completude e, simultaneamente, de intervenção no mundo, um modo criativo de completá-lo, alterá-lo ou com ele manter intensas trocas. Como qualquer outro *know-how*, o saber poético não se diferencia, enquanto atitude nem da ciência teórica e abstrata nem de sua faculdade em criar artefatos, erigir obras, deixar sua marca. Se toda obra artística é resultante de labor intenso, simples ou complexo, desgastante ou prazeroso, os processos construtivos que lhe são subjacentes a evidenciam enquanto instância humana, presença de um trajeto, de um traçado, de uma senda aberta na cultura.

O conhecimento perceptivo, indispensável ao artista e mobilizado pelo espectador quando em processo de fruição de uma obra de arte, integra a dimensão da *aisthesis*, essa intensa troca de estímulos provenientes dos órgãos dos sentidos que, em trânsito pelo corpo, atingem a mente e ali ensejam percepções. Sartre a localizou como uma experiência de “densidade do ser”, momento em que nos apercebemos da complexidade das coisas, de suas ressonâncias e interações, suas vibrações na matéria, capazes de nos projetar, juntamente com a obra, para outras dimensões. Antes de ser uma disciplina, a estética é, acima de tudo, uma potência de vontade, um aspersor de signos e significados, uma experiência de quiasma, como a qualificou Merleau-Ponty. Ou, também, de intensidade, quando tomamos os referenciais criados por Spinoza. Por qualquer via, por qualquer dessas diferentes caracterizações, o que importa dimensionar é sua qualidade sensível, oposta, nesse caso, à operação puramente conceitual e abstratizante. A estética mobiliza uma experiência, produz outra, e ambas pavimentam o caminho para uma terceira, continuamente desdobrando sua ação em relação ao mundo.

A cena contemporânea está coalhada de exemplos de como essas três dimensões – a saber, a *katharsis*, a *poiesis* e a *aisthesis* – operam somas e multiplicações, cálculos e refrações, promovendo novas equações entre suas interações. Podemos ir de um “efeito de distanciamento” proposto por Chklóvski e Brecht, por exemplo, até uma profunda desnaturalização da mimese, como em Bob Wilson; de um signo esgotado de significado em Beckett até uma pletera de significações, como em Carmelo Bene ou Romeo Castelluci.

O teatro performativo dos últimos anos é outro bom exemplo de mobilização aguçada das três instâncias. Ele deixa claros, introduz lacunas, salta entre afirmações sem conjunção, reforçando a necessidade de jogo entre a cena e a plateia. Nada mais está completo, nada mais é pré-definido. Tudo se abre ao provável, tudo recorre ao virtual e ao metafórico, como procedimentos que intentam, em seu limite, desestabilizar as leituras tradicionais ou assentadas, numa mobilização ampla do espectador para entrar nesse jogo de adivinhas, de charadas, de possíveis. As relações de causa e efeito são deixadas de lado, opta-se por uma lógica indutiva de sensações, como modo de não surrupiar a surpresa como elemento relevante nesses procedimentos.

Na medida em que estamos avassalados por imagens digitais fantasmagóricas e totalizantes, a nova cena procura reintroduzir o cotidiano e o

pormenor, o pequeno e quase invisível mundo das microrrelações. E ali, escarafunchando pormenores, empresta aos olhos turvados do público uma lente de aumento que possibilite enxergar coisas que, de outro modo, são desprezadas ou esquecidas nas considerações comuns. Preconceitos, manias, obsessões – essa galeria psicopatológica que infesta o imaginário contemporâneo, acaba por se transformar no catálogo mais empregado por esse teatro para se buscar temas, assuntos e situações. Razão pela qual, essa nova cena não se detém diante do horrível, do tenebroso, do monstruoso ou daquilo que chamamos intolerável, introduzindo um hiper-realismo capaz de produzir o choque.

Foi Walter Benjamin quem salientou o choque produzido pelos artefatos da modernidade. A rapidez da velocidade, o gigantismo das máquinas, a intensificação do trabalho, o desaparecimento dos sentimentos, a hipertrofia das cidades, a crise dos serviços públicos, são apenas alguns desses males que, produzidos em nome do progresso, limitam e entorpecem a sensibilidade humana, tornando-a débil e estiolada. São algumas das razões pelas quais o filósofo alemão destacou a melancolia como virtude da alma ainda não inteiramente sucumbida ao terror moderno. Sejam melancólicos. Olhemos o mundo a partir das funções hepáticas.

Maior filtro do organismo, o fígado desempenha a importante função de reestabelecer a saúde circulatória. Ele não apenas produz o sangue novo como, com igual competência, filtra o antigo de seus dejetos, reintroduzindo através do oxigênio novos alentos à vida. O fígado é um duplo do teatro.

Sara Panamby e Felipe Espíndola

Seres nômades, Sara Panamby e Filipe Espíndola não estão onde parecem estar. Isso torna difícil surpreendê-los ou cercá-los, pois saltam barreiras e avançam todo o tempo para fora do lugar. Performers vinculados ao corpolimite, dilatam as sensações em modo contínuo, fazendo com que aquilo que se sente seja sempre passado em relação às novas sensações que se avolumam, incessantes, a todo momento. Rio corrente de percursos, abrem veredas e as percorrem, arrastando também as nossas sensações a um lugar desconhecido.

A performance por eles realizada no IV Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas, em 2015, em Campinas, evidencia um passo desse percurso. Negra, sentada e nua, Sara lê páginas antes escritas, enquanto algumas delas são projetadas na tela ao fundo. Atrás de si, vigilante e atento, Filipe empunha uma máquina de tatuagem para escrever com agulhas, no corpo dela, palavras ouvidas a esmo daquele discurso recorrente e insubmisso. Sem sincronicidade, sem linearidade, sem apelos ao tempo, o discurso evoca trânsitos de afetos firmados desde não se sabe quando. De uma carta de sua avó, ela extrai conjurações para o presente, ligando-se ao passado que, desse modo, se atualiza e se renova. A avó da avó tinha sido escrava, ouvimos de relance, num eco surdo que situa, num pretérito improvável – talvez mítico, talvez fictício, talvez

simplesmente evocativo, as agruras que ela agora vive, vítima da escarificação.

O corpolimite mostra-se, então, ilimitado. Por isso pode, nesse momento, reviver as sensações de outrora, da avó, da mãe, da neta contemporânea, como ritornelo martelando, como frases sem nexos aparentes entre o então e o agora. Sobram palavras soltas, apreendidas aqui e ali por Filipe, pelo público, incrustadas na pele de Sara, pouco a pouco desenhadas, rútilas coagulações de sangue organizadas como signos. Trata-se de estoicismo.

Estoicos foram, no período helenístico, aqueles que se reuniam debaixo da Stoa, um pórtico da cidade. Praticavam filosofia a céu aberto, nas praças dos mercados, entre peixes e legumes, certos que uma razão superior guiava seus passos, voltados para o bem – próprio e alheio –, o que os tornou os maiores cultores da ética daqueles tempos. Condenavam as emoções em benefício das sensações. Acreditavam-se cidadãos do mundo, superiores às nacionalidades e particularismos de qualquer espécie. As palavras, para eles, usufruíam a condição de verdade, sendo não apenas atestados da racionalidade inerente aos mortais como, também, de seu poder de convencimento. Padeciam, em nome de uma recompensa futura.

Algo dessa antiga prática percorre a performance de Sara e Filipe, toda envolta nas circunvoluções da palavra. Ao discurso solto e sem fim dela, anamnese precária de sonhos e sensações, Filipe instila em sua pele aquelas que ficarão, organizadas em lista de princípios, tábua de uma nova lei. Ela carregará em seu corpo, a partir de então, a memória daquilo que foi e será, trânsito de devires entre o outrora e o futuro, uma vez que aqueles signos não se dissolverão com o passar dos dias, eticamente latejando, em sua dor surda, uma presença que não se dissipa. O estoico consente a autoflagelação da alma.

Como espectador, coloco-me ao redor, circunvoluciono o casal entregue ao ato. “O que conta não é que o outro veja onde estou, é que veja aonde vou, quer dizer, muito exatamente, que veja onde não estou. Em toda análise da relação intersubjetiva, o essencial não é o que está ali, o que é visto. O que a estrutura, é o que não está ali”, nos adverte Lacan (1979, p. 255), ao conjecturar sobre a ordem simbólica, mais precisamente como o imaginário adensa a intersubjetividade. Lanço-me assim, enredado no fluxo das sensações, para fora de mim e ao encontro de um outro que não sou, devir animal que me devolve à África, à diaspórica intermitência de tempos e lugares pulsantes de sensações, intensidades que me arrebatam e arrastam. Arrastam-me para onde não quero, me fazendo deslizar para onde não espero, olhar/pele/colada/escrita que aparenta ser esfinge: o que é você, branco/neurótico/falocrata/burguês?

Não sei, não sei. Mas as sensações me dobram os joelhos.



Fig. 1: Sara e Filipe. Foto – Arthur Amaral.

Bibliografia:

JAUSS, H. R. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (Org.) **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LACAN, Jacques. A ordem simbólica. In: **O Seminário**, livro 1, Os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.