

DAMASCENO, Camila. **Carne de açougueiro: a produção de corporeidades nos espetáculos do La Carnicería Teatro**. Campinas: UNICAMP. PPG – Artes da Cena; Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas; Mestrado; Orientação Matteo Bonfitto Jr. FAPESP.

RESUMO

O presente ensaio foi elaborado como desdobramento das reflexões a respeito da construção de corporeidades no trabalho do grupo espanhol La Carnicería Teatro, desenvolvidas durante o mestrado realizado no PPG em Artes da Cena da Unicamp (2013/15). A abordagem parte de uma visão fenomenológica e foca nas corporeidades presentes na cena, que se constrói como sistema de tensões e instabilidades a partir das fricções entre materialidades e discursos, gerando uma multiestabilidade perceptiva tanto nos atuantes quanto no público.

Palavras-chave: corporeidade; La Carnicería Teatro; multiestabilidade perceptiva; performatividade;

SUBJECT

This essay was designed as a development of reflections on the construction of corporeality at work of the Spanish group La Carnicería Teatro, developed during the Masters held at PPG Arts of Scene of Unicamp (2013/15). The approach of a phenomenological vision and focuses on corporeality present in the scene, which is built as a system of tensions and instabilities from frictions between materiality and speeches, generating a perceptive multistability both in acting and in public.

Keywords: corporeality; La Carnicería Teatro; perceptive multistability; performativity;

O presente trabalho é um desdobramento das reflexões a respeito da construção de corporeidades na obra do grupo espanhol La Carnicería Teatro, desenvolvidas durante o mestrado realizado no PPG em Artes da Cena da Unicamp (2013/15). A abordagem parte de uma visão fenomenológica e foca nas corporeidades presentes na cena, que se constrói como sistema de tensões e instabilidades a partir das fricções entre materialidades e discursos,

gerando uma multiestabilidade perceptiva tanto nos atuantes quanto no público.

Esta permanente fricção entre os aspectos semânticos e não semânticos da cena são forte marca do trabalho do grupo espanhol, de forma que a atitude dos atores seja distinta de uma representação tradicional. O carácter performativo dos processos de criação revela uma composição cênica que busca gerar estratégias que garantam um constante estado de atenção específica do ator. A relação que se estabelece com as materialidades, a fragmentação, a criação de quadros autônomos e o permanente descompasso entre ação e discurso parecem fazer parte desse possível conjunto de estratégias que buscam sustentar um estado de presença intenso.

Para Érika Fischer-Lichte¹, a tensão entre “ter” um corpo e “ser” um corpo é o que possibilita a geração de corporeidades e uma percepção específica do público de tais corporeidades em cena. O corpo que nunca é, mas “está sendo” no mundo. Sendo assim, ambos, gerar e perceber a corporeidade dependem não somente do fenômeno da presença, mas também dos *processos de corporificação*. Em permanente transformação, engajado neste processo de “estar-sendo-no-mundo”, portador de uma capacidade afetiva e energética, o corpo aqui é visto, então, como capaz de corporificar signos, movimentos, vozes, sons. No entanto, sua materialidade é específica. Organismo vivo, é capaz de funcionar como objeto, sujeito, material e fonte de construção simbólica, assim como produto de inscrições culturais².

No caso do La Carnicería, mais do que um estado de atenção, as corporeidades que se presentificam carregam uma *atitude cênica*, “um modo físico de estar em cena no qual se destaca a atitude de exposição e relação frente ao outro”³. Exposição de um eu-ator/atriz que se constitui também de

¹ (FISHER-LICHTE, 2008, p.77, tradução nossa) No original: “(...) I would like to set the focus of my analysis on this very tension between these two states of existence, between “having” and “being.” In my view, the tension provides the conditions of possibility for generating corporeality in performance and enables the audience’s specific perception of such corporeality onstage”.

² (*idem*, p.89, tradução nossa) No original: “By emphasizing the bodily being-in-the-world of humans, embodiment creates the possibility for the body to function as the object, subject, material, and source of symbolic construction, as well as the product of cultural inscriptions”.

³ (CORNAGO, 2008, p.63, tradução nossa) No original: “(...) un modo físico de estar en escena en el que se destaca la actitud de exposición y relación frente ao otro”.

aspectos éticos e políticos, além de físicos e sensíveis. Para Óscar Cornago, as obras performativas contemporâneas põem em cena uma atitude ética pessoal dos artistas, que se posicionam enquanto criadores, considerando sua relação com um entorno social e político.

Se já não se trata da construção de um personagem de ficção, contudo, se busca a expressão de uma atitude, de uma determinada maneira de estar (em cena), um personagem/lugar cênico que implica um modo de relacionar-se com o outro, de posicionar-se frente ao mundo exterior. Isto implica em uma pesquisa de um tipo de comunicação que funciona em uma relação de proximidade, uma relação *de verdade* que passa pelo imediato, pela confrontação e pelo cara a cara com o público (CORNAGO, 2008, p. 52, tradução nossa)⁴.

Diante do olhar do outro, a *comunicação cênica* se constrói como sistema de tensões e instabilidades entre a representação e a experiência, entre a construção formal de um discurso, feito não somente por palavras, mas também por ações e corpos, e um evento (também feito por ações, corpos e palavras), a partir do encontro das sensibilidades, da co-presença física de atores e espectadores que funda o fazer teatral. A cena é convertida em um espaço construído para possibilitar esse encontro com o outro. O olhar do público é de quem espera que algo aconteça, mas o que acontece são os próprios corpos, “que saem para a cena deixando seu testemunho desse passar pela vida e pelos cenários, de um compromisso, uma atitude crítica ou simplesmente um estar-aí”⁵.

Em quase todos os espetáculos do La Carnicería, existem momentos de suspensão, nos quais os corpos se entrelaçam, se tocam, se

⁴ No original: Si ya no se trata de la construcción de un personaje de ficción, sin embargo, sí se busca la expresión de una actitud, de una determinada manera de estar (en escena), un personaje/lugar escénico que implica un modo de relacionarse con el otro, de posicionarse frente al mundo exterior. Esto implica la búsqueda de un tipo de comunicación que funciona en una relación de proximidad, una relación de verdad que pasa por lo inmediato, la confrontación y el cara a cara con el público.

⁵ (Idem, p. 63, tradução nossa) No original: “(unos cuerpos) que salen a escena para dejar testimonio de ese pasar por la vida y los escenarios, de un compromiso, una actitud crítica o simplemente un estar-ahí”.

despem, sem realizar uma ação que tenha como fim ativar qualquer tipo de relação interpretativa com a obra. Momentos auto-referenciais de exposição destas corporeidades que parecem nos dizer mais do que “esses são atores”, mas “esses são corpos”, físicos, materiais, sensíveis, se deslocando no espaço da cena, desnudando-se e profanando-se lentamente. “São corpos que perdem seu valor humano para transformar-se em matéria orgânica do vazio. Corpos que se integram em imagens desumanizadas e, porém, terrivelmente patéticas”⁶, em movimentos que dão a ver sua condição de vulnerabilidade sem psicologismos ou vitimizações, na construção de corporeidades cheias de carne, fluidos e vozes. Estes momentos específicos nas obras propõem quebras, descontinuidades, desestabilizações sensoriais, mantendo o espectador em uma espécie de suspensão entre duas ordens de percepção. Corporeidades que performam sobre a linha tênue entre representação e “presença”, que se deslocam continuamente em um lugar/estado liminar. “(...) para ir do corpo à carne, isto é, do corpo-objeto ao próprio corpo, vivido, parece muitas vezes necessário passar pela carne do açougueiro (...) é, muitas vezes, indispensável instá-lo até o limite”⁷.

Esta reflexão do pesquisador italiano Marco de Marinis, no entanto, parte das relações com o corpo que a *bodyart* estabelece, tratando então de limites para além dos alcançados pelos atores da Carnicería, limites de autoflagelação real e modificações corporais definitivas. Mas a ideia de um corpo que é carne posta em exposição como “carne pronta para o consumo” não deixa de ser uma metáfora inspiradora para a análise dos processos de atuação do grupo, onde a busca por um lugar limite se estabelece como um acordo tácito entre atores e encenador.

(...) quando atuamos, tem um nível muito exigente, é como estar no precipício. Não falamos sobre isso, mas eu sei que ele (García) sempre quer que não nos acomodemos. Então é

⁶ (MONLEÓN, 2002, p. 70, tradução nossa) No original: “Son cuerpos que pierden su valor humano para transformarse en la materia orgánica del vacío. Cuerpos que se integran en imágenes deshumanizadas, y, sin embargo, terriblemente patéticas”.

⁷ (De MARINIS, 2012, p.46).

difícil. É muito trabalhoso, porque precisa estar sempre aí no limite da loucura. (LORIENTE, 2015, tradução nossa)⁸.

A beira do precipício, aqui, não é um lugar somente físico ou psicológico, nem tão pouco uma metáfora exagerada. Diz respeito a uma intensidade de presença, ao mesmo tempo, que a um condicionamento físico capaz de dar vazão às propostas de esgotamento, de ir aos limites reais do corpo. Uma ideia de liminaridade que instaura um modo de estar, uma qualidade de relação e presença, que subtrai os corpos “para a esfera do simbólico, por um lado, e para o formal, por outro”, devolvendo-os à sua materialidade⁹. Um espaço do entre, como propõe Victor Turner: um intermédio no qual o sujeito carrega características ambíguas, escapando de classificações que determinem com precisão seu lugar no processo cultural que se estabelece. “As entidades liminares não se situam nem aqui nem lá, estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial”¹⁰. Encontrando-se neste lugar limite, a cena propõe uma desestabilização sensorial capaz de fazer com que os espectadores também experimentem, ao encontrarem-se na transição de uma ordem de percepção à outra, um estado liminar. A *multiestabilidade perceptiva* garante que nem “representação” nem “presença” estabilizem-se permanentemente. “Em turnos, a dinâmica do processo perceptivo sofre uma nova virada, criando cada vez mais instâncias de desestabilização”¹¹.

Este modo de estar limite instigado nos atores do grupo transborda os momentos de atuação se disseminando pelos próprios processos de criação de cada obra. Mesmo diante de estratégias que parecem fomentar uma atitude de “se pôr em jogo” permanentemente, cabe aos atores elaborarem seus caminhos e preparações para alcançar e se manter neste lugar fronteiro que o trabalho do grupo propõe.

⁸ “(...) cuando actuamos, es un nivel muy exigente, es estar en el precipicio. Tampoco lo hablamos, pero yo sé que él siempre quiere que no acomodemos. Entonces es difícil. Es mucho trabajo porque siempre tienes que estar ahí en el limite de la locura (...)”

⁹ (DE MARINIS, 2012, p.47)

¹⁰ (TURNER, 1974, p. 117)

¹¹ (FISCHER-LICHTE, 2008, p.150, tradução nossa) No original: “With each shift, the dynamic of the perceptual process takes a new turn, creating ever more instances of destabilization”.

Individualmente, cada ator desenvolve seus modos próprios de preparação, mas o fim ao qual buscam é sempre o mesmo: um estado de presença real e intenso, onde disponibilidade e atenção estão latentes, em uma cena que se propõe enquanto espaço de distensão, de embate e de encontro com o outro, tanto dos demais atores, quanto o outro animal ou objeto e com o outro do espectador. Um espaço de efetivo estabelecimento de relações com as *coisas do mundo* a partir de suas materialidades, corporeidades e dos sentidos, das interpretações, construindo assim, uma *camada de superfície* “onde se inscrevem os afetos, emoções e energias produzidas na cena”¹² concomitantemente a uma camada semântica, carregada por um discurso de crítica a um modelo econômico, político e social predominante nos países ocidentais. A flutuação perceptiva que a cena da Carnicería propõe aos espectadores passa principalmente por gerar e manter esta mesma flutuação nos atores.

(...) em Cowboys, estamos quarenta minutos, só Juan e eu, em êxtase corporal. Buscamos realmente quase uma transcendência do corpo. Como uma loucura, sabe? E depois trocamos de roupa e nos vestimos de cowboys e começamos a dizer os textos tranquilos, escutando o que o Juan está dizendo, sem me preocupar com o que eu vou dizer, senão escutar, dando valor a escutar o Juan. (...) e é tão forte, que é uma obra que precisamos ter muito cuidado para que a cabeça não vá embora. (...) Então é uma obra que leva a um limite também através do corpo, o furor do corpo e depois a palavra. (LORIENTE, 2015, tradução nossa)¹³.

Para os integrantes do grupo espanhol, gerar uma *multiestabilidade perceptiva* no público é consequência do fazê-la acontecer de fato na cena. Uma cena onde os corpos não são “somente objeto de criação, matéria artística ou objeto sacrificial, (...) senão um espaço em que o biológico e o

¹² (CORNAGO, 2010, p.375)

¹³ “(...) en Cowboys, estamos cuarenta minutos solo Juan e yo, en extase corporal, casi buscamos realmente una transcendencia del cuerpo. Como una locura, ¿sabes? Y después nos cambiamos de ropa, nos vestimos de cowboys y empezamos a decir los textos tranquilos, escuchando a Juan, lo que dice, no preocupando en lo que yo voy a decir, sino escuchar, dando valor a escuchar a Juan. (...) y es tan fuerte que es una obra que hay que tener muchísimo cuidado para que la cabeza no se te vaya. (...) Entonces es una obra que conduces a un limite tambien por el cuerpo, el furor del cuerpo e después la palabra”.

social, o natural e o político, se manifestam ao entrar em conflito”¹⁴. Corpos expostos, abertos, rasgados, virados e revirados sobre um cenário nunca composto para gerar ilusão nos espectadores. Carne, pelos, unhas e vozes. Viscerais. Extremos. Vidas em sentido orgânico, literalmente realizando ações; corpos que projetam identidades físicas, que são emoções e afetos, postura ética e política. Corpos materiais e, ao mesmo tempo, carregados de signos. Filmados em quadros fechados, projetados em telas imensas. Expostos em sua nudez, levados à exaustão, cobertos de mel, tinta e carne moída, banhados em leite e em argila, maltratados, estapeando-se mutuamente, revirando-se ou amarrando-se a objetos e alimentos. Corpos vivos e presentes, materialidades da própria existência¹⁵, que a partir do encontro com o outro, da co-presença física de atores e espectadores, impulsiona um sistema de tensões e instabilidades entre a representação e a presença, entre a construção formal de um discurso e o estabelecimento de um evento. Corporeidades que nos permitem perceber e sentir suas presenças para além de interpretá-las.

BIBLIOGRAFIA

CORNAGO, Óscar. **Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética**. In: *Éticas del cuerpo*. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo. Madrid: Fundamentos, pp. 50-73, 2008.

_____, **Teátrica pagã: diálogos de Jean-François Lyotard com a cena**. In: Sala Preta. São Paulo: ECA/USP, n.10, p. 371-381, 2010.

DE MARINIS, Marco. **Corpo e Corporeidade no Teatro: da semiótica às neurociências. Pequeno glossário interdisciplinar**. Porto Alegre: Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 2, n. 1, p. 42-61, jan./jun, 2012.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics**. Londres: Routledge, 2008.

¹⁴ (CORNAGO, 2008, p.71, tradução nossa) No original: “El cuerpo no es solamente objeto de creación, materia artística u objeto sacrificial, (...) sino un espacio en el que lo biológico y lo social, lo natural y lo político, se manifiestan al entrar en conflicto”.

¹⁵ (PLESSNER, *apud* FISCHER-LICHTE, 2008, p. 76, tradução nossa) No original: “(...) the material of one’s own existence”.

LORIENTE, Juan. **Entrevista** concedida a Camila Damasceno, 2015. Ainda não publicada.

MONLÉON, José. **Teatro de profanación**. In *Primer acto*, n° 294 pp. 67-72, 2002.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.