

MATSUMOTO, Roberta Kumasaka. Sentidos do corpo em cena. Brasília: Universidade de Brasília (UnB). Professora Adjunta do Departamento de Artes Cênicas, do Mestrado em Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Arte (UnB).

RESUMO

Para além das relações conflituosas que se estabeleceram ao longo do séc. XX, vídeo, teatro e cinema devem ser entendidos como produtores de experiências que potencializam a estesia, estimulando e modificando nossa percepção, nossa relação com o mundo e, conseqüentemente, nossas formas de saber. Podemos dizer o que quisermos sobre as relações entre o vídeo, o cinema e o teatro, seja de forma negativa ou positiva, mas refletir sobre um nos leva necessariamente a pensar o outro. Atualmente o teatro, seja ele denominado “pós-dramático” ou “performativo”, tem estabelecido um diálogo intenso com o audiovisual nos obrigando a refletir sobre o ator, a presença, os “efeitos de presença”, os desdobramentos do tempo e espaço cênicos e, neste sentido, os limites das artes da cena. Neste estudo, a partir do conceito de experiência, procuramos compreender as relações que se estabelecem entre os corpos orgânicos e inorgânicos na produção de sentidos e significados na cena contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: experiência : estesia : corpo : teatro : audiovisual : efeitos de presença.

RÉSUMÉ

Au delà des relations conflictuelles qu'ont établies tout au long du XXème siècle, la vidéo, le théâtre et le cinéma, ces derniers doivent être compris comme producteurs d'expériences, qui potentialisent l'esthésie en stimulant et changeant notre perception, notre rapport avec le monde, et, par conséquence, nos connaissances. Nous pouvons dire ce que nous voulons sur la relation entre la vidéo, le cinéma et le théâtre, que ce soit de manière positive ou négative, mais réfléchir sur l'un nous conduit nécessairement à penser à l'autre. Actuellement, le théâtre, que l'on peut appeler «post-dramatique» ou «performatif», a établi un dialogue intense avec l'audiovisuel nous obligeant à réfléchir sur l'acteur, la présence, les «effets de présence», le déroulement du temps, le déploiement de l'espace scénique et, par là même, les limites du spectacle vivant. Dans cette étude, en nous appuyant sur le concept d'expérience, nous cherchons à comprendre les relations qui s'établissent entre les corps organiques et non organiques pour la production des sens et des significations dans la scène contemporaine.

MOTS-CLÉS: expérience : esthésie : corps : théâtre : audiovisuel : effets de présence.

Nesse trabalho nos propomos a refletir sobre a questão da recriação do corpo na peça monólogo ou no solo no contexto das produções contemporâneas em Artes Cênicas nomeadas seja como teatro performativo, teatro pós-dramático, instalação coreográfica ou dança instalação, a partir da interação entre orgânico e não-orgânico em cena.

Partimos da ideia de que tal recriação responde a uma necessidade (DELEUZE,

1987)¹, que se configura como a busca pela experiência tanto do ator/bailarino como do espectador; e também de que ela, entre outras características das produções contemporâneas, é operada pelo encontro do humano (orgânico) - atores/bailarinos presentes ou presentificados, visíveis ou invisíveis - com novas tecnologias de produção de som e imagem (inorgânicos) na composição cênica.

Sobre experiência e tempo

Entendemos, a experiência como um acontecimento que nos modifica, nos transforma, que se dá como instante, mas que precisa se distender no tempo, durar para poder se tornar cognoscível pelo próprio sujeito.

Para que a experiência se dê é necessário tanto um movimento de ir - que seria o abandono de si, ou seja, o despojamento necessário que coloca em suspense padrões e valores e permite ir em direção ao diferente - como o de volta - o da compreensão em que me faço outro e pelo qual sou outro (LARROSA, 2002 e 2011).

Esse movimento de ir e vir apresenta-se como duração e intensidade. A experiência seria assim como a própria consciência do tempo e reconhecimento do instante em sua intensidade.

Mas, já nos perguntava Santo Agostinho:

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. (Sto. Agostinho, 1980, Livro XI, 14).

Nesse trecho é colocada toda complexidade da reflexão sobre o tempo: Se por um lado ele é algo banal e familiar, tendo em vista sua naturalização desde nossa mais tenra idade, por outro lado, sua explicação, sua apreensão conceitual é uma tarefa extremamente difícil.

O tempo nos persegue. Perseguimos o tempo. Compreendê-lo e explicá-lo seria como explicar a própria vida - o ser em transformação constante - e controlar de certa forma nossa finitude. Hartmut Rosa (2010, p 31) cita Robison e Godbey: “Estar com fome de tempo não provoca a morte mas, como haviam observado os filósofos antigos, impede de começar a viver”.

As teorias sobre tempo, pelo menos desde a antiguidade clássica, passam pelo questionamento e apreensão do presente como demonstra o texto da autoria de Censorinus citado por Elias:

[O tempo absoluto] é imenso, sem começo nem fim. Sempre existiu e sempre existirá da mesma maneira. Não se relaciona com nenhum ser humano mais do que com outro. Divide-se em três tempos: o passado, o presente, o futuro. O passado não tem entrada, o futuro não tem saída. Quanto ao presente, situado na posição intermediária, é tão breve e inapreensível, que não possui extensão própria e parece reduzir à conjunção do passado com o futuro. É tão

¹ Para Deleuze todo ato de criação parte de uma necessidade. “Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade.” (1987)

instável que nunca fica no mesmo lugar; e tudo aquilo que é por ele atravessado é retirado do futuro para ser entregue ao passado. (1998, p.63-64)

Tal instabilidade do presente, a impossibilidade de fixá-lo, vai marcar de forma mais intensa as reflexões sobre a modernidade e a efemeridade que se estabelece pelo excesso de estímulos em grande parte gerados pelas inúmeras tecnologias de comunicação e de produção que começam a despontar.

Walter Benjamin e Martin Heidegger, entre outros, como nos lembra Charney (2001, p. 387), “vão procurar resgatar a possibilidade da experiência sensorial em face do caráter efêmero da modernidade” pelo conceito de instante.

O instante existe na medida em que o indivíduo experimenta uma sensação imediata e tangível. Essa sensação é tão intensa, tão fortemente sentida, que esvaece assim que é sentida pela primeira vez. A experiência da sensação forte articula a possibilidade de um instante tanto por meio de uma intensidade de sensação que comunica presença imediata quanto por meio da diminuição de intensidade pela qual o instante contrasta com o instante menos intenso que o sucede. (CHARNEY, 2001, p.386).

Se, conceitualmente o instante permite compreender o que seria essa experiência sensorial, tais estudos também permitem compreender que na modernidade ou na modernidade tardia a possibilidade de experiência se torna cada vez mais rara pelo excesso. Larrosa (2002) pontua alguns desses excessos - de informação, de opinião, de falta de tempo, de trabalho e nos lembra que “Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece.” (p. 23). Por excesso, embotamos os nossos sentidos, passamos a sofrer de uma anestesia ou, como diz João-Francisco Duarte Jr. (2001) de uma crise de nossos sentidos.

Assim, se filósofos modernos já nos assinalavam, nas primeiras décadas do século XX, que a possibilidade de experiência se fazia cada vez mais rara pela volatilidade dos fenômenos e se o tempo e o presente pareciam, desde a Grécia antiga, impossíveis de apreensão, atualmente nos encontramos num regime de tempo. Vivemos no ritmo dos valores e bens descartáveis, em busca de sensações que se fazem cada vez mais efêmeras e fugidias. Temos várias tecnologias que, em princípio, nos possibilitariam ter mais tempo, mas estamos sempre em déficit.

Sobre coisas, solos e monólogos

No contexto da modernidade tardia, com a exacerbação dos aspectos acima colocados e a conseqüente “aceleração do tempo” e impossibilidade de “convergência das percepções do tempo da vida cotidiana, do tempo biográfico e do tempo histórico” (ROSA, 2005, p. 32), as obras cênicas categorizadas como teatro performativo ou teatro pós-dramático, instalação coreográfica ou dança instalação, procuram fomentar um espaço simbólico que possibilite justamente não a constituição de um tempo outro, mas de um feixe condensado de temporalidades. Busca-se instaurar um momento onde a experiência possa se dar por meio, dentre outras formas, da modificação da qualidade e do tipo de relação que se estabelece entre orgânicos e inorgânicos, ou seja, humanos deixando de subjugar os objetos assim como objetos deixando de subjugar os humanos (LEPECKI, 2012). Tudo se tornaria “coisa”, objetos livres do utilitarismo e subjetividade não mais “definida pela posse que o sujeito tem de si mesmo e dos seus objetos” (MOTEN *apud* LEPECKI,

2012, p. 96).

Dessa forma, a busca pela experiência seria pela própria captura do instante por meio do “reconhecimento recíproco de existências” (HOPE, 2006). Quando essas correlacionalidades de coisas ocorrem, percebemos de maneira sensível o momento e nele e por ele há presença.

É preciso, diz Lepecki,

Investir em coisas, não como substitutos do corpo, nem como elementos significantes ou representativos de uma narrativa, mas como parceiros, como entidades co-extensivas no campo da matéria, é ativar uma mudança fundamental na relação entre objetos e seus efeitos estéticos (na dança, no teatro, nas artes visuais, na performance e na instalação). (2012, p. 98)

Apesar do teórico chamar a atenção para o fato de essa atitude ontológica ainda não ser dominante, entendemos, como ele, que seja atualmente uma “linha-de-fuga” que encontramos nos espetáculos cênicos contemporâneos aqui tratados. Conjugada a esta idéia de “estar com” e “se fazer com”, ser coisa, a busca pela experiência se coloca de forma mais intensa e explícita em solo ou peça monólogo.

Partindo do ponto de que nunca estamos sós, mas estamos e somos com um outro orgânico ou inorgânico, o conceito de solo ou peça monólogo como um espaço onde me coloco sozinho deve ser problematizado. Faz-se necessário repensá-lo como multidão criadora de mundos.

Essa situação levaria a uma tensão entre o estar só e ser com, um jogo de alteridade. Quando pensamos ainda no monólogo podemos entender que não estou só, estou com, mas devo estar com para estar só. É um jogo entre a solitude (escolha de estar sem outros seres humanos em cena) e a solidão (estado). Essas camadas são assim trabalhadas por contraste. Ela compõe poeticamente uma contradição não antagônica subvertendo o que em si seria uma contradição antagônica.

Faz-se necessário lembrar da argumentação de Josette Féral quando defende que seria mais apropriado a denominação de teatro performativo a teatro pós-dramático baseada no aspecto central desse teatro, a performatividade. Entre outras coisas, a autora nos lembra que:

nas ‘colocações em situação’ [*mises en situation*] que os espetáculos performativos instalam, é a *inter-relação*, conectando o performer, os objetos e os corpos, que é primordial. O objetivo do performer não é absolutamente o de construir ali signos cujo sentido é definido de uma vez por todas, mas de instalar a ambigüidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento de sentido”. (p. 205)

Se consideramos que o teatro performativo, a instalação coreográfica ou a dança instalação têm como aspecto essencial a performatividade, entendemos que eles trazem em si o princípio do risco.

A escrita cênica não é aí mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento [événement], *reconhece o risco*. Mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o *processo*, ainda mais que produto, que o teatro performativo coloca em cena. (FÉRAL, 2008, p. 204).

Os solos e as peças monólogos se tornariam o lugar de potencialização desse risco

na medida em que o ator/bailarino se lança como único humano, nesse lugar de instabilidade próprio ao teatro performativo, onde se trabalha com a desconstrução de códigos e deslizamento dos sentidos.

Se no teatro performativo já existe o “valor de risco” próprio à performatividade, no solo e monólogo há uma necessidade de se lançar no abismo, uma necessidade de que algo aconteça, de se confrontar com um outro, orgânico (público) ou inorgânico (no caso aqui estudado, novas tecnologias e imagens e sons por elas produzidas), num movimento de exposição e deslocamento impulsionado pela alteridade. Se colocar em solo ou peça monólogo é suscitar um espaço para que a experiência possa se dar, tanto para ele ator/bailarino como para o público e para o próprio objeto, tornando-se todos **coisa**.

Bibliografia

AGOSTINHO, Santo. **Confissões; De magistro**. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas vol. 1** - Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Obras escolhidas vol. 3** – Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In CHARNEY, Leo e SCHWARTTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. pp. 386 – 408.

DELEUZE, Gilles. **Qu'est-ce que l'acte de création?** Palestra proferida no âmbito do “*Mardi de la Fondation*” da FEMIS, em 17/03/1987. Trad. José Marcos Macedo. Folha de São Paulo, 27/06/1999.

DUARTE Jr., João-Francisco. **O sentido dos sentidos**: A educação (do) sensível. Curitiba: Criar Edições, 2001.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, [online] vol. 8, pp. 97-210, nov. 2008.

HOPE, Jonathan. *Considérations sur la présence* (Relatório de pesquisa - 2006). Disponível em: <http://effetsdepresence.uqam.ca/publications/articles/188-considerations-sur-la-presence.html>. Acesso em 20 nov. 2014.

LARROSA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. de Educ.** [online] n.19, pp. 20-28, 2002.

_____. Experiência e alteridade em educação. **Revista Reflexão e Ação**. [online] vol. 19, n. 2, pp. 04-27, jul./dez. 2011.

LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. **Urdimento**. [online] nº 19, pp. 95-101, nov. 2012.

ROSA, Harmut. **Accélération**: Une critique sociale du temps. Paris: La Découverte, 2010.