



CURI, Alice Stefânia. **O que abre o vazio e o que o vazio abre**. Brasília: UnB. Professora Doutora. Atriz e diretora. Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo.

RESUMO

Um olhar sobre o corpo cênico e o vazio. O texto reflete sobre a natureza do treinamento deste corpo, voltado para experiências com sentidos e memória apontando o corpo~vazio como um caminho eficaz para experiência e criação poética. Por fim o artigo 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: vazio: experiência: sentidos

ABSTRACT

A look at the scenic body and the emptiness. The text begins by reflecting on the nature of the training of scenic body, facing experiences with senses and memory pointing into the body~emptiness as an effective way to experience and poetic creation. The article finally turns to topics such as dramaturgy of the actor and fruition, understanding the scenic body as a potent vector of senses in the scene.

Keywords: bodie: emptiness: experience: senses

O que abre o vazio e o que o vazio abreⁱ

1. Corpo cênico

Não é novidade o predomínio histórico, em especial no Ocidente, de 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, no Ocidente, é especialmente a partir do século XX que ganha repercussão um sentido mais ambivalente e complexo envolvendo a corporeidade. 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.

Ao mesmo tempo em que o corpo é cada vez mais aproximado, por diferentes pensadores, da própria noção de sujeito, por outro lado, vai-se 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.

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 a um sentido de corporeidade que

abrange forma~forças, carne~ressonâncias, sendo assim zona~agente de experiênciasⁱⁱ. Esse é um corpo que reivindica criação recusando-se a meramente redundar autorias e autoridades prévias e alheias, seja na forma de textos, marcas ou partituras concebidas fora de si, ao mesmo tempo em que experimenta suas possibilidades expressivas para além de signo de representação unívoca e ilustrativa.

O corpo cênico, ao experimentar a criação de poéticas, demanda especificidades e sutilezas em sua preparação. O termo treinamento é um tanto desgastado historicamente, podendo remeter a certa rigidez de princípios, a mecanização de movimentos, a características homogeneizantes, disciplinatórias e até militaristas.

A ideia de treinamento como mera repetição e aprimoramento técnico não dá conta do grau de atravessamento de afetos a que estes corpos estão dispostos e, mais ainda, de que se nutrem para criar. Não se trata de negar a importância de disciplina, precisão, limpeza e qualidade na execução de poéticas corporais, que são basilares ao trabalho do corpo cênico. Apenas é bom demarcar a natureza abrangente de preparação deste corpo, entendido como já visto, em sua complexidade psicofísica.

2. Vazio

O treinamento, esse espaço~tempo voltado à formação~criação do corpo cênico, pode ser fortemente apoiado pela experiência do vazio. Abordando a ideia do vazio para pensar o processo criativo no corpo, José Gil entende que só o silêncio - vazio - permitiria a concentração mais extrema de energia não-codificada, e ao mesmo tempo a prepararia para escorrer nos fluxos corporais (2001, p. 17). Esse estado tem alto grau de potencia 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, de acordo com Gil, uma espécie de violência primordial traduzida pelo vazio de toda forma. Segundo o autor, o vazio absorve todos os tipos de força, energias diversas, musculares, nervosas, físicas e psíquicas, filtrando-as, transformando-as, fazendo o vazio dentre e em redor (p. 18).

Acionar intensidades informes: aí se encontra um lugar de trabalho que fomenta tanto um processo de autoconhecimento e de conduta ética, quanto de criações estéticas. Em relação ao que está totalmente preenchido, não resta nada a fazer. Estratificações e anseios por fechamentos, definições, soluções, nos distancia das infinitas possibilidades de ser e de criar. Pierre Lévy (1996) relaciona o vazio ao virtual, ao ato de remontar à intensidade sem forma, e vê essa virtualização dissolvendo distinções instituídas, aumentando graus de liberdade, criando um vazio motor (p. 19).

Segundo o sinólogo François Jullien (2000), o meio e o vazio são lugar do e, devendo, o verdadeiro meio ser entendido, positivamente, como poder uma coisa e outra, e não, negativamente, como não ousar uma coisa nem

outra (p. 36). Ainda segundo o autor, o vazio para os taoístas não se contrapõe simploriamente ao cheio, mas funciona correlativamente a este. Como a noção confucionista de meio, que se relaciona ao sentido de vazio para os taoístas: um espaço no qual nossa intencionalidade permanece livre e indeterminada (p. 39).

O vazio é 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). 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, esvaziado, corpo pode vir-a-ser/estar prenhe de novas criações. Tomado de latências ele se abre a um fluxo impermanente, um *continuum* entre interno e externo, se abre, assim, à possibilidade de experiência e de criação.

3. O que abre o vazio e o que o vazio abre

Para Jorge Larrosa Bondía (2002), a experiência se articula à dimensão do sentido, como aquilo que produz ou gera sentido, ou ainda como uma via por onde podem emergir sentidos relativos ao que somos e ao que nos passa (p. 20-21). Diferente dos domínios da informação e da opinião, os sentidos que advêm da experiência são os vividos corporalmente, aqueles experimentados em carne e alma.

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.” (p. 24). Para ele a dimensão da experiência se liga ainda às ideias de exposição, receptividade, abertura, travessia, perigo, paixão (p. 26). Corpos dispostos às vertigens encontradas na experiência do vazio – por vezes desestabilização, vulnerabilidade, exposição - podem, por outro lado, alçar novos voos, descobrir potências de heterogeneidade, de devir-outro - novas e insuspeitadas possibilidades poéticas e, porque não, de vida. A noção de corpo-passagem, desenvolvida por Denise Sant’Anna (2001), complementa essa perspectiva:

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 distância 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. (p. 105-106)

Procedimentos de diferentes tradições podem ser pontes para acessar esse estado. No grupo de pesquisa Poéticas do Corpo, coordenado por mim em parceria com a professora Rita de Almeida Castro, lançamos mão de procedimentos meditativos, sejam ligados ao *chi kung*ⁱⁱⁱ, ao *seitai-ho*^{iv}, ao *yoga*^v ou ao *yoga da voz*^{vi}, para nos provocar uma qualidade de esvaziamento, que tem se mostrado propícia aos processos criativos. Nas obras artísticas que temos criado a noção de experiência é um referencial norteador também no que diz respeito a possibilidades de fruição.

Esvaziar configura-se aqui como estratégia para acessar um estado de latência/potência criativa. Vazio como usina criativa. Vazio como porosidade para encontros. Um corpo vazio em devir, corpo-passagem, é poroso à dimensão da alteridade, deixa-se afetar, contamina-se, se expõe, se doa, redescobre-se e redimensiona o mundo. E a partir da memória sensorial e sensível encarnada, dos sentidos gerados por experiências corporificadas, e de estratégias de representificação, elementos expressivos gerados nestes estados podem ser reorganizados, aí sim, sob o crivo da lapidação e do rigor estético, visando à composição poética. Até por que, o vazio não termina em si mesmo, senão que se reinventa todo o tempo, fomenta criação sempre renovada, gera poéticas, imagens, ideias.

Alimentado destes momentos vivenciais e potentes, em outro estágio o processo artístico passa a ter como balizadores parâmetros e princípios de composição e recepção, jogando com modos de produção de sentidos. Em relação a este momento cabe abordar a noção de dramaturgias do corpo cênico. Nessa perspectiva, a corporeidade configura-se não como um novo centro hierárquico da cena, ao qual convergem os demais elementos, mas como um motor, usina de onde se irradiam forças, tensões, vetores de enunciação. Estão em jogo fricções do corpo consigo mesmo, com outros corpos e com toda a materialidade cênica. Mais que conflitos à moda psicológica, são turbulências, fissuras, fraturas, atritos. A noção de dramaturgia de ator se articula a essa potência de produção e desestabilização do signo a partir de ações do corpo em cena. Dramaturgias atorais tensionam a enunciação semântica a uma constelação de latências: sentidos que emergem de experiências sensoriais, associativas, mnemônicas, emotivas, vibráteis.

Paradoxalmente, este corpo, esta cena, que por um lado revela seu avesso, escancara seu processo, expõe e disseca suas pulsões reais, motivações e ressonâncias biográficas, por outro lado silencia, suprime, omite. Esses hiatos de codificação também acionam aberturas na fruição, nutrem a imaginação, provocam desdobramento de sentidos, associações, nuvens de imagens e memórias. Parece potente preservar zonas de sombra na cena, ausências. Voltando a José Gil (2001), trata-se de garantir o lugar do “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” (p. 17).

A experiência de recepção se enfraquece frente à cena excessivamente preenchida, ilustrada, desvendada, territorializada em seus sentidos. Denise Sant’Anna (2001) advoga “uma vontade de preservar uma parte da vida que

seja sem nome, sem interpretação” (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” (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.

Por fim cabe pensar a articulação entre as dimensões ética, estética e energética nas instâncias de criação, presentificação e recepção. As discussões esboçadas indicam que a impermanência e o fluxo, abertos por experiências no vazio, podem ajudar a rever estratos enrijecidos nas diferentes dimensões da corporeidade. Escutar ecos do silêncio e semear vazio no seio do pleno, revela disposição não apenas de manter-se vivo, mas de ser-em-vida: isso significa adubar o ser poético e o ser político.

Referências bibliográficas:

- CURI, Alice Stefânia. (2007) *Por uma TAO expressividade. Processos criativos em trânsito com matrizes taoístas*. Salvador. Tese de doutorado. UFBA.
- FÉRAL, Josette. (2008). Por uma poética da performatividade - teatro performativo. In: *Revista Sala Preta*. São Paulo, v.1, n.8, pp. 197-210.
- GIL, José. (2001). *Movimento total – o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água.
- JULLIEN, François. (1998). *Tratado da eficácia*. São Paulo: 34.
- LÉVY, Pierre. (1996). *O que é o virtual?* São Paulo: 34.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. (2002). *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Disponível em:
http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf
- SANT'ANNA, Denise (2001). *Corpos de passagem*, São Paulo: Estação Liberdade.

- i Artigo adaptado de comunicações orais apresentadas no I Seminário Nacional de Arte Coreográfica, no IFB, Brasília, em abril de 2012; e na Conferência Corpos (Im)perfeitos na Performance Contemporânea, em Almada, Portugal, em setembro de 2012.
- ii O uso do til (~) visa enfatizar a fluidez entre os aspectos articulados: sua grafia remete à imagem do Anel de Moebius, reverberando então toda perspectiva de ambivalência e reciprocidade inscrita neste.
- iii O *chi kung* é um conjunto de treinos de cultivo da energia interior e do corpo sutil. Em minha tese de doutorado debruicei-me sobre o assunto (CURI, 2007).
- iv De origem japonesa, “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” ().
- v Conjunto de práticas corporais e meditativas de origem indiana.
- vi A técnica trabalha “o som, a voz e o canto em suas dimensões estéticas e terapêuticas... O treinamento, prioritariamente vivencial, oferece uma vasta gama de técnicas vocais de culturas tão diversas quanto a europeia, a tibetana, a brasileira (especialmente indígena), da África e da Índia” ().