

Juliano Casimiro de Camargo Sampaio

A CONSTITUIÇÃO DO SER(ATOR) ENTRE A COTIDIANIDADE E AS ARTES CÊNICAS



Palmas – TO
Setembro/2017



Reitora

Isabel Cristina Auler Pereira

Vice-reitor

Luis Eduardo Bovolato

Diretora Executiva da EDUFT

Jônatas Gomes Duarte

Conselho Editorial

Waldecy Rodrigues (Presidente)

Claudionor Renato da Silva

Jorge Luís Ferreira

Liliana Pena Naval

Milanez Silva de Souza

Renata Junqueira Pereira

Revisão de Texto

Rosiani Teresinha Soares Machado.

Projeto Gráfico

M&W Comunicação Integrada

Impressão

WR Gráfica

Editora UFT (EDUFT)

Universidade Federal do Tocantins

AV. NS 15, 105-Norte, Prédio da biblioteca, sala 105.

Palmas-TO, CEP: 77001-090

(63) 3232-8301 - editora@uft.edu.br

www.uft.edu.br/editora

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins – SISBIB/UFT

S192c Sampaio,Juliano Casimiro de Camargo
A Constituição do ser ator entre a cotidianidade e as artes cênicas/ Juliano
Casimiro de Camargo Sampaio. – Palmas/TO: EDUFT, 2017
204 p.

ISBN: 978-85-60487-23-3

1. Cosntrução de Conhecimento. 2. Artes Cênicas. 3. Construtivismo Semiótico - Cultural. I. Título.

CDD 791.01

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Sumário

PALAVRAS INICIAIS	9
QUANDO TEORIA E PRÁTICA SE ALIMENTAM MUTUAMENTE	13
“Corpo Atenso”: cotidiano e cena em foco	18
Considerações acerca da pressão e da vertigem	27
COMPOSIÇÃO POÉTICA CÊNICA – dinâmicas lúdico- estéticas de construção de conhecimento	57
REPETIÇÃO, DURAÇÃO E PERSISTÊNCIA – temporalidade na Composição Poética Cênica	103
Repetição e Vivência Estética — Aspectos sobre a agoridade do fenômeno teatral	101
O jogo da arte – das expectativas ao esquecimento; a presença da ausência	122
Persistir e durar – inclinações temporais da configuração estética	131
Eterno e infinito – perspectivas da temporalidade do fenômeno teatral	138
SER EM SOCIEDADE – o caso dos coletivos teatrais	147
PALAVRAS TEMPORARIAMENTE FINAIS	191
BIBLIOGRAFIA	196

Para meus sobrinhos, Ricardo e Rafael,
pela afetividade lúdica;
Para meu companheiro, Roney,
pela ludicidade afetiva.

PALAVRAS INICIAIS

“Grande delícia esta de mergulhar o olhar na imensidão do céu e do mar! Solidão, silêncio, incomparável castidade do azul! Uma pequena vela estremecendo no horizonte, e que por sua pequenez e seu isolamento imita a minha irremediável existência, melodia monótona do marulho, todas estas coisas pensam por mim, ou eu penso por elas (pois na grandeza do devaneio, o eu se perde depressa!); elas pensam, eu digo, mas musical e pitorescamente, sem argúcias, sem silogismos, sem deduções.” (O “Confiteor do artista - Pequenos Poemas em Prosa - C. Baudelaire).

Os escritos que aqui apresentamos correspondem a uma versão revisada da nossa tese de Doutorado em Psicologia. Eles emergem como um trabalho interdisciplinar na fronteira entre as artes cênicas, a psicologia e a filosofia. Nessa articulação, o problema central que nos guia nas páginas que se seguem é discutir o processo de formação do ser e de construção de conhecimento por parte do mesmo ser, no contexto das experiências corporais-estéticas. Interessa-nos aqui, particularmente, o ser que se mantém por um tempo significativo em pesquisas e práticas teatrais, preferencialmente, como uma atividade profissional. A esse ser, como se verá adiante, tratamos por ser-ator. Nessa direção, o que apresentaremos a seguir é uma tentativa de se responder à questão: Qual o papel da experiência corporal-estética na formação do ser-ator e nos seus processos de construção de conhecimento a respeito do seu potencial de ação simbólica?

Duas práticas articuladas em nosso desenvolvimento enquanto professor e diretor de teatro, a saber: nossa orientação artístico-pedagógica, desde 2009, do Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica e nossas reflexões teóricas a partir do Construtivismo Semiótico-Cultural em Psicologia, iniciadas em 2007, quando da realização da nossa pesqui-

sa de mestrado, servirão de base para as discussões que fazemos nos capítulos subsequentes. Nessa direção, não nos propomos qualquer revisão teórico-crítica dos escritos sobre a temática em questão, senão reflexões a partir da nossa própria prática artística e docente (em teatro). Portanto, dada a inserção contextual deste trabalho, optamos por ilustrar e adensar a discussão teórica com a análise de registros de experiências em criação teatral dos atores e do diretor do Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica, quando da montagem de dois espetáculos teatrais: “Favores da Lua – o prólogo” e “O Touro Branco”.

O Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica é um grupo teatral sem fins lucrativos que desenvolve suas pesquisas no interior do Estado de São Paulo e para o interior do mesmo Estado. O núcleo é composto por artistas formados em diferentes escolas de artes. A pesquisa artística que o grupo vem desenvolvendo está destinada à exploração do intimismo nas apresentações teatrais e na manipulação de dentro da própria cena dos elementos técnico-artísticos dos espetáculos, tais como: iluminação e sonoplastia.

Já o Rótulo Construtivismo Semiótico-Cultural

deve ser tomado aqui no sentido de um guia temporário e flexível para investigação qualitativa no campo da filosofia da psicologia, não remetendo a pretensões tipológicas (cf. Simão, 2005; Simão 2007b). Por construtivismo semiótico-cultural entendo a perspectiva teórico-metodológica que vem emergindo na psicologia, especialmente desde as duas últimas décadas do século XX, a partir de um amálgama transformativo das ideias de George Hebert Mead (1863-1931), Heinz Wener (1890-1964), James Mark Baldwin (1861-1934), Kurt Lewin (1890-1947), Jean Piaget (1896-1980), Lev Semenovich Vigotski (1896-1934), Mikhail Mikhailóvitch Bakhtin (1895-1975), Pierre Janet (1859-1947) e William James (1842-1910). (Simão, 2010: 19).

A perspectiva semiótico-cultural em psicologia mostrou-se útil para a discussão da questão por nós apresentada nesta introdução, na medida em que “focaliza especialmente o processo individual de desenvolvimento humano, em que as interações eu-outro, que se desdobram do espaço sociocultural, assim como o formam, têm papel primordial.” (Simão, 2010, p. 20). Além, é claro, como se verá adiante, de ter sido importante na constituição das diretrizes do trabalho estético-formativo do Núcleo, reverberando, aliás, na escolha do seu nome. Nosso interesse, aqui, está voltado para interlocuções com uma abordagem mais contemporânea do referido construtivismo, por meio da teoria da ação simbólica de Ernest Boesch e para os desenvolvimentos mais recentes empreendidos por Simão (2010), a partir de articulações com a hermenêutica gadameriana.

Desse modo, o texto está organizado em quatro capítulos centrais:

Em *EU-OUTRO NÚCLEO DE PESQUISA CÊNICA – ciclo teórico-prático* descrevemos com algum detalhamento os nortes da pesquisa teatral que desenvolvemos no Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica. Ali, explicitamos dois aspectos cruciais para a prática do grupo: a busca pelo “corpo atenso”, que se configura, em resumo, como um corpo portador apenas de tensões necessárias à sua manutenção – todas as outras tensões devem surgir na medida em que se apresentem como imprescindíveis ou deliberadamente trazidas aos corpos; a emergência do ENTRE como qualidade estética das relações entre os corpos e as coisas, fruto das fricções entre as diferentes materialidades que compõem o jogo cênico. Discutimos ainda a importância da pressão e do circular para erigir o dito “corpo atenso” e para fazer emergir, nas bordas das materialidades, certa qualidade estética intencionada.

O capítulo *COMPOSIÇÃO POÉTICA CÊNICA – dinâmicas lúdico-estéticas de construção de conhecimento* traz para o contexto das nossas discussões algumas das proposições de Merleau-Ponty sobre a relação corpo-mundo. Nesse capítulo apresentamos aquilo que estamos considerando como conhecimento, cuja construção é inerente à

experiência corporal-estética. Discutimos, para tanto, a ideia de que o ser se configura como um campo senciante de existência. Nessa direção, apresentamos ao final do capítulo um esquema que articula os movimentos perceptivo, imaginativo, intuitivo e de contato, implicados na constituição do poder que o ser tem (ou que supõe ter) sobre o mundo.

No capítulo *REPETIÇÃO, DURAÇÃO E PERSISTÊNCIA – temporalidade na Composição Poética Cênica*, como já aponta o título, focamos na experiência que o ser-ator faz do tempo nas práticas corporais-estéticas. Abordamos ali a repetição como categoria temporal fundante da experiência cênica. Discutimos a duração a partir de sua dupla dimensão constitutiva, enquanto lapso de tempo — unidade de duração — e enquanto persistência de algo no tempo. Para tanto, utilizamo-nos da aproximação da arte com o jogo e com a festa, proposta por Gadamer, e da noção de *distensão do presente* a partir de Santo Agostinho. Parte das proposições de Husserl, Heidegger, Bergson e Benjamin nos auxilia na problematização da perspectiva linear e irreversível do tempo, rumo a uma experiência do tempo que o faz ser sentido como cíclico – elipsoidal.

Por fim, mas não menos importante, no capítulo *SER EM SOCIEDADE — o caso dos coletivos teatrais* abordamos as implicações para o ser-ator de ser a prática teatral uma experiência primordialmente coletiva. A partir das proposições de Norbert Elias, discutimos a existência em filigrana do coletivo teatral na sociedade complexa (ordinária). Explicitamos, ainda, na esteira das proposições do sociólogo, como a identidade coletiva de um grupo teatral baliza as iniciativas individuais de criação. Ainda, a partir de Ernest Boesch, apresentamos as noções de cultura e de ação como tomadas na prática do Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica, que são o fundo sobre o qual todas as iniciativas do grupo se dão. Ali, empreendemos uma discussão a respeito da existência de um campo potencial e individual de ação simbólica que organiza e emerge de um campo potencial coletivo de ação simbólica.

QUANDO TEORIA E PRÁTICA SE ALIMENTAM MUTUAMENTE¹

Me parece que nesse dia eu comecei os trabalhos reais com o Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica. Isso porque escolhi um jeito de trabalho, uma função para esse trabalho e uma maneira de me aproximar daquilo que desejo para daqui um, dois, cinco anos... (Diretor, Diário de Bordo, 02/10/2010)².

O Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica³ surgiu em 2010 como desdobramento de um curso de aperfeiçoamento em teatro do Conservatório Dramático e Musical de Tatuí⁴, junto ao qual atuávamos, na época, no campo da docência e do fazer artístico. Naquele momento, iniciávamos uma montagem teatral com alunos provenientes de diferentes escolas e universidades, todos com experiência

1 Este capítulo é uma versão revisada do capítulo Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica – ciclo teórico prático, publicado na obra: SAMPAIO, J. C. C. (Org.). *Teatralidades: da pedagogia da imagem ao sujeito biopolítico*. Palmas-TO: EDUFT, 2014.

2 O Diário de Bordo do Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica foi escrito por nós semanalmente entre 2010 e 2013 e está disponível no endereço eletrônico <http://euoutronpc.blogspot.com.br>.

3 A partir de agora, quando utilizarmos a sigla NPC estaremos nos referindo ao Núcleo em questão.

4 Para informações sobre a instituição consultar: <http://www.conservatoriodetatu.org.br/>.

mínima de três anos de formação em teatro.

Pensando na profissionalização efetiva do grupo, que até então não possuía esse nome, seus integrantes, naquele momento alunos, optaram por desvinculá-lo da instituição a que esteve atrelado e por desenvolver atividades de cunho autônomo. Em agosto de 2010, esse processo se consolidou e nasceu, então, o Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica, com a estreia do que se considera a segunda⁵ produção efetiva do Núcleo: “Favores da Lua – o prólogo”.⁶ Esse espetáculo ficou em cartaz em temporadas por pequenas cidades do Estado de São Paulo e na capital, entre Agosto de 2010 e Fevereiro de 2012.

A experiência inicial do NPC e o contato com os públicos das pequenas cidades do interior de São Paulo conduziram as preocupações do grupo para pesquisas que tomassem por princípio o processo pedagógico⁷ que há em toda iniciativa de criação artística. Tomávamos, naquele momento, como base para nossas reflexões, a ideia de que o ser que cria age e é agido, enquanto revela tanto a sua própria existência quanto a existência de algo que não é o si mesmo. Esta suposição, em grande medida, esteve ancorada desde seu início na intensa presença das proposições Construtivistas Semiótico-Culturais no todo dos trabalhos a que o Núcleo se dispunha, seja quanto a iniciativas artísticas práticas, seja em reflexões que embasaram as escolhas estéticas daquelas.

Esse trabalho de investigação sobre a ação como reveladora do ser vem se estruturando, desde então, no trabalho do NPC, em duas dimensões:

- O ser-ator, o ser inserido no contexto de criação teatral,

5 A primeira produção aconteceu em 2009, quando os integrantes do NPC ainda estavam vínculos àquela instituição. O espetáculo intitulava-se “*Bastardo*”, e era livremente inspirado na obra Rei Lear (Shakespeare).

6 Informações e Imagens sobre o espetáculo podem ser encontradas em: <http://euoutronpc.blogspot.com.br/>.

7 No Capítulo seguinte discutiremos mais detalhadamente essa proposição.

com seu processo individual de desenvolvimento afetivo-cognitivo;

- O ser-da-cena, no seu processo de significação estética.

Não trabalhamos a partir da ideia de personagem; ou melhor, consideramos a personagem apenas no texto que embasa uma obra (se a criação tiver uma obra escrita como propulsora) e na fruição da composição poética a partir da ótica do espectador. Sendo assim, utilizaremos a expressão ser-da-cena quando estivermos fazendo menção ao fenômeno relacional corpo/sonoro perceptível para um fruidor, a partir de qualquer intervenção espaço/temporal de um ser-ator, com fins da criação estético-teatral. O ser-da-cena, nesse sentido, só existe na situação específica e pontual do espetáculo teatral e das ações que o possibilitam, como os ensaios, por exemplo. O ser-da-cena coincide espaço-temporalmente com o ser-ator, mas esse é infinitamente maior e mais duradouro do que aquele. Ou seja, a vice-versa não é verdadeira. Ainda, precisamos lembrar que não queremos com isso buscar uma generalização para as artes performativas como um todo dos processos relacionais entre ator e personagem (ou o que quer que entendamos no lugar dela, da personagem). Desejamos apenas explicitar como nós do NPC entendemos e operamos essa relação.

A partir desse duo: ser-ator e ser-da-cena, para os integrantes do NPC, o espectador sempre terá acesso a um jogo entre materialidades que se organizam espaço-temporalmente, realizando fricções entre si. A existência pressuposta da relação entre agir e revelar-se conduz ao que chamo de ENTRE da criação cênica. A ideia de ENTRE aparece inicialmente na pesquisa quando “(...) falamos sobre a transição do pensamento de um corpo-biológico em ação para um corpo-social, que ao se friccionar com o OUTRO (corpo, espaço, sonoridade) gera um ENTRE, que seria o substantivo interessante à cena.” (Diretor, Diário de Bordo, 24/09/2011).

O ENTRE se configura para nós como uma qualidade de presença de fricções entre as periferias das diferentes materialidades

sobre as quais a cena se constitui. O que queremos dizer é que a qualidade estética do jogo imagético-acional de cada cena não pode ser reconhecido no ser-ator ele mesmo, tampouco nos objetos cênicos, ou ainda nos componentes técnico-artísticos da encenação: iluminação, figurino, maquiagem, sonoplastia etc.. Ele se configura na periferia de todas essas coisas ao mesmo tempo. Ele é uma periferia qualitativa compartilhada entre toda e qualquer materialidade que se tenha na cena, seja ela concreta ou não.

Nesse sentido, o próprio ENTRE não se constitui como uma materialidade que oferece acesso direto e imediato ao fruidor ou ao ser-ator. O ENTRE, enquanto qualidade estética, invade o fenômeno senciante humano e se instaura ali. Desse ponto, ele provoca nossos sentidos a viver diversamente todas as materialidades que o tornaram possível, e na direção em que ele, em sua autonomia estética, já instaurou em nós. O ENTRE, na Composição Poética Cênica, funciona como um disparador de um estado sensível, fruto de um confronto imagético-acional anterior a qualquer possibilidade de racionalização. Quando estamos falando de compreensão racional, já não estamos mais falando do ENTRE.

Ou seja, o ENTRE, que surge na periferia compartilhada entre os seres e as coisas — compartilhada na tensão, na fricção — não possui ele mesmo bordas claras com as quais possamos lidar direta e intencionalmente. Ele nos invade desde a periferia de tudo na cena e só então convida nossa intencionalidade a agir no sentido de habitá-lo e não de entendê-lo.

A qualidade estética ENTRE não é, contudo, um processo de encontros e fricções de fácil realização por parte dos seres-atores. No mais das vezes, o ser-ator se vê imerso e persistindo naquilo que provoca um elevado nível de restrição às suas iniciativas pessoais. Assim, o ENTRE é uma qualidade estética específica, que resulta, em certa medida, da constância do encontro nada harmônico entre o ser-ator e sua circunvizinhança. Essa tensão que torna o ENTRE da Com-

posição Poética Cênica possível pode advir tanto de uma dificuldade motora quanto de uma dificuldade de qualquer outra natureza.

Essa pesquisa artística, com fins da descoberta de um percurso que nos fizesse compreender esse ENTRE e até mesmo experienciá-lo, impulsionou-nos à elaboração de um espetáculo, que estreou no segundo semestre de 2013: “O Touro Branco”⁸.

Começamos uma nova fase de trabalhos: depois de certo tempo tentando entender as relações entre vertigem, tensão, pressão e significação corporal, decidimos por investigar o mesmo processo como produto estético. Sendo assim, nosso “laboratório corporal” segue pelo mesmo caminho: compreender as relações entre o corpo do dia-a-dia e o corpo quando em cena. Estamos friccionando antigos exercícios, já experimentados pelos corpos de Lucía, Elton, Welinton e Jeziel (esses são os atores do novo espetáculo), com novas propostas. As dificuldades apresentadas pelo corpo de cada um serão trabalhadas com foco na elaboração estética. Voltaire nos oferece material para a organização do nosso próprio material. O texto homônimo de Voltaire é o condutor do nosso “texto em pesquisa”. Nesse encontro, especificamente, adotamos os rolamentos, como desdobramento da vertigem, do circular, para investir o corpo que vai à cena; e mais do que isso: construir em cena o corpo que pertence a ela. Não separamos mais exercícios e ensaios; os ensaios estão nos exercícios! É como se pensássemos: que corpo diz isso?, e só pudéssemos responder quando dissermos o isso! A encenação vai se construindo no que cada corpo tem para dizer da tensão, da vertigem, da pressão..., mas claro, com um direcionamento prévio. O que se pretende é que os corpos extravasem as propostas e nas falências dessas construam o que realmente nos importa aqui — materialidades para a

8 Para maiores informações sobre o espetáculo e seu processo confira o blog do NPC.

significação estética! Ou seja, quatro corpos, um espaço, um texto, sonoridades, luzes (fogo e eletricidade), objetos, tecidos e areia, na dificuldade que oferecem uns aos outros se reorganizam a si mesmos, e da movimentação que fazem em torno de si, considerando o interpelamento pelo outro, geram o que temos chamado aqui e ali de o “ENTRE” da criação estética. (Diretor, Diário de Bordo, 15/04/2012)

Esse ENTRE, todavia, deve emergir, pelo o que vimos supondo, a partir de recortes específicos das propostas de investigação corpo/vocal dirigidas ao NPC. Vertigem e pressão são dois elementos de composição que perduram nas nossas práticas, já que, em si, contemplam duas forças, centrípeta e centrífuga, tomadas por nós como imprescindíveis para o trabalho sobre tensões corporais necessárias e outras desnecessárias às cenas: esse princípio nos conduziu ao conceito de “corpo atenso”.

“Corpo Atenso”: cotidiano e cena em foco

Desde o início dos trabalhos com o NPC, ainda quando de sua primeira filiação institucional, temos conduzido atividades que favoreçam discussões e investigações a respeito do limiar entre as dimensões cotidiana e cênica do corpo. Tornou-se comum aos integrantes do Núcleo o pensamento de que, tanto no cotidiano quanto na criação teatral, a estrutura biológica do corpo possibilita algumas e restringe determinadas interações Eu-Outro-Mundo, que podem ser deliberadamente organizadas dentro e para uma qualidade diferenciada da relação (estética).

Entretanto, esse pensamento compartilhado não nos movia efetivamente para processos criativos ou mesmo interativo-cotidianos diferentes dos que aconteciam normalmente. Nesse contexto, decidimos por observar os elementos necessários a uma ação e

aqueles que, se ausentados, não trariam prejuízos e, talvez, pudessem, inclusive pela ausência, potencializar uma interação. Não falávamos ainda exatamente de cenas, de criação, mas simplesmente de *ações*. Guardadas as devidas adaptações contextuais e de objetivo, passamos a visitar algumas teorias (com indicações práticas) que surgiram na *Köpercultur* e/ou que se desdobram dela, historicamente localizada no início do século XX na Europa, e mais especificamente na Alemanha. Esse movimento pretendia realizar investigações a respeito do bem-estar em um reencontro com a natureza do homem, da sua organização corpo-acional. (Pereira, 2010).

No início desta aproximação com a *Köpercultur*, trabalhamos com as ordens do movimento — oposições, paralelismos, sucessões, inclinações e quedas; e as leis do movimento — altura, força, expansão, concentração, sequência, direção, forma, velocidade, reação-recuo, tensão, relaxamento, extensão, balanço, presença e equilíbrio; a partir das proposições de François Delsarte (1811 – 1871). Na sequência, passamos para os princípios da associação e desassociação de movimentos e sua organização no espaço, propostas por Émile Dalcroze (1869 – 1950). Esta etapa da pesquisa nos conduziu a um terceiro movimento de investigação que envolvia a síntese das leis do movimento em (des)equilíbrio, oposição, alternância e compensação, como em Lecoq (2010) e a investigação da articulação de quatro questões objetivas, que, segundo Laban (1978), organizam as oito ações elementares, das quais derivam as composições biofísicas de todas as outras ações humanas: Que parte do corpo se move? Em que direção ou direções se move(m) esta(s) parte(s)? Qual a energia muscular exigida para a movimentação? Com que velocidade o movimento percorre o espaço?

Foi neste contexto de pesquisa que a caminhada, como atividade cotidiana, foi tomada para investigação e rapidamente cada ser-ator reconheceu um grupo de tensões corporais desnecessárias àquela ação (caminhar), pensando-se na organização corporal im-

prescindível para sua ocorrência, mas que, de alguma forma, parecia impossível de ser evitado. A partir desse encontro de si mesmo com as tensões desnecessárias à realização de uma ação que boa parte das atividades do Núcleo passou a ser organizada.

Em 02/10/2010, propusemos um exercício com foco no mapeamento do corpo que cada ser-ator julgava propício à criação cênica, como uma estrutura inicial:

Exercícios:

Corpo Ideal: Caminhem! Esse é o corpo que vocês julgam ideal para a cena? Se sim, reparar qual é esse corpo. Se não, como chegar ao corpo ideal? Realizar a passagem de um a outro – passo-a-passo! O que realmente é necessário nesse corpo ideal? Por que o corpo ideal da Larissa⁹ tem o queixo para frente? Por que alguns corpos ideais possuem braços destacados do corpo? Por que quando falamos em corpo ideal tanta gente coloca tensão? O corpo ideal não deveria ser o corpo “Atenso” ou “Atento”? Qual o limiar entre o “corpo comum” e o “corpo cênico”? (Diretor, Diário de Bordo).

O que observamos naquele momento, com posterior reconhecimento do grupo, foi a ideia de que o que se tomava como corpo cênico era uma estrutura carregada de tensões, as quais dificultavam as interações desses corpos com os outros, com o espaço e que, portanto, o jogo, como princípio da criação teatral, não se instaurava. As dimensões biológicas dos corpos estavam tão carregadas de tensões que as possibilidades de diálogo criativo pareciam sempre superficiais. Em um trabalho vocal, já com a pesquisa mais amadurecida, a atriz Leila Azevedo reconheceu a relação prejudicial entre tensões desnecessárias e o desenvolvimento do trabalho artístico:

⁹ Larissa Bassoi é ex-integrante do NPC.

Nessa semana tivemos um longo dia de trabalho especificamente voltado para “voz”. Após um tempo de exercícios em espaços delimitados, foram inseridos ao longo do processo de trabalho, exercícios do “canto com Lucía”¹⁰. Partindo de um “pressuposto” relaxamento, onde tínhamos que fazer nada além do que deitar e sentir o corpo, a respiração, sem movimentação, sem raciocínios; íamos escutando os enunciados através do nosso condutor e tentávamos, respeitando nossos limites, reproduzir o exercício dado. Disse anteriormente “pressuposto relaxamento”, pois para mim causou, depois de um tempo, certo desconforto em estar na mesma posição sem poder se mexer, sem ir para outras posições; comecei a sentir no decorrer dos exercícios que estava tencionando boa parte do meu corpo; pescoço, coluna etc.; e que talvez por esse fato, eu havia perdido a noção de algumas coisas, como por exemplo, o fato de respirar corretamente para conseguir chegar até o final de uma frase; coisa que eu só fui perceber mais tarde, e vi que era capaz de reproduzir com perfeição. (Leila Azevedo, Partilha¹¹, 22/06/2011).

Não estamos supondo, entretanto, que as tensões são sempre prejudiciais aos processos criativos; muito pelo contrário, nossa hipótese é a de que as tensões necessárias à estruturação biológica do corpo compõem a base também para as interações criativas e que qualquer outra tensão deve ser intencionalmente construída na interação do ser-ator com os outros seres-atores e com toda materialidade que compoñha a cena. Vale ressaltar aqui que não estamos pensando em corpos biológicos, culturais e sociais, mas sim em dimensões biológi-

10 “Canto com Lucía” é a forma como o NPC, informalmente, chama os momentos de trabalho com a preparadora vocal e atriz do Núcleo, Lucía Spívak.

11 As partilhas, registros reflexivos, escritas semanalmente pelos participantes do NPC sobre as atividades desenvolvidas também podem ser encontradas no endereço eletrônico: <http://www.euoutronpc.blogspot.com.br/>.

cas, sociais e culturais como vetores interdependentes de um mesmo CORPO¹² real.

Desde essa perspectiva, no mesmo encontro do dia 02/10/2010, propusemos um segundo exercício que dialogava diretamente com tensão muscular:

Zonas de tensão: Estabelecemos as intensidades para ações, considerando zonas progressivas de tensão de um ponto a outro.

Como a contradição das zonas de tensão pode gerar diferentes respostas das colunas?

De onde e para onde são realizados os movimentos nas áreas mais e menos tensas?

Por que para o Thiago¹³ chegar a um estado de hipertensão é mais fácil do que chegar a um pleno relaxamento?

(Diretor, Diário de Bordo).

Esse exercício constituiu-se de levar o corpo a diferentes estados de tensão. O espaço foi dividido em quadrantes progressivos na intensidade das tensões. Um ser-ator escolhia um ponto do espaço e organizava a intensidade corporal de sua presença; a partir daí se reconhecia uma escala de tensões. Rapidamente percebemos que alguns corpos chegavam a estados absolutamente tensos com muito mais facilidade do que outros. Isso nos fez supor que esses corpos deveriam, na sua existência cotidiana, conviver com quadros de tensão corporal mais intensos do que os outros e que, por essa razão, tendiam a construir seres-da-cena que de alguma forma também se

12 Veremos em capítulos posteriores que essas dimensões compõem um fenômeno único, temporal e indivisível que estamos reconhecendo como ser.

13 No caso do ator Thiago de Castro Leite, a tensão corporal apontada neste exercício foi reconhecida por um fonoaudiólogo, meses depois, como sendo um dos agravantes para o seu quadro vocal de rouquidão.

estruturavam a partir de grandes tensões e de pouco jogo com as materialidades da cena. Tomemos aqui, então, como ilustrativa dessa percepção a fala do ator Thiago de Castro Leite, em sua partilha referente ao encontro do dia 21/05/2011:

Início levantando um ponto acerca de nossas apresentações na UNISO¹⁴, no que diz respeito ao trabalho vocal. Constantemente tenho notado um desgaste muito grande de meu aparelho vocal após as apresentações. Muito disso por querer colocar uma energia excessiva na voz que o corpo e a cena já dão conta de significar. O que me ocorreu nessas últimas apresentações foi exatamente o contrário. Ao terminar a segunda sessão percebi que não estava rouco ou com a voz exausta, de alguma maneira experimentei um equilíbrio na utilização de minha voz que não me machucou. Revisitando as últimas experiências com “Favores da Lua – o prólogo” e a que vivenciamos nessa quarta tentei ir ao encontro do que poderia ter movido esse equilíbrio. Acredito que a sequência de apontamentos com que venho tendo em relação ao trabalho vocal em nosso processo tem proporcionado pequenos frutos, principalmente depois do último ensaio dia 17/05. Nesse encontro, véspera da apresentação na UNISO, uma questão levantada pelo Diretor foi para mim a grande propulsora para essa mudança: “Por que queremos dar significados ao texto se os elementos que compõem a cena já o fazem? Apenas digam.” (Partilha).

Este “corpo atenso” que se buscou e ainda se busca nas pesquisas do Núcleo organiza-se com um mínimo de tensões necessárias

14 A Universidade de Sorocaba (UNISO) possui um curso de Licenciatura em Teatro, no qual alguns dos atores do espetáculo “Favores da Lua – O Prólogo” titularam-se licenciados. Foram feitas algumas apresentações na citada Universidade durante o período da manhã.

à sua existência. Por essa razão, as expressões não-tenso e relaxado não davam conta do que estávamos pretendendo significar e buscar; assim, de uma demanda da pesquisa, surgiu o neologismo “corpo atenso”. Depois de constituído sobre as tensões necessárias, o “corpo atenso” deve ser friccionado com as outras materialidades da cena, a fim de que possa, efetivamente, construir sobre si as tensões necessárias ao jogo instaurado na criação (e não somente na sua própria existência). As tensões necessárias devem surgir, assim, na medida em que a ação cênica vai sendo composta e os corpos são assumidos como uma das materialidades dessa composição. Para nós, do NPC, toda vez que o corpo possuir tensões compatíveis com as exigências da ação e da significação estética vislumbrada, ainda que exista (necessariamente) tensão em sua dimensão biológica, ele será considerado por nós como “atenso”.

Então, para que um corpo seja considerado “atenso”, ele deve ser fruído nos seus processos de interação Eu-Outro-Mundo, que as cenas pressupõem no ato de sua composição. Sendo assim, já que um corpo é capaz de partir para a cena com diferentes tensões, ele impulsiona diferentes jogos de composição cênica. As outras materialidades da cena também possuem diferentes tensões. A fricção entre todas as materialidades se dá considerando-se a afetação mútua entre as tensões, portanto, entre as materialidades.

Essa mútua afetação nos afasta aqui da tentativa de construir um processo normativo.

Só há a possibilidade de essa investigação ser validada porque não trabalhamos do ponto de partida de um processo normativo e tampouco desejamos estruturar um.

Ao propor a investigação coletiva de um corpo atenso, pensamos na ideia de se construir individualmente, e segundo características específicas a cada corporeidade, um caminho de se entender praticamente a existência cênica dessa “atensão corpórea”. (Diretor, Diário de Bordo, 22/01/2011).

Ou seja, o “corpo atenso” é contextualmente constituído e só é possível ser efetivamente experienciado se o ser-ator se abre para

a dimensão biológica da sua própria existência; todavia, esse existir nunca é independente das dimensões sociais e culturais do corpo. Essa abertura, portanto, é uma abertura do ser para o corpo-em-si. Como veremos adiante, mesmo que exista uma dimensão do ser-em-si, ela nunca está desvinculada de uma existência do ser-para-si. Por mais que o ser-ator tente isolar a sua existência biofísica do mundo, pelo simples fato de estar situado nele, isso se torna impossível. Assim, o que se supõe na busca pelo “corpo atenso” é um direcionamento maior do ser em relação a ele próprio, enquanto existência também e *a priori* biológica. As tensões, todavia, ainda que localizadas no corpo objetivo, não resultam, necessariamente, dele. Com isso, investigar as tensões corporais, nesse caso, significa investigar a si em relação com o mundo. Supomos assim que, à medida que ele se aproxima de sua organização biofísica, é remetido à sua existência sociocultural. Ainda que o acesso à dimensão biológica do corpo nunca seja dada ao ser direta e isoladamente, é só porque ela existe que qualquer outra dimensão do fenômeno humano pode acontecer. Em função disso, com o passar do tempo e das experimentações, a maior parte dos seres-atores percebeu uma considerável diminuição da distância entre o “corpo atenso” e o corpo cotidiano, relatando mudanças de tonicidade e percepção não no corpo em cena somente, mas também, e principalmente, no corpo em suas atividades cotidianas. “Parte do grupo declarou que com o passar do tempo de exercícios a diferença se torna quase imperceptível. O limiar entre o corpo atenso e o corpo cotidiano se tornar mais tênue, por exemplo, para o Jeziel, segundo ele mesmo. (Diretor, Diário de Bordo, 05/02/2011).” Nas palavras do próprio ator:

[...] Hoje baixou a “Dita” em mim, e resolvi lavar o meu carro [...].

Alguns devem se perguntar por que resolvi falar isso. Durante o meu processo de limpeza do carro comecei a perceber como minha coluna conduzia meus movimentos para conseguir limpar os cantos [...]. Outra

coisa que percebi era o quanto eu forcei o meu abdômen para limpar o carro, principalmente quando fui encerar, até porque eu troquei de braço (usei por várias vezes o braço esquerdo, para não cansar muito) e como eu percebi os músculos do abdômen “presentes”, de certa forma estavam contraídos, mas havia certa agilidade em meu corpo para conseguir o resultado, que era o brilho do carro.

Comecei a pensar sobre a pergunta que o Ju [Diretor] fez no diário de bordo e que depois eu também fiz no meu, para estudar um pouco mais sobre o corpo atenso, e aí a pergunta volta à minha cabeça. Será que é este corpo que deve ir à cena? Este que está presente, que não tenciona, que é guiado pela coluna, que é orgânico, afinal, eu não tinha preocupação alguma em mostrar nada a alguém; pois acredito que este é um grande problema meu; parece-me que às vezes, de forma inconsciente, quero sempre mostrar ao invés de ser o substantivo.

Mas, ao mesmo tempo em que encontro a resposta para a minha pergunta e do Diretor, continuo o questionamento se este corpo pode estar em cena. (Jeziel Santana, Partilha, 19/02/2011).

Este primeiro percurso pelas propostas, atividades e reflexões a respeito do que vem sendo desenvolvido no NPC torna possível o reconhecimento da nossa suposição (por vezes parece mais justo já dizer constatação) de que, diminuída a distância entre a dimensão cênica do corpo e seu correspondente cotidiano, afetação, transformações e significações afetivo-cognitivas realizadas a partir de experiências em qualquer uma das dimensões corpo/vocais, necessariamente reorganiza a outra, cumprindo o pressuposto de que qualquer processo criativo é pedagógico em si e que o corpo, em sentido complementar, é, por si, estético, desde que intencionado nesta direção.

Considerações acerca da Pressão e da Vertigem

Durante boa parte do trabalho pela busca por um “corpo atenso” conduzimos propostas que tomavam como foco a pressão e a vertigem. Duas dimensões da pressão foram pensadas e experimentadas ao longo das “atividades-treinamento”: uma mais denotativa — a pressão que as partes do corpo sofrem e realizam no contato com sua circunvizinhança —, outra mais conotativa — a pressão que um conjunto de materialidades exerce, mesmo sem contato, sob o ser-ator no ato criativo. A relação entre “corpo atenso” e pressão pode ser vislumbrada no registro a seguir:

[...] Essa atividade teve por objetivo a compreensão de que a forma como meus pés pressionam o espaço de apoio (chão, cubos...) e são pressionados por ele, potencializa uma qualidade de ação a partir da minha coluna; ou seja, a pressão de apoio é ela mesma um estímulo para a pressão que meu corpo faz no espaço. [...] Há aqui um trabalho anterior, que não está citado, que é o reconhecimento do corpo atenso; esse corpo quando disponibilizado para o jogo de pressões sofrerá o impacto de novas tensões e relaxamentos que o possibilitarão à composição do dito corpo cênico, segundo os princípios com os quais trabalhamos. (Diretor, Diário de Bordo, 28/05/2011).

As dimensões denotativa e conotativa da pressão são interdependentes e se alimentam mutuamente. Nesse sentido, o trabalho com os seres-atores, enquanto um conjunto de “atividades-treinamento”, está focado em possibilitar e verticalizar diálogos com as materialidades que envolvem os diferentes âmbitos da pressão. Todavia, precisamos reiterar que não se trata de considerar materialidade e objeto concreto como sinônimos. Por materialidade compreendemos aqui tanto os aspectos concreto-objetivos quanto os elementos

provenientes de um trato subjetivo-interativo da relação Ser-Outro, tomando-se por *outro* algo que possa ser aceito pelo ser como não-Eu-neste-momento.

De um modo geral, a coluna está no centro de todas as pressões entre o ser-ator e o mundo, como nos revela a “atividade-treinamento” a seguir:

A coluna como alavanca da ação – Efetivamente desenvolvemos exercícios em que a coluna era a alavanca para a ação de lançar; minha coluna alavanca o lançamento da coluna do outro; nesse caso específico, trabalhamos com foco na pressão entre colunas como meio de se construir o caminho de projeção do corpo do outro no espaço, e, portanto, da verbalização da minha coluna a partir do ato de lançar, ou seja, do lançamento. Em paralelo, tentou-se compreender a relação entre a pressão que os pés realizam e sofrem em relação ao apoio como estruturador da qualidade da coluna como motora da ação e, por desdobramento, da própria ação, neste caso, de lançar. Diferentes pressões exercidas e sofridas em relação aos apoios organizam a coluna do [ser] de forma com que ela mesma pressione o espaço diferentemente, de acordo com a (re)equilibração dos arcos corporais. Quando uma parte do meu corpo toca algo, ela deverá realizar a pressão possível (devido à organização da coluna) em relação a esse algo, ao mesmo tempo em que a pressão sofrida percorrerá o corpo até reestruturar a coluna do agente. Cada pressão tem nela mesma o tempo potencial do contato, que se respeitado, se ouvido, não esvaziará a ação e não a deixará incompleta ou abandonada. (Diretor, Diário de Bordo, 04/06/2011).

Visto isso, a coluna assume importância crucial neste tipo de trabalho, quando pensamos, com Decroux (1963), que as “coisas” que são percebidas agem sobre a coluna vertebral, chegam novamente à periferia do corpo e “modificam as impressões digitais.” Conside-

ramos este um processo individual que se organiza desde uma estrutura compartilhada de ação e de desenvolvimento de grupo. Se a busca pelo “corpo atenso” é sempre individual e contextualmente construída, a pressão que um corpo exerce o disponibiliza para uma pressão em retorno que só aquele (ele mesmo) corpo que pressiona é capaz de receber e nisso pode ser reconhecido em sua singularidade de existência, de potência criativa — em sua verdadeira tridimensionalidade. Nas palavras de Thiago de Castro Leite:

Estar em cena, mais que um estado físico e corporal pressupõe principalmente o diálogo. E ao falar em diálogo não se pode pensar apenas na emissão de um texto, falado ou cantado. Quer-se dizer, aqui, de um momento em que os criadores da obra, ao estarem prontos para a cena, estão prontos para ouvir, para falar, para iluminar, para pressionar. Favores da Lua, mais que uma obra de arte nascida a partir dos textos de Charles Baudelaire e imagens de Paul Gauguin, é o diálogo entre seres humanos consigo e com os elementos que compõem a cena. Um ponto convergente que necessita de espaço para a respiração, para que o pensamento ganhe corpo, para que as ações se clarifiquem e se propulsionem no outro (ator/público). Durante nosso processo, vários foram os temas de discussão e de proposições para o estar em cena. Buscamos um corpo que responda aos estímulos que são lançados ao espaço cênico, por meio da pressão da luz, dos atores, das palavras ou da música. Esse corpo que se constrói em uma relação dialógica com esses elementos, que se configura como a argila pronta para ser modelada e remodelada, tanto aos olhos do encenador quanto daquele que atua como espectador, que confere à obra uma leitura única e singular devido a todo histórico que o levou àquele momento, é o que chamamos de C-O-R-P-O T-R-I-D-I-M-E-N-S-I-O-N-A-L. (Thiago de Castro Leite, Partilha, 19/02/2012).

Em alguns momentos do Diário de Bordo, comparamos o “corpo atenso” à ideia de uma cor primária. Cada ser-ator em criação e sob a perspectiva do “corpo atenso”, expõe uma base, um marco zero, para múltiplas interações criativas. Enquanto as cores primárias são apenas três, os “corpos atensos”, enquanto pontos iniciais, são infinitos, mas cada um possui um repertório potencial finito de criação.

Pintar com o corpo cor primária tem pressão, para escrever na cena tem pressão. Mas o Corpo é atenso. Um objeto simples em cena também deve ser objeto cor primária, também atenso. Meu corpo cor primária, outros corpos cores primárias e objetos cores primárias devem se misturar com maiores intensidades aqui e ali para que se diversifiquem ao longo do espetáculo; suas cores serão captadas em diferentes vibrações - “tensões”, pelos meus sentidos, e os primários deverão se misturar a tal ponto que só reste a opção do preto: todas as cores, todas as “tensões”! Black Out! (Diretor, Diário de Bordo, 23/10/2010).

A ação nesse sentido, como resultante de pressões entre materialidades, inverte de certo modo a relação e disponibiliza o corpo para ser agido em retorno. Ou seja, trata-se de compreender o objeto como um “objeto ativo” (Simão, 2002; 2010). Um homem que pretende sentar-se numa cadeira precisa se deslocar até ela, assumindo-se, assim, que, em parte, é o objeto que age sobre o corpo. Quando ele se senta, diferentes pressões entre as partes do seu corpo que tocam o objeto (cadeira) podem ser empregadas, e isso certamente reorganizará sua coluna deste ou daquele modo, criando uma determinada qualidade ENTRE ele e a cadeira, o que será, então, apreendida (a qualidade de ENTRE) e significada pelo observador/fruidor.

Desde então, um corpo com tensões iniciais desnecessárias não será capaz de construir uma qualidade de ENTRE justa aos objetivos da ação, já que disponibiliza ao jogo cênico um corpo com regras (tensões: possibilidades e limites) alheias ao estabelecimento do

próprio jogo. Os trabalhos sobre a voz orientados por Lucía Spívak constituem-se em verdadeiros testemunhos do caráter prejudicial das tensões desnecessárias. Mais de um dos participantes do NPC apresentaram quadros preocupantes de tensão nos exercícios vocais, sem se darem conta deles, como relata o ator Daniel Marchi:

Durante a semana me atentei sobre uma advertência da Lucía em relação à minha voz; uma tensão desnecessária no meu pescoço enquanto eu canto poderia prejudicar meu aparelho vocal.

Na verdade, nunca tinha me atentado para isso, senti uma dificuldade enorme para encontrar essa tensão e buscar caminhos para eliminá-la. Seguindo algumas recomendações e realizando alguns exercícios durante a semana, encontrei algumas possibilidades para eliminar essa tensão e manter a qualidade vocal. (Daniel Marchi, Partilha, 18/06/2011).

Para além das questões de bom funcionamento do organismo, tendemos a considerar ainda que, se a partir da construção cênica que fazemos um objeto não justificado em cena deve ser retirado dela, pela ausência de função em si mesmo, acreditamos que as tensões devam receber o mesmo tratamento. Um objeto não justificado em cena pode ser compreendido, na perspectiva cênica com a qual trabalhamos, como aquele que deixou de agir sobre os seres-atores, de colocá-los em ação, em movimento. O jogo entre objeto, ser-ator e tensão pode ser reconhecido na seguinte passagem do diário de bordo:

[...] Duas indicações da cena¹⁵ como o Bernard¹⁶ havia mexido me levaram a conduzir o trabalho: A primeira delas é que o pão aparecia mais e a segunda era que traços da ideia original reapareciam como o foco no comer e não no brigar. Assim, reorganizei a cena a partir de 3 princípios, que acho que acabei por não esclarecer como devia a eles: O Pão é o objeto que os manipula. A partir da manipulação feita pelo pão, os corpos se pressionam em cena, a pressão entre os corpos é em si vertiginosa, antes de mais nada, para a presença da personagem da Aninha [turista], que precisou, portanto, ser ressignificada. Olhando como diretor, a cena intensificou seu poder de presença de forma inacreditável. (Diretor, Diário de Bordo, 13/11/2010).

O objeto pão deveria nessa cena mover os atores para uma disputa pela comida. Entretanto, como bem observou à época Bernard Nascimento, aos poucos o pão foi deixado em segundo plano, e o foco dos atores se voltou para a briga em si, o que reorganizou negativamente a significação do movimento de cena. Quem passou a mobilizar os corpos para a ação foram os outros corpos, o que cer-

15 Uma atriz (ser-da-cena - turista) em cima de um cubo com 1,2m de altura, de costas, lançava pedaços de pão em direção ao espaço cênico, fazendo uma analogia ao jogo “Bem-me-quer – Mal-me-quer”. Repentinamente, um ator (ser-da-cena – mendigo 1) se precipitava em direção aos pedaços de pão para comê-los, como se não comece algo há muito tempo. Quando a atriz percebe a presença do ator, ela se vira para ele e passa a intencionalmente lançar pedaços de pão para que ele os coma. Então, um segundo ator (ser-da-cena – mendigo 2) surge para pegar os pedaços de pão do primeiro e inicia-se uma briga entre eles. Quando a briga está prestes a chegar ao fim, porque não há mais pães no chão para se brigar, a mulher lança muitos pedaços de pão entre eles. A briga se intensifica novamente até que ambos não tenham mais condições físicas de brigar.

16 Bernard Nascimento foi o assistente de direção e ator do espetáculo Favores da Lua – O Prólogo.

tamente gera uma qualidade de ENTRE completamente diferente da que poderia emergir a partir do pão como motor. Ou seja, ao deixar de pressionar os corpos dos atores em cena, o objeto perdeu sua função inicial e prioritária quando pensado para a cena e deixou de agir como uma materialidade significativa para as pressões da criação. Reiteramos que estamos entendendo por pressão, em um sentido mais amplo, a possibilidade que uma materialidade tem de reorganizar a relação espaço-temporal de outra materialidade; portanto, o seu próprio existir em ação.

Há que se compreender que há na pressão a necessidade de consumação das materialidades ou, ao menos, de um direcionamento a ela, concomitantemente com a obrigação do cuidado com o outro. O ser-ator que se disponibiliza no jogo cênico é sempre um fenômeno que, como dissemos, está se revelando “material” e simbolicamente se abrindo à interpelação do outro, em sentido hermenêutico (Gadamer, 2008; 2010). Na mesma cena do pão, agora tendo Bernard Nascimento no jogo, essa questão do cuidado aparece na fala do ator Daniel Marchi (07/05/2011):

Mais uma vez trabalhamos as substituições do elenco no espetáculo “Favores da Lua”, um trabalho cansativo para a direção e para todo o grupo de modo geral. No entanto, é interessante percebermos como um novo ator, com suas características particulares, corpo, voz, pode criar novas significações para uma cena que já existia. Neste último encontro, Welinton Machado, o “Capelinha”, entra na montagem do espetáculo e torna claro o trabalho com os elementos de “materialidade”. Com as substituições, meu novo companheiro para a cena do pão é Bernard Nascimento. Durante a criação de uma nova coreografia, por descuido de minha parte, acabei o machucando. Isso me fez refletir sobre o quanto eu me ausento da responsabilidade de “cuidar” do meu parceiro e como eu o “deixo só” na cena sem entregar-lhe elementos para que possa jogar. (Partilha).

De certa forma, a ideia de cuidado que há no jogo com as materialidades contempla a diferença entre pressionar e obstruir. Um corpo que pressiona coloca em movimento, disponibiliza-se ao cuidado e não impede o outro de se deslocar, de agir. Se há restrição do agir do outro na ação, ainda que visando ao cuidado, não se deve pensar em pressão nos termos que estamos abordando. Este fato aponta para outro importante elemento deste tipo de composição teatral: a confiança. Sentir-se confiante perante as outras materialidades, incluindo-se aí os seres-atores, é crucial para que, de fato, se tenha a entrega necessária à manutenção da pesquisa, do jogo, da criação.

Em resumo, o que vimos até aqui é que a pressão entre corpos, entre materialidades, com as fricções que gera, instaura-se a partir de um marco inicial, que estamos entendendo como “corpo atenso”, e passa a sofrer afetações bidirecionais por parte de todas as materialidades envolvidas, ao mesmo tempo em que há o esforço do cuidado de si e do outro. Entre as materialidades em fricção, por meio das pressões que as colocam em movimento, surge determinada qualidade de interação Eu-Outro-Mundo, que poderá, então, ser experimentada pelo ser-ator e significada pelo fruidor (experimentação também, mas em uma dinâmica completamente diferente): o ENTRE.

Este ENTRE, todavia, depende de que cada materialidade se mantenha como uma unidade separada, mas interdependente para a significação artística. Se os contornos das materialidades se perdem e se busca uma fusão entre os corpos, entre os objetos, deixamos de ter a possibilidade de fricção, de pressão, de ENTRE. Consideramos ainda que, se a perspectiva do cuidado se ausenta do trabalho, o outro deixa de ser uma “unidade material” análoga à do ser-ator; então, a interação passa a ser unidirecional e, no lugar do ENTRE, surge um sentido de fluxo de submissão do não-eu em relação ao ser-ator, que não retroalimenta a criação. É da natureza do ENTRE que ele sustenta a possibilidade de acontecimento no ser-ator que age e é nesta dinâmica que ele se constrói enquanto qualidade estética.

Não se deve esquecer, ainda, que essas fricções são sempre no aqui e agora e que, mesmo que as ações sejam repetidas, o jogo se configurará, sempre que ocorrer, como um jogo diversamente apresentado (tornado presente). E essa diversificação do jogo depende, evidentemente, das regulações socioculturais (afetivo-cognitivas) e biológicas que o ser-ator vai realizando ao longo da sua existência, inclusive pelas diferentes experiências em criação a que se disponibiliza ao longo do tempo de “repetição” das fricções.

Durante as diversas alterações que fizemos no curso das temporadas do espetáculo “Favores da Lua – o prólogo”, o diálogo entre materialidades, subjetividade, repetição e interações Eu-Outro-Mundo esteve em evidência por diferentes caminhos, como está ilustrado na passagem a seguir.

Adaptação do Espetáculo: devido à saída de um dos atores do Núcleo, precisamos adaptar algumas cenas do espetáculo para as próximas apresentações. A entrada de uma nova corporeidade/subjetividade em cena, e frente a algumas dificuldades/características específicas do ator Welinton (Capela), utilizei da proposta do figurino para conduzir a cena para um trato que me pareceu proveitoso para o espetáculo como um todo. Ainda que tenhamos na coluna o sustentáculo da ação, nesse caso, da caminhada, ela se manifesta e dialoga com o espaço a partir de outros pontos do corpo, algumas vezes, extremidades. Valorizar o que o figurino já evidenciava do corpo, partes em exposição direta, alterou o modo de caminhada do ator, que em hipótese alguma abandonou sua estrutura inicial de caminhada, mas ressignificou seu modo de ocorrência. Ou seja, ele parte da sua estrutura cotidiana, reconhece-a, entende os limites dela para a cena, compreende a proposta material do figurino e se vale disso para chegar a um estado de corpo e de caminhada que parece justo à cena. Dessa experiência, uma pergunta surge: e os outros atores, como eu estou estimulando

a utilização do figurino como um dos instrumentos da ação? Uma nova meta de experimentações surge a partir dessa questão. Lidamos muito tempo com a sonoplastia e a iluminação como geradoras de pressão; neste momento se faz necessário pensar o figurino como instrumento da ação cênica. Bernard fez uma das substituições de cena, e vendo o rápido resultado positivo atribuído ao trabalho dele, me fez pensar no que havia alterado no trabalho desse ator desde que começamos nossas experimentações. Para o tipo de trabalho cênico que fazemos, Bernard me parece muito mais disponível e com resultados muito mais interessantes do que no início desse trabalho. Neste sentido, fico curioso e interessado em investigar mais minuciosamente o processo de crescimento deste ator em especial. (Diretor, Diário de Bordo, 07/05/2011).

Voltamos a afirmar aqui que todo o trabalho com pressão que estamos descrevendo se estrutura tanto no nível do contato entre corpos, entre materialidades, como também pela perspectiva da (co) presença (sem contato real), e que um e outro caminhos servem, em última instância, para revelar os seres que são corresponsáveis pelo surgimento do ENTRE a ser fruído e significado pelo espectador. Ou seja, as materialidades da cena organizam um projeto único de composição narrativa (narratividade), que, de alguma forma, revelam também os seus criadores. Sendo assim, cada uma das escolhas por materialidades e jogos de fricção específicos passa, prioritariamente, por uma relação de “observação” e interferência material e espaço-temporal, com fins da construção de imagens dispostas não linearmente.

Criar uma imagem, então, é oferecer também a condição narrativa de um Corpo e, através deste, o reconhecimento de sua localização no tempo, enquanto estrutura simbólica, mediante sua permanência como informação.

[...]

Descobrir as possibilidades de traduzir o Corpo numa imagem é simultaneamente determinar na narrativa a presença das ausências daquilo que não é ocupado. Esse jogo entre o que está e o que se ausenta é mais um delicado processo de construção rítmica de sobreposição de imagens do que necessariamente a linearidade da demonstração de um argumento. E novamente chega-se ao conceito trazido de Narratividade. Agora, o ritmo narrativo ocorre na presença manifestada do Corpo como interferência sígnica, e não na carga psicológica acrescida posteriormente à sua admissão.

Entender também o ator como Corpo, necessita ampliar a compreensão de sua especificidade. O ator, ao ser introduzido na cena, traz consigo dupla informação. A de ser ele Corpo narrativo, por ser igual instrumento de interferência, portanto aquele que se coloca em relação ao todo e a tudo como presença; e de ser ele próprio fontes maiores de construções simbólicas. (Filho, 2014: 211, In: Sampaio, 2014b).

Quando pensamos o corpo na sua dimensão biológica básica, como um dos elementos para a composição cênica, não podemos deixar de considerar o circular como uma das principais características dos processos de estruturação, equilíbrio e movimento humano: basta pensarmos nos arcos de sustentação, no diafragma como essencial para os processos de respiração e emissão sonora, nos forames distribuídos por todo o corpo, na caixa torácica, no crânio..., ainda, os ciclos respiratórios, hormonais, cardíacos, linfáticos..., ou mesmo os diversos rituais que compõem a nossa história, desde experiências mais remotas, paleolíticas e neolíticas, até as mais contemporâneas, no tempo, no romper do seu fluxo natural no ato da significação das experiências (temporalidade).

Sendo assim, o circular também passou a ocupar papel fundamental na pesquisa que orientamos junto ao NPC, em especial no

que se refere à dinâmica circular do “corpo atenso”, em estrito diálogo com os processos vertiginosos. Pressão e vertigem passaram a caminhar lado a lado nas nossas investigações.

Corpo Atenso – Meu corpo entregue ao outro pelos meus sentidos – Repitam tudo que fizeram com o espaço, mas agora tendo o outro como foco. Girem, erijam o ser na torção, confundam os sentidos e partam para novas investidas: ao se desestruturar se auto-oferece a possibilidade de tirar o corpo do lugar de instrumento e de se colocar a si, seu corpo, como o campo em que o ENTRE, a significação estética pulsa. Mas o corpo não se basta a si. Ele é um corpo no espaço, ele pisa, o ar o pressiona, ele devolve a pressão, ele é visto, as materialidades o extravasam, mas nem por isso, e pelo contrário, ele será instrumento para algo. (Diretor, Diário de Bordo, 12/12/2011).

A vertigem, de certa forma, impede que o ser-ator construa o ser-da-cena completamente sob os cuidados da razão. Ao confundir os próprios sentidos, no giro frenético, por exemplo, o corpo passa a se revelar ainda mais no turbilhão de sensações e na tentativa biológica de se (re)equilibrar. As tensões desnecessárias tendem a ficar consideravelmente mais evidentes para os olhos do observador e, assim, na condução, o orientador tem mais acesso aos passos a serem dados em busca do “corpo atenso”. Em um dos primeiros exercícios que realizamos a partir de intensos estados vertiginosos, os relatos dos participantes:

(...) foram no sentido de que dessa maneira as tensões dos corpos ficam ainda mais evidenciadas. Esse ponto me interessa muito. Será que a vertigem pode ser um caminho de descoberta das tensões e aí resultaria um trabalho intenso para se chegar a um corpo atenso? Elton, por exemplo, deixa evidenciar sua tensão nas pernas. Relato de mais de uma pessoa do

grupo. Aninha, logo após o giro, coloca uma tensão no rosto que rapidamente é identificada por alguém (não me lembro quem foi). (Diretor, Diário de Bordo, 13/11/2010).

Cabe afirmar, entretanto, que no estado vertiginoso completo, o ser-ator, por si mesmo, parece não ser capaz de compreender as tensões desnecessárias, já que está voltado, como disse anteriormente, para a sua reorganização enquanto matéria. Entretanto, nesses jogos, o que vimos observando, é que o corpo para se reorganizar se vale intensamente de pressões como as que os pés exercem e sofrem do solo, ou até mesmo no contato com outros corpos e objetos durante a vertigem e, no nível da ausência de contato, a relação de pressão que os olhos estabelecem com um ponto fixo no processo de se (re)equilibrar. Ou seja, a vertigem verdadeiramente expõe de uma só vez todo o percurso de trabalho com as pressões com fins da organização dos “corpos atensos” e de suas futuras fricções rumo às composições cênicas.

Exercício 1 (Corpo Circulante Atenso) – Retomando as pesquisas de 2011, trabalhamos sobre a ideia do corpo atenso, que se constrói pela desconstrução das tensões e se edifica por meio da vertigem, das torções, do circular. Ao caminhar o ator desliga seu corpo e vai ao chão. Ele se deixa cair. Ele precisa desconstruir a tensão que essa ação gera. Não a tensão da ação, mas a tensão do medo. A tensão do medo não serve à ação de se lançar ao chão. Ficar em pé se dá a partir da pressão trocada entre chão e todos os apoios possíveis; o corpo deve se erigir circularmente, organizando arcos e estruturando a coluna. Lança-se ao ar, em saltos, desliga-se no ar, e permite-se a queda ao chão – sempre destrinchando as tensões corporais em tensões necessárias e tensões desnecessárias (medo, por exemplo). Num dado momento, o corpo lançado ao chão se permite ficar ali e investigar a sensação (simbólica e material) dos impulsos emitidos da coluna

para partes/extremidades do corpo. O estímulo ativa da extremidade para o centro, mas ele sempre partirá do centro, em um jogo cíclico/circular. (Diretor, Diário de Bordo, 21/01/2012).

Podemos compreender que certamente a qualidade de ENTRE produzida na ação de cair, quando da presença do medo, não passará ao largo das tensões causadas pelo medo na queda. Ao observar, não temos acesso ao medo, mas às modificações corporais que ele gera, às tensões que provoca em ação. Como dito anteriormente, se a reorganização corporal frente às tensões provenientes do medo for pertinente à cena, o corpo sob as tensões da queda poderá ser considerado “atenso”. Todavia, se o que se procura construir é um corpo que se permite ir determinadamente e tranquilamente ao chão, por exemplo, as tensões oriundas do medo desviam a qualidade de ENTRE para um plano desinteressante ao todo da criação; e o corpo visto desde então não poderá ser considerado “atenso”, ainda que racionalmente compreendamos a naturalidade das tensões emergidas de uma relação conduzida pelo medo.

Entretanto, nesse caso específico, a tensão do medo, quando coerente ou não com as qualidades de ENTRE desejadas, é produzida durante a ação (cair). A vertigem tende, por outro caminho, a revelar as tensões pré-existentes em relação ao momento em que o jogo cênico se instaura. Ela, a vertigem, revela as tensões desnecessárias à estruturação cotidiana, ou do início do jogo de criação, que fazem com que o corpo parta para o jogo em um estado que não pode ser considerado “atenso”. Aqui temos dois percursos de trabalho completamente diferentes. No primeiro caso, devemos observar a pertinência da tensão gerada em ação e a partir daí propor diferentes pressões entre as materialidades, a fim de se chegar às tensões a que chamamos orgânicas à cena. No segundo caso, como já dissemos anteriormente, deve o ser-ator reorganizar paulatinamente seu corpo até um estado mínimo de tensões, para facilitar, inclusive, a organicidade das tensões provenientes do primeiro

caso, ou de casos análogos a esse.

Vale ressaltar que, dada a individualidade da busca pelo “corpo atenso”, atendendo ao segundo caso que apresentamos no parágrafo anterior, períodos de estabilidade em relação à imagem desse corpo precisam existir ao longo do trabalho do ser-ator, seguidos, é claro, de períodos de instabilidade e verticalização da investigação. É importante que, para que a pesquisa cênica prossiga, ele, o ser-ator, sinta-se satisfeito com a sua “atensão corpórea” para que se mantenha em criação, pensando no percurso que estamos expondo aqui. Devemos considerar tal fato importante, já que o ser-ator transita com seu corpo por diferentes situações e contextos, e isso não permite que o “corpo atenso” seja o mesmo ao longo da sua existência. Nas palavras do ator Welinton Machado, em sua partilha de 04/02/2012:

Semanalmente fazemos diferentes exercícios à procura do corpo atenso, e em quase todos os exercícios sinto uma grande diferença em minha estrutura, não sei ao certo se alguma vez consegui chegar a esse corpo atenso, mas sigo frequentemente em busca dele. Sempre tento guardar o registro do corpo que “adquiro” durante o exercício para levá-lo para a cena, porque me parece que esse seja o corpo ideal na hora de atuar, mesmo não sabendo se esse corpo realmente é o corpo atenso que tanto pesquisamos. Mas a grande verdade é que vivo em constante discussão comigo mesmo; sei que tenho um corpo bastante flexível, mesmo tendo grandes tensões sobre os ombros. Mas na hora da cena, a tensão supera a flexibilidade e parece que o corpo que “ganhei” simplesmente desaparece. Mas minha pesquisa continua... (Partilha).

Nesse processo de investigação do “corpo atenso”, em um momento mais maduro da pesquisa, sob investigações entre as pressões e os circulares (sem necessariamente pensarmos em estados intensos de vertigem), encontramos os rolamentos, que já haviam sido

bastante trabalhados em outros momentos, em especial em 2009, todavia, com outros focos. Aos poucos, sem nos desvincularmos definitivamente da vertigem, procuramos outros caminhos, que não o giro frenético, para se chegar a ela, bem como tentamos investigar o circular em outras dinâmicas de ação, entre elas, como dissemos, os rolamentos. Independente da forma como explorávamos o circular, naquele momento, estamos sempre em busca da elaboração individual do “corpo atenso” e, com isso, de um campo de ação compartilhado para as criações do grupo.

Durante o ensaio do dia 22/04 me dediquei a propor investigações cênicas que tivessem como base a pressão; em especial a pressão que um corpo pode exercer sobre o outro, com fins da dimensão criativa que há nesse jogo. Evidentemente outras atividades foram recuperadas visando à elaboração de cenas do espetáculo. Mas o foco esteve efetivamente na pressão. Os rolamentos dão uma dimensão qualitativamente diferenciada do corpo para o ator, por meio, inicialmente, das diferentes pressões chão-ar. A tridimensionalidade corporal parece resultar de se deixar levar pelas diferentes “durezas”, densidades, que o corpo encontra simultaneamente: solo e não-solo, por exemplo. Depois as pressões passam a ser sobre o corpo do outro e novas materialidades aparecem - novas “durezas”: aqui tem osso, ali músculo - um músculo assim ou assado, mais adiante tem ar que sai quente, tem suor que me toca, que me escorre, tem pele, tem pêlo: como o apresentador em cena consegue dizer aqui tem pêlo, sem evidenciar o “aqui tem pêlo?” Esse espetáculo¹⁷ está se construindo sobre o dizer do corpo (no dizer o corpo). Pressão é força e me parece inevitável pensar a tração: força de tração. É físico e é poético. Nos trabalhos de pressionar, por muitas vezes, o corpo atenso se esvazia e tensões absolutamente

17 Trata-se, aqui, do espetáculo “O Touro Branco”.

desnecessárias aparecem. É necessário compreender, para se continuar na busca pelo “corpo atenso”, que receber a pressão em resposta que outro corpo, outra materialidade, implica sobre mim, requer vivenciar as partes não pressionadas com a mesma intensidade do toque. Se a atenção se desloca por completo para a área pressionada, o corpo se torna oprimido e perde parte de sua potencialidade criativa; isso, é claro, se o oprimir não fizer parte da pesquisa. Quando vem a voz, vem o revelar do corpo – do contrário, ela faz desmoronar a ILUSÃO do ENTRE. E que bom que o faz, pois escancara a necessidade de se compreender até onde é “máscara” até onde é “vivência”. O texto do espetáculo é o corpo que se encontra aqui ou ali, assim ou de outro modo. Não pode ser outra coisa, não deve ser outra coisa! E aqui mora, provavelmente, a maior dificuldade desses meus atuais 4 atores. (Diretor, Diário de Bordo, 22/04/2012).

Assim, o trabalho com os circulares, que complementa as “atividades-treinamento” de investigação do “corpo atenso”, organizou-se frente a dois grupos de ações: rolar (diferentes tipos de rolamento, em solo, no ar, com apoio em diferentes materiais e corpos) e entrar em vertigem (pela radicalidade do giro, pelo deslocamento da natureza, direção e sentido do olhar, pela ausência de movimento durante longos períodos). Como dissemos anteriormente, a intensidade vertiginosa, se por um lado expõe o corpo, o ser-ator, em larga escala, e em um sentido oposto e complementar, obriga-o a aumentar o estado de pressão com fins da retomada do equilíbrio, harmonização de si. Para além do desconforto natural existente no estado vertiginoso intenso, há, ainda, no sentido que estamos expondo aqui, um esforço corporal grande no percurso centrípeto de reorganização de si mesmo.

O trabalho com a vertigem, entretanto, não é um processo que se instaura facilmente para todos os seres-atores. Durante as nossas pesquisas, relatos de alguns seres-atores, em especial Lucía Spívak, vie-

ram no sentido de constatar que o estado vertiginoso, mesmo depois de bastante tempo de trabalho, ainda é aniquilador das suas potências criativas, mesmo durante longos períodos após o término das atividades.¹⁸ Não arriscaríamos nesse momento afirmar os motivos reais das diferenças entre esses e outros corpos em estado de vertigem; entretanto, achamos plausível considerar que o desconforto corporal sempre foi um dado recorrente nas reclamações da atriz em questão.

Entretanto, mesmo que o estado intenso de vertigem gere esse aniquilamento criativo, desinteressante em si, vale ressaltar que, em exercícios/cenas em que a vertigem aparece em menor intensidade, ou simplesmente se manifeste em torções e movimentos circulares de outra natureza que não o giro frenético, Spívák afirmou, por várias vezes em suas partilhas e comentários ao longo dos trabalhos, a importância deles para as suas pesquisas objetivando o “corpo atenso” e para as suas composições corpo/vocais dos seres-da-cena. O comentário que a atriz, também preparadora vocal do NPC, faz a partir do ensaio em 04/02/2012, em que fala de “voz atensa” como resultante desse “corpo atenso”, que passa pela pressão e pelo circular, garante a legitimidade da afirmação anterior.

Os exercícios físicos cada vez me são mais importantes, cada vez entendo mais a importância de ir até o limite do possível. O Diretor repete isso frequentemente desde que comecei a trabalhar com ele há quase três anos. Sempre entendi racionalmente ao que se referia e tentei ir passando essa informação para o meu corpo. Mas só agora estou começando a entender fisicamente a importância do assunto. Levar o corpo ao limite das suas possibilidades abre novos caminhos inesperados. Quando o corpo chega ao máximo de cansaço, alguma coisa acontece que gera uma energia nova, diferente e criadora. O trabalho de

18 Sobre os comentários da atriz no sentido exposto no texto, confira Partilha de Lucía Spívák de 20/05/2012 em: <http://www.euoutronpc.blogspot.com.br/>.

relação voz-corpo que estamos fazendo me parece de extrema importância também. Acredito que estamos entendendo, juntos e aos poucos, coisas de muita relevância para o nosso trabalho. (Lucia Spívak, Partilha, 04/02/1012)

O “*trabalho de relação voz-corpo*” a que se refere a atriz está descrito no diário de bordo da mesma data:

Decidi escrever sobre esses quatro dias de uma só vez porque eles representam um momento de viragem para a ideia de corpo atenso. Fizemos um exercício de longa duração que se repetiu nos quatro dias como preparação (alongamento, acordamento e aquecimento) para o espetáculo “Favores da Lua”. A ideia foi compreender que, enquanto o esqueleto se erige, as carnes e músculos se desprendem dos ossos e as terminações nervosas conectam-se com o espaço. As costelas flutuantes se abrem para a ação do diafragma. A respiração ativa o corpo e a voz flui pelo espaço. Deitados no chão, as mãos tremem a carne, chacoalham-na para que se solte dos ossos. Fica-se em pé e volta-se ao chão em movimentos circulares com rolamentos, que partam do centro do corpo e se dilatam até as extremidades. Intercala-se o soltar e o erigir. Subir e descer ficam cada vez mais frequentes, sempre em movimentos que combinam giros e rolamentos. O corpo, quando chega a ficar em pé, terá vibrações constantes e crescentes, ainda com intenção de soltar a carne dos ossos. O corpo se movimenta pelo espaço entre giros e retas. Os outros corpos jogam comigo pelo espaço e me fazem mudar direções, mas também podem servir de apoios para rolamentos altos. Em progressão, as pernas vão se dobrando até que se volte para o chão e se atinja uma grande diversidade de rolamentos entre-corpos. Depois de um tempo realiza-se o percurso inverso. Da caminhada surgem giros e parte do soltar sai do tremor e passa para a vertigem.

Na sequência entra-se apenas em caminhada. Visualmente o corpo conquistado pelos atores atendia ao princípio do “corpo atenso”, um corpo “vivo” e com grande disponibilidade para a troca. Aos poucos esse corpo permitia ser a sua própria dança. Não tínhamos a intenção de elaborar um dança, mas permitir que esse corpo dance a si. E esse bailar incluía sons, que fossem do mais agudo ao mais grave. Na sequência fazíamos escalas a partir de frases musicais. Por fim, brincávamos com lançamentos corpo-vocais. Foi surpreendente perceber como os atores iam para estados relaxados e ativos ao mesmo tempo. Prontos para o jogo, mas sem tensões desnecessárias. Nesse momento, creio que achamos um caminho próspero para nossas investigações. Algumas tensões ficaram dilatadas, e a dificuldade de se lidar com elas acentuada, tanto no corpo quanto na voz. [...] Continuaremos as investigações para compreender a soltura das carnes e o erigir dos ossos e o vínculo entre esse soltar com as costelas flutuantes e a respiração, o que nos levará a uma “voz atensa.” (Diretor, Diário de Bordo, 04/02/2012).

Ao descrever o processo de reorganização do corpo, tomando o caso da atriz Lucía Spívak como referência, indicamos que a reorganização corporal após estados intensos de vertigem exige grande esforço e se dá em movimento centrípeto; o “recolhimento” das energias lançadas no espaço em direção ao centro, à coluna. Aqui temos outro importante aspecto da existência do “corpo atenso”, orgânico às diferentes cenas, já apontado anteriormente: as ações partem do centro e se expandem para as extremidades e daí para o espaço; os estímulos chegam pelas extremidades e são canalizados até a coluna vertebral e disparam ações. As pressões sofridas nas extremidades, nos sentidos, como no caso das fortes pressões dos pés e dos olhares, como descrito para os quadros de intensa vertiginosidade, percorrem o corpo como um todo e mobilizam a coluna vertebral, que passa,

por sua vez, a mobilizar o corpo enquanto unidade. A cena, portanto, será sempre uma composição de corpos que agem a partir das suas colunas e são agidos sobre ela.

Eu não devo realizar uma ação, eu devo ser essa ação escrita em um espaço definido. Como a ação acontece em mim, se eu estou em um espaço, ela acontece no espaço. Se eu estou numa relação, ela acontece na relação. Minha coluna é o espaço da minha existência. Minha coluna escreve para que a coluna do outro leia. Estar em cena, me parece, é estar com a coluna presentificada. Meu corpo ideal é minha coluna ideal. (Diretor, Diário de Bordo, 16/10/2010).

O espetáculo “Favores da Lua – o prólogo” se configurou como um espaço de concretização estética desse jogo entre centro e periferia, entre estímulo e origem da ação, entre forças centrípetas e centrífugas. Os seres-atores durante o espetáculo iluminavam da periferia das cenas (local em que se encontra o espectador) as composições de outros seres-atores. O que esperávamos como jogo acional a partir da coluna — estímulo chega pelas extremidades, mobiliza a coluna, que reage como epicentro da ação, que, por sua vez, pelas extremidades: poros, pele — reverbera no espaço e produz novos estímulos; acontecia no jogo entre atuar e iluminar/ser iluminado.

Esse jogo é para nós mais uma parte da *Ética do Cuidado*¹⁹ apresentada anteriormente. Quando um ser-ator ilumina o outro, ele é não só responsável por tornar a cena visível, como também pela pressão que a luz faz sobre a pele, sobre a retina do ator, e assim o estimula à ação: aqui estamos falando de ângulos de incidência da luz, constância, precisão ao acompanhar as movimentações do ator etc.. Também a luz inscreve uma narratividade que lhe é própria e que

19 Ética, que, em certo sentido, nos termos de Rommetveit (1979), requer ‘sintonia com a sintonia do outro’.

serve como materialidade para a construção dos seres-da-cena. Essa observação fica clara no diário de bordo de 11/06/2011:

(...) decidi trabalhar com os conceitos de forças centrípeta e centrífuga. Revisitei o espetáculo para compreender em que momentos essas forças apareciam e cheguei à conclusão de que a dinâmica iluminação (já que são os atores que a fazem em volta da área de apresentação) e atores (Apresentação) se constitui entre forças centrípetas (iluminação) e centrífugas (atuação), dada a composição do espaço cênico. Conscientemente os atores investigaram entre centro e periferia do espaço de representação como seus corpos se organizavam para cumprir com suas funções de atores e de iluminadores. Há nesse exercício uma reflexão bastante importante para o espetáculo “Favores da Lua – o prólogo”, que é a respeito do jogar coletivamente ainda que as cenas sejam bastante individuais. Um ator, em força centrífuga (da cena para o público), isoladamente compõe sua cena; entretanto, um conjunto de outros sujeitos ilumina em força centrípeta (da periferia do palco para o ator em cena) e coletivamente o ator em cena. Em conversa posterior com o elenco, parece que essa compreensão foi bastante intensa e produtiva para a realização do espetáculo. (Diretor).

Para nós, continua sendo a coluna aquilo que permite os jogos entre forças centrípetas e centrífugas na emergência do ENTRE da significação estética, a partir do que temos pensado no NPC como teatralmente interessante, considerando-se o jogo de busca dos “corpos atensos” e as fricções originárias desses. Tanto a prática como a observação externa conduziram os atores a assumirem esta primazia da coluna na ação. Exemplo disso é a descrição de um dia de observação das “atividades-treinamento” por uma das atrizes do NPC.

Final de semana de fora... por razões de saúde fiquei sentada enquanto os meus colegas faziam os exercícios corporais. Apesar da vontade interna borbulhando para entrar no trabalho, a experiência foi interessante. No trabalho de manipulação do corpo do colega, reparei mais uma vez o quanto somos escravos das nossas extremidades. Por que ficar intervindo no corpo do outro só com as mãos? Acaso a nossa coluna, a nossa cabeça, nossas pernas ou pés não podem mexer o corpo do outro? Faz tempo que estamos trabalhando a ideia de coluna com Diretor, buscando a matriz dos movimentos e, de fora, vendo o trabalho, foi para mim muito clara essa falta. Será que eu teria feito a mesma coisa se estivesse no trabalho? Muito provavelmente, também eu estou presa ainda ao costume de que o que se mexe, se mexe com as mãos. Vamos trabalhar!!! (Lucía Spívak, Partilha, 26/11/2011).

A coluna como centro, como foco, estabeleceu novas reflexões a respeito da relação entre “corpo atenso” e “corpo cotidiano”. Toda a compreensão das ações, que partem da coluna e interferem no espaço pelo extravasamento via extremidades e que nesse sentido revelam o ser, esteve pautada na observação das ações no espaço do dia a dia. Contudo, com o tempo, passamos a considerar a bidirecionalidade real de interferências entre essas duas dimensões do corpo. O corpo que buscamos como marco zero para a criação parece, cada vez mais, interessante também para a vida cotidiana.

Em exercícios como os propostos em 24/09/2011 e 22/10/2011²⁰, em que procuramos decompor o caminhar de cada ator, a fim de que pudéssemos observar as tensões e pressões necessárias ao agir, pensando sempre em eliminar todo esforço desnecessário, incluindo-se aí tensões, percebemos, com posterior concordância do grupo, que as repetições dos trabalhos sobre ações básicas da vida co-

20 Sobre os exercícios confira o diário de bordo em <http://euoutronpc.blogspot.com.br/>.

tidiana alteravam, de alguma forma, a ocorrência destas ações no dia a dia. Talvez o maior exemplo dessas transformações esteja no corpo do ator Welinton Machado, que chegou ao grupo com intensa rigidez na região dos ombros e que, após um longo período de trabalho, apresentou um quadro bastante diferente em relação a essas tensões, não só em cena, como, principalmente, nas suas ações cotidianas. As ações cotidianas trabalhadas, em especial o caminhar, deixaram de ser realizadas de modo automático e foram dissecadas para a compreensão das variações possíveis para o corpo-em-ação, sem que com isso se alterasse o verbo com o qual se trabalhava: passar de caminhar para correr, por exemplo. O diário de bordo de 21/05/2011 apresenta o registro da estruturação desse pensamento a partir do momento em que os corpos dos atores pareciam se aproximar da noção que tínhamos de “corpo atenso” para cada um deles:

(...) um dos pontos fortes da atividade foi perceber que esses corpos com os quais eu trabalho já possuem um registro bastante positivo em relação à nossa pesquisa de um corpo atenso..., de um corpo que esteja posto nas suas tensões necessárias; não falamos, reitero aqui, de um corpo que se mantenha em um registro estritamente cotidiano, quanto à percepção, por exemplo, mas de um corpo que deveria ele mesmo estar lá, nas ações cotidianas. Por que na cena se deve ampliar os sentidos? Me parece mais lógico que pensemos pelo inverso: este corpo atenso de que falamos e que pretendemos organizar com nossas atividades considera a um só instante as dimensões do corpo de si, em seus aspectos físicos, mas também afetivo-cognitivos, e o outro como (co)construtor dessa dinâmica de ação simbólica, que, nos parece, é plausível para a cena e para a vida cotidiana. Quando digo outro, digo o outro como espaço, como iluminação, como sonoridade, mas também como outro-ser. Ou seja, o registro que buscamos para os corpos é potencialmente cênico e cotidiano ao mesmo tempo, dependendo, é claro, da

inserção que fazemos dele em determinada cultura, se considerarmos a cena em seu funcionamento como uma cultura interdependente e análoga àquela em que vivem os seres em estado de não-atuação-cênica. (Diretor, Diário de Bordo, 21/05/2011).

Cabe alertar ainda que boa parte da nossa construção cênica se dá exatamente no trabalho sobre as limitações do corpo do ser-ator. Não queremos em cena um super-homem, mas seres-atores disponíveis a revelar os seus próprios limites corpo/vocais, que, na tentativa de dilatá-los, explicitarão a sua materialidade como estética em si. O ser-ator serve ao ser-da-cena. Nesse sentido, as materialidades da cena, incluindo-se aí os corpos dos seres-atores, podem ser consideradas como peças multifacetadas, que se encaixam diversamente a cada novo contexto e que, ao fazerem, reorganizam-se a si mesmas para futuras fricções necessárias aos encaixes. Portanto, o trabalho pela busca de um “corpo atenso” é, acima de tudo, um mapeamento das possibilidades de encaixe, com o mínimo de regras pré-determinadas em relação à instauração do jogo cênico.

Corpo Atenso – Meu corpo entregue ao espaço pelos meus sentidos – A busca pelo corpo atenso continua; aquele corpo com a tensão mínima necessária para a sobrevivência do corpo-em-cena ao mesmo tempo em que apresenta a maior “abertura” possível dos sentidos. Sintam o espaço: lambam, toquem, cheirem..., deixem seus corpos se abrirem para que o espaço interfira, para que ele seja um (co)organizador do biológico e um propulsor do simbólico (corpo-interação). Não tencione para cheirar, não tencione para degustar o espaço, ao contrário, se entregue vigoroso, ao mesmo tempo em que abandonado, e com pouca tensão, o espaço poderá escrever seu corpo, o outro poderá escrever seu corpo, a luz, o som de cada palavra dita: para dizer, escreve, e ao ouvir também escreve. É necessário chegar tão perto depois que já se sentiu o cheiro? Um

mesmo objeto oferece coerência entre cheiro, textura, gosto, som? Como essa divergência que um mesmo corpo, um mesmo objeto, um mesmo espaço, produz nos sentidos é potencializadora da criação. Essa divergência é a pura materialidade criativa. É ela que exige um corpo-interação. É por ela que falamos que entre um corpo e o espaço, entre um corpo e o outro, entre uma cena e um espectador, se constrói um ENTRE, e esse é responsável pela significação estética. Mas ir em direção ao ENTRE é entregar o biológico para reorganizações..., é se deixar criar e se recriar na estrutura. (Diretor, Diário de Bordo, 12/12/2011).

Por fim, é importante destacarmos que depois do reconhecimento das potencialidades e limites dos corpos com os quais trabalhamos no NPC, as proposições feitas por nós para o reconhecimento do estético (na direção do artístico-performativo) que há em cada corpo estão pressionadas pelo conhecer, pelo saber o corpo do outro em ação; pelo reconhecer a qualidade de ENTRE que aquele corpo é capaz de fazer emergir quando colocado nesta ou naquela fricção. E, nesse sentido, o novo espetáculo, “O Touro Branco”, ganhou certa autonomia, que é em si a autonomia do ENTRE da significação estética que buscamos nas produções do Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica.

Finalização do Esqueleto do Touro Branco

Em dois dias de trabalho, intercalados por um encontro só entre os atores, terminamos de rascunhar as onze cenas do espetáculo “O Touro Branco”. Inicialmente parece que conseguimos um todo coerente, ainda bastante frágil, mas suficientemente estruturado para que possamos agir sobre. Tenho tido a sensação de que esse percurso de trabalho que objetiva a montagem do Touro Branco está propiciando aos atores um reconhecimento dos limites e potencialidades das materialidades corpo/vocais de cada um. Quando chego com uma nova proposta de cena, reconheço

uma organização de si (de cada ser-ator) perante as materialidades do outro (ser-ator) a partir do contexto criado por mim para a cena. É claro que eu também estou bastante envolvido com essas corporeidades e as cenas são pensadas diretamente em relação com elas. Nesse jogo de friccionar os corpos, as vozes, as sonoridades e as densidades espaciais, parece que o espetáculo está criando uma autonomia que extravasa nosso controle. É como se, ao nos disponibilizarmos, cada um a partir, em especial, dos seus limites, permitíssemos que o espetáculo corresse por si mesmo e nos surpreendesse a cada semana.

É incompreensível como uma cena recém-proposta possa ter a beleza de uma cena minuciosamente trabalhada; é como se o ENTRE que buscamos da criação já fosse tacitamente conhecido por nós e como se inconscientemente soubéssemos o que exatamente precisamos disparar para que ele possa ser percebido. Entretanto, em outro sentido, algumas cenas que inicialmente parecem muito mais simples não se estruturam organicamente após muitos encontros.

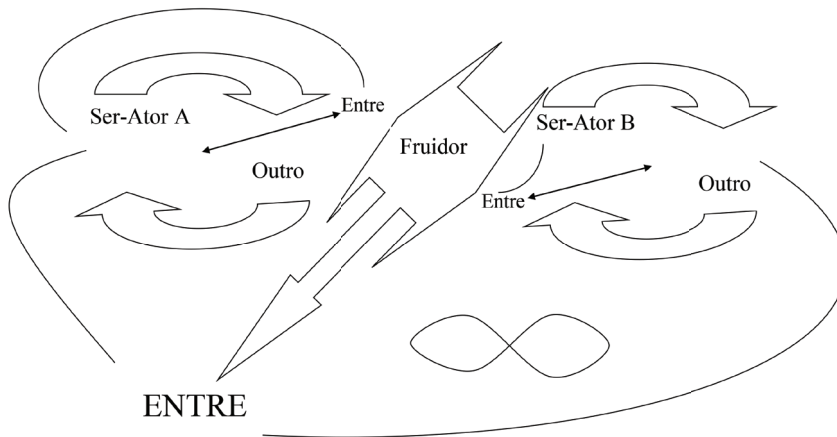
Isso tem me feito pensar que mesmo o ENTRE, como um processo dinâmico, se organize também como estrutura mais ou menos estável. Ou seja, a parte da estrutura garante respostas rápidas e a parte processo nos faça lidar com instabilidades da criação. Ainda assim, mesmo quando penso como estrutura, não consigo nomear o ENTRE ou dizer efetivamente como ele se dá. Só sei que tenho percebido respostas em criação (de minha parte e dos atores) que me fazem apostar que nossas materialidades já se conhecem muito bem... e que isso nos dá uma dose de tranquilidade na criação; um tanto de chão, de suporte.

Meu trabalho pessoal como encenador, parece, assim, que está, durante o esmiuçamento das cenas, em compreender sobre que terreno estável o ENTRE se estrutura (em cada cena, em cada jogo atores/espaco/tempo/texto/iluminação/figurino/sonopastlia/espectador), para poder oferecer algum risco a essa estrutu-

ra e colocá-la verdadeiramente em processo.
Falando agora mais especificamente sobre os seres-atores, percebo que para Lucía e Elton é mais produtivo quanto mais nos aproximamos disso que estou chamando de estrutura e, para Welinton e Jeziel, o jogo está mais voltado para o processo.
Dois a dois o espetáculo parece ser uma tensão necessária em si mesmo. (Diretor, Diário de Bordo, 19/05/2012).

O ENTRE, talvez, nos termos aqui apresentados, possa ser considerado como uma relação de multiplicidade de fricções e afetações como demonstra o esquema a seguir (Figura 1):

Figura 1. O ENTRE enquanto qualidade estético-acional daquilo que emerge da fricção voluntária de materialidades.



Em resumo, o ser-ator, ao se friccionar com uma materialidade externa a ele, gera uma qualidade de relação denominada ENTRE. Analogamente, os outros seres-atores estão produzindo as suas qualidades de interação, ENTRE(S). O fruidor articula (fricciona) essas qualidades emergidas das múltiplas interações e produz um ENTRE elas que será o alicerce da sua significação afetivo-cognitiva da experiência. O Ser-ator, por sua vez, é afetado pela percepção que tem da qualidade de ENTRE que sua interação produz e sob a estrutura mantém o processo de reorganização da interação objetivando a qualidade que se lhe pareça mais adequada e orgânica à proposição artística. Ainda, o ser-ator percebe algo que emana da fruição, e este ENTRE também mobiliza o processo de reorganização das interações rumo a certas qualidades de interação e de experiência desejados, mesmo que possa não haver, verdadeiramente, alterações constantes em cena. Este todo estrutural se desdobra tantas vezes quantas dinâmicas interativas simultâneas e/ou sucessivas ocorrerem no ato de composição cênica.

Como ilustração do esquema aqui apresentado e para encerrar as discussões deste capítulo, temos uma reflexão registrada nos seguintes termos:

Um corpo cor primária [atenso] dialoga com a ideia/material original, se fricciona com ele e nos propõe uma primeira coloração em cena. Os elementos da cena se friccionam em um movimento vertiginoso [multiplicidade de fricções] que coloca cada um dos elementos, inclusive os corpos disponíveis à vertigem. A vertigem possibilita que os objetos de cena, quaisquer que sejam, movimentem os corpos; esses corpos passam a ser a ação mobilizada em última instância pelas ações, ou seja, substantivação. Por ser cíclico, esse último reorganiza a fricção com os originais... Se o que acontece em cena acontece na plateia, e isso dito assim, sem contexto e sem maiores explicações pode soar estranho, esse pode ser o caminho para o teatro

que eu acredito/gosto plenamente de fazer [já que a percepção que se tem da fruição será também responsável pela reorganização das fricções entre as materialidades de composição]. O Favores²¹ me parece uma demonstração quase inconsciente da teoria que aqui vem se construindo. Estou absolutamente feliz com essa reflexão, com esse corpo emergido da prática e da pesquisa teórica. Agora resta investigar ainda mais os elementos aqui apresentados. (Diretor, Diário de Bordo, 13/11/2010).

21 Espetáculo teatral “Favores da Lua – o prólogo”.

COMPOSIÇÃO POÉTICA CÊNICA – dinâmicas lúdico-estéticas de construção de conhecimento

E é por isto, maldita criança mimada, que estou agora deitado aos seu pés, buscando em toda a sua pessoa o reflexo da temível Divindade, da fatídica madrinha, da ama que envenena todos os lunáticos.” (Os Favores da Lua - Pequenos Poemas em Prosa - C. Baudelaire).

Após um significativo período de investigações na direção do “corpo atenso” e dos processos de emergência do ENTRE, passamos a elaborar uma dinâmica de transição entre o ser-ator e o ser-da-cena, que intitulamos “Substantivo-Verbo Verbo-Substantivo”. As pesquisas que empreendemos naquele momento estavam organizadas segundo 4 etapas sucessivas:

1 – Reconhecer a ação a se realizar, proveniente de qualquer fonte de estímulo – texto, imagem, sonoridade (Substantivo);

2 – Descobrir como o corpo realiza a ação em determinado contexto (Verbo);

3 – Investigar possibilidades outras de realização da ação, frente ao nexos de sentido estético-cênico — na maioria das vezes de origem distinta a da razão (Verbo). Nessa etapa, de um modo geral, ocorre a destituição das extremidades e a ampliação do foco em direção à

coluna vertebral, no sentido abordado no capítulo anterior.

4 – Apresentar um corpo que em sua existência relacional seja ele mesmo a ação que antes se realizava; o corpo não age mais, ele é a ação (Substantivo).

Ou, nas palavras escritas nos registros de montagem dos espetáculos, “Personagem (Substantivo); ações que dão forma à personagem (Verbo); as ações da personagem no meu “corpo atenso” (verbo); eu, [ser-]ator, como o presente [metafórico] das ações [que se dão a ver], como existência palpável de um campo acional (Substantivo).” (Diretor, Diário de Bordo, 16/10/2010). Como dissemos anteriormente, o trabalho com o Núcleo pressupõe a *personagem* apenas no contexto do texto que embasa uma montagem e, quiçá, na significação que o fruidor faz da composição.

Se tomarmos como exemplo uma personagem que realiza uma saudação no texto que alicerça a pesquisa cênica, após todas as fricções que envolvem o processo de composição e quando esta saudação vier a público, a relação “substantivo-verbo verbo-substantivo” significa praticamente que “quando digo estar em saudação, quero dizer que eu não posso reconhecer a ação e [que], se a reconheço, ela precisa estar em segundo plano; eu preciso ler o substantivo, eu preciso perceber a saudação muito antes do saudar.” (Diretor, Diário de Bordo, 22/01/2011). O verbo motor, na maior parte das vezes, é o que o ser-ator opera desde o seu “corpo atenso”. Ainda assim, ele não tem acesso exatamente ao que se “lê” como substantivação. Contudo, mesmo que se lhe escape a completude da leitura, sua preocupação deve estar em ultrapassar os aspectos mecânicos do agir, para que ele seja, na alteridade, um substantivo (o agir) que se dá a ver em suas qualidades interativas e espaço-temporais.

Naquele momento, ainda de modo bastante prematuro, supúnhamos o corpo da prática artístico-pedagógica, no sentido das experiências estéticas que embasam esta reflexão, como uma potência interativa eu-outro-mundo. Essa potência, por sua vez, não se reduz

ao organismo, às suas funções, aos pensamentos, ainda que seja, também, constituído por essas dimensões. Este ser do corpo, que já estava no alicerce das práticas em questão, evidenciava a bidirecionalidade da relação corpo-mundo, em que o corpo se constrói no agir e no ser agido simbolicamente (Boesch, 1991).

Ou seja, o corpo-artista lúdico-estético que Tateávamos enquanto existência e enquanto conceito, no âmbito das experiências em artes tomadas como propulsoras destas palavras, dava-se para nós como dialética da exigência e da recusa de aspectos da relação eu-mundo (passagem da relação Substantivo-Verbo, amplamente pautada no cotidiano, para a relação Verbo-Substantivo, característica da experiência estética que construíamos).

Supúnhamos naquele contexto que, no trânsito da primeira para a segunda díade verbo-substantivo, havia uma ampliação do conhecimento sobre possibilidades diversas de operar o mundo se comparadas às cotidianas habituais. Nesse sentido, assumimos, pautados pelas sensações que tínhamos da relação entre criação estética e cotidiano, que, enquanto resiste no mundo, operando-o rumo ao que falta nele, esse corpo diz o mundo no que ele é, inclusive, e, talvez no contexto estético, principalmente, em suas ausências. Assim, o corpo e o conhecimento abordados na prática de que este texto trata, referem-se, desde o início da pesquisa, a repetir²² o mundo, modificando-o; assumimos, portanto, o *formar* como a necessidade de se experienciar o confronto, o defrontar-se com..., considerando-se que o verdadeiro acesso ao conhecimento não se dá pelo conhecimento ele mesmo, mas sim pela experiência.

Já no início das investigações, o conhecimento estético-lúdico construído e veiculado nas práticas artístico-pedagógicas que nos interessava investigar era tomado como a significação que o ser-ator faz de si em relação a..., e da própria experiência à qual está volunta-

22 A repetição como categoria temporal da Composição Poética Cênica terá lugar de destaque nas discussões que faremos no próximo capítulo.

riamente submetido.

Desde então, podemos considerar que as práticas criativas estão aqui entendidas, reiteramos, como pedagógicas em si mesmas. Ou seja, há na prática artística processos de organização e ampliação de conhecimentos referentes às relações entre o ser e o mundo, que fazem ver no ser e para ele um modo diverso de lidar com esse mundo. Isto porque, a coincidência entre o agir e o ser agido simbolicamente carrega em si a necessidade de considerar que o trabalho criativo performativo produz “acontecimentos” no corpo do ser-ator (Cf. Gil, 2001), que é, portanto, como *em definição*, constantemente em diferenciação e constituição prospectivo-interativa.

Nesse sentido, o “treinamento” em Composição Poética Cênica, fundamentado em grande medida no princípio da propriocepção, assume que o saber o corpo, perceber-se, é saber-se em movimento, saber-se operando o mundo; é saber que este corpo que opera cenicamente é “corpo-conhecimento estético”, antes de mais nada. E que,

Quando se passa da ordem dos acontecimentos para a da expressão, não se muda de mundo: os meus dados a que se estava submetido tornam-se sistema significativo. Aprofundados, trabalhados pelo interior, libertos desse peso sobre nós que os fazia dolorosos ou ofensivos, tornados transparentes ou luminosos, e capazes de esclarecer não só os aspectos do mundo que se lhes assemelham, mas também os outros, por mais que tenham sido metamorfoseados, não deixam de estar presentes. (Merleau-Ponty, 2013: 94).

Como em Merleau-Ponty (1994), para nos aproximar do recorte fenomenológico que embasa as discussões que se seguem, não se trata de um corpo “coisa” ou de um corpo “objeto”, mas sim de um corpo linguagem, que é gesto, é movimento, é desejo, é historicidade.

O corpo da Composição Poética Cênica não suporta o representar, apenas o agir. Cada ação de uma parte isolada do corpo é

considerada/entendida em relação ao todo, que sempre deverá ser afetado, seja em uma participação harmoniosa, seja por uma contraposição deliberada, ou mesmo por uma pausa, segundo propriedades espaciais, temporais, articulatórias e de fluência (Laban, 1978; Fernandes, 2006). Para Laban, ao pesquisar os fatores de composição do movimento, o ser-ator (nos nossos termos) evita um trabalho mecânico de reprodução de ações e entra em um processo expressivo de composição artística. Por exemplo, ao agir, o ser-ator experimenta diferentes dispêndios de energia/força que estão diretamente associados ao peso e às resistências: peso das partes do corpo movidas; peso dos objetos; resistências internas dos músculos antagonistas; resistências externas provocadas por pessoas e por coisas (isso para ficarmos apenas nos aspectos objetivos). Nesse processo de experimentação, o ser-ator constrói um repertório de operações eu-objeto que não se restringe à cena e não se inicia nela.

O agir (simbólico) corporal do ser-ator modula-se ricamente conforme modelos peculiares de esforços que não têm qualquer serventia funcional, somente exploratória, e contempla dois movimentos sucessivos e simultâneos:

1 - centrípeto, em que o mundo externo convoca possibilidades motoras para a composição corporal.

Segundo Merleau-Ponty (2006a: 122), “a coisa me aparece como função dos movimentos do meu corpo. Mas esses movimentos se desenrolam em torno do objeto; não devo imaginar que eles são pensados por mim como fatores objetivos”.

Na esteira das proposições de Laban (1978), na Composição Poética Cênica, a existência dos movimentos do corpo está implicada por três estágios preparatórios para a interação corpo-mundo:

Atenção: capacidade de ordenação eu-mundo-espço;

Intenção: domínio das relações entre esforço e peso;

Decisão: habilidade de ajuste temporal.

Assim, cada elemento motor só tem validade se pensado como parte de uma situação de conjunto, em um mundo implicado pelos movimentos do ser-ator. Nesta dinâmica, o que investigamos esteticamente são as aptidões de diálogo frente a determinadas situações, no mais das vezes, intencionadas pelo ser-ator. No esforço da passagem do ordinário ao estético, o mundo é alçado para o âmbito do imaginário.

Os pensamentos do papel só existem nos gestos – em cena só há condutas, e todos os pensamentos são condutas; os objetos só estão presentes no drama por estarem integrados nos gestos do ator. O que realmente faz o grande ator é a pregnância do sentido do papel na conduta; há nele uma espécie de implicação dos outros atores. [...] A magia dramática consiste no fato de que, junto com o corpo do ator, todo o resto é alçado ao imaginário pelos elos que se estabelecem entre os objetos. (Merleau-Ponty, 2006b: 561).

Se assumirmos com Merleau-Ponty (2006b) que, além de um corpo sensorial, somos igualmente corpos com técnicas, estilo e conduta, diretamente associados aos objetos culturais²³, a descoberta de novas “habilidades” expressivas introduz no ser-ator a necessidade de dizer diversamente tudo o que disse antes. (Cf. Merleau-Ponty, 2013: 54-56). Esse fato reorganiza o trânsito entre situação motora e imaginário. No caso do ser-ator, a situação motora marca para o imaginário os limites do mundo a ser alçado; a situação imaginária, por sua vez, introduz na motricidade a necessidade de ampliação de suas funções e operações.

2 – A segunda dimensão a ser considerada no agir simbólico (Boesch, 1991) é o movimento centrífugo, em que o corpo enquanto linguagem opera o mundo, a partir de um referencial cotidiano e em

23 Sobre a noção de objeto cultural ver infra.

direção a uma composição estética.

A habilidade do ser-ator em alçar o mundo para o imaginário faz com que, segundo Merleau-Ponty (2006b), seus gestos criem vãos em que se tornam visíveis condutas de outros, em uma relação de intencionalidade entre corpo e mundo. Por se tratar de um universo estético, que na nossa pesquisa cênica não tende ao realismo, os vãos podem ser entendidos aqui como encurtamento da distância, presença e ausência, entre as coisas e os seres e com amplas fricções entre eles. O vão que se produz não é um vão espacial, mas um vão de nexos, de sentido, que faz coincidir o verbo e o substantivo (estéticos).

O corpo do ser-ator realiza o rompimento do nexo cotidiano e institui o nexo próprio de uma comunicação estética contextual. Segundo Merleau-Ponty (2006a: 122), “tenho consciência do meu corpo como uma potência indivisa e sistemática de organizar certos desenvolvimentos de aparência perceptiva. O meu corpo é aquele capaz de passar de tal aparência a tal aparência, como o organizador de uma ‘síntese de transição’”. O nexo estético que se constrói na operação do corpo como linguagem do ser-ator sustenta sua dinâmica de existência em uma ação recíproca, de cooperação mútua, inclusive com o fruidor, das materialidades propulsoras do ENTRE (não exclusivamente concretas).

O nexo estético, nesses termos, é experimentado pelo fruidor desde uma situação empática (Boesch, 1991; Merleau-Ponty, 2006a), tal como se dá na vida ordinária. Segundo Merleau-Ponty (2006a: 125),

*A Einfühlung*²⁴, operação quase corporal, é em primeiro lugar a posição de um sujeito “estesiológico”. Eu não projeto no corpo de outrem um Eu penso, mas apercebo o corpo como percebente antes de percebê-lo como pensante. Este olhar que tateia os objetos, eis o que vejo em primeiro lugar: vejo um corpo que se articula ao mesmo objeto que eu.

24 Empatia.

A diferença da articulação entre vida ordinária e experiência artística que a Composição Poética Cênica faz coexistir entre ser-ator e fruidor, pela relação empática, é o encurtamento das distâncias, o vão. Quando o ser-ator faz a passagem do agir para o ser (substantivação), o fruidor acessa uma qualidade de existência (ENTRE) e não mais (prioritariamente) um ser-ator que age em direção a..., e com finalidades contextuais. Aos poucos e no ato da apresentação/fruição artística, segundo um modo de operação comum à vida ordinária, ser-ator e fruidor constroem o universo estético (da agoridade) como um núcleo comum da experiência de ambos. Ou seja, ambos experimentam o corpo humano pré-objetivo, senciente e sensível.

Investiguemos a partir de uma experiência prática os dois movimentos basais da Composição Poética Cênica, acima explicitados. Descrevemos a seguir uma das “atividades-treinamento”, que foi realizada mais de uma vez durante as experiências embasadoras deste texto: o grupo deve colocar-se em roda, em pé, estabelecer um foco individual fixo (para o início da atividade) e tentar evitar todo e qualquer movimento. Assim que algum movimento ou som é captado pelo sujeito [ser-ator], ele deve jogar com o seu “objeto de percepção”; ao agir sobre o “objeto de percepção”, o sujeito [ser-ator] poderá trabalhar com sua totalidade ou apenas com aquilo que lhe pareça mais significativo. Aos poucos outros “objetos de percepção” podem passar a fazer parte do trabalho de repetição e persistência.²⁵ O sujeito [ser-ator] pode optar por manter os “objetos de percepção” anteriores a cada nova afetação ou abandoná-los intencionalmente. Aos poucos, a repetição e persistência de um sujeito [ser-ator] passam a ser proposição para outros e assim sucessivamente. Aos poucos, células de investigação surgem entre seres ou individualmente. O sujeito [ser-ator] deve evitar toda e qualquer simbolização deliberada. O conteúdo simbólico do movimento e da ação deve ser deixado a

25 As noções de repetição e persistência fazem parte das discussões do capítulo subsequente a este.

cargo da compreensão imediata do fruidor. Na medida do possível, o orientador da atividade pode solicitar que pessoas ou grupo de pessoas se mantenham na exploração do jogo cênico que já apresentam, deixando-se afetar apenas intra-jogo. Toda ação realizada não intencionalmente pelo sujeito [ser-ator], como esbarrões, sons, quedas, devem ser incluídas nas atividades de exploração. Ao orientador cabe, ainda, quando se fizer oportuno, a inserção de materiais externos ao jogo instaurado com fins da germinação de novas proposições.

Por “objeto de percepção” entendemos, neste caso específico, qualquer disparador de intenções do ser-ator em relação à exploração do seu próprio corpo. O gesto do outro, um movimento, um som produzido pelo corpo do outro, um encontro, se capturam a atenção do ser-ator, assumem o valor de “objeto de percepção”; esses, na esteira do que Merleau-Ponty (2013) afirma sobre a relação entre o pintor e o mundo, despertam um eco no corpo, porque o corpo, de alguma forma, os escolhe.

Esta atividade, tal como boa parte das “atividades-treinamento” em Composição Poética Cênica, obriga os seres-atores lúdica, continua e simultaneamente a desprender-se de si e remeter-se a si (Gadamer, 2008); trata-se, em certo sentido, de ultrapassar a situação motora e voltar-se a ela. Há, nos termos labanianos, um posicionar-se frente ao funcionamento biomecânico do movimento que impede a composição de ser puramente objetiva e tampouco puramente subjetiva (Fernandes, 2006). Devemos atentar para o fato de que, aos poucos, Devemos atentar para o fato de que, aos poucos, esse processo “cooperativo” entre objetividade e subjetividade vai se tornando comum em certo modo de se operar o e no mundo de situações estéticas. (Cf. Sampaio, 2015).

Ainda que o foco de toda a atividade esteja na substantivação estética da coisa, do gesto, somente a ação do ser-ator é que a torna presente. Se não estivermos considerando um núcleo de significantes como o silêncio, os corpos estáticos e a imagem da disposição circular

dos corpos, não há no início da atividade nada além de potências. Ou seja, no sentido do que Merleau-Ponty (2006a: 120) reconhece como comum ao ser em sua vida ordinária, para o ser-ator “sua atividade consiste integralmente naquilo que fará ‘aparecer o ser’”.

Quando o ser-ator é capturado pelo “objeto de percepção”, ele passa deliberadamente a explorar, na execução da ação integrada ao seu corpo, variações das dinâmicas espaço-peso-temporais de ocorrência da ação. Aquilo que o captura no movimento de outrem, ele aproxima de suas experiências cotidianas. Na medida do possível, extravasa esta ocorrência em direção à composição poética. Se a exploração motora faz emergir a presença de uma ausência²⁶ (algo que não está ali concretamente, mas que é sentido em potência) e um nexos estético, a exploração deixa de ser exclusivamente motora e passa a ser uma tentativa de se chegar ao segundo substantivo (corpo-substantivo), percurso muitas das vezes interrompido antes de sua consumação. Não se trata da construção fortuita de algo, tampouco da busca por expressões puramente convencionais ou sociais. O que se dá a ver, no caso de se conseguir chegar ao corpo-substantivo-estético, é a existência qualitativa de algo em termos de presença corporal relacional, fruto de uma exploração intencional e seletiva do ser-ator, e não em termos de um corpo que age. “Desse ponto de vista, é certo que a coisa faz parte do meu corpo. Há entre eles uma relação de co-presença. O meu corpo aparece como ‘excitável’, como ‘capacidade de sentir’, como ‘uma coisa que sente’”. (Merleau-Ponty, 2006a: 123).

O acaso merece atenção especial na análise dessa atividade, já que, em certo sentido, a imprevisibilidade é responsável pela manutenção da “alma” do processo. Como a movimentação inicial da exploração não deve ser deliberada, o ser-ator parte de um excesso de expectativas, que se realizam apenas parcialmente na movimentação do outro. É do excesso de expectativas que o ser-ator faz possível

26 Também a presença da ausência será abordada e aprofundada no capítulo subsequente a este.

para si mesmo ser capturado pela existência do outro. Nesse sentido, o processo criativo tem seu início na ausência e se direciona para outras ausências, vãos. Se por um lado a imprevisibilidade está ancorada em dinâmicas de alteridade, por outro lado ela remonta diretamente à presença do lúdico nesta perspectiva de criação estética. Essa forte presença da imprevisibilidade evidencia constantemente ao ser-ator a necessidade de se envolver com o diferente, com o não cognoscível (imediatamente), dado, inclusive, que a busca de nexos das experiências em Composição Poética Cênica não está pautada prioritariamente pela presença da razão.

Vale ressaltarmos, desde o esquema sobre o ENTRE, apresentado no capítulo anterior deste texto, que, se o que é “fruído” pelo espectador resulta da fricção entre todas as materialidades e qualidades de interação envolvidas na composição cênica, o ENTRE da fruição é sempre não coincidente com o ser-ator. E desde então é também algo a ser significado por ele, como alguma coisa de que ele faz parte, mas que não é o todo.

Em um sentido que pode parecer oposto, mas que deve ser reconhecido como complementar a esta ideia de não-coincidência entre o ser-ator e o ENTRE da fruição, no caso da Composição Poética Cênica, temos o fato de que este *diferente de si*, com o qual lida o ser-ator, não necessariamente se refere a um outro externo a si, mas sim a ele na sua incompletude, como parte de um mundo que ele compartilha. Nesse sentido, o conhecimento lúdico-estético, no campo da Composição Poética Cênica, constrói-se, portanto, sob o véu da alteridade.

A alteridade na composição pressupõe que o ser-ator busque o recomeço (na persistência), abordando novas questões e perspectivas (na repetição). Assim, o corpo-artista a que nos referimos neste texto só pode ser “conhecido” na medida em que ele é vivenciado naquilo que se lhe escapa. Ou seja, as “atividades-treinamento” em composição poética pressupõem envolvimento com o não-cognoscível, a

destituição da primazia da razão e a exclusão de sentidos definitivos. Acreditamos, quanto a essa pressuposição, que caiba, mais uma vez, a descrição de uma “atividade-treinamento”.

Tomaremos a liberdade agora, de nos utilizarmos de uma passagem que não se refere às atividades do Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica, mas sim à prática docente desenvolvida por nós no contexto do projeto de extensão: “Corpo, Narrativa e Significação — diálogos entre a criação corpo/vocal e o desenvolvimento humano”, realizado na Universidade Federal do Tocantins (UFT – Out/2012 a Dez/2013), em que atuamos como professor²⁷. A liberdade que nos damos de utilização desta passagem está no fato de que as atividades desenvolvidas no referido projeto de extensão seguem as mesmas diretrizes e pressupostos daquelas do NPC; além do que, a atividade foi desenvolvida com os integrantes do Núcleo, entretanto, sob a orientação de outro argumento. (Cf. Diretor, Diário de Bordo, 23/04/2011).

Junto aos integrantes do citado projeto foi elaborado o espetáculo teatral “Ninguém Matou Suhura”, baseado na obra homônima de Lília Momplé. Uma das passagens retirada da obra e que foi explorada como imagem poética cênica refere-se ao seguinte contexto: uma jovem mulher sabe que se destina a um espaço em que a espera um homem. Trata-se de uma experiência de prostituição, ainda que consentida, não desejada. No ato do encontro, a jovem reluta, mas acaba estuprada e morre durante a relação sexual. Para trabalhar possíveis composições poéticas para esse argumento, utilizamos a seguinte “atividade-treinamento”: duas filas de pessoas são dispostas em lados opostos das salas; trata-se da divisão entre homens e mulheres (na composição). Cada jogador escolhe um ritmo e uma forma de caminhada em direção ao lado oposto ao que se encontra no início. Após cada fila de jogadores existe um objeto que se tocado

27 Tal projeto de extensão faz parte das atividades do Grupo de Pesquisa em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (CONAC), da Universidade Federal do Tocantins (UFT/CNPq).

pelos jogadores do lado oposto impõe o fim da rodada de “atividade-treinamento”. No momento em que dois jogadores de lados opostos se encontram, eles devem instaurar prospectivamente uma interação corpo/sonora em que o homem tenta dominar a mulher e estuprá-la e a mulher busca fugir. Trata-se de ações abstratas; do deslocamento de significantes; da transmutação de códigos. Quando o jogador-mulher se considerar efetivamente dominado e estuprado, ele deve declarar ao jogador-homem que está morto e, portanto, fora do jogo. Entretanto, se o jogador-homem considerar que ele foi vencido e que o jogador-mulher conseguiu instaurar a fuga, ele deve deixar o jogador-mulher seguir o seu caminho em direção ao objeto localizado no lado oposto à sua fila de início. Durante o percurso mais de um jogador-homem pode agir com mais de um jogador-mulher. Quando células interativas sobre o argumento se instauram, o orientador da atividade pode solicitar aos jogadores que se mantenham em exploração e que abandonem o jogo provisoriamente.

Três fatores nessa “atividade-treinamento” evidenciam a presença intrínseca da alteridade na Composição Poética Cênica:

1 – Nenhum dos seres-atores sabe exatamente desde o início com quem se deparará em seu percurso de caminhada;

2 – O jogo a ser instaurado entre os pares, após os encontros, não tem regras pré-definidas. As “regras” são negociadas e percebidas em ato e de modo prático e prospectivo;

3 – Cabe ao próprio ser-ator definir, se for o caso, o momento em que ele “perde” o jogo, declarando verbal ou corporalmente tal fato para o outro ser-ator com quem compõe naquele momento.

Estes três fatores implicam para o ser-ator a necessidade de se sensibilizar em relação ao desconhecido, de ser capaz de se adaptar à imprevisibilidade e de conseguir realizar uma síntese das negociações em tempo real, bem como de se perceber minimamente coerente dentro desta síntese da interação. Esta síntese, certamente, não pretende uma representação em forma, mas sim a busca de uma dinâmi-

ca interna de sentido em que o outro é reconhecido como alteridade.

Conforme sintetizado por Laupies (1999), duas dimensões inter-relacionadas estão principalmente implicadas na relação com o outro como alteridade. A primeira delas é que, nessa natureza de relação, o eu legitima o outro como uma subjetividade que é, ao mesmo tempo, comparável e diferente da dele mesmo, eu. A segunda dimensão é a da impossibilidade, para o eu, de apreender clara e nitidamente a subjetividade do outro, bem como as experiências vividas por esse outro, embora haja a possibilidade de eu e outro interagirem a respeito dos relatos das respectivas experiências. Trata-se, pois, de uma insuperável *opacidade e nebulosidade* na relação, o que impõe, por sua vez, uma permanente tensão entre aquilo que permanece implícito e o que pode ser explicitado, entre aquilo que se vislumbra e aquilo que nem se imagina, na relação com o outro. Coloca-se, assim, o inevitável limite à intersubjetividade humana. (Simão, 2010: 245. Grifo do autor).

Na criação, portanto, e desde a perspectiva aqui adotada, podemos reconhecer que eu e outro não são capazes, em hipótese alguma, de conceber integralmente a proposta de interação do outro, ainda que, para este outro (o ser-ator que realiza uma proposição) reste apenas um aspecto nostálgico de uma criação plenamente compartilhada que nunca se deu efetivamente. A síntese, portanto, a partir da sua dinâmica interna de sentido, se por um lado possibilita a consumação do jogo, por outro evidencia para o ser-ator a sua incompletude, a sua posição de não ajustamento pleno na relação eu-mundo ou eu-outro. Os esforços do ser-ator em Composição Poética Cênica, portanto, tocam a tensão da constituição entre aquilo que (se) é, aquilo que se deseja ser, aquilo que deveria ser e aquilo que poderia ser em composição.

Ou seja, o ser-ator, e nisso encontramos uma generalidade de processo em relação à vida cotidiana, experimenta seu corpo “entre

coisas”, preso a um tecido de mundo. Aquilo que o captura e que de alguma forma ele mantém para si e em si são prolongamentos dele mesmo e constituem sua definição plena. “O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar e reconhecer no que vê então ‘o outro lado’ de seu poder de vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo.” (Merleau-Ponty, 2013: 19).

Entretanto, não devemos pensar na apropriação do que se vê pelo corpo; no que as coisas capturam o ser, ele se aproxima das coisas, abre-se ao mundo que mantém em torno de si, sua circunvizinhança. Assim, o exercício do fazer na experiência corporal estética configura-se como o exercício deliberado de *estar para o mundo* desta ou daquela maneira, ao mesmo tempo em que o ser-ator, no caso da Composição Poética Cênica, tenta construir um mundo que se apresente a ele de determinado modo, alçando o que lhe captura ao imaginário, tornando presente ausências significativas e criando os encurtamentos entre as coisas. Todavia, o mundo oferece limites (reorganizáveis) para essa segunda intenção. Se o primeiro movimento reafirma para o ser-ator sua incompletude — as coisas são assumidas como aquilo que falta para fechar o circuito do corpo —, o segundo, na resistência do mundo, evidencia a não coincidência entre si mesmo e o mundo. O ser-ator, nesse percurso, entende do mundo que ele é talvez “desenhado” pelo outro. Segundo Merleau-Ponty (2006a: 353),

(...) isso é também uma abertura do meu corpo aos outros corpos: assim como toco a minha mão tocante, percebo os outros como percipientes. A articulação de seus corpos no mundo é vivida por mim naquela de meu corpo no mundo onde os vejo.

Ora, isso é recíproco: o meu corpo também é feito da corporeidade deles. O meu esquema corporal é um meio normal de conhecer outros corpos e de estes conhecerem o meu corpo.

O ser-ator, na medida em que se deixa afetar pelos “objetos de percepção” provenientes dos corpos dos outros, sabe, igualmente, que afeta os processos de criação dos outros, seja enquanto ser que garante a imprevisibilidade, seja enquanto ser que presentifica (inclusive ausências) — faz aparecer na atualidade pontual — parte daquilo que captura seus parceiros de criação. Nesse sentido, o ser-ator reconhece seu corpo como copresente e copossível em relação ao todo da criação e não o assume como anterior ou posterior a algo. Ou seja, o ser-ator apreende seu corpo em sua duplicidade:

(...) como coisa e veículo de minha relação com as coisas. São os dois “lados” de uma experiência, conjugados e impossíveis, complementares. Sua unidade é irrecusável, ela é simplesmente como a dobradiça invisível em que se articulam 2 experiências – um si dilacerado.

[...]

Essa coisa-abertura para as coisas, participável por elas, ou que as porta em seu circuito, é propriamente a carne. (Merleau-Ponty, 2006a: 358).

A passagem abaixo, transcrição de uma “atividade-treinamento”, pode ilustrar e adensar esta discussão a respeito do corpo enquanto coisa e enquanto coisa-abertura.

A partir de dados do espetáculo, das cenas, levantamos diferentes possibilidades de composição a partir do “ser movido”. Cada ator organiza 5 células (texto, ação, gesto ou som), desde o espetáculo em trabalho, que lhe sejam significantivas (por razões não explicitadas) para se trabalhar. As 5 células devem construir uma sequência a ser feita diversamente a cada vez que for realizada (não se trata de uma partitura). Em um determinado momento, apresenta-se a sequência aos outros atores. Todos conhecem todas as células, que devem ser trabalhadas, a partir de então, como pas-

síveis de subdivisões, de reordenamentos e de alterações de toda natureza (velocidade, desenho no espaço, densidade e fluência). Cada ator escolhe um espaço determinado. Um dos atores começa uma das suas células. A partir das sensações geradas, outra célula pode ser disparada. Repetem-se as duas células até que uma terceira seja disparada; e então se repete até uma quarta; uma quinta... De tempos em tempos os atores devem trocar de lugar no espaço para ver o que altera na sequência coletiva. Quando se derem por satisfeitos (o que pode ser determinado pelo tempo ou por quaisquer outras razões) com a sequência, todos, o grupo, devem escutar o registro criado e investigar as possibilidades de um campo de significação — efetivamente de Composição Poética Cênica. (Diretor, Diário de Bordo, 10/02/2013).

Nesta atividade treinamento cada uma das cinco partes da sequência do ser-ator já é conhecida pelo grupo isoladamente, visto que fazem parte de um espetáculo que lhes é comum. Entretanto, o recorte e a organização realizados pelo ser-ator para fins da atividade não são familiares aos participantes do jogo. Neste caso, o ser-ator disponibiliza seu corpo em ação como algo externo ao outro (coisa); algo que se direciona para capturar o corpo dos outros. Ou seja, há, para além do ato de mostrar a sequência, um objetivo coexistente a esse que é o de se fazer interessante ao outro. Nesse sentido, o ser-ator conta com a disponibilidade do outro para ser capturado por ele, pelos movimentos dele (coisa-abertura), em parte instaurado pela presença contextual das orientações da atividade, em parte pelo poder empático do corpo. A coisa no outro, movimentos corpo/sonoros, não é dada imediatamente e acabada ao ser-ator; caso isso acontecesse, não se faria necessária uma relação empática, já que a coisa não convidaria o ser a habitá-la e com isso não produziria no ser intenções e motivações em relação a ela. (Merleau-Ponty, 2011: 542-548).

Na medida em que o outro se depara com o corpo (coisa) do

ser-ator e se permite a ele, a ação do ser-ator passa a ser parte de algo maior que inclui o corpo do outro enquanto coisa; não enquanto duas coisas separadas e articuladas, mas sim como uma unidade composta por, pelo menos, dois corpos. Isso porque não cabe à segunda ação capturar um terceiro corpo ou uma segunda ação do primeiro corpo, cabe ao todo que se mostra se fazer interessante para uma nova (terceira) intervenção. Quando falamos que o corpo se torna coisa, não queremos dizer uma objetivação do corpo, senão algo incompleto em essência que pode gerar uma relação empática e de preenchimento com um terceiro.

A atividade não comporta por parte do ser-ator uma postura analítica frente ao outro. Ele não precisa saber o movimento do outro, ainda que o reconheça em uma situação motora, o corpo de si o faz transitar entre as coisas apresentadas pela interação corpo-mundo no outro. A coisa, portanto, coexistente aos dois corpos (ou mais), é também coisa em trânsito.

Assim, assumirmos que o corpo se desdobra em coisa e coisa-abertura significa, de acordo com nossa experiência estética, reconhecermos que constantemente a coisa se organiza em novos contornos e nisso é necessariamente coisa-abertura seletiva, temporal e contextual. Mas, enquanto coisa, o corpo, na medida em que se expande pela copresença do outro, não tem o mesmo significado para todos os seres-atores; não se trata de compartilhar significados, senão de saber existente um nexo de sentido que envolve tanto um corpo quanto o outro em uma unidade, e que, neste caso, está pautado pelo contexto da criação e pelas indicações da atividade.

O ser-ator sabe que cria com o outro, que atende às orientações e que depende do outro para compor e vice-versa, mas não sabe o que significa isso para o outro; sabe certa inerência dele próprio à criação, dele no outro e no mundo, da criação, do outro e do mundo

nele²⁸; supõe, apenas, que, pela manutenção daquele no jogo, que o outro deve reconhecer algo significativo na interação, tanto quanto o primeiro é capaz de fazer. Ainda mais, o ser-ator sabe que tem estas e não aquelas intenções de criação e interativas porque é este e não o outro; ele sabe do outro intenções diversas das suas, ainda que não saiba quais. Por mais que haja a abertura do ser-ator para o outro, este nunca existirá para aquele como ele mesmo, ainda que se lhes veja enlaçados. (Merleau-Ponty, 2011: 549-580).

Ou seja, o corpo (coisa), ainda que inclua o outro e dependa dele ontologicamente, é experienciado pelo ser-ator como algo seu, mas sobre o qual possui apenas em parte um controle. Ao mesmo tempo, sabe que o outro também chama a si, como dele, aquilo que se compartilha. O corpo é, então, experienciado enquanto um corpo fenomenal (macrofenômeno) e enquanto corpo objetivo (microfenômeno), simultaneamente. (Merleau-Ponty, 2006a: 348-354). E, parece-nos, aqui, que essa dupla experiência do corpo da criação é que permite ao grupo reconhecer a coletividade de uma composição.²⁹

Como Merleau-Ponty assume para a arte como um todo, nesta atividade, o ser-ator parece tornar visível ao outro aquilo de que ele participa sem ver; por sua abertura ao outro se entrega a ver aquilo de que, por sua vez, já participa sem reconhecer de imediato. Dizemos isso porque, de certo modo, as combinações apresentadas por cada um dos participantes já existem enquanto potência no espetáculo que compartilham e de onde provêm seus movimentos. Vale ressaltar que não se trata nesta atividade de pesquisar seus próprios movimentos: quaisquer movimentos ou sons do espetáculo que se lhes pareçam convenientes e instigantes podem ser explorados, mesmo que, originalmente, sejam ações de outros seres-atores.

28 Estamos nos aproximando aqui do conceito de *Ineinander* de Husserl (Résumes de cours Du Collège de France, Résumé de l'année 1958-1959, Gallimard, 1968).

29 Discutiremos a ideia de identidade de grupo e de campo compartilhado de ação em capítulo posterior desta mesma obra.

Outro aspecto merece atenção nesta atividade: a expressão é anterior a qualquer concepção. Mesmo que o ser-ator tenha “estudado” a sua sequência com cinco movimentos já conhecidos, ele depende de sua abertura ao outro, coisa-abertura, para (co)organizar a coisa. A experiência, neste caso, não está pautada em ideias desenvolvidas, mas sim em movimentar matrizes de ideias, passíveis de completa destituição do valor de si para a criação. Isso é possível porque, segundo Merleau-Ponty (2013: 111-122), temos em nós a possibilidade de ordenar configurações de situações em número indefinido, ainda que não infinito.

O outro enquanto alteridade age sobre o ser-ator como um validador da iniciativa daquele, ao aderir à construção da coisa, ao mesmo tempo em que se comporta como um disruptor de suas concepções prévias e matrizes de ideias (e vice-versa). Todavia, para Merleau-Ponty (2013: 107), desde a dialética hegeliana,

Os outros tais como são (ou tais como serão) não são apenas juízes do que faço; se eu quisesse me negar em proveito deles, eu os negaria também como “Eu”; eles valem exatamente o que eu valho, e todos os poderes que lhes concedo, concedo-os ao mesmo tempo para mim. Submeto-me ao juízo de um outro que *seja por sua vez digno daquilo que tentei*, isto é, de um par escolhido por mim mesmo. (Grifo do autor).

Mais uma vez nos deparamos com o excesso de expectativas do ser-ator (e do outro) rumo à sua não coincidência com a coisa. Mas é exatamente isso que parece instigar a criação. Encontrar no vão, no encurtamento entre as coisas, algo ainda por dizer; ou, como explicitamos acima, novas habilidades para dizer diversamente o mesmo, e com isso apresentar suas qualidades relacionais e de objeto ainda desconhecidas.

Segundo o autor, o que vem à linguagem (não somente verbal) e, portanto, à criação, não é aquilo que temos à nossa frente, à nossa

disposição, mas sim o excesso daquilo que vivenciamos. Se por um lado as expectativas do ser-ator são frustradas no encontro com o outro, o que o outro lhe oferece o extravasa completamente. O ser-ator é consideravelmente menor do que o que reconhece no outro enquanto potência. O corpo-abertura, assim, não está voltado para o visível, mas para aquilo que o visível faz alçar para o imaginário do ser. Visto dessa forma, a abertura do ser-ator ao outro é essencialmente uma abertura à ausência.

Essa constatação aponta para uma síntese da relação entre corpo e mundo; ambos se encontram a todo tempo e simultaneamente, e porque implicados um no outro, incompletos em sua constituição. Ao lidar com a ausência de um núcleo estruturado e inalterável do mundo, o ser-ator resvala na sua própria ausência de uma unidade fechada em si mesma e que pode ser experimentada enquanto tal. O corpo da experiência estética parece invocar uma unidade de mundo e de si mesmo que, pela natureza de ambos, é impossível de ser encontrada. O gesto do ser-ator não se refere a qualquer sentido único ou último de mundo, que o validaria frente a qualquer suspeita. Pelo contrário, nesta atividade, e de início, ele se refere a uma pluralidade de sentidos, e nisso, a nenhum de fato; são apenas sentidos provisórios que cumprem sua função de manutenção do ser-ator no exercício estético – “(...) existem atos em que me concentro para me ultrapassar.” (Merleau-Ponty, 2011: 512). Dizemos isso porque, a primeira movimentação realizada na atividade ainda não é uma composição, mas sim uma exibição que tem por finalidade capturar o outro. Só então, algum nexos de sentido começa a se desenhar. Todavia, ele se mantém rascunho por toda a atividade; mesmo no final, o nexos de sentido só se mantém enquanto o jogo está em curso. Pela efemeridade do processo (só existe na agoridade), da coisa pouco fica a não ser a qualidade da experiência como propulsora de experiências futuras e de ressignificação de experiências anteriores. Ou seja, a radicalidade da experiência de composição corporal-estética, segundo o que vi-

mos analisando, refere-se a um ser-ator enquanto campo, enquanto experiência de si mesmo no mundo e do mundo como extensão de si.

Certo dia e de uma vez por todas algo começou que, mesmo durante o sono, não pode mais parar de ver ou de não ver, de sentir ou de não sentir, de sofrer ou de estar feliz, de pensar ou de descansar, em suma de se “explicar” com o mundo. Aconteceu não um novo lote de sensações ou de estados de consciência, nem mesmo uma mônada ou uma nova perspectiva, já que não estou fixado em nenhuma e já que posso mudar de ponto de vista, sujeito apenas a sempre ocupar um ponto de vista e a ocupar somente um a cada vez – digamos que aconteceu uma nova *possibilidade de situações*. (Merleau-Ponty, 2011: 545).

No mesmo dia da atividade que estamos anunciando, um fato parece ilustrar a presença de um saber do ser-ator, ainda que sem rótulos ou formulações conceituais, sobre sua existência relacional e extensiva com o mundo — a atriz Lucía Spívak (Partilha, 10/02/2013) atribui ao ambiente a inspiração para uma de suas composições: “Ensaiar num local arejado, cheio de verde e com clima de chuva me trouxe automaticamente a inspiração que precisava para compor a música do início do espetáculo. Saiu de primeira e fluidamente como saem as coisas que fazem sentido na hora...”.

Entretanto, ainda que reconheçamos a existência do ser como relacional no cotidiano e façamos isso sem nos debruçarmos detidamente sobre reflexões a respeito em cada situação vivida, a vinda desse aspecto para a exploração intencional e estética parece oferecer alguma dificuldade (e inspiração) para o ser-ator. Lucía Spívak e Elton Pinheiro apontam para esta dificuldade em suas partilhas referentes à “atividade-treinamento” que estamos analisando:

O ensaio foi delicioso, nesse local especial fizemos um interessante exercício de sequência de ações que na

repetição foi mostrando a dificuldade que temos de construir a poética das cenas. Agir não é tão difícil, mas agir em relação aos outros, agir compondo uma cena, sendo esta natural e não forçada, é bem mais difícil. Nesse trabalho ficamos um bom tempo, e o considero muito útil e importante no nosso processo. (Lucía Spívak, Partilha, 10/02/2013).

Em um local bem agradável demos continuidade aos nossos ensaios/trabalhos. Fizemos um exercício muito interessante que envolve a percepção para o jogo cênico. Como se relacionar com o companheiro de cena a partir de uma ação corporal ou verbal? O que a outra pessoa faz que leva você a se relacionar com ela sem ser forçado e sim sendo “sentido”? Parece ser simples de fazer, mas não é. Creio que conseguimos atingir um resultado satisfatório para um primeiro momento, mas é claro que não foi o suficiente. Esse tipo de exercício é um daqueles que por mais que você faça, sempre vai ter algo novo a ser feito e mais interessante. Me agradou muito fazê-lo. (Elton Pinheiro, Partilha, 10/02/2013).

Esses dois trechos de “Partilhas” ilustram e resumem quatro importantes aspectos do que abordamos até aqui sobre a ação na criação estética:

1 – O agir em relação, a (co)ação, é intencionado na e propulsor da criação;

2 – O ato da busca pela (co)ação deve estar diluído na própria criação;

3 – A relação com o companheiro de cena surge daquilo que captura o ser-ator no outro e não das proposições de si para si mesmo (este outro como algo que é experienciado em princípio como um não-eu), ainda que possam, muitas das vezes, iniciar daí.

4 – O ser-ator deve ser capturado pelo outro e não forçar uma relação pautada na razão, pré-definida antes da existência do contato.

O ser-ator não vivencia na ação corpo e coisa como separados e distintos, o movimento do outro, a coisa, o que o captura, “(...) aparece como um momento da unidade carnal [do seu] corpo, como encravada em seu funcionamento. O corpo aparece não só como o acompanhante exterior das coisas, mas como o campo onde se localizam [suas] sensações.” (Merleau-Ponty, 2006a: 122). A pergunta de Elton Pinheiro após a atividade, “O que a outra pessoa faz que leva você a se relacionar com ela sem ser forçado e sim ‘sentido’?”, remete-nos à questão de ser o corpo em ação (relação) um corpo senciente, cujos sentidos não operam isoladamente, por si ou em si.

Isto porque existe uma interioridade do corpo, um “outro lado”, para nós invisível, desse visível. Não é o olho que vê. Tampouco é a alma. É o corpo como totalidade aberta. Consequências para as coisas percebidas: correlações de um sujeito carnal, réplicas de seu movimento e de seu sentir, intercalados em seu circuito interno, elas são feitas do mesmo material que ele: o sensível é a carne do mundo, isto é, o sentido no exterior. (Merleau-Ponty, 2006a: 351).

Segundo o autor, a coisa não é capaz de disparar no ser qualquer acomodação ou convergência que a tornem sensível ao corpo; ao contrário, é a própria experiência do sentir, sua exploração, sua prospecção, que traz a coisa ao sentido. No exercício do sentir o ser se abre a outras possibilidades de sensações (Merleau-Ponty, 2013: 95-102), e, aos poucos, movimentos e sentidos formam e reorganizam o mapa de um “eu posso”. Atividades como a que aqui analisamos, assumem, portanto, uma dupla função:

- 1 – Composição atual de poesia cênica;
- 2 – Ampliação da existência sensível do corpo em direção a futuras e diversas situações.

Não se trata apenas de uma ampliação ou reorganização da existência sensível do corpo em relação ao não-eu. Pelo contrário, só

porque o ser-ator é capaz de se sentir diversamente é que as coisas se lhe podem ser dadas diversamente. O ser experimenta o mundo numa conexão comparável àquela que sabe existente e que vivencia entre as partes do seu corpo, umas em relação às outras. O corpo visita uma qualidade e um estado na sensação; todavia, esta não se reduz a ser uma qualidade ou a consciência de uma qualidade, ela é também uma implicação motora do corpo em direção a algo e em direção a si mesmo.

Se retomarmos a “atividade-treinamento” acima descrita, em que o ser-ator inicia sua exploração de movimento após ser capturado por algo do outro; explora este algo como seu; transforma-o e disso dispara novas qualidades e desenhos de movimento para o grupo, compreenderemos que a ampliação da existência sensível pressupõe dois movimentos complementares e cíclicos: inclui a coisa enquanto atual, mas a desloca para uma existência virtual. O ser-ator é capturado pela coisa em sua atualidade, mas, após voltar-se para ela, retorna para si, para sua exploração pessoal da coisa. Então, não se trata mais da coisa atual, mas sim da coisa do ser-ator; das qualidades da coisa sustentadas pelo ser-ator; dos estados do corpo que a coisa produz no ser-ator; ou seja, da virtualidade da coisa. (Merleau-Ponty, 2011: 279-326).

Essa passagem da atualidade à virtualidade da coisa faz evidente a necessidade de uma postura voluntária do ser-ator em relação à coisa. Ele não seria arrebatado pela coisa, em sua atualidade, sem que, de algum modo, ele por si mesmo não se direcionasse a ela. O ser-ator faz do sentir uma intencionalidade de acesso a uma forma de existência, que, no caso da atividade em questão, o outro se lhe apresenta. Ele se introduz nessa forma de existência para que encontre ali algo que já lhe pertencia. A virtualidade com que trabalha e transforma a coisa faz com que ele disponibilize para si mesmo frente ao mundo diversas formas de existência, que ele reencontrará nas coisas, mas que antes daquele momento (ampliação do existir sensível), não

era capaz de supor ou experimentar como possíveis.

Se o ser-ator sentisse o movimento do outro como esgotado em sua totalidade, provavelmente sua virtualidade, se houvesse, não o capturaria a ponto de desejar explorá-la. Ele sente que na atualidade da coisa toda sua experiência sensível está sendo confrontada e que o campo do seu sentir, potente, mas não infinito, não dá conta da complexidade da coisa. Isso porque toda sensação é não coincidente com as sensações anteriores e dura o exato momento da situação, mesmo que dependa de uma sensibilidade que a precedeu e que funde as posteriores. O que a precede não é a recordação de uma sensação, mas o campo sobre o qual qualquer sensação pode emergir. A recordação se articula com a sensação quando a coisa em sua atualidade e o recordado são confrontados e guardam entre si alguma relação harmoniosa. Mas isso não implica a coincidência das sensações, já que, na recordação, não temos a coisa em si, mas um desdobramento da coisa em nós, desde um novo contexto — já não se trata mais da coisa ou da sensação primeira. Nesse sentido, toda sensação deve ser assumida como não-pontual — haverá sempre uma sensibilidade que a funda, mesmo que ela mesma só possa existir na situação.

De certo modo, a provocação que a coisa faz ao campo sensível do ser-ator está vinculada a uma atitude questionadora do próprio ser em relação ao seus sentidos. Não lhe basta, ainda mais na experiência estética, mergulhar e se entregar plenamente ao que sente. Ele quer testar suas possibilidades de sentir; ele adota uma atitude de curiosidade frente a sua existência no mundo. Assim, o sentir, ainda que diretamente implicado pela coisa, constitui-se em direção ao ser, em direção àquilo que o ser-ator ainda não reconhece para si, mas que já intui no campo potencial de sua sensibilidade. Na abertura à coisa, o ser-ator experimenta seus próprios sentidos como limitados. Como dissemos, ele sabe a coisa mais profunda que ele mesmo é capaz de acessar. Se o ser-ator é capaz de atribuir à coisa uma profundidade a que não tem acesso (ainda, pelo menos), é porque ele mesmo se sabe

limitado nos sentidos. Ou seja, o sentir o mundo só é dado ao ser-ator porque ele é dado a si mesmo como existência sensível.

No caso da criação, o ser-ator sente a coisa como potencialmente outra-coisa; só porque ela se apresentou assim, e ele se disponibilizou a ela, na medida do possível para seu campo sensorial, que essa outra-coisa (virtual) se fez presente (qualitativamente). Precisamos, ainda, atentar para o fato de que mesmo a virtualidade da coisa, no caso da criação, tem uma implicação motora. O ser experimenta a coisa em sua virtualidade e com isso elabora algo que já é outra-coisa (em relação à coisa virtual). Esse ciclo, mesmo que interrompido voluntariamente, resvala no todo das atividades do ser, já que seu campo sensorial é único (mas não fixo) para todas as situações. Ou seja, a ampliação da existência sensível pode ser compreendida como a ampliação do campo pelo qual o ser-ator se desdobra no mundo, no reconhecimento de seu não-esgotamento originário.

Utilizaremos agora mais um exemplo de “atividade-treinamento” como ilustração do que estamos discutindo. Trata-se de uma atividade bastante conhecida no ensino de teatro, adaptada e realizada por nós, algumas vezes, ao longo das dinâmicas de trabalho do Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica:

Jogo do Foco com Bolinha – No início da atividade, todos os participantes devem estar virados para a parede de modo que não consigam visualizar o ambiente em que estão. O mediador esconde no espaço uma bolinha. Ao primeiro sinal do mediador, todos, a seu modo, passam a procurar o objeto escondido. Assim que esse entra no campo de visão do jogador, ele deve interromper todo e qualquer movimento. Ou seja, aos poucos, na medida em que os jogadores interrompem suas ações, eles acabam por gerar uma imagem descontextualizada em relação ao que faziam anteriormente, mesmo que sustentem no estático o conjunto imagético-acional anterior a interrupção. Depois que o último jogador tem a bolinha em seu campo de visão, o mediador seleciona um pequeno número de jogadores para

permanecerem estáticos, enquanto aos outros cabe a observação do quadro imagético formado pelos corpos em relação a si e com o espaço. Inicia-se, então, uma conversa a respeito do que possa “significar” o quadro observado. Na medida em que possibilidades surgem, alterações nos corpos e, portanto, no quadro imagético, são realizadas, a fim de favorecer ou desfavorecer leituras. Se um jogador sente necessidade de compor corporalmente com o quadro imagético formado, ele tem autonomia para fazê-lo.

Esta é uma atividade em que se faz possível, rapidamente, o reconhecimento de que o ser-ator toma a coisa por outra-coisa e age, desde a atualidade na coisa, a partir de sua virtualidade. De fato, os corpos são apenas corpos parados que procuravam um objeto e que se destituíram de movimentos externos quando visualizaram este objeto, e isso é sabido e compartilhado por todos. Entretanto, nas mais variadas vezes que aplicamos essa atividade e com os mais diversos grupos, esse saber compartilhado nunca foi tomado como o sentido da imagem (um grupo de pessoas que procuram uma bolinha e param ao vê-la).

O que parece acontecer é que, no contexto da atividade, como dissemos acima, o ser-ator (observador) visita a imagem e questiona o que vê. Questiona a si e não a imagem exatamente. Questiona a sua capacidade de ver para além da realidade objetiva da imagem. Não se trata de tentar justificar a imagem visualizada frente a um nexo de sentido anteriormente dado, mas sim ocupar a imagem com o campo sensível a partir do qual pode fazer o mundo possível. Frente à descontextualização do quadro imagético formado a cada rodada do jogo descrito, o campo sensível de existência do ser-ator o permite além das novas sensações e, com elas, intuir uma realidade virtual para aquilo que lhe é dado e para o que ele se direciona na atualidade. A leitura que faz da imagem se torna plausível se for possível para o ser-ator realizar aproximações entre a imagem e suas experiências de outras ordens. Ou seja, na medida em que o ser-ator se depara com a

imagem, ele, em retorno, vê a si mesmo atravessado pela imagem, já que é tão capaz de saber a presença dela, quanto a presença de outros quadros imagéticos do todo da sua vida, remetidos por aquela. Assim, “o visível (...) só tem para [o ser-ator] prestígio absoluto por causa deste imenso conteúdo latente de passado, de futuro e de alhures, que anuncia e que esconde.” (Merleu-Ponty, 2012: 113).

Nesses termos, o que o ser-ator que diz a imagem realiza não é um distanciamento absoluto dela, é como se ele permitisse o atravessamento da imagem na generalidade do seu corpo, o que, para o fenomenólogo, implica em reconhecer que qualquer ideia já está incrustada nas juntas desse mesmo corpo. Se aquele distanciamento fosse possível, significaria a capacidade de se chegar a uma objetividade extrema de traços e formas dos corpos dispostos entre si, o que conduziria à decodificação de signos corporais de modo desvinculado à unidade espaço-temporal que compõe a experiência. É esta e somente esta capacidade humana de saber que eu e o mundo somos um no outro e que daí se desdobra qualquer possibilidade de experiência, ou seja, de si mesmo, que reconhecemos como intuição. Em resumo, é a duração indivisível que não pode ser atingida pelos esforços da inteligência e que exige a separação das relações espaciais (quantitativas) e temporais (qualitativas) das experiências e das coisas. (Bergson, 1964).

A intuição, “(...) auscultação ou apalpação em espessura de uma vista que é vista de si e torção de si sobre si (...)” (Merleu-Ponty, 2012: 125), desde a perspectiva aqui adotada, garante, então, que o ser-ator perceba que o corpo objetivo (o seu e o observado) e o corpo fenomenológico se imbricam um no outro. Nesta dinâmica, a experiência do corpo atravessado circula entre aquilo que é imprescindível à experiência do olhar, no caso do jogo em questão, e aquilo que a adjetiva. Assim, o ser-ator habita a imagem a partir da família das coisas que lhe são comuns, podendo fazer variar (suprimir ou alterar) a coisa, a imagem, sem que ela deixe de ser ela mesma (intervenções *a*

posteriori pelos corpos-observadores). Mas ser ela mesma, nesse caso, significa ser diversamente no tempo. Ela não é só a sua existência atual, pontual, mas também não é uma unidade imutável no ciclo atual-virtual-atual realizado pelo ser-ator. Mesmo que não se reconheça mais na coisa, na imagem, traços daquilo que foi em seu início, ela continua sendo ela mesma, na medida em que só é, em um segundo momento, desta ou daquela forma porque já foi, em determinado contexto, de um modo específico.

Desde esta perspectiva, o que a experiência do jogo do foco com bolinha permite, no campo da intuição, e em analogia com o todo da vida ordinária, é reconhecer que a imagem sem o atravessamento do corpo de quem a significa não se configura sequer como coisa, mas que, por outro lado, se presume da coisa um desenvolvimento racional que estará sempre aquém da nossa percepção (Merleau-Ponty, 2011: 317-325). O ser-ator e a imagem se dizem um no outro por pertencerem a pontos no espaço e no tempo interdependentes entre si e em relação com todos os outros pontos espaço-temporais — em certo sentido, o ser-ator intui que

As coisas aqui, ali, agora, não existem mais em si, em seu lugar, em seu tempo, só existem no término desses raios de espacialidade e temporalidade, emitidos no segredo da minha carne, e sua solidez não é de um objeto puro que o espírito sobrevoa, mas é experimentada por mim do interior enquanto estou entre elas, e elas se comunicam por meio do meu intermédio como coisa que sente. (Merleau-Ponty, 2012: 113.).

Neste sentido, o ser-ator intui (não como um agir, mas sim como um existir), ao fruir a imagem — para nos atermos ao jogo em questão, mas sabendo que há nisso uma generalidade de processo das experiências humanas — que, pelo atravessamento do ser da imagem no seu próprio ser, aquilo que observa faz ver o emaranhado de passados e futuros a partir dos quais pode adentrar o espaço da percepção

de algo e de si neste mesmo algo. Percepção que, na mesma esteira da intuição, não se configura como ato, uma posição deliberada, mas como a única maneira efetiva de se reconhecer parte do e no mundo. As sensações que emergem daí são, em última instância, experiências de estados de si mesmo, e a função do organismo na relação com os estímulos, para o fenomenólogo, centra-se na habilidade humana de conceber certa forma de excitação. A partir do modo como o ser-ator lida com a excitação e semelhante a ele será suscitada a percepção.

Reencontramos aqui a segunda substantivação da dinâmica substantivo-verbo verbo-substantivo. Não se trata de pelo gesto (verbo) reconhecer na imagem algo para além dela. Como dissemos, trata-se de suspender a imagem em sua objetividade para ver naquilo que ela oculta (em si mesma) a coisa própria da significação. Essa nossa concepção encontra eco no que Merleau-Ponty diz ser a gênese do sentido do gesto presenciado por outrem, ou do gesto de outrem presenciado pelo ser. Não é na memória, no interior de si, e essa descoberta ele atribui à psicologia moderna, que o fruidor procura o sentido para o gesto. Segundo o fenomenólogo, o gesto é em si o sentido que captura o fruidor.

Do interior, eu conheço muito mal a mímica da cólera: faltaria, portanto, à associação por semelhança ou ao raciocínio por analogia um elemento decisivo – e aliás eu não percebo a cólera ou a ameaça como um fato psíquico escondido atrás do gesto, leio a cólera no gesto, o gesto não *me faz pensar* na cólera, ele é a própria cólera. (Merleau-Ponty, 2011: 250-251).

A vivência estética para o fenomenólogo radicaliza a experiência de se conferir, pelo ser, a existência em si daquilo que faz existir. O que o ser vivencia em seu cotidiano de modo tácito, a expressão artística o faz intencionalmente. Não pensamos no cotidiano em ser a cólera (em e com nossos gestos), simplesmente a somos porque estamos imersos em um contexto que a favorece e a exige. No caso do

ser-ator, ele precisa descobrir como fazer deliberadamente ver aquilo que de fato ele não é e não sente.

No caso da criação e do jogo que estamos analisando, o ser-ator (observador) intui no outro (imagem) alguma intenção e a faz habitar seu próprio corpo. Ao trazer a intenção do outro para seu campo sensível — a coisa em sua virtualidade —, retorna com suas próprias intenções para o corpo do outro (imagem). As intenções em trânsito desenham, aos poucos, um objeto intencional atual, a partir do qual o ser-ator (observador) opera um nexo de sentido.

A percepção que institui o sentido da imagem observada está sempre associada a um campo qualitativo que inclui o percebido e o não-percebido. Enquanto a intuição tende a garantir ao jogador a unidade espaço-temporal que circunscreve a experiência, a percepção movimenta presenças e ausências dessa unidade. Se a intuição exige o atravessamento do ser pela coisa e sua vice-versa, a percepção garante a não fusão de ambos, já que na necessidade de se manterem os contornos da coisa, o ser-ator preserva os seus próprios contornos. Na percepção, o ser-ator percorre as qualidades, bordas e preenchimentos da imagem e faz intercalar coisas e “vazios entre as coisas”. Se a intuição faz saber o nexo da coisa com o todo da vida una, a percepção “(...) faz jorrar da constelação de dados um sentido imanente sem o qual nenhum apelo às recordações seria possível.” (Merleau-Ponty, 2011: 47). Ainda segundo o autor, na criação, a partir do sentido próprio, imanente, da situação, o ser-ator atribui à coisa (virtual) um sentido figurado que não se sobrepõe àquele, senão o (co)habita.

Ao olhar para o quadro imagético formado no supracitado jogo, o jogador não percebe a imagem como possibilidades de leitura; ele se descobre sensível a determinadas leituras e qualidades da imagem e nisso atua a sua percepção. É nesses termos que o fenomenólogo reconhece que, ao se tratar do processo perceptivo, devemos inverter a relação: não é o ser que percebe, mas sim a coisa que ele percebe em si (nele). Todavia, tanto o percebido, a imagem, quanto o ser

da percepção, o corpo, são parciais e não-esgotados, do que emerge, muitas das vezes, a necessidade de certos seres-atores integrarem a composição dos quadros imagéticos voluntariamente, abrindo novos rumos perceptivos.

Sobre aquilo que é reconhecido como incognoscível deste não-esgotamento age a intuição, na tentativa de manter o nexos que permite a aproximação e o atravessamento. Assim, podemos compreender que mesmo a imagem estática dos corpos distribuídos no espaço-tempo da agoridade oferece resistência à percepção – ela se constitui também naquilo a que o ser não tem acesso, ou que, se o tem, não se dá no campo do cognoscível. “Se a coisa mesma fosse atingida, doravante ela estaria exposta diante de nós e sem mistério. Ela deixaria de existir como coisa no momento mesmo em que acreditaríamos possuí-la.” (Merleau-Ponty, 2011: 313).

Contudo, se por um lado, no ato, a coisa não se dá por inteiro à percepção, a própria percepção não suporta o se saber percebendo, já que, se isso ocorresse, a percepção do ser se voltaria para ele mesmo e não para a imagem que o atravessa e que é por ele atravessada. Mas, como dissemos acima, ainda que a percepção, neste caso específico e em outros de mesma natureza, não se volte diretamente para o ser, ela o qualifica em relação ao que experimentará daquele momento em diante. Mesmo que enquanto imagem a experiência se esvaneça, o ser será sempre aquele que teve esta experiência, e ela, portanto, compõe o seu campo existencial.

Dissemos anteriormente que a coisa não age sobre o ser; é o ser que faz com que a coisa aja sobre ele, revelando-o: o ser só tem o exterior (como parte do seu campo) que ele mesmo se dá. Todavia, o ser só pode se dar aquilo que já existe de alguma forma. Se não se tem materialidade concreta, não se pode se dar a textura no toque; se não se tem a capacidade imaginativa e a virtualidade de algo, não se pode se dar a imagem da coisa. Há algo que circula o ser que dispara intencionalidades rumo aos sentidos — o ser intui potências e as articula,

expande, reorganiza, no movimento perceptivo, ininterruptamente.

O que o ser-ator (observador) percebe, portanto, no jogo da bolinha não é fixo e morto: das potências de existência e sentido ele faz (co)presentes as materialidades objetivas; na percepção, ausências significativas. E tomamos aqui ausência como o avesso da presença e não como o seu contrário, aquilo que reorganiza a atualidade da coisa. Disso disparam novas possibilidades intuitivas e o ciclo se retroalimenta. Nesse caso, a experiência estética reestabelece os limites de coerência da coisa para o ser-ator e de si para si enquanto existência senciente; nisso faz aflorar o novo em seu campo sensível, fazendo-o ter acesso a aspectos pouco ou nunca experimentados do seu poder no mundo.

(...) a percepção do mundo é apenas uma dilatação do meu campo de presença, ela não transcende suas estruturas essenciais, aqui o corpo permanece sempre agente e nunca se torna objeto. O mundo é uma unidade aberta e indefinida em que estou situado, como Kant o indica na Dialética Transcendental, mas parece esquecê-lo na Analítica. (Merleau-Ponty, 2011: 408).

O poder sobre o mundo experimentado guarda uma dimensão motora, em que as intenções do ser encontram no outro respostas que se ajustam minimamente a elas e nisso se faz coerente. Entretanto, mesmo que a percepção desse mundo seja para o ser a ampliação do seu campo de presença e, portanto, do seu poder sobre o mundo, ele não reduz o mundo a algo completamente seu, já que sabe que o mundo é igualmente para um outro a ampliação do campo de presença dele (Outro). A partir daí, depreendemos que tanto sua própria existência quanto o sentido que atribui às coisas são constantemente negociados com outros. Ao mesmo tempo em que o ser-ator explora seu campo de poder sobre o mundo, ele sabe que isso se configura como espetáculo para outros. Também sabe, por aproximação com a sua própria experiência, que aquilo que é espetáculo para ele pode ser,

e geralmente o é, exploração do poder de um outro sobre o mundo.

Pensemos esta afirmação a partir da “atividade-treinamento” que estamos analisando: o ser-ator (observador), ao reconhecer a necessidade (possibilidade) de uma intervenção na imagem produzida anteriormente, exercita seu poder sobre ela, tanto no campo da significação como em sua materialidade estruturante. Ao fazê-lo, ao intervir na imagem, sabe que altera aquilo que se oferece à observação por parte dos outros seres-atores. Todavia, sabe, igualmente, que qualquer um deles pode intervir naquilo que ele propôs, tirando dele o domínio sobre a coisa. Por outro lado, sabe que ele também pode intervir nas proposições do outro, tirando, igualmente, o domínio do outro. Ser e outro, nesse caso, não mais separáveis enquanto experiência, mantêm-se, cada um a seu modo, como uma totalidade diferente da outra.

Ao intervir na paisagem imagética, o que o ser-ator tornar acessível para o outro (e vice-versa) é parte do senso estético, de sua totalidade indivisa, implicado por sua percepção do mundo. Nas palavras do fenomenólogo, este é o princípio da transubstanciação com a qual opera o artista: ele oferece seu corpo ao mundo e nisso transforma o mundo em arte. A transubstanciação, portanto, é o segundo substantivo (estético) da Composição Poética Cênica, de que falávamos no início deste capítulo. Esta habilidade de transubstanciar pode ser reconhecida, por exemplo, na atividade desenvolvidas no NPC sob o título de *Saudação à Maria*.

Saudação à Maria: A partir de uma imagem de Gauguin, compreender qual é a dança que se realiza na Saudação que o quadro propõe.

[...]

Larissa atenta para o fato de que João, por conta da menor quantidade de movimentos, consegue evidenciar os seios. No relato dela, ele chega a parecer ter seios.

[...]

Obra do Gauguin: Substantivo;
Compreender o movimento que está na obra, saudação: Verbo;
Entender aquele movimento no meu corpo atenso: Verbo;
Estar em saudação: Substantivo.
(Diretor, Diário de Bordo, 22/01/2011).

O trabalho exigido dos seres-atores, no exemplo dado, centra-se em reconhecer possibilidades de, em ação, construir uma qualidade de presença que seja tão eficaz quando à conquistada pelo pintor em seu quadro para a atividade de saudação. Tal qual na fruição da obra de Gauguin, não nos interessa aqui que se realize a ação de saudar, mas que o fruidor seja capaz de perceber prioritariamente o substantivo Saudação. Este processo coloca o ser-ator em uma interação que busca, de certa forma, o incomum do corpo em ação, que, segundo Laban, introduz a possibilidade de se adentrar no âmbito da criação das artes performativa. (Fernandes, 2006). Nas palavras da atriz Larissa Basso, “os seios” no ator João Fabbro não aparecem como uma esfera de representação ou ênfase de partes do corpo, mas como uma qualidade sentida como presente.

Ou seja, a percepção do ser-ator em relação à imagem (em movimento, *Saudação à Maria*, ou estática, *Jogo da Bolinha*), necessariamente, “menciona” a condição sobre a qual a coisa está sendo percebida nele. Isso porque, segundo Merleau-Ponty (2013: 80), a partir de Malraux³⁰,

(...) a percepção já estiliza. Uma mulher que está passando não é de início para mim um contorno corporal, um manequim colorido, um espetáculo; é “uma expressão individual, sentimental, sexual”, é uma certa maneira de ser carne dada por inteiro no andar ou mesmo no mero choque do salto do sapato no chão,

30 La Création Esthétique.

como a tensão do arco está presente em cada fibra de madeira – uma variação muito notável da norma do andar, do olhar, do tocar, do falar, que possuo no meu íntimo porque sou corpo. Se além disso sou pintor, o que passará para a tela já não será somente um valor vital ou sensual, não haverá na tela somente “uma mulher”, ou “uma mulher infeliz”, ou “uma modista”; haverá o emblema de uma maneira de habitar o mundo, de tratá-lo, de interpretá-lo tanto pelo rosto como pela roupa, tanto pela agilidade do gesto como pela inércia do corpo, em suma, de uma certa relação com o ser. Mas esse estilo e esse sentido verdadeiramente pictural, se não estão na mulher vista – pois então o quadro já estaria feito –, são pelo menos atraídos por ela.

Portanto, não é a coisa em si mesma, como materialidade objetiva que se dá a perceber; o que se percebe no ser-ator, mesmo em se tratando de imagens (estáticas), são as relações das partes da coisa entre si e desta com tudo aquilo de que se ocupa em distância em relação à experiência atual. A atualidade da imagem se oferece a ele como o centro do mundo na agoridade, bem como o virtual da coisa permite encurtar a distância para com outras experiências. A imagem virtual pode reestabelecer importância para imagens e experiências de que o ser-ator não mais se ocupava ou se ocupava a distância. Isso sem qualquer sentido terapêutico (ou melhor, sem importância neste contexto), mas como fomentador de novas atualidades intersensoriais para a situação presente.

A *saudação à Maria* acrescenta uma perspectiva ao trabalho do ser-ator que merece atenção: a presença dos gestos abstratos. Diferente da ação a partir da coisa e com ela, o gesto abstrato não atravessa o corpo, como no caso do objeto, mas sim habita uma potência de objetivação; sua intenção é gratuita. Ele não pretende a coisa; ele existe em si mesmo, no corpo. Trata-se de um movimento centrífugo que exige projeção e evocação. Faz aparecer seios onde antes (e talvez nunca mais) existiram. Nisso o ser-ator reverte a relação natural

de seu corpo com a circunvizinhança e brinca onde antes existiam tarefas e funções, campo de atuação da inteligência, nos termos de Bergson (1964). Nesse caso, o ser-ator constrói o fundo sob o qual a sua existência acional se manifesta. Todavia, como se dá no movimento concreto, somente desde seu campo sensível é que qualquer movimento abstrato pode emergir no ser.

O movimento abstrato cava, no interior do mundo pleno no qual se desenrolava o movimento concreto, uma zona de reflexão e de subjetividade, ele sobre-põe ao espaço físico um espaço virtual ou humano. O movimento concreto é, portanto, centrípeto, enquanto o movimento abstrato é centrífugo; o primeiro ocorre no ser ou no atual, o segundo no possível ou no não-ser; o primeiro adere a um fundo dado, o segundo desdobra ele mesmo seu fundo. (Merleau-Ponty, 2011: 160).

O movimento abstrato, na direção do que discutimos sobre o movimento em relação aos objetos, faz alçar para o imaginário uma abundância de intenções lúdicas direcionadas ao corpo, como no caso, por exemplo, da “atividade-treinamento” que expusemos acima, em que um ser-ator a partir do movimento do outro inicia uma exploração pessoal de seu corpo. O ser-ator pode manter-se por longos períodos na exploração do movimento abstrato, bem como passar disso para uma funcionalidade objetiva do movimento (de um movimento abstrato com as mãos, o ser-ator inicia uma sequência de tapas e carinhos nos outros seres-atores, por exemplo) e, ainda, retomar a exploração do movimento abstrato, apenas ludicamente, agora transformado pela dimensão objetiva que deu àquela existência. Contudo, devemos atentar para o fato de que o que esta atividade faz não é criar condições para a existência de um ciclo de movimentos abstratos e concretos não vivenciado antes pelo ser-ator: ela, no seu contexto de exploração estética, radicaliza e evidencia aquilo que ele

já experimentou no seu cotidiano.

Vimos que tanto o movimento concreto quanto o movimento abstrato estão implicados por uma capacidade de operação imaginativa. O diálogo perceptivo entre imagem, movimento e ser-ator, desde o nexu intuído entre aquele momento e a historicidade de si e do mundo, permite ao ser-ator perceber em si aspectos do que poderia ser e do que deveria ser a situação sensível junto a qual se encontra. Nesse sentido, o esforço imaginativo se divide em duas dimensões interdependentes:

1 – Imaginação Retrospectiva, em que experiências anteriores são revisitadas para ancorar a agoridade, construindo o que se percebe no âmbito do *deveria ser*;

2 – Imaginação Prospectiva, em que o ser-ator consegue, sem romper o nexu intuído, perceber possibilidades de novos contornos para as relações que o atravessam, no caso da coisa, ou que emergem ludicamente nele, no caso, por exemplo, dos movimentos abstratos. (Vigotski, 2014; Sampaio, 2014a).

O imaginário está muito mais perto e muito mais longe do atual: mais perto, porque é o diagrama de sua vida em meu corpo, sua polpa ou seu avesso carnal pela primeira vez expostos aos olhares (...). Muito mais longe, porque o quadro [por exemplo] só é um análogo segundo o corpo, porque ele não oferece ao espírito uma ocasião de repensar as relações constitutivas das coisas, mas sim à visão [no caso do quadro] o que a forra interiormente, a textura imaginária do real. (Merleau-Ponty, 2013: 22).

A imaginação, no contexto da criação estética da Composição Poética Cênica, é exatamente a capacidade do ser-ator de fazer presente o avesso da presença — *presença de uma ou mais ausências*. Portanto, tratamos de uma imaginação que visa necessariamente ao objeto da percepção, seja ele a coisa externa ao corpo, seja ele o movi-

mento abstrato, enquanto coisa. Imaginar, assim, não é produzir uma coisa virtual diferente da coisa percebida; é, como já apontamos na discussão da passagem da atualidade da coisa para sua manifestação virtual, realizar uma distensão das relações do ser-ator com o mundo, com sua circunvizinhança.

É pela imaginação retrospectiva, em que o ser-ator ao se direcionar para algo — imagem, movimento, som — assume um nexo de conduta daquilo que reconhece como familiar na coisa; nexo esse construído por relações motoras e afetivas anteriores ao momento do encontro e que não dependem de um mapa de representação intelectual. O ser-ator acessa seu modo habitual e intencional de visar àquilo que movimenta sua percepção e nisso constrói um conjunto de possibilidades do *dever ser* da relação de si com a coisa, do provável em situações dadas. Ou seja, a imaginação retrospectiva, explícita a anterioridade da existência do mundo em relação à situação vivenciada e, por analogia, faz pressupor alguma futuridade para o mundo. A coisa, a partir de então, é também aquilo que no ser-ator se reconhece como o histórico das relações com a coisa e propensão para relações futuras. Após ser alçado para o imaginário, o ser-ator assume, deliberadamente, da coisa a historicidade dela. Não é uma rememoração sem retorno à atualidade. O imaginário da criação não tende para o virtual, ele se utiliza do virtual, da rememoração, por exemplo, para expandir a coisa na situação presente. Isto porque assumimos a memória, como em Merleu-Ponty (2011: 246), como “um esforço para reabrir o tempo a partir das implicações do presente”.

A imaginação prospectiva, por sua vez, na criação, guarda com a alucinação alguma semelhança. O sentido atribuído às coisas, nesse caso, é majoritariamente ilusório. Aqui, a relação com a coisa é definitivamente mais privada. O objeto, o movimento, desvincula-se de uma existência cotidiana compartilhada e passa a habitar um novo mundo de que apenas o ser-ator e as coisas que ele leva consigo fazem parte. O que impede que a criação se torne um delírio é

exatamente a sua existência em direção à obra de arte — objeto de compartilhamento. A imaginação prospectiva, portanto, exerce força sobre o *mapa do possível contextual*, aceitável igualmente no desejado do criador e na fruição, devido ao nexo próprio e indiviso da obra.

Pela imaginação prospectiva na criação, o ser-ator não pretende opor a coisa imaginada, fora de sua historicidade, a sua historicidade existencial, mas sim confrontá-las como uma coisa única em duas perspectivas:

- 1 – sistema de conduta desejado (alucinado);
- 2 – sistema de conduta percebido e compartilhado.

No ato da criação as duas dimensões da imaginação, retrospectiva e prospectiva, estão imbricadas uma na outra. Só porque o ser-ator tem experiências motoras, perceptivas e compartilhadas é que consegue ampliar sua operação abstrata. Pelas operações abstratas, sem intenção de compartilhamento, experimenta seu poder sobre o mundo se expandir e se reorganizar, como podemos perceber na partilha de Lucía Spívak.

Nos exercícios iniciais do ensaio comprovei quanto o meu corpo evoluiu no trabalho. Especialmente em relação à entrega, à disposição... a minha eterna preguiça parece estar se esfumando cada vez mais e essa disposição leva automaticamente a resultados mais eficientes. Estou descobrindo coisas que posso fazer com o meu corpo que nunca teria imaginado. O mais importante de tudo isso é que sei positivamente que é um resultado do trabalho em grupo. Quero dizer que, o fato de eu estar conseguindo me desenvolver melhor no trabalho não é um mérito meu, ou somente meu, e sim tem muito a ver com o trabalho em grupo, de como estamos nos relacionando. O fato de sermos poucos no grupo faz com que a intimidade de trabalhar com o corpo do outro seja cada vez mais profunda, então a confiança também aumenta e isso facilita a ousadia para ir além com a pesquisa. Tudo isso vai passando aos poucos para a cena, para o es-

petáculo propriamente dito e é talvez a primeira vez no processo do Eu-Outro que consigo imaginar uma relação verdadeiramente estreita entre os exercícios e a cena. (Partilha, 11/08/2012).

A atriz reconhece a necessidade de um nexos familiar de conduta - “(...) a intimidade de trabalhar com o corpo do outro seja cada vez mais profunda (...)” – ou seja, de uma historicidade de relação com o outro, como facilitador e até mesmo propulsor daquilo que ela chama de “ousadia para ir além”, ou, como preferimos, desvelamento de potencialidades simbólicas de si em relação ao mundo, e que nós estamos assumindo aqui como resultante de um processo de recolhimento da coisa pelo ser-ator, para que habite um espaço não compartilhado de exploração, a fim de ser devolvido posteriormente ao mundo (e nisso a si mesmo), atualizado, diversamente.

É nesse sentido que o poder de imaginar é ao mesmo tempo um poder enganador e uma manifestação da liberdade da consciência. A consciência nos liberta do presente pelo imaginário, é um poder de se irrealizar nas coisas.

Quando imagino, suprimo a distância que separa os objetos percebidos; o centro de minha consciência desaparece: o objeto que imagino não está a *tal distância*, ou, se me aparece com o aspecto que teria a cem metros, sei muito bem que não posso mudar esse aspecto aproximando-me. É preciso que a consciência deixe de viver no mundo dos objetos, que ela se “ponha” no espetáculo que se lhe oferece; subjetivo e objetivo desabam; trata-se então de uma terceira dimensão, inexprimível. (Merleau-Ponty, 2006b: 224-225).

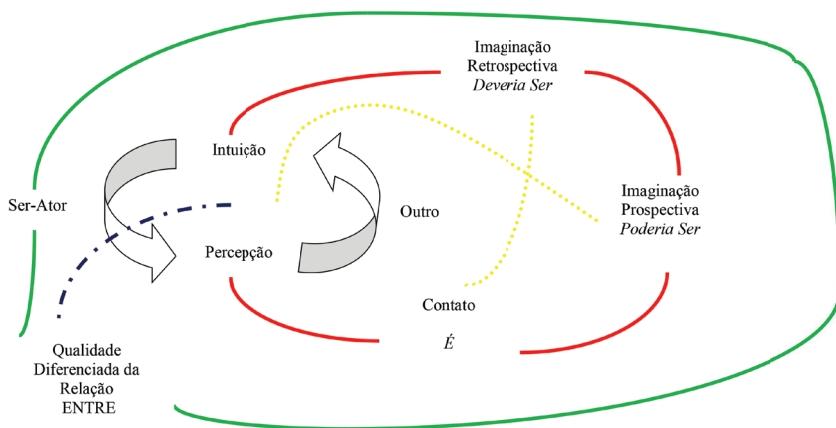
Todavia, atentemos para uma necessidade da imaginação retrospectiva na criação frente ao poder de irrealizar coisas: quanto mais próximo de uma alucinação que tenda a explodir a unidade do campo de experiências do ser, mas forte precisa ser o grau de con-

fiança do ser-ator em ser capaz de por si (pela sua carne) trazer o imaginado, ainda que não integralmente, para o compartilhamento. Todos os nexos de sentido e existência podem se romper na imaginação prospectiva, exceto aquele em que faz do ser a carne que torna o imaginário possível. Assim, até mesmo a imaginação prospectiva é essencialmente não-infinita.

Por fim, há neste percurso um momento em que, mesmo frente ao inacabamento essencial da experiência intuitiva-perceptiva-imaginativa, o ser-ator se dá por satisfeito em relação à interação e à construção de sentido sobre a imagem ou movimento, o que estamos considerando como o momento da efetivação do contato. O contato não encerra em si, assim, um sentido definitivo, mas marca um distanciamento provisório entre o ser-ator e a imagem e/ou o movimento. Contato, portanto, é sensação do ser-ator de consumação da atualidade e da potencialidade estética da coisa.

Em resumo, as relações entre imaginação, intuição, percepção e contato, como as vimos desenvolvendo neste capítulo e deste as nossas experiências em Composição Poética Cênica no Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica, podem ser vislumbradas no esquema a seguir (Figura 2).

Figura 2 – Intuição, Imaginação, Percepção e Contato, no Surgimento da Qualidade Diferenciada da Relação Estética.



Em resumo, segundo o esquema da Figura anterior, o ser-ator intui possibilidades de relação com o outro e/coisa, percebe-o em si e passa a trabalhar no âmbito do porvir. De acordo com suas experiências anteriores (imaginação retrospectiva), ele supõe como deveria ser a dinâmica interativa. Entretanto, desde a sua capacidade imaginativa prospectiva, o Ser-Ator constrói novos contornos possíveis para a relação. O contato efetivo finalmente estabelece uma dimensão “real” da interação que pode ser percebida dinamicamente como um conjunto de qualidades que possibilitam novos porvires. Toda a construção da qualidade da relação está possibilitada e limitada pela existência da interação na cultura (linha vermelha).³¹ E este trato do ser-ator entre *dever ser*, *poder ser* e *ser* constrói para si uma curva de desenvolvimento do seu poder sobre o mundo.

Neste contexto, aproximamo-nos das constatações de Simão

31 Posteriormente discutiremos, a partir de Boesch (1991), a ideia de cultura que alicerça esses escritos.

(2010: 258), a partir de Boesch, sobre a alteridade nas relações eu-outro-mundo; para a autora “[...] a relação de alteridade demanda do sujeito uma tentativa de ultrapassar a si mesmo, na tensão entre *o que é, o que não é e o que poderia ou não vir a ser* na relação com o outro.”³² Nesse sentido, e em uma articulação com as proposições de Gadamer, para Simão, a relação entre o ser e o mundo se dá de modo contextual e temporário.

Assim, o poder de ação do ser sobre o mundo, na medida em que ser e outro acreditam na possibilidade de compartilhamento, vai sendo testado e remodelado frente às negociações de sentido da experiência que ambos realizam constantemente sobre “o que a realidade foi (*como memórias presentes*), o que é (*como experiências presentes*) e o que ela pode ser ou não (*como expectativas presentes*).” (Simão, 2010: 259, grifo do autor).

Para finalizar, gostaríamos de retomar aqui nossa proposição inicial de que a experiência estética é inerentemente pedagógica, proposição que, de alguma forma, nos impulsionou a escrever este capítulo. Naquele momento não explicitamos ao leitor de que conhecimento falávamos. Pois bem, após o caminho que percorremos neste capítulo, assumimos o conhecimento construído na experiência estética como:

- 1 – as habilidades que o ser-ator desenvolve para lidar com determinadas situações, sejam elas estéticas ou não;
- 2 – seu poder de ação sobre o mundo;
- 3 – sua capacidade de supor situações diferentes daquelas que vive habitualmente.

Este conhecimento, em certo sentido, não se constitui como meta da criação estética, mas emerge dela, mesmo que o ser-ator não tome consciência disso.

32 Grifo da autora.

REPETIÇÃO, DURAÇÃO E PERSISTÊNCIA: temporalidade na Composição Poética Cênica

“E se algum inoportuno me viesse perturbar enquanto meu olhar estivesse repousando no delicioso quadrante, se algum Gênio desonesto e intolerante, algum Demônio do contratempo me viesse dizer: “O que você está olhando com tanto cuidado? O que está procurando nos olhos deste ser? Você neles vê as horas, mortal pródigo e vadio?” eu responderia sem hesitar: “Sim, vejo as horas; são a Eternidade”. (O Relógio - Pequenos Poemas em Prosa - C. Baudelaire).

Vimos discutindo nos capítulos anteriores os contornos da experiência estética no que se refere à relação corpo-mundo. Parte constitutiva dessa relação, entretanto, ainda não foi abordada: faz-se necessário, agora, compreender como o tempo é experimentado nos percursos da Composição Poética Cênica. Isso porque, a experiência estética em criação artística se constitui, como veremos, em grande proporção, na medida em que o ser-ator significa a experiência do/no tempo, o que, por outro lado, é crucial para os processos de formação e desenvolvimento humano, que, em certo sentido, é a principal questão deste estudo.

Repetição e Vivência Estética — Aspectos sobre a agoridade do fenômeno teatral

“Os ensaios estão para que se disponibilize ao jogo e não para que se fixem regras e percursos. Os ensaios são para as descobertas de possíveis microjogos que compõem o macrojogo (espetáculo).” (Diretor, Diário de Bordo, 11/06/2011).

A repetição no fazer profissional das artes cênicas está associada a diversas etapas constitutivas da criação artística, assim como à sua manutenção como produto artístico. Leituras, ensaios, exercícios de preparação corporal e vocal e temporadas de apresentações são eventos ilustrativos suficientes para que se compreenda a intrínseca relação entre teatro e repetição. Mais ainda, nesse contexto da Composição Poética Cênica (teatral), a repetição vai além do simples ato de *fazer novamente* e constitui-se como parte da natureza existencial da prática cênica, como caminho de acesso intermitente ao corpo em suas potencialidades e limites e para a reorganização da qualidade da interação. Nesse sentido, ainda que assumamos a possibilidade do improviso como caminho de composição da apresentação pública, haverá sempre algo, como estrutura mínima: atores, espaço de improvisação, temática, trilha, equipe técnica — que permanece, que dura. Consideramos que a alteração/substituição de todos os elementos e equipe de uma determinada prática artística implica no término daquela e no início de algo que não-mais-é o que se tinha anteriormente.

Entretanto, alterações e substituições parciais da equipe de criação são muitas vezes necessárias à manutenção da obra. Durante a temporada de apresentações do espetáculo “Favores da Lua — o prólogo”, por exemplo, foram realizadas diversas substituições de elenco e de cenas.³³ Longas temporadas não raramente esbarram na

33 (Diretor, Diário de Bordo, 20/11/2010; 26/02/2011; 07/05/2011; 18/06/2011; 24/09/2011).

impossibilidade de alguns atores e técnicos de se manterem no projeto original. A reconfiguração da equipe de seres-atores reorganiza o processo criativo e a obra em si mesma, estabelecendo novos limites e possibilidades para aquilo que já existia como processo e/ou como obra. Por outro lado, o processo e a obra existentes, no ato de sua reconfiguração, estabelecem o leque de ações simbólicas possíveis para os seres-atores. Nesse sentido, a criação exige dos seres adequações das suas intenções em relação às intencionalidades emergidas e coletivamente compartilhadas a partir do projeto original negociado entre os pares da criação.

Nesta perspectiva, a repetição inerente ao fenômeno teatral permite adequações processuais dos desejos e expectativas dos seres-atores em relação à criação a partir do seu agir simbólico, no que se refere ao ato de criação, enquanto possibilita à obra ser um constante processo de se constituir como unidade de sentido em si mesma. Ou seja, possuidora de um nexos que lhe é próprio e não cambiável.

Ao agir simbolicamente (Boesch, 1991), no âmbito da repetição teatral (ensaios e apresentações públicas), o ser-ator provavelmente se confrontará com resistências do processo de criação em relação às suas ações simbólicas. Essas resistências, por um lado, são frutos das constantes negociações entre os pares criadores, a respeito do que possa ser mais ou menos efetivo para a constituição da unidade de sentido que configura a obra como um ente em si mesma. Todavia, havemos ainda de considerar que, na repetição e frente às exigências do processo criativo, o ser-ator confronta-se consigo mesmo: seu corpo — limitações e possibilidades técnicas e expressivas, desejos, expectativas, incertezas, receios. Essa dimensão intrassubjetiva, por sua vez, reorganiza as possibilidades de negociações com os pares criadores e faz emergir qualidades de ENTRE completamente diferentes daqueles que poderiam ser fruídos antes das reorganizações.³⁴

34 Esta questão será explorada mais detalhadamente no próximo capítulo quando tratarmos das noções de barreira e de fronteira em Boesch (1991).

Ou seja, a repetição, para além de ser fenomenologicamente inerente ao fazer teatral, é também a dimensão temporal que garante ao ser-artista a obrigatoriedade de constantemente revisitar, avaliar e reorganizar seu potencial de ação simbólica em direção à manutenção da unidade do processo criativo e da pertinência de si no contexto desse processo. Ensaios e apresentações, portanto, e reiterativamente, como repetições, explicitam ao ser-ator a necessidade de se confrontar diversamente com o mesmo (ensaios e/ou obra) parcialmente alterado a cada ocorrência, quer seja durante os ensaios, quer seja durante uma temporada de apresentações. Aos poucos e na direção do que trabalhamos no capítulo anterior, esse movimento do ser-ator o faz reorganizar seu poder de ação sobre o mundo, o que, para nós, como explicitado, configura-se como uma dinâmica de construção de conhecimento.

Este confrontar-se repetidamente consigo mesmo frente às resistências evidenciadas pelas (re)ocorrências de desencaixes entre desejos e expectativas do grupo criador e do ser-ator, comuns à vida em pequenos grupos³⁵, faz com que o ser-ator, ao criar novas possibilidades de ação para si e para o outro, experimente ações e situações significativas para sua relação com o processo de criação, mas também para com a sua circunvizinhança como um todo. A repetição, desde então, possibilita ao ser-ator garimpar a autoria sobre a obra de arte, permitindo ao criador constantemente revisitar o próprio (auto)processo, enquanto impulsiona contextos de crescimento para o ser-ator quanto a situações de negociação e compartilhamento de conhecimentos sobre o fazer teatral, mas também, e principalmente, sobre as relações eu-outro-mundo.

Talvez parte da importância da fruição estética, no sentido anteriormente colocado, esteja no fato de que o ser-ator, ao lidar com

35 Discutiremos no próximo capítulo as implicações da vida em grupo para o desenvolvimento afetivo-cognitivo do ser, ao tratarmos da noção de sociedade em Norbert Elias.

o diferente de si, ou seja, do romper com as normas e padrões pré-existent, torna ainda mais pulsante para o fruidor essas normas e padrões sob as quais seus corpos operam.

Em um sentido complementar, é, em grande medida, devido ao fato de que os seres-atores reorganizam constantemente seu campo de ação simbólica (Boesch, 1991), que a repetição pode ser tida, no fenômeno teatral, como a ocorrência do mesmo diversamente apresentado — tornado pontual e contextualmente perceptível a alguém. A não-coincidência do ser em tempos cronologicamente diversos já garante, por si só, a impossibilidade da repetição do mesmo tal qual foi apresentado em sua primeira ocorrência, inclusive nas práticas teatrais que tomam o improviso como absolutamente indesejável, calculando-se e treinando-se exaustivamente, portanto, tempo/ritmo das cenas, tonalidades vocais, precisões de ações e microações, de iluminação, de sonoplastia etc.. Nesse último caso, parece haver nas intenções dos criadores algo que direciona a obra para um todo fechado em si mesmo e que pode ser replicado em tempos cronologicamente distantes (desde que os seus elementos de constituição e composição estética não sejam, nem mesmo parcialmente, alterados).

Nesse sentido, a réplica almejada é ela mesma, em sua plenitude, se pensada como reprodução, impossível, dada, como explicitamos anteriormente, a não-coincidência dos seres-atores entre a primeira aparição da obra e a sua (re)apresentação no tempo. Assim, podemos tomar a réplica, no sentido da intenção dos criadores em direção a um todo minimamente alterado (tanto menos quanto possível) ao longo do curso de suas aparições no tempo, como uma das possíveis manifestações da repetição como categoria temporal do fazer teatral.

Nesse sentido, tomar a repetição como constitutiva do fenômeno teatral, da Composição Poética Cênica, exige que compreendamos o que a diferencia da cópia e da reprodução. A cópia tem por função igualar-se ao original; a expectativa do ser que realiza a ação de copiar está voltada para a possibilidade de reconhecimento

do original na cópia. Ele, o ser que copia, intenciona que os outros e ele mesmo sejam capazes de serem remetidos, a partir do objeto feito por cópia, àquilo que o instiga a copiar, ou seja, à obra original. Assim, não parece ser do interesse do copiadador estabelecer qualquer processo de autoria em relação à obra de arte, mas sim somente sobre o objeto fruto da cópia. Pelo contrário, parece que o que importa àquele que copia é a demonstração de suas habilidades técnicas para a realização da cópia. O ato de copiar, por vezes, no sentido que estamos explicitando, está muito mais próximo à ideia de trabalho — produção objetiva de algo com função específica e uso contextual —, do que da ideia de criação artística propriamente dita.

O ser que copia, portanto, não pretende construir, como na repetição, uma história com o passado rumo a um devir que se lhe escapa em sua totalidade, senão elaborar meios de se aproximar (reconstruir plenamente) o mais possível de uma experiência do passado, que, no mais das vezes, nem foi experienciada por ele próprio. Ou seja, o contato que o ser que copia faz com o passado, com a obra original, não pretende se destinar a qualquer transformação substancial do presente em que “vivem” — ele e a cópia. A cópia, assim, não estabelece qualquer confronto entre a origem de algo no âmbito das artes e sua história e, por isso, para além das questões técnicas do ato de copiar, não coloca os seres frente a resistências que exijam reorganizações de qualquer natureza dos seus potenciais de ação simbólica (Boesch, 1991).

A cópia, como demonstra a passagem abaixo, pode, por vezes, estar substituindo, sem intenção de que assim o seja, um processo criativo “real”, em que, pelo aprisionamento a padrões pré-estabelecidos, o ser-ator não consegue, por meio de seu agir simbólico, o rompimento com esse modelo que se segue. Este foi o caso do ator Jeziel Santana, durante um longo período de reorganização do espetáculo “Favores da Lua – o Prólogo”, como se pode ver na passagem a seguir: “A estreia da nova versão do espetáculo se aproxima. Ainda

passamos pelas dificuldades de se desvincular da imagem anterior que temos sobre a versão antiga do espetáculo. Jeziel ainda reproduz até o tom vocal da interpretação do Thiago.” (Diretor, Diário de Bordo, 21/01/2012).

Boesch (1991) coloca, de maneira semelhante a Baldwin, que, no caso da *imitação*, o indivíduo escolhe um modelo a ser seguido como meta. A presença de um modelo a ser observado e seguido pode induzir erroneamente à ideia de que se trata de um processo simples; entretanto, o modelo a ser seguido deve, em primeiro lugar, ser selecionado pelo ser-ator dentre muitos possíveis; em segundo lugar, os possíveis modelos são, via de regra, polivalentes: incluem aspectos positivos e negativos, simultaneamente, que devem ser ponderados e coordenados pelo ser-ator; em terceiro lugar, nem todos os aspectos do modelo selecionado podem estar acessíveis à observação, e o ser-ator necessitará preencher as “lacunas”; em todo esse processo, principalmente devido às diferentes valências dos modelos passíveis de serem imitados, atuam a subjetividade e a emocionalidade. É evidente que, no caso que mencionamos acima, o trabalho do ator Thiago de Castro Leite era validado positivamente pelo ator Jeziel Santana, como uma referência importante do percurso de criação da obra. Entretanto, pelas diretrizes do trabalho com a Composição Poética Cênica, mesmo essa imitação intencional torna-se um problema para o todo, já que ela parte de um modelo externo à materialidade em que se dará a ver.

Uma relação unilateral entre original e cópia seria, portanto, paradoxal: o original se compõe como existência não-mediada, que pretende dizer, por meio de dinâmicas de seletividade e habilidades técnicas e de expressão do artista, algo do *fenômeno fundante*, que só a sua existência, da obra, é capaz de tornar visível; a cópia, por sua vez, busca realizar uma mediação — a construção de acesso à obra

original. Aquele que copia, segundo Benjamin (1997)³⁶, para além de não pretender autoria, não pode produzir algo a ser chamado de autêntico, já que autenticidade pressupõe duração material e testemunho histórico do processo que veio a se configurar como obra, no caso das artes performativas, do processo que veio a se repetir como uma experiência do tempo. Há ainda que se considerar que a cópia, mas também a reprodução, de que falaremos mais detalhadamente adiante, não está implicada pela tensão frente à imprevisibilidade do processo de construção artística que o criador experiencia. Segundo Benjamin (1994), por mais fiel que seja a cópia de algo, quando se trata do âmbito da criação artística, a presença in locus do original escapa de modo irremediável.

Ainda, ao contrário da repetição, a cópia em sua essência não é experimentada pelo ser-ator como uma vivência do tempo, ela é apenas a ordenação de ações no tempo. Nesse sentido, a relação entre *mundo real* e *obra original* não pode ser considerada como um processo de cópia. A obra se erige como manifestação positiva de aspectos intencionalmente selecionados pelos seres-atores do mundo dito real³⁷ e intensamente negociados por eles. Ela é, portanto, na acepção gadameriana, a partir de Hegel, um “*aparecer*” da ideia propulsora da criação que revela o ser-ator, no caso específico do teatro, e o faz confrontar-se consigo mesmo a cada investida de ação simbólica que

36 Sabemos que os escritos de Walter Benjamin, nesse sentido, estão referidos ao contexto das artes plásticas e ao cinema e que a discussão que faz está voltada para a compreensão da “aura da obra de arte” e de sua ausência quando se trata da cópia. Ainda assim, e não faremos isso aqui por questões de espaço e foco, teríamos como desenvolver suas propostas em uma relação entre criação original e cópia no teatro, se pensássemos, por exemplo, na relação de cópia de um mesmo espetáculo musical, que talvez seja o melhor e mais contundente exemplo, em diferentes partes do mundo. As mesmas ausências propostas por Benjamin para a cópia nas artes plásticas podem ser encontradas na cópia do teatro musical.

37 Sobre essa relação entre mundo real e obra original confira Gadamer (2008: 193 e seguintes).

este direciona ao processo artístico como um todo.

A reprodução, em um sentido inverso ao da cópia, pretende não-ser; ser-sem-autonomia, já que depende do produzido para agir, a imagem espelhada daquilo que reflete. Por não se constituir como ente-para-si, a reprodução não é capaz de sustentar qualquer pretensão. E como não há persistência, não pode haver arte (obra). Para Gadamer (2008: 184), “(...) o jogo da arte não se esgota na mera enlevação do momento, mas comporta uma pretensão de duração e a duração de uma pretensão.” Não pretendemos aqui asseverar que a duração, em seu aspecto cronológico, seja fundamental a toda criação, senão a persistência como um não esgotamento em si mesma: há que haver uma tensão de natureza afetivo-cognitiva que extravase a obra e que propicie ao fruidor a simultaneidade de estar com a obra (absolutamente), sem desfazer-se do estar-em-si. Em Gadamer (2008: 185), essa “simultaneidade” implica em ter a mediação (na relação da obra com o fruidor) “subsumida numa atualidade total”. Segundo o hermeneuta, no que se refere à reprodução,

Isso significa que sua determinação é a de suspender o seu próprio ser-para-si e colocar-se a serviço da total mediação do copiado. Nesse sentido, a reprodução ideal seria a imagem do espelho, pois contém realmente um ser que desaparece; existe somente para quem olha para o espelho, e para além de sua pura aparição ela é um nada. Na verdade, de modo algum é uma imagem ou uma cópia, pois não possui nenhum ser-para-si. O espelho reflete a imagem, isto é, o espelho somente torna visível a alguém o que ele espelha, na medida em que se olha para o espelho e se enxerga a sua própria imagem ou qualquer outra coisa que ali se espelhe. Não é por acaso que aqui falamos de imagem e não de cópia nem de ação de copiar. Pois na imagem no espelho aparece o próprio ente em imagem, de forma que eu o tenho a ele mesmo na imagem do espelho. A

cópia, ao contrário, quer ser vista sempre somente na perspectiva daquilo a que ela se refere. [...] Ela anula a si mesma, no sentido de que funciona como um meio e que, como todos os meios, perde sua função quando alcança seu fim. Tem uma existência independente, mas para se anular assim. Essa autoanulação da cópia é um momento intencional no ser da própria cópia. (Gadamer, 2008: 198).

Nas dinâmicas do NPC a reprodução como ausência de um ser-para-si pode ser reconhecida ainda nos casos em que os jogos deixam de ser jogados e passam a ser reproduzidos em uma fixidez tão extremada, que a sua existência tende ao esvaziamento, não no sentido de consumação, mas de ser “coisa” e ser “nada” ao mesmo tempo.

(...) volto a notar, dessa vez jogando com eles, num sentido mais estrito do termo, que deixar o jogo se instaurar por necessidades que não as racionais é uma das grandes dificuldades do grupo; em outro sentido, os jogos instaurados são reproduzidos, quase que incessantemente, sem que se permita seu desenvolvimento, ou mesmo seu esgotamento. O que quero dizer é que os jogos são tão minuciosamente calculados por alguns, que em pouco tempo são nada mais do que partituras vazias ou em esvaziamento. (Diretor, Diário de Bordo, 21/05/2011).

O ser que reproduz, portanto, intenciona produzir meios que tornem a reprodução possível e nada mais do que isso. O valor visado (Boesch, 1991) pelo ser que reproduz uma obra centra-se na exposição, não há aí qualquer intenção de criação. Segundo Benjamin (1994a: 173), “à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” e, portanto, reproduzidas. Devemos atentar ao fato de que em Benjamin toda obra de arte é uma espécie de reprodução (*wiedergibt*) e que o

que varia é o conteúdo reproduzido. Entretanto, não há interesse por ora em se discutir aqui essa dimensão da natureza da arte, mas sim a reprodução técnica como um meio de transição do valor de culto (ritualístico) para o valor de exposição da obra de arte. É nessa perspectiva que o termo está aqui problematizado, no âmbito das artes cênicas, a partir do confronto temporal com a noção gadameriana de repetição. O teatro, entretanto, como veremos adiante, mantém-se ao longo da história implicado fenomenologicamente por certa dimensão ritualista, que, em essência, impede a ação da reprodução. Se, segundo Benjamin (1994a; 1997), essa passagem histórica do valor de culto das artes para o valor de exposição facilita o acesso ao “posto” de artista, o teatro, todavia, pela manutenção de sua já citada dimensão ritualística, estabelece alguma resistência a essa perspectiva.

O ser que cria nas artes cênicas está quase que impossibilitado pela natureza dessa arte de se utilizar de técnicas de reprodução, a não ser em situações específicas, como instrumentos de composição cênica — casos de espetáculos que se utilizam de projeções multimidiáticas, por exemplo. Ou seja, a reprodução, verdadeiramente, no espaço das artes performativas como a Composição Poética Cênica, está reservada à utilização de equipamentos técnicos e mecânicos específicos para tal finalidade, como no caso do cinema: uma obra de arte pensada justamente para ser reproduzida. A reprodução faz “do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas — é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido” (Benjamin, 1994a: 174).

Assim como no âmbito da cópia, portanto, aquele que reproduz não se submete a uma experiência do tempo. Ou seja, enquanto a repetição é da natureza do fenômeno teatral e possibilita ao ser-ator a manutenção da vivacidade do processo artístico, a cópia e a reprodução estão fadadas, pela natureza do próprio fenômeno, a não ser, mesmo quando instrumentalmente utilizadas. É somente a repetição, portanto, que guarda ao ser-ator a possibilidade de autoria e de

ocupar, no caso das artes cênicas, o lugar de artista. Ainda, segundo Benjamin (1994a: 168), ao contrário da repetição, “generalizando, podemos dizer que a técnica de reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido”. A repetição, por sua vez, como original que é, em especial ao que tange às artes performativas, pode ser experienciada diretamente, sem mediação, afastando-a, *a priori*, de uma existência como cópia, ainda, por ser um ente-em-si, a repetição impossibilita seu reconhecimento como reprodução.

É no caráter festivo do fenômeno teatral (e de outras artes performativas como a dança, por exemplo) e na aproximação deste com o jogo (da arte) que a repetição assume sua verdadeira existência e função. Como em Gadamer (2008: 179),

Partimos do fato de que a obra de arte é jogo, isto é, que seu verdadeiro ser não é separável de sua representação e que na representação surge a unidade e identidade de uma configuração. A dependência que esta tem de representar-se faz parte de sua essência. Isso significa que, por mais mudança e desfiguração que a representação venha a sofrer, continua sendo ela mesma. [...] A representação tem, de forma inextinguível e inseparável, o caráter da repetição do mesmo. É claro que, aqui, repetição não significa que algo venha a se repetir em sentido próprio, isto é, seja reconduzido a um original.

A repetição, tomada aqui como um original, representa, assim, a possibilidade do mesmo (processo/obra) ser diversamente apresentado, como dissemos anteriormente, incluindo-se aí a esfera da improvisação como mudança inerente ao caráter festivo do fenômeno. O ser-ator ao repetir, nas artes cênicas, está disposto a lidar com a imprevisibilidade do devir do processo de constituição da apresentação espetacular, por exemplo. Duas apresentações de um mesmo espetáculo teatral serão sempre duas diferentes apresentações de uma mesma obra. Esta perspectiva implica na necessidade da construção

de uma síntese das negociações em tempo real.

Portanto, as ações simbólicas que o ser-ator realiza no processo de repetição em criação estão, de algum modo, constantemente direcionadas para a dimensão de algo não cognoscível — alteridade por essência. Com isso, podemos afirmar que a categoria temporal da repetição nas artes cênicas, tendo o ser-ator como foco das investigações, está imbuída da dimensão da alteridade. Nesse sentido, a obra se repete no tempo, todavia, matizada por aspectos dessemelhantes — frutos das negociações entre os (co)criadores e desses para com os objetos com os quais lidam cenicamente —, organizados a partir de uma base comum.

Há ainda outro fator que amplia a dimensão da alteridade no fazer cênico: a obra teatral só existe, efetivamente, no momento de sua concretização frente a determinado público. A cada encontro do ser-ator com o público, por meio da obra, aquele pode avaliar a eficácia de suas intervenções para a construção da unidade de sentido da obra e para a satisfação de seus desejos e expectativas. Parece, assim, que, no caso das artes performativas, e por consequência da Composição Poética Cênica, a unidade de sentido processual da obra se faz possível na medida em que o próprio criador consegue satisfazer, ainda que minimamente, a si mesmo. A ocorrência em repetição do fenômeno (teatral) produz na relação entre ser-ator e obra um movimento cíclico de reestruturação da subjetividade do agente e da forma de manifestação da obra, movimento este alimentado pelo que excede ao ser-ator na obra.

Nesse sentido, o ser-ator, frente à marca da alteridade na criação, age simbolicamente nos processos de construção de cenas, por exemplo, como se compartilhasse com o espectador mesmo esses momentos em que está sozinho na sala de ensaio. O ser-ator, portanto, tende a agir como se fosse possível antecipar as negociações de sentido que só se concretizarão na presença do espectador. Logo, ele age no âmbito do “como... se”. Segundo Simão (2010: 62), a partir de

Valsiner (1998), “O ‘como... se’ é, portanto, uma construção subjetiva calcada no desejo de estados futuros, desejo este que dá significado ao mundo presente, organizando as relações eu-mundo na direção daquele estado desejado”.³⁸

A antecipação por sua vez produz novas expectativas de que não só a obra seja acolhida em sua unidade de sentido (aquela pensada pelos seres-atores), mas também de que as negociações do sentido da unidade obra sigam em direção ao almejado pelos seres-atores. A relação entre ser-ator, obra, espectador é, portanto, uma relação de tensão e cooperação. (Sampaio, 2015). A tensão tende a se esvaír momentânea a cada ocorrência tida pelo artista como satisfatória, instante em que parecerá operar a cooperação artística. Os critérios para se chegar à conclusão de que determinada apresentação foi satisfatória são plurais e variam de contexto para contexto. Entretanto, alguns deles podem ser considerados mais frequentes: reações dos fruidores reconhecidas pelo ser-ator como positivas em relação às cenas no momento de sua ocorrência; realização da totalidade das ações e proposições levantadas e ensaiadas em momentos de preparação do espetáculo, com as intensidades expressivas para elas desejadas; conversas posteriores com fruidores; capacidade de improviso por parte do ser-ator, nos momentos em que essa ação se fez necessária; envolvimento do ser-ator com a obra para além de uma realização mecânica dos acordos de criação prévios.

Ou seja, o universo das artes cênicas é, em analogia ao mundo da vida ordinária, e nos termos de Boesch (1991), sentido e significado de forma simbólica e por meio da ação. A sensação de satisfação orienta a seletividade do ser-ator nas investidas de reorganização e

38 Para Valsiner (2007: 351), o agir simbólico na base do “como... se” é algo inevitável em virtude da irreversibilidade do tempo, que nos impõe a dualidade do nosso funcionamento psicológico, pois nossas ações e reflexões situam-se “entre” o presente que vivemos e o futuro iminente, que “flui sobre nós em toda a sua incerteza”. (Simão, 2010: 62).

manutenção da obra, ou seja, baliza, nos termos de Valsiner (1998), a intencionalidade do artista. Ainda assim, há persistência, há duração da tensão, na possibilidade de outras apresentações frente a outros públicos e a partir de novos contextos, técnicos, inclusive, visto que o ser-ator confronta-se constantemente com uma lacuna entre aquilo que deseja construir artisticamente e o que efetivamente percebe capaz de produzir — e que produz (Boesch, 2003). Ao permitir-se interpelar pela alteridade inerente à repetição nas artes cênicas, o artista disponibiliza-se a um processo formativo de *vir-a-ser* como dinâmica de superação de si mesmo. (Gadamer, 2008).

Nesse sentido, ainda que se possa pensar inocentemente a repetição como um constante devir, essa orientação para o futuro corresponde ao que Gadamer (2008) assume, com base nas proposições de Kierkegaard, como *duração de uma pretensão*. O artista performativo persiste, por meio de ações simbólicas, na constituição de uma exigência: o encontro do público com a obra — consigo, portanto. Uma nova exigência decorre da *duração de pretensão*: a unidade de sentido da obra (co)construída por seres-atores e fruidores, mas prioritariamente validada pelo espectador, deve durar para além do ato em que ela vem a público, constituindo certa *pretensão de duração*. Em certo sentido, é a pretensão que torna indivisível, no caso das artes cênicas, a continuidade entre passado, presente e futuro. Entretanto, como em Bergson (2006), só há duração onde houver consciência e, antes de tudo, só há como se pensar em duração porque o ser se sente naturalmente como um fenômeno que dura:

Não há dúvida de que nossa consciência se sente durar, nem de que nossa percepção faz parte de nossa consciência, ou de que algo de nosso corpo e da matéria que nos cerca entra em nossa percepção: assim, tanto nossa duração como uma certa participação sentida, vivida, de nosso ambiente material nessa duração interior são fatos da experiência. (Bergson, 2006: 53).

Ou seja, a obra não dura em si mesma: ela dura como coincidência que o ser-ator é capaz de reconhecer, por meio da obra, entre a continuidade e a heterogeneidade das experiências. Temos de reconhecer aqui, todavia, uma importante limitação da relação bergsoniana entre passado, presente e futuro, para se pensar a duração em termos de pretensão no agir simbólico do artista cênico.

Em Bergson, e pela ótica deleuziana, podemos reconhecer que

(...) o presente *não é*; ele seria sobretudo puro devir, sempre fora de si. Ele não é, mas *age*. Seu elemento próprio não é o ser, mas o ativo ou o útil. [E que] Do passado, ao contrário, é preciso dizer que ele deixou de agir ou ser-útil. Mas ele não deixou de ser. Inútil e inativo, impassível, ele *É*, no sentido pleno da palavra: ele se confunde com o ser em si. Não se trata de dizer que ele “era”, pois ele é o em-si do ser e a forma sob a qual o ser se conserva a si (por oposição ao presente, que é a forma sob a qual o ser se consome e se põe fora de si). No limite, as determinações ordinárias se intercebiam: é do presente que é preciso dizer, a cada instante, que ele “era” e, do passado, é preciso dizer que ele “é”, que ele é eternamente, o tempo todo. (Deleuze, 1999: 42).

Contudo, no caso específico das artes performativas, parece correto afirmar que o passado configura-se sim como *sendo*, mas que é ele, no caso dos ensaios (processo de elaboração do espetáculo), que opera o constante devir do presente — portanto, ele age. Ou seja, o ser-ator age no presente orientado pelo passado (ensaio). Como vimos no capítulo anterior, é pela existência de um passado contínuo que o ser-ator constitui o seu campo sensível de existência, a partir do qual o mundo se torna possível.

O passado configura-se, nesse caso específico, como um rascunho repetidamente reorganizado e direcionado a um futuro, cuja essência é ser revisitado quando se fizer passado e revisado para novos

devires. Portanto, não se trata, no caso dos ensaios, de se configurar o passado como lembrança. Ensaiar está além do ato de produzir lembranças, ainda que o faça; é algo como (auto)garimpar o agir simbólico para um devir desejado. Em resumo: o presente-ensaio é pensado, agido e vivenciado, para quando já for passado operar novos presentes-ensaios e presentes-apresentações. É nessa direção que o artista cênico faz da *pretensão* uma duração. Assim, neste contexto, o passado não perde a sua função e utilidade no contínuo dos presentes do processo artístico.

Desde esta perspectiva, se na vida ordinária a *durée* bergsoniana se configura na coexistência do presente e do passado, o primeiro como agente, o segundo como ser, no âmbito da Composição Poética Cênica, a *pretensão* se ancora na perspectiva de que o passado é operado (para operar) intencionalmente pelo ser-ator, destituindo o futuro deste privilégio. Opera-se um presente para que se torne passado e possa, assim, operar novos presentes, destinando-se a um futuro desejado, que venha a se tornar presente intencionado. A duração da *pretensão*, portanto, está configurada, em grande medida, pela dupla intenção de operação e operação de intenção que o artista cênico, em especial o ser-ator, realiza em direção ao passado e ao futuro.

Ainda assim, há na duração uma perspectiva de futuridade que pode ser reconhecida tanto na perspectiva bergsoniana quanto na *pretensão* de duração da obra em Gadamer (2008). O ser-ator lida constantemente com a negação de acesso ao porvir e se reconhece, entrementes, a si na trama universal. (Bergson, 2006: 51-78).

De certo modo, e a partir do que apresentamos acima, a Composição Poética Cênica, por só existir verdadeiramente no momento de sua realização, não está orientada preferencialmente para o futuro ou para o passado, mas para sua manutenção “*nos presentes*”. Gadamer considera esse um aspecto comum entre as manifestações artísticas performativas e as festas periódicas. É da natureza da festa periódica que se modifique constantemente, tal como o teatro, a cada vez que

ocorre, já que “(...) o que é simultâneo com ela é sempre algo diverso” (Gadamer, 2008: 180), incluindo-se, aí, o ser(-ator).

Desse modo, a manutenção de si “*nos presentes*”, tanto do fenômeno teatral como das festas periódicas, só se torna possível porque esses fenômenos se constituem ciclicamente entre o devir e o retornar comuns à repetição, nos termos aqui abordados. A partir de então, podemos afirmar que a repetição garante ao fenômeno teatral ser “(...) um ente temporal num sentido mais radical do que tudo que pertence à história.” (Gadamer, 2008: 181). Desde essa perspectiva, rompe-se a possibilidade para o ser-ator, quando envolvido com o fenômeno teatral, de experimentar um curso natural e ininterrupto no tempo. Talvez a repetição, nesse sentido, garanta a possibilidade da manutenção do caráter ritual (originário) do fenômeno teatral, por promover determinada coabitação temporal entre apresentação, expectativas e reminiscências, ao mesmo tempo em que realiza uma suspensão da experiência temporal.³⁹

A dimensão ritual presente no caráter festivo do teatro, mantida a partir da possibilidade de repetição, desloca a experiência temporal de sua dimensão linear para uma perspectiva circular/cíclica, ao romper o fluxo da vida cotidiana. A repetição, assim, configura-se como uma relação intencional de entre-jogo entre aquilo que é imediato e aquilo que perdura em um mesmo ente frente às suas diversas ocorrências. Desse modo, o fenômeno teatral como repetição é a constante possibilidade de uma vivência⁴⁰ em sentido pleno e, nessa perspectiva, encontra meios propícios à duração da persistência.

39 Sobre a relação entre temporalidade e o caráter ritualístico do teatro confira: Gadamer, Hans-Georg. *The Festive Character of Theater*.

40 Sobre o percurso histórico da palavra vivência, sua assunção como conceito a partir de Dilthey, a implicação da intencionalidade para o conceito a partir de Husserl e sua associação com a arte vivencial e com a alegoria, confira Gadamer, 2008: 104-129.

Quando algo é denominado ou avaliado como uma vivência, isso ocorre pelo fato de sua significação estar associada a uma totalidade de sentido. O que vale como vivência destaca-se tanto de outras vivências, nas quais vivencia algo diferente, como do restante do decurso da vida, onde não se vivencia “nada”. O que vale como vivência não é mais algo que flui e se esvai na torrente da vida da consciência, mas é visto como unidade e com isso ganha uma nova maneira de ser uno. [...] Com isso, temos em mente o conteúdo semântico de uma experiência. Para quem teve essa vivência, esse conteúdo reveste-se de um caráter permanente. (Gadamer, 2008: 112).

Nesses termos, reiteramos, a agoridade é a categoria temporal que sustenta a possibilidade de existência do fenômeno teatral. A Composição Poética Cênica, portanto, diz a si e se confronta consigo mesma na medida em que vai ocorrendo diversamente tal como repetição que é. Esse é o jogo que perdura “*nos presentes*” da sua manutenção. O confronto reorganiza seus limites e possibilidades como uma força que age no interior do fenômeno, a partir do próprio fenômeno, o que ocorre no fenômeno como um todo e em suas unidades de composição, sendo o ser-ator uma delas.

Para Gadamer (2008: 113), “O vivenciado é sempre a vivência que alguém faz de si mesmo, e o que ajuda a constituir seu significado é o fato de ele fazer parte da unidade desse si mesmo e conter uma referência inconfundível e insubstituível com o todo dessa vida una.” O fruidor, como unidade compositiva da obra, também é chamado a se confrontar consigo mesmo no encontro com o diferente daquilo que persiste na/pela obra; a experiência estética como vivência, no imediato rompimento do fluxo da vida cotidiana, faz com que se referencie à existência como um todo. O integrar-se ao todo da vida cotidiana garante à vivência diferenciar-se de qualquer experiência de aventura. No segundo caso, ainda que haja suspensão de condições e compromissos da vida costumeira, sabe-se que não se deve tentar

integrar uma e outra, aventura e vida ordinária, sob sérios riscos à manutenção desta. (Gadamer, 2008: 115-117).

Cada vivência é trazida para fora do todo da vida, permanecendo ao mesmo tempo referida ao todo da própria vida. Não apenas porque, enquanto vivência, somente há de continuar viva na medida em que ainda não esteja inteiramente elaborada no contexto da própria consciência da vida. Também o modo como “se submete” por sua elaboração no todo da consciência vital é algo que vai muito além de qualquer “significado”, do qual alguém pensa saber. Na medida em que a vivência fica integrada no todo da vida, este todo se torna também presente nela. (Gadamer, 2008: 116).

Nesse sentido, em Gadamer, a obra de arte assume seu verdadeiro ser ao se tornar uma experiência de agoridade que realiza uma transformação naquele que nela instaura uma vivência. Reconhecemos, assim, que o encontro com a linguagem artística é sempre um acontecimento inacabado, que exige do fruidor/espectador estar de fato com o acontecimento, o que significa estar fora-de-si sem, é claro, o anulamento-de-si. O fruidor age sobre a obra ao ser agido por ela. Para o hermeneuta, a diferença entre o jogar junto na arte e a mera curiosidade reside no fato de que, no segundo caso, não há um sair-de-si e um retorno efetivo a si; então, toda experiência de temporalidade que a obra poderia suscitar desaparece.

Sair-de-si, todavia, é sempre sair-de-algum-si para voltar para si, talvez não mais o mesmo si em relação a... Isso exige a compreensão de que estar com... pressupõe a não-fusão dos entes, para que haja verdadeira afetação (mútua) entre as partes. É exatamente o estar-fora-de-si do espectador que garante que ele esteja plenamente com a obra. Faz-se necessário que reiteremos que, frente ao fenômeno obra de arte, o fruidor entrega-se de modo intencional a esse esquecimento temporário de si. Comum à festa periódica, ao teatro e

também ao jogo⁴¹, esse processo intencional de autoesquecimento, no caso do fruidor, “(...) é determinado por sua “assistência” (*Dabeisein*). Assistir é mais do que um mero estar ali concomitantemente junto com alguma coisa. Assistir significa participar.” (Gadamer, 2008: 181). Esse participar inclui deliberadamente aquilo que chamamos em outro momento de Ética do Cuidado. Estar com o outro na vivência, enquanto experiência da temporalidade, é permitir que esse outro permaneça na coisa para que a coisa se mantenha.

Em síntese, o que propomos aqui sobre o fenômeno de viver o tempo e no tempo pelo ser, a partir de uma de suas atividades mais ancestrais e construtivas que é a arte cênica, é que o agir simbólico humano está sempre suscetível a lidar com restrições que são internas e/ou externas ao agente. Restrições essas que podem exigir alterações de direcionamento das ações de modo mais ou menos temporário, mais ou menos permanente. Nesse sentido, quando exposto a situações de repetição, o ser-ator lida consigo mesmo como um fenômeno de não-coincidência. Essa não-coincidência, por sua vez, implica superar desencaixes contextuais que obrigam o ser-ator a reorganizar seus modos de ação simbólica. Ou seja, ao agir simbolicamente, o ser-ator experiencia um mundo que o extravasa afetivo-cognitivamente e o obriga a constantes reestruturações subjetivas.⁴² Nesse sentido, o mundo é experimentado pelo ser-ator em relações de continuidade e heterogeneidade. Assim, o potencial de ação simbólica do ser-ator está como que orientado por durações de pretensões ou, ainda, por pretensões de durações, e é na sensação de satisfação ou insatisfação de seus desejos e expectativas que ele encontra ancoragem para orientar a seletividade de ações simbólicas futuras. Em resumo, a experiência que o ser-ator desenvolve no âmbito das suas ações sim-

41 Gadamer durante toda sua obra aproxima a arte do jogo, como o jogo da arte, e o teatro, como manifestação artística, das festas periódicas, a partir do caráter festivo do teatro.

42 Discutiremos desdobramentos dessa afirmação no próximo capítulo.

bólicas é, antes de mais nada, o confronto consigo mesmo no tempo.

Por fim, devemos atentar para o fato de que Gadamer, ainda que parta da discussão no âmbito da estética, da criação artística, reconhece, como nós, que a experiência singular pode se dar para além do âmbito das artes.

O Jogo da Arte – Das expectativas ao esquecimento; a presença da ausência

Na reflexão que se segue, como desdobramento da primeira parte deste capítulo, utilizamo-nos da aproximação do processo artístico, da Composição Poética Cênica, com o jogo⁴³ para nos aprofundarmos da compreensão da relação criador-obra-fruidor como uma relação temporal — de experiência no/do tempo. Para tanto, utilizaremos novamente da dimensão constitutiva da imprevisibilidade para os processos criativos, acrescentando-se a ela sua completude nas dinâmicas de esquecimento.

Ainda que pretenda o encontro com o fruidor para se completar enquanto produto artístico e que dependa em certa medida da existência de um ser além de si mesma (o criador) para que exista enquanto obra — enquanto unidade de sentido — como no jogo, não interessa ao ser da obra de arte a identidade de quem joga com, mas sim o que é jogado. “Os jogadores (ou poetas) não existem mais, existe apenas o que é jogado por eles” (Gadamer, 2008: 167). Contudo, reiteramos aqui que sem a interpelação do jogador — ser-ator ou fruidor —, daquele que celebra, não haverá arte, jogo ou festa. O que pretendemos, nesse sentido, é reconhecer que a configuração estética não é passiva frente às subjetividades dos seres-atores e fruidores

43 Não faremos uma discussão do conceito “jogo” neste texto. Desde o princípio adotamos jogo a partir da perspectiva gadameriana.

(coautores); como configuração, tal como no jogo, faz-se necessária, no processo de fazer obra, a afetação mútua de seres (jogadores e/ou artistas - fruidores) entre si e em relação às materialidades diversas na imprevisibilidade da relação. Para Gadamer (2008: 174),

A variedade das encenações ou execuções de uma tal configuração pode muito bem depender da concepção dos atores; mas esta também não fica encerrada na subjetividade de sua opinião, mas está aí corporalmente. Portanto, não se trata de uma variedade meramente subjetiva de concepções, mas sim de possibilidades de ser, próprias da obra, que também interpreta a si mesma na variedade de seus aspectos.

No trato com a imprevisibilidade o ser-ator está sempre posto frente à possibilidade de inconsistência do mapa de suas ações simbólicas (Boesch, 1991) em relação às pretensões que faz durar no processo. Ter o fruidor como um validador da unidade de sentido da obra exige do ser-ator sentir o seu agir simbólico em relação à criação como um todo minimamente coerente que lhe permite ser entendido (artisticamente, neste caso) pelo outro. Segundo Simão (2010: 226), a partir de Boesch,

(...) a consistência interna é um fenômeno muito mais complexo e elusivo que a externa, uma vez que requer coordenação simbólica, além de coordenação factual, coordenação entre aspirações e realidade, entre imaginação, ação, mundo físico e mundo social. A fenomenologia do sujeito oscilará, então, entre tentativas de alargar a consciência interna, no sentido da autor-realização, e tentativas para proteger a consistência interna que percebe como já alcançada, no sentido da autoproteção.

A relação criativa eu-outro, nesses termos, caminha sobre dois polos complementares de tensão: a tensão proveniente do ser-ator para

com seus desejos, expectativas, metas e pretensões, em relação ao contexto em que elas sobrevivem ou não; a tensão proveniente das relações que o ser-artista se vê obrigado a estabelecer com os outros que o cercam nos processos criativos — fruidores, objetos, espaços..., relação essa, em suma, cultural.⁴⁴ O agir do ser-ator, para si próprio, assim, perpassa a consciência de que há uma relação de coerência mínima entre as experiências — o agir atual é sempre prospectivo, enquanto que a ação realizada é comparativa. (Berger & Luckmann, 2005).

O ser-ator realiza constantemente, portanto, tentativas de amenizar as tensões e tornar coerentes entre si as dinâmicas de alargamento e proteção do seu próprio campo de ação simbólica (Boesch, 1991). Para isso, seus esforços em Composição Poética Cênica não são de transpor a tensão, senão de habitá-la e operá-la a partir de seu próprio interior (da tensão).

A indefinição da obra até o momento de sua verdadeira efetivação permite aos coautores um excesso de expectativas; é a partir dessa pluralidade de expectativas, de desejos e temores, que se organiza a duração de pretensões na Composição Poética Cênica. A gama de possibilidades de combinação de determinadas materialidades sob a organização de um conceito, como processo de construção artística, revela a potencialidade da obra enquanto projeto e enquanto percurso. Decorre desse fato a inevitável presença da seletividade nas dinâmicas de Composição Poética Cênica.

No sentido inverso, um grupo de expectativas não contempladas no percurso da obra exerce, certamente, uma força estruturadora sobre a obra, não no sentido do que ela poderia ter sido (ou, talvez, não somente nesse sentido), senão na perspectiva do que ela *não é*; de todas as ausências que ela faz evidentes no seu existir. Não se pretende compreender a obra como negação; ao contrário, assume-se a obra de arte (cênica) como a presença de uma (ou várias) ausência.

44 No capítulo subsequente a este explicitaremos o conceito de cultura que alicerça esta discussão.

Nessa direção, com Gadamer, a partir de Heidegger, já que se afirmou anteriormente neste texto que o ser-ator age simbolicamente no presente (nas artes cênicas) para que em determinados momentos e contextos o passado opere o presente, reconhecemos aqui o passado na obra não apenas como recordação, reminiscência, mas prioritariamente como possibilidade de *esquecimento*.⁴⁵ (Gadamer, 2011: 159-173). Nesses termos a obra de arte, tal qual o jogo, vincula-se a um duplo esquecimento: das “coisas” e do si-mesmo.

O passado, portanto, opera o percurso da criação em, pelo menos, duas dimensões interdependentes, como reminiscência e como esquecimento. Para Gadamer (2011: 169-170), por uma ou outra perspectiva, o ser sempre transformará o passado em objeto.

(...) quando encontramos na tradição algo que compreendemos, trata-se sempre de um acontecer. Quando alguém recolhe uma palavra da tradição, quando faz falar essa palavra, também a esse alguém lhe sucede algo. Não se trata então de uma compreensão daquilo que nos vem ao encontro na história interpelando-nos e concernindo-nos. Para expressar isso, escolhi a fórmula talvez demasiado ambígua de que nossa compreensão histórica está sempre determinada por uma consciência histórico-efetual. O sentido dessa formulação é que ao nos destacarmos do acontecimento e a ele nos antepormos convertemos o passado em objeto.

45 Ainda que Gadamer aponte a relação entre criação e esquecimento em vários trechos da sua obra e tome o passado no sentido heideggeriano, como no texto de 1965, *A Continuidade da História e o Instante da Existência*, ele não chega a dedicar algum escrito ao tema, ao menos no montante da obra a que tivemos acesso. Um desdobramento possível para essa questão parece ser a aproximação entre Gadamer e Walter Benjamin no que se refere à inter-relação entre alegoria e criação após o Barroco, a partir da perspectiva de passado assumida desde Heidegger. Entretanto, dado o recorte proposto para esse texto, deixaremos essa investida para uma futura iniciativa. Sobre a relação entre esquecimento e criação confira: Benjamin (1994; 2011); Gagnebin (1999); Sampaio (2016).

Tomemos novamente uma “atividade-treinamento”, já descrita anteriormente neste texto, mas que pedimos a liberdade de reutilizá-la, para exemplificar nossa hipótese de que, conectados temporalmente com o passado, mas também com o futuro, em certo sentido, esquecimento, ausência e não-realização intencional de algo acabam por reorganizar as agoridades dos atos criativos e dinamizar novas dimensões de futuridade da obra em si e de sua relação com os seres que com ela e por meio dela se relacionam. Assumimos aqui, portanto, que a influência exercida pela ausência sobre o curso das realizações (criações teatrais) vai além do momento exato da configuração da não-presença. O ausente opera determinada força sobre o processo criativo não só quando se configura como reminiscência, mas também, e majoritariamente, como um devir não-realizado, que diz sobre possibilidades do processo e, portanto, no contexto criativo, sobre artista e sobre a obra.

“Atividade-treinamento”: o grupo deve colocar-se em roda, em pé, estabelecer um foco individual fixo (para o início da atividade) e tentar evitar todo e qualquer movimento. Assim que algum movimento ou som é captado pelo ser-ator ele deve jogar com o seu “objeto de percepção”; ao agir o “objeto de percepção” o ser-ator poderá trabalhar com sua totalidade ou apenas com aquilo que lhe pareça mais significativo. Aos poucos outros “objetos de percepção” podem passar a fazer parte do trabalho de repetição e persistência. O ser-ator pode optar por manter os “objetos de percepção” anteriores a cada nova afetação ou abandoná-los intencionalmente. Aos poucos, a repetição e persistência de um ser-ator passam a ser proposição para outros e assim sucessivamente. Aos poucos, células de investigação surgem entre seres ou individualmente. O ser-ator deve evitar toda e qualquer simbolização deliberada. O conteúdo simbólico do movimento e da ação devem ser deixados a cargo da compreensão imediata do fruidor. Na medida do possível, o orientador da atividade pode solicitar que pessoas ou grupo de pessoas se mantenham na explora-

ção do jogo cênico que já apresentam, deixando-se se afetar apenas intrajogo. Toda ação realizada não intencionalmente pelo ser-ator, como esbarrões, sons, quedas, devem ser incluídas nas atividades de exploração. Ao orientador cabe, ainda, quando se fizer oportuno, a inserção de materiais externos ao jogo instaurado com fins da germinação de novas proposições.

A “atividade-treinamento” acima descrita evidencia que o não-realizado intencionalmente — portanto, ausente — pode integrar o trabalho na medida em que ele determina certas qualidades para o que se está fazendo na agoridade, por somar-se ao que vinha sendo realizado. Ainda, o ser-ator proponente de determinado movimento/ação pode não mais realizar algo, mas, mesmo assim, a sua existência anterior será decisiva para a sequência de ações/transformações que o grupo realiza. Mesmo que esse algo desapareça aparentemente no trabalho de um ator específico, esse algo poderá ser reconhecido no trabalho do grupo como um todo.

Quando se organizam as células de investigação, essas carregam em si, no mínimo, quatro potencialidades temporais da relação presente-passado: dos gestos, movimentos e ações que estão sendo realizados; do que foi intencionalmente abandonado, evidenciando-se a seletividade inerente a esse tipo de pesquisa — aquilo que foi intencionalmente não-realizado pode tornar-se realizado de acordo com o contexto da investigação; daquilo que não foi abandonado, mas transformado a ponto de não ser mais diretamente reconhecido, ainda que operante (reminiscência); de tudo que de alguma forma acessou o sistema perceptivo, foi vivenciado de algum modo, mas que não adentrou o âmbito da consciência e que, dessa forma, opera a pesquisa como que sob um véu que se deixa perceber, mas não se tem acesso de fato (esquecimento).

Precisamos ainda considerar que os “objetos de percepção” podem vir a ser abandonados, esquecidos pelo actante sem se dar de modo intencional. Por exemplo, movimentos que se “perdem” no todo da atividade

na medida em que outros “objetos de percepção” passam a fazer parte da composição do ser-ator. Para Benjamin (2004; 2007; 2011), tudo aquilo que possa vir a ser esquecido, mas que não é de desejo do ser [sujeito nos termos de Benjamin] retorna nos seus modos de agir no mundo com uma força operante de igual valor em relação aos dados do presente.

No transcorrer do tempo, para Gadamer (2011: 159-173), algo não se torna antigo porque simplesmente passou o seu agora, mas porque um acontecimento o tornou antigo no sentido que o ser atribui (atribuía) a ele. Este antigo, todavia, pode exercer influências sobre os “agora” que o sucederam e, assim, tornar-se uma verdadeira reminiscência. Ainda que em Gadamer a reminiscência só possa existir frente à possibilidade do esquecimento, ela não deixa de ser fundamental à dimensão temporal da criação. Nesse sentido, tanto aquilo que não foi-ainda como aquilo que já-não-é-mais são capazes de intervir como forças ativas sobre os percursos de criação, de jogo, do agir simbólico do ser-ator, portanto. Se a configuração estética da obra, segundo Gadamer, faz com que o ser se esqueça a si mesmo, podemos afirmar, a partir da colocação benjaminiana sobre o esquecimento, que é exatamente aí que o ser-ator se faz intensamente presente na obra, diz-se com profundidade na obra, ainda que não o perceba ou deseje deliberadamente. Ao poder se perder, esquecer-se na obra, ele se revela verdadeiramente.

Entretanto, aquele que joga junto, que atua com, ainda que mergulhado nessa dupla dimensão do esquecimento, sabe o que joga, o que representa (ou apresenta, no sentido da agoridade), mas, sobretudo, sabe que joga, que atua. Para Gadamer (2008: 155),

O jogador só cumpre a finalidade que lhe é própria quando aquele que joga entra no jogo. Não é a referência de fora que, a partir do jogo, de dentro para fora, aponta a seriedade; é só a seriedade que há no jogo que permite que o jogo seja inteiramente um jogo. Quem não leva a sério o jogo é um desmancha prazeres. O modo de ser do jogo não permite que quem joga se comporte em relação ao jogo como se

fosse um objeto. Aquele que joga sabe muito bem o que é o jogo e que o que está fazendo é “apenas um jogo”, mas não sabe o que ele “sabe” nisso.

Ou seja, na esteira desse pensamento, a Composição Poética Cênica é um espaço em que existe para o ser-ator ser, ele mesmo, jogado. “O atrativo do jogo, a fascinação que exerce, reside justamente no fato de que o jogo se assenhora do jogador.” (Gadamer, 2008: 160). Devemos considerar, como já dissemos algumas vezes, que toda investida criativa, no sentido de jogo, produz uma reverberação em retorno sobre aquele que investe. Essa reverberação em retorno garante a constante proliferação das expectativas, ainda que na agoridade do fenômeno.

Em resumo, a imprevisibilidade que a bidirecionalidade da afetação produz, na criação artística em Composição Poética Cênica, considerando-se a criação completa apenas frente ao fruidor — enquanto jogador —, é constitutiva, portanto, da obra de arte cênica. A repetição como manutenção do mesmo frente a novos contextos, dentro dessa mesma perspectiva, garante por sua vez a manutenção da imprevisibilidade.

Nessa perspectiva, deparamo-nos novamente com a primazia da seletividade em relação ao acaso, já que, mesmo frente à imprevisibilidade, jogar será sempre jogar algo: jogar este ou aquele jogo, dentro destas ou daquelas normas, regras e estruturas, com esses ou aqueles parceiros...

Cada jogo coloca uma tarefa ao homem que joga. Não pode igualmente abandonar-se à liberdade do desenrolar-se do jogo, a não ser transformando os fins do seu comportamento em simples tarefas do jogo. É assim que a criança estabelece para si mesma sua tarefa num jogo com bola, e essas tarefas são tarefas do jogo, porque o verdadeiro fim do jogo não é a solução dessas tarefas, mas a ordenação e configuração do próprio movimento do jogo. (Gadamer, 2008: 161).

Assim como no jogo, ao representar (presentar), ao cumprir a “tarefa” de representar, o ser-ator se identifica com o representado⁴⁶; o autorrepresentar do representado acaba por ser o autorrepresentar do ser-ator que representa. Entretanto, o autorrepresentar no jogo é um fim em si mesmo, enquanto que o autorrepresentar na arte é sempre direcionado a alguém. Este alguém, portanto, é constitutivo daquilo que é representado.

Mesmo o espetáculo teatral continua sendo jogo, isto é, tem a estrutura do jogo, estrutura de ser um mundo fechado em si mesmo. Mas, por mais fechado em si mesmo que seja o mundo representado no espetáculo cômico ou profano, está como que aberto para o lado do espectador. É só neste que ganha o seu inteiro significado. Como em todo jogo, os atores representam seus papéis, e assim o jogo torna-se representação, mas o próprio jogo é o conjunto de atores (*Spielern*) e espectadores. (Gadamer, 2008: 164).

Em suma, trazer os seres (pelo menos dois, ator e espectador) para a constituição do autorrepresentar da obra (teatro) implica em reconhecer que o fenômeno da repetição, como manutenção do presente, não é apenas inerente ao fenômeno teatral, mas também àqueles que tornam a sua existência possível. Aquele que atua em um mesmo espetáculo é sempre o mesmo-diferente — não-coincidente; por existir em um percurso ininterrupto do tempo é que o ser-ator possibilita a dimensão temporal cíclica do fenômeno teatral. Ele, o ser-ator, como existência em fluxo contínuo no tempo é capaz intencionalmente de se permitir a experienciar, enquanto evidencia, o fenômeno teatral como experiência estética e, dessa forma, suspende a relação temporal sob a qual existe.

46 Representado está pensado aqui como substantivo em analogia ao substantivo jogo.

Persistir e Durar – Inclinações temporais da configuração estética

A seguir retomaremos, a partir da aproximação do processo artístico ao jogo, como em Gadamer, a noção de duração e suas implicações para a experiência do tempo nas artes cênicas. Discutiremos a ideia de duração como não exclusivamente vinculada ao lapso de tempo. Introduziremos, ainda, em complementaridade à duração, a sensação de eterno que a experiência cênica pode trazer para o ser-ator em sua relação com o tempo.

O durar do fenômeno teatral nos termos de Gadamer, frente à repetição, não se configura como um *lapso de tempo*, característico, por exemplo, da ideia de duração de algo como em Heidegger. Isso porque, se Gadamer fala da repetição como manutenção do/no presente, a repetição em Heidegger parece estar voltada para a perpetuação de ciclos que culminam com o ser-para-a-morte findado. Ou seja, o movimento que a repetição traz em Heidegger está em busca de novas possibilidades para se concretizar um fim.

Nesse sentido, se a repetição em Gadamer favorece uma operação (força de ação sobre) do ainda-não realizado como ausência no percurso da criação, em Heidegger, a repetição pretende tornar o ainda-não um em-realização. Enquanto a repetição em Gadamer nos ajuda a pensar o “mesmo diferente”, o conceito em Heidegger parece favorecer o diferente no mesmo, aquilo que é capaz de projetar o fenômeno para o futuro. Duas inclinações temporais distintas se erigem a partir de então:

Em Gadamer, a expectativa, a possibilidade, inicialmente como futuro, ao não se realizar escorre para o passado e desde lá pode exercer influências sobre o presente. A repetição tende a manter a influência dessa força do passado ao lidar sempre com novas possibilidades, não para se chegar a um fim, mas para se construir determinada dimensão de constância (“eternidade”) sobre a qual o ser-ator age simbólica e

intencionalmente, reiteramos, sob o confronto consigo mesmo como fenomenologicamente contínuo e nisso não-coincidente.

Em Heidegger, a partir da interpretação de Ricoeur, mantém-se o escoamento do futuro para o passado, mas a repetição não pretende a manutenção das forças que operam o presente desde o passado, mas a materialização dessas forças como acontecimentos, desde que possam trazer novas perspectivas de finitude ao fenômeno frente à ideia de tempo infinito.

Segundo Ricoeur (2010c: 129), a partir de Heidegger,

A função cardial do conceito de repetição é voltar a endireitar a balança que a ideia de herança transmitida fez pender para o lado do ter-sido, restituir a primazia da resolução antecipadora no próprio cerne do abolido, do ultrapassado, do “já...não”. Assim, a repetição abre no passado potencialidades despercebidas, abortadas ou reprimidas. Ela reabre o passado na direção do por-vir. Ao selar o nexo entre transmissão e re-solução, o conceito de repetição consegue preservar o primado do futuro e, ao mesmo tempo, o deslocamento para o ter-sido.

Entretanto, ao se considerar a Composição Poética Cênica a partir de sua perspectiva festiva e ritualística, devemos compreender que, se a repetição atende à necessidade de manutenção do fenômeno (circularidade temporal), o ato, o acontecimento em si (linearidade temporal), tende ao esgotamento. O ser-ator experimenta o acontecimento teatral pontual como encerrado em si mesmo, com início e fim determinados. Todavia, o mesmo ser-ator experiencia a continuidade do fenômeno no porvir. Ou seja, “eternidade” e finitude são constituintes e indispensáveis ao fazer cênico. O fenômeno em si não pode estar inclinado ao futuro, já que na *pretensão de duração* visa realizar a suspensão temporal característica da experiência artística. Por outro lado, o acontecimento teatral, ao se encerrar, garante ao ser-ator que este

possa agir analogamente ao que acabou de realizar. Essa sensação do repetível devolve o ser-ator a si fazendo-o revisitar o universo simbólico agido por si no durar (pontual) do espetáculo em sua apresentação. Esse revisitar é intencionado almejando-se estados futuros desejados.

Contudo, reiteramos, o percurso de criação cênica não subsuma a força que opera desde o passado à materialização de algo do passado no presente objetivando-se determinado futuro. Ao contrário, ele se constitui na simultaneidade desses dois processos, acrescidos da dimensão/possibilidade do esquecimento. Assim, ao invés de administrar primazias, a criação faz coabitar as inclinações da temporalidade, de onde emerge a pluralidade da experiência que o ser-ator faz do tempo no tempo, com intensas reverberações no seu campo sensível de existência.

Entretanto, segundo Simão (2009: s/p),

Em poucas palavras, a compreensão da noção de temporalidade requer, como um dos aspectos mais importantes, a consideração, desde a filosofia heideggeriana do *Ser e Tempo*, de que o ser no mundo tende para adiante, isto é, vai existencialmente na direção daquilo que ele pode ser, buscando e antecipando suas possibilidades de existência. Essa antecipação, essa projeção, faz com que o ser avance adiante de si, na direção do desconhecido. Em Heidegger, esse avançar do ser adiante de si, que é inevitavelmente um avançar para a finitude, para a morte, é fonte de sua permanente inquietação. Mas o ser no mundo conta também, no seu viver, e para a própria possibilidade deste ir adiante, com certo poder do esquecimento de que vive nessa e para essa busca, envolvendo-se com seu cotidiano e com a preocupação consigo mesmo, o que lhe permite distanciar-se de sua inquietação e, em última instância, de si.

Portanto, o encontro do fruidor com a obra em seus “agora”, necessário à plenitude existencial desta, é um encontro entre o ser-aí

de Heidegger, inclinado ao futuro, com a possibilidade da suspensão dessa inclinação, seguida de sua posterior retomada. Quando esse processo se concretiza, concebemos o encontro com a arte como um *sair-de-si* para *voltar-a-si* tal qual proposto por Gadamer. O jogo da arte caracteriza-se, portanto, em última instância, como um confronto temporal. E é por ser o ser-aí constituído como um ser-no-mundo que a experiência estética, como jogo da arte, não se fecha em si mesma, mas se refere ao todo da experiência na perspectiva que descrevemos anteriormente.

Em um sentido complementar, só há confronto temporal porque há ser(-ator), dado que o tempo como fenômeno só se revela a partir do ser; o tempo não é inerente aos objetos. O espetáculo teatral, a partir de então, ao existir sobre uma relação temporal determinada, revela essa dinâmica temporal. Contudo, essa relação entre o ser e o tempo, como em Kant, não é uma relação de criação: o ser-ator não constrói o tempo da obra, ao contrário, constrói-se nele e ao fazê-lo o revela, assumindo-se, a partir de Kant, que o tempo é um *a priori* de todos os fenômenos. (Ricoeur, 2010c: 78-95). Contudo,

(...) somos afetados temporalmente sempre que agimos temporalmente; ser afetado e produzir constituem um só e único fenômeno: “Portanto, o entendimento não encontra no sentido interno, por assim dizer já pronta, essa ligação do diverso, é afetando esse sentido que ele a produz”. Kant não estava errado ao chamar de “paradoxo” essa autoafecção do sujeito por seus próprios atos (Ricoeur, 2010c: 94).

Em oposição à *duração* em Heidegger, a agoridade da duração gadameriana não se encontra no fazer novamente e diversamente, iluminando-se, portanto, a finitude do fenômeno, senão no fazer diversamente para oferecer persistência. Desde essa perspectiva sobre o *durar*, Gadamer parece se aproximar de Husserl, que, segundo

Ricoeur (2010c: 48), compreende a duração também em termos de persistência. “Que algo persista ao mudar, é isso o que significa durar. Portanto, a identidade que daí resulta já não é uma identidade lógica, mas precisamente a de uma totalidade temporal.”

A partir de então, uma ocorrência pontual do fenômeno teatral como um todo, em sua finitude (co)constituente do persistir, do durar, portanto, será sempre ela mesma e um outro, já que o durar articula a simultaneidade do mesmo e do diferente em cada ocorrência do fenômeno. Vale ressaltar que essa dinâmica, entretanto, não garante, em Husserl, a quebra de uma perspectiva linear e irreversível do tempo. Tal suposição só é possível em Gadamer diante da possibilidade de suspensão do ser em relação à sua experiência temporal. Ou seja, mesmo em Gadamer, o tempo não deixa de ser onticamente irreversível e linear. É a experiência que se tem do tempo e a significação afetivo-cognitiva que se elabora a partir do confronto estético-temporal que permitem a assunção de uma dimensão cíclica do tempo, ainda que o tempo como fenômeno não sofra verdadeiramente qualquer alteração constituinte.

Uma contribuição efetiva que se pode trazer da ideia de durar em Husserl para a construção da noção de *configuração estética* nos termos gadamerianos está na atribuição de uma intencionalidade longitudinal ao “agora”. Esse “agora” husserliano não se configura como um instante pontual; no caso de um som, por exemplo, comporta-se como um mesmo “agora” o instante exato da emissão sonora, a retenção do som e a pretensão da fase iminente.

Nesse sentido, a temporalidade da manifestação teatral festiva comporta uma nova dimensão: a do acontecimento pontual do fenômeno (uma apresentação pública específica dentro de uma temporada de apresentações) como unidade de duração. Esta unidade de duração será, assim, o fazer-se perceber da persistência do fenômeno teatral. Ao mesmo tempo, esse acontecimento pontual não deixa de ser um escoamento no tempo linear e irreversível da vida cotidiana-

na e a operação a partir de novas possibilidades para se ter a “melhor realização possível” da encenação como um todo; desde então, poderíamos reclamar ao fazer teatral seu direito a tender a um fim como na repetição heideggeriana. Todavia, devemos, aqui, resguardar a diferença entre a perspectiva do durar da ocorrência pontual da encenação, caso em que aquela afirmação se faz válida, e o durar do fenômeno teatral em si.

Em Husserl, ainda que se pense desde essa perspectiva do durar do “agora”, há certa primazia do passado, já que o presente é, nos termos husserlianos, o acréscimo de passados. A relação presente-passado, nesses termos, configura-se como um *dégradés* de retenções. Para Husserl, nas palavras de Ricoeur (2010c: 50),

Desde já, porém, pode-se dizer que o presente e o passado recente se pertencem mutuamente, que a retenção é um *presente ampliado* que garante, não só a continuidade do tempo, mas a difusão progressivamente atenuada da intuitividade do ponto-fonte para tudo o que o instante presente retém em si ou debaixo de si. O presente é chamado de ponto-fonte (*Quellpunkt*), precisamente porque o que dele escoa “ainda” lhe pertence: começar é começar a continuar; o próprio presente é assim “uma continuidade em crescimento contínuo, uma continuidade de passados”. Cada ponto da duração é o ponto-fonte de uma continuidade de modos de escoamento e a acumulação de todos esses pontos duradouros faz a continuidade do processo inteiro.

A *duração* como persistir estabelece, portanto, ao fazer coabitar as inclinações temporais para o futuro e para o passado em diferentes dimensões de existência do mesmo fenômeno, o confronto temporal, na experiência de configuração estética gadameriana, como inerente ao processo mesmo de construção da obra, confronto esse anterior ao que se dá quando da presença do fruidor.

A plenitude do presente da *unidade de duração* do aconteci-

mento teatral pontual, com início e fim determinados, distancia-se da possibilidade de se ter apenas o instante como presente. Essa diferenciação em Husserl evoca a concepção agostiniana de um triplo presente (Ricoeur, 2010c: 38-74). Para Santo Agostinho, o tempo presente configura-se como uma distensão: nada começa ou termina no durante, as coisas já são de alguma forma; ocorrem mudanças e reestruturações que são elas mesmas a possibilidade do durar.

O que agora claramente transparece é que nem há tempos futuros nem pretéritos. É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. Se me é lícito empregar tais expressões, vejo então três tempos e confesso que são três. (Agostinho, 2011: 280).

Eterno e Infinito – Perspectivas da temporalidade do fenômeno teatral

A dimensão de finitude do acontecimento teatral em relação a um tempo infinito torna-se evidente com os conceitos de repetição em Heidegger e de duração em Husserl. Ambos foram tomados como constituintes de determinadas dimensões da temporalidade do fenômeno teatral como explicitamos anteriormente. Em sentido complementar, entretanto, os conceitos de *configuração* e de repetição em Gadamer estiveram associados neste texto à possibilidade da persistência e de constituição de um tempo cíclico do fenômeno teatral, o que constrói outra perspectiva, em certo sentido, que não a do duo finito-infinito.

Ao assumirmos que a repetição gadameriana, como uma das facetas do fenômeno artístico, pretende a manutenção dos “presen-

tes”, na suspensão da experiência do tempo do ser em sua via ordinária, reconhecemos como necessário questionar se o tempo da vivência escoa em fluxo contínuo, no sentido do transcorrer de incontáveis finitos dentro de certa infinitude, ou se a possibilidade de repetição da suspensão evidencia um tempo estático e, portanto, eterno. Inicialmente tendemos, pelo que vimos apresentando, à simultaneidade entre o infinito e o eterno nos processos de criação e fruição artística, desde que a obra seja tomada como *configuração*, nos termos gadamerianos, e comporte, enquanto fenômeno, acontecimento pontual e unidade de duração, diferentes dimensões da temporalidade.

A essa mudança em que o jogo humano alcança sua verdadeira consumação, tornando-se arte, chamo de *transformação em configuração*. É somente através dessa mudança que o jogo alcança sua idealidade, de modo que poderá ser pensado e compreendido enquanto tal. Somente agora mostra-se como que liberto da atividade representativa do jogador (ator) e constitui-se no puro fenômeno daquilo que eles jogam (representam). Como tal, o jogo – mesmo o imprevisível da improvisação – é, por princípio, repetível e, por isso mesmo, duradouro. Tem o caráter da obra, do “*ergon*”, e não somente da “*energia*”. É nesse sentido que o chamo de configuração. (Gadamer, 2008: 165).

Nesse sentido, o tempo presente não se configuraria como um momento efêmero, mas sim como a plenitude do tempo. Devemos atentar, todavia, para o fato de que a suspensão da experiência temporal, responsável pela possibilidade dessa plenitude, só existe entre dois instantes absolutamente arraigados no “*decurso natural*” do tempo, aquele que tende ao infinito. Desse modo, a eternidade se organiza apenas como metáfora da própria possibilidade de uma experiência de eternidade; como se uma experiência estética pudesse manter o ser-ator, e por vezes o fruidor, ali, suspenso da sua vida cotidiana, na constância de sua existência. Por ser apenas metáfora, o ser-ator e o

fruidor voltam à vida ordinária, e ao retornar é que efetivam verdadeiramente a imediaticidade e permanência do vivido. O que permanece está no tempo. Todavia, este imediato gadameriano, da experiência estética, caracteriza-se pela suspensão da experiência temporal, e aqui, talvez, encontremos a possibilidade da metáfora do eterno.

Na imediaticidade da experiência estética, portanto, passado e futuro não seriam “seres” do tempo, mas qualidades dessa metáfora de eternidade que existe como presente pleno: o presente torna-se uma unidade indivisível. A metáfora de eternidade, nesses termos, não comporta a mensuração do tempo e estará sempre ameaçada pela finitude do acontecimento. O ser-ator, quando da experiência das qualidades do ENTRE, assim, vê-se desobrigado das atividades intelectuais de comparação e pragmáticas de mensuração, na direção da experiência da duração e da consciência via intuição como propõe Bergson (1964).

O presente eterno parece ser uma noção puramente positiva apenas por meio de sua homonímia com o presente que passa. Para ser dito eterno, é preciso negar que seja o trânsito, passivo e ativo, do futuro para o passado. É estável na medida em que não é um presente *atravessado*. A eternidade também é pensada negativamente como o que não comporta o tempo, o que não é temporal. Nesse sentido, a negação é dupla: tenho de poder negar os aspectos de minha experiência do tempo para percebê-la como falha com relação ao que a nega. É essa dupla e mútua negação, para a qual a eternidade é o outro do tempo, que, mais que tudo, *intensifica* a experiência do tempo (Ricoeur, 2010a: 49).

A Composição Poética Cênica, portanto, só é possível quando, ao invés de excluir o tempo, por meio da metáfora da eternidade, eleva-se o tempo ao mais alto grau da experiência. Ou seja, a ideia de suspensão da realidade cotidiana evidencia para o ser-ator, por

exemplo, um traço de eternidade na experiência com as coisas, mas não cria a eternidade e nem seria capaz de fazê-lo. Nesse sentido, se a repetição em Heidegger desloca o foco para as partes, a fim de satisfazer o todo em sua finitude, a imediaticidade da *configuração estética* gadameriana busca a permanência do todo como unidade indivisível. Cabe ao ser-ator, assim, o esforço de retornar às coisas, ininterruptamente presentes na constância dessa unidade indivisível.

Ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravam no espírito uma espécie de vestígio. Por conseguinte, a minha infância, que já não existe presentemente, existe no passado que já não é. Porém, a sua imagem, quando a evoco e se torna objeto de alguma descrição, vejo-a no tempo presente, porque ainda está na minha memória (Agostinho, 2011: 278).

Conceber a mudança na natureza das relações com as coisas pressupõe que as palavras, as imagens, os vestígios, sejam aspectos dos seus fenômenos de referência e não outras coisas que remetem a eles. Os fenômenos (artísticos), desde essa perspectiva, só são quando são palavras, imagens, vestígios..., expectativas, potencialidades, ou seja, só são quando agidas simbolicamente pelos seres; do contrário não-mais-são ou ainda-não-são e, portanto, não podem pertencer à configuração estética. No presente, a partir do passado e do futuro enquanto qualidades da metáfora de eternidade, operamos a mudança da natureza da relação com as coisas. A matéria, assim, passa por vicissitudes e mudanças e o que resulta presente já existia na matéria.

A possibilidade de suspensão da experiência temporal, desse modo, não é trazida de uma dimensão externa para uma interna. Ela já existe no fenômeno teatral ritualístico e é revelada no confronto temporal da Composição Poética Cênica, em suas diferentes dimen-

sões e no fechamento de seu ciclo de criação no encontro com o fruidor. Reiteramos que, ao fazê-lo, revela-se o todo da existência do ser temporal, como um ser-para-a-morte.

Não importa, portanto, na experiência da metáfora do eterno na vivência da configuração artística o transcorrer do tempo: ter passado um ou cem minutos não determina a significação que se faz da suspensão do tempo, ele deixa de existir como preocupação, como medida. Importa, ao contrário, experienciar, reiteramos uma vez mais, a mudança da natureza das relações com as coisas, como manutenção dos “agora” de uma unidade de duração: experiência rara de não-ser no tempo. Ressaltamos, reiterativamente, todavia, que o ser-ator só pode desejar a experiência de não-ser no tempo quando se sabe que se é no tempo, quando se reconhece a finitude das coisas.

Na eternidade, ao contrário, nada passa, tudo é presente, ao passo que o tempo nunca é todo presente. Esse tal verá que o passado é impelido pelo futuro e que o futuro está precedido de um passado, e todo o passado e futuro dimanam daquele que é sempre presente. Quem poderá prender o coração do homem, para que pare e veja como a eternidade imóvel determina o futuro e o passado, não sendo nem passado nem futuro? (Agostinho, 2011: 272).

Não podemos, entretanto, confundir a possibilidade verdadeira de eternidade divina, como em Santo Agostinho, com a metáfora da eternidade da experiência estética. Enquanto a eternidade para o filósofo é pré-tempo, na experiência, o eterno (a metáfora) só existe na medida em que é o outro do tempo. Contudo, tanto para Agostinho quanto para Gadamer coloca-se a necessidade da simultaneidade no eterno, na suspensão da experiência temporal. A eternidade e sua metáfora são analogamente experienciadas como a simultaneidade constante dos fatos, das coisas. O que as diferencia é a possibilidade de mudanças. Na metáfora de eternidade a constância exige a mu-

dança da natureza das relações com as coisas e, em certo sentido, alterações na natureza das coisas; na eternidade agostiniana, a constância significa imortalidade, já que o tempo é o que envelhece as coisas. Esta afirmação vai ao encontro da análise feita por Ricoeur (2010c: 15-35) sobre a relação estabelecida por Aristóteles entre movimento e tempo. “Como que arrastado pela força das palavras, Aristóteles admite que se possa dizer que as “coisas sofrem de certo modo a ação do tempo” e retoma por conta própria o ditado que afirma que “o tempo consome, que tudo envelhece sob a ação do tempo, que tudo desaparece mediante o tempo.” (Ricoeur, 2010c: 26).

Para Agostinho (2011: 269), na eternidade divina, “nunca se acaba o que estava sendo pronunciado nem se diz outra coisa para dar lugar a que tudo possa dizer, mas tudo se diz simultânea e eternamente. Se assim não fosse, já haveria tempo e mudança e não verdadeiramente eternidade e verdadeiramente imortalidade.”

Nesse sentido, atentemos para o fato de que quem experimenta a metáfora de eternidade sabe que voltará para o fluxo ordinário do tempo, assumindo-se, assim, como um ser-para-a-morte, um ser finito, na direção das proposições de Heidegger. É o confronto da volta que faz com que o ser-ator, ao retornar a si, como ser temporal, não possa ser mais o mesmo. Sair-de-si para voltar-a-si, nos termos gadamerianos, frente à metáfora do eterno experienciada no jogo da arte, significa, portanto, permitir-se transitar por e fazer coexistir diferentes dimensões da temporalidade e de sua transgressão pelo seu suposto anulamento. Ou seja, a *configuração* estética ao exigir a permanência empurra o ser-ator para o retorno a si. Não se trata de permanecer no fenômeno, mas daquilo que no ser-ator pode permanecer da relação de afetação mútua entre ele e o fenômeno.

O fenômeno teatral comporta, então, uma dupla experiência de suspensão em relação ao tempo: a repetição festiva possibilita o deslocamento da experimentação de um tempo linear para um tempo cíclico e a metáfora de eternidade a experimentação do não-tempo,

ambas referidas ao tempo linear ordinário do ser-no-mundo heideggeriano, em que algo pode verdadeiramente permanecer. E só porque há unidades de duração que se repetem ao longo da existência do fenômeno teatral é que se pode observar e experienciar qualquer confronto temporal.

Tomar o caso da relação ser-tempo a partir da Composição Poética Cênica, para além de possibilitar considerações a respeito da natureza da obra de arte cênica e dos modos de agir do ser-ator, tornou-se emblemático para que compreendamos que o tempo, linear e cronologicamente irreversível, pode ser vivenciado pelo ser-ator como algo cíclico, reversível e suscetível de controle e operação. O sentido que o ser-ator faz da sua experiência no tempo é, assim, simultânea à significação afetivo-cognitiva que ele constrói sobre o tempo. Além disso, como explicitamos anteriormente, há contextos criativos que podem levar o ser-ator a supor o não-tempo e, quiçá, desejá-lo. Entretanto, devemos atentar, é claro, para o fato de que as experiências que o ser-ator tem do tempo o remetem diretamente à obrigatoriedade (ou à sensação de obrigatoriedade) da organização linear do tempo.

Evidentemente, toda experiência que o ser-ator desenvolve no tempo e em relação ao tempo são cruciais para a constituição e reorganização dos seus modos de agir no mundo, frente às resistências que o mundo oferece a ele. Reiteramos, ainda, que as artes cênicas se constituem para o ser-ator como a constância de um confronto temporal; contudo, tal qual na vida ordinária, não é de pretensão primordial (consciente) do artista cênico, e dos seres como um todo, experienciar a reversão do tempo, mas agir sobre a transformação das relações e natureza das coisas, objetivando-se a satisfação de desejos e expectativas elaborados no decurso da vida. E é, ao fazê-lo, que o ser-ator revela para si a sua existência no tempo e, com isso, experiencia o tempo como externo a si.

A repetição como categoria temporal, nesse sentido, não ser-

ve ao ser-ator apenas para que ele altere algo no que se mantém, mas que, antes de tudo, reconheça aquilo que se mantém do que ele pretende alterar. Ao fazê-lo não só a coisa em si será alterada como também seu próprio poder de ação sobre o mundo. Assim, o ser-ator age simbólica e continuamente na tentativa de tornar as coisas ininterruptamente presentes, fazendo do presente, ainda que possa ser sentido como efêmero, uma unidade indivisível. Ou seja, o ser-ator experiencia suas ações como unidades de duração remetidas a durações outras, que garantem coerência na experiência que o ser tem do todo do seu estar no mundo - persistência. Entretanto, a persistência, ainda que revele o tempo para o ser-ator, não cria o tempo para ele, mas o significa. E é desde essa perspectiva que tomamos as artes cênicas como crucial para se compreender o viver humano na temporalidade e, no sentido inverso, mas complementar, que tomamos a temporalidade para compreender o caráter pedagógico que há nos processos de Composição Poética Cênica e em atividades análogas no âmbito do fazer teatral.

SER EM SOCIEDADE – o caso dos coletivos teatrais⁴⁷

“Existem naturezas puramente contemplativas e totalmente impróprias para a ação, que, no entanto, sob uma impulsão misteriosa e desconhecida, agem às vezes com uma rapidez de que elas próprias se julgariam incapazes.” (O Mau Vidraceiro - Pequenos Poemas em Prosa - C. Baudelaire).

Este capítulo parte de um ponto crucial da discussão que estamos realizando: o convívio duradouro dos seres-atores para a realização de pesquisas e produções teatrais, em grupos mais estáveis como o NPC — já se somam sete anos de investigações — estabelece um campo de compartilhamento e trocas com características específicas referidas, de certo modo, ao universo da vida cotidiana, mas não restritas a ele. Além disso, pressupõe intensa necessidade de negociação de sentido de sua existência, o que possibilita sua duração no tempo e exige determinada qualidade de cumplicidade em relação às experiências. Nesta direção, como veremos adiante, tendemos a reconhecer-los, aos grupos teatrais estáveis, como unidades sociais mais rudimentares, se comparadas às sociedades complexas a que aquelas pertencem, com significativas implicações para a formação do ser-ator e de seu poder de ação sobre o mundo. Nessa perspectiva é que ancoramos nossa compreensão, a partir de Elias (1994a), a respeito de

47 As ideias iniciais deste capítulo foram abordadas primeiramente no artigo Sampaio, J. C. C. (2014). A construção da identidade no teatro de grupo. *Moringa – Artes do Espetáculo (UFPB)*, v. 5 (1), 1-13.

possíveis analogias entre os processos de constituição e manutenção de grandes sociedades, tomadas a partir de agora nesse texto como macrosociedades, com fins de facilitação da leitura, e a formação de coletivos teatrais, como o caso do NPC, aqui considerados como microsociedades (reunião grupal com certa estabilidade e duração, com finalidades e funções específicas).

Devemos, entretanto, logo de início, compreender que um aglomerado de pessoas, a partir do referencial teórico utilizado na elaboração deste texto, não garante a existência de uma sociedade, quer em sua perspectiva micro, como uma unidade social, quer em sua dimensão macro. Um conjunto de fatores valida a possibilidade de consideração de um coletivo de pessoas como sociedade: compartilhamento de valores, interesses e expectativas, padrões mais ou menos estáveis de comportamento, funções específicas de ação em relação ao todo, determinadas organizações internas ao grupo, ao coletivo, que possibilitam uma gama de ações e restringem outras. Ou seja, a sociedade não está aqui tomada, de acordo com Elias (1993; 1994a; 1994b), como acúmulo de pessoas e atividades, bem como não se estrutura de modo independente dos seres⁴⁸ que a compõem.

48 Em toda sua obra, Elias se utiliza da ideia de indivíduo. Para sermos coerentes com o nosso próprio texto, faremos, sempre que possível, a substituição do termo indivíduo por ser. Interessa-nos aqui, em grande medida, a reflexão do autor sobre a constituição e manutenção das unidades sociais, e não, majoritariamente, ao menos, seus apontamentos sob a constituição dos indivíduos, ainda que possamos nos valer desses em alguns momentos do texto. Mesmo assim, podemos reconhecer, em determinados trechos da obra de Elias, em especial em *A Sociedade dos Indivíduos*, sua inclinação a reconhecer o indivíduo como uma unidade processual e relacional (1994a: 146-156), na esteira das reflexões que fizemos a partir das proposições de Merleau-Ponty. Na obra de Elias está presente a ideia de uma coevolução entre sociedade e indivíduo, a ponto de, na obra em questão, intitular um de seus capítulos como *Os Seres Humanos como Indivíduos e como Sociedade*. Em Elias (1994b: 239), o indivíduo é um “processo aberto na interdependência indissolúvel com os outros”, a partir do que tomamos a identidade como o conjunto mais ou menos coerente de concretização dos

Desde essa perspectiva, os coletivos teatrais, como unidades sociais - microssociedades-, não estão alheios às dinâmicas de estruturação das sociedades, e, portanto, funções sociais, relação eu-outro-sociedade/mundo, expectativas e metas (realização e frustração), negociações de sentido das experiências, entre outros fatores, compõem a sua dinâmica de criação e manutenção no tempo, em um duplo sentido: da microssociedade (coletivos teatrais) em relação a si mesma e a seus processos, e dessa para com a macrossociedade que a contém e que é também, em certa medida, formada e regulada por aquela. Como fenômeno fundante e regulado pelas diferentes esferas da sociedade, o ser está também duplamente implicado pelas dimensões de existência da unidade social. Para ele é necessário que se mantenha certa coerência entre os dois âmbitos dessa existência, como membro de uma microssociedade, mas antes de tudo, membro da sociedade complexa que torna aquela possível.

fenômenos humanos, que fazem ver o ser em seu processo contínuo de transformação. Ou seja, o ser, como o vemos aqui, é um fenômeno relacional duradouro, que apresenta alguma coerência em sua existência no mundo e que está posto com esse em um processo de coevolução. “(...) Em numerosos processos evolutivos, a unidade do processo não repousa numa substância qualquer, que permaneça inalterada através de todo o processo, mas na continuidade com que certa transformação provém de outra, segundo uma sucessão ininterrupta. [...] A identidade não é tanto a de uma substância, mas a da continuidade das transformações que conduzem de um estágio ao seguinte. (Elias, 1998: 159-160). Se por um lado, o ser faz possível a existência do mundo, por outro lado, é no mundo dos homens que ele encontra subsídio para se fazer existente. Se nosso estudo parte de uma experiência coletiva, em algum momento, a coletividade precisa ser pensada e aceita como dimensão estrutural de todo o processo que estamos analisando. É neste contexto que convidamos Elias ao texto. Esta nota, portanto, como o todo deste texto, não surge com o intuito de comparação de diferentes teorias sobre a constituição do ser, como, por exemplo, entre Merleau-Ponty e Norbert Elias, mas sim para evitar possíveis incompreensões a respeito da trazida ao texto de autores de matrizes epistemológicas tão diversas. O que nos interessa, portanto, nesta longa nota, é delimitar e explicitar as ideias de ser e identidade a partir da qual trabalhamos.

Ser parte da microssociedade é, no caso do ser-ator, cotidiano e organizador, em certo sentido, do seu poder sobre o mundo compartilhado com os outros, incluindo-se aí os não-atores. Nesse sentido, tendemos a não pensar, no caso do ser-ator, em um trânsito entre sua permanência na micro e na macrossociedade, mas sim como uma existência de coabitação entre realidades que se alimentam simultaneamente e mutuamente. Isso porque, o ser-ator não toma sua vivência na microssociedade pela sua vivência na macrossociedade e vice-versa. Ele atribui a cada uma delas características e funções específicas, mas que só são possíveis porque existe a outra dimensão. Não se trata de uma relação de exclusão, tampouco de acoplamento, entre micro e macrossociedade, mas de existência em filigrana: a microssociedade existe entre os elementos que compõem a macrossociedade, e nisso faz integrar e diferenciar qualidades dos fenômenos. Se são as experiências cotidianas que sustentam a vivência do ser na microssociedade, suas explorações relacionais no coletivo teatral pressionam e expandem — fazem vibrar e reverberar — os limites e possibilidades do ser no mundo.

As palavras da atriz Lucía Spívak, todavia, nos remetem a outra e igualmente importante perspectiva da essência da experiência pelo ser-ator da relação entre micro e macrossociedade: se o ser-ator sente que a experiência do grupo opera a macrossociedade de dentro, entre suas materialidades, por outro lado as vivências no grupo e fora dele são sentidas em uma continuidade sequencial — fazem parte do cotidiano uma e outra.

Fiquei dois ensaios sem escrever partilha. Não foi de propósito, teve a ver com a correria da minha vida, mas me chama a atenção um pouco; por isso refleti a respeito. Tive correria, tive preguiça, mas também fiquei sem palavras. Acho que os últimos ensaios foram de alguma maneira uma continuação dos anteriores. Quando pensava em escrever a partilha só conseguia pensar em dizer as mesmas coisas, então desistia. De-

pois, fiquei pensando que então o silêncio talvez não fosse tão ruim, simplesmente era uma forma de continuidade das minhas últimas palavras no trabalho. (Lucía Spivak, Partilha, 04/09/2012).

A correria a que se remete a atriz poderia justificar a ausência de tempo para escrever a partilha semanal; também sua preguiça talvez fosse suficiente para entender porque não o fez. Entretanto, não fazer gera na atriz uma reflexão no seu convívio extragrupo. Ela não reflete sobre a coisa no momento em que está em trabalho; ela reflete enquanto vive seu dia a dia na macrosociedade — ela não ausenta a coisa — e chega a compreender algo que não se restringe ao grupo, mas que é um posicionamento de si frente a uma determinada situação, que pode se expandir a outras: “o silêncio (...) era uma forma de continuidade das minhas últimas palavras no trabalho.” É evidente que o ser-ator reconhece que, entre um encontro e outro com o grupo, por exemplo, há experiências que não são compartilhadas com seus membros, mas que trazem implicações para cada momento futuro e para as significações que ele faz das experiências anteriores.

Assim, microsociedade e macrosociedade se articulam entre si por uma dupla essência relacional:

1 – De continuidade, em que o ser-ator experiencia algo depois de algo — grupo, cotidiano, grupo... —, e faz disso seu cotidiano mais amplo;

2 – De existência em filigrana, como fios entrelaçados — em que a vivência teatral está operando o mundo cotidiano de dentro desse próprio mundo e só nele pode se efetivar, como que fundida a ele.

Olhemos agora com mais atenção para a continuidade. O ser-ator sabe diferentes as suas inclinações pessoais na vida em grupo e fora dele. E sabe que existem variadas tensões entre elas e as exigências da vida social. Ainda que com intensidades discrepantes entre si, essas tensões estão sempre presentes. Se na macrosociedade ele procura criar um campo de compartilhamento que transponha

esse abismo entre o pessoal e o social (Elias, 1994a), na Composição Poética Cênica, é na fissura entre as expectativas pessoais e as exigências biológicas e sociais que se organiza uma qualidade de interação que possui, ao ser vista externamente, certa autonomia em relação ao próprio ser-ator. A qualidade estética não surge por ultrapassar as exigências e desejos em suas múltiplas origens, mas na borda comum e friccionada de todos eles. Ou seja, a qualidade estética, como dissemos anteriormente, não emerge no ser-ator como centro da ação cênica. Ela emerge na periferia, ENTRE todas as materialidades que compõe a experiência estética. A Composição Poética Cênica exige que sejam fomentadas cada vez mais essas fricções. Isso só é possível frente ao fortalecimento do próprio desejo e das restrições que esse encontra. Se uma dessas instâncias deixa de existir, igualmente desaparece a possibilidade de ENTRE, de fricção, de borda. Esta é, portanto, a materialidade com que lida o ser-ator em composição: a intensificação dos seus desejos frente às restrições, no que as habita.

Podemos perceber no Diário de Bordo de 21/10/2012 que esta relação que não tende à superação da tensão, mas à sua ampliação, está tomada como essencial ao produto estético da Composição Poética Cênica.

Engraçado perceber que o espetáculo é, para mim, exatamente o processo de expansão das nossas habilidades e de revelação, primeiro para nós mesmos, das nossas dificuldades. Ele parece não poder ter outra cara que não essa. O espetáculo somos nós todos na frente do espelho. (Diretor).

É bastante comum ao processo de composição, quando algo se torna de fácil realização para o ser-ator, que seja incluído ali uma novidade que deixe menos fluida a ação dele em cena. Outro aspecto importante está no fato de que, geralmente, a distribuição de movimentos de cena para os seres-atores ocorre pela incidência de alguma dificuldade percebida ao longo dos processos anteriores, salvos casos em que o nexo de sentido da criação possa ser rompido por isso.

Ou seja, na continuidade, os seres-atores do Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica dilatam uma das etapas da vida em sociedade. A tensão não é, como o é na macrosociedade, algo para se transpor ou frente a que se desiste das inclinações pessoais. Ao contrário, é algo que ele faz durar na relação intencionalmente. O que resulta daí, portanto, não é coincidente e não pertence exclusivamente ao ser-ator. Reconhecemos nisso uma das etapas da vida cotidiana, porque não acreditamos que a adequação do ser às exigências externas seja tranquila, mas, por ser vista como imprescindível, é intensamente almejada, ainda que essa tensão se configure, nas palavras de Elias (1994a: 17), como “(...) um conflito considerável, um abismo quase intransponível para a maioria das pessoas implicadas”.

Nesse sentido, a continuidade que experiencia o ser-ator entre micro e macrosociedade se compõe de um ciclo de verticais tentativas de adaptação e intensas atividades disruptivas em relação à necessidade de adaptação. Ou seja, o que ele experiencia é a ênfase que um momento e outro retêm no processo, ainda que, essencialmente, ambos possam ser encontrados nos dois momentos da continuidade. Isso porque, se na criação o ser-ator não procura adaptar-se, isto é, mantém a força da tensão ser-sociedade, buscando, inclusive, mecanismos para ampliar a potência da discrepância, na macrosociedade ele tem como intenção primeira a sobrevivência.

Os seres humanos são feitos de tal modo que suas chances de sobrevivência, tanto no plano individual quanto em termos coletivos, são muito pequenas, caso não desenvolvam desde a infância seu potencial natural de autodisciplina frente à irrupção momentânea de suas pulsões e impulsos afetivos, e isso no âmbito de uma comunidade humana, segundo normas precisas de regulação das condutas e dos sentimentos. (Elias, 1998: 23).⁴⁹

49 Para uma discussão mais aprofundada desse aspecto, confira Elias, 1993; 1994b.

Todavia, a continuidade guarda algo em comum nos dois momentos de sua existência. Ela está pautada em uma ordem invisível de sua organização, ao mesmo tempo restritiva e potencializadora de ações individuais, que compõe a coerência da transição do ser-ator para ele mesmo entre os diferentes contextos que constrói e habita. Nessa ordem, entretanto, estão subjacentes duas outras ordens, as dos mundos intra e extragrupo teatral. No caso da microsociedade, o ser-ator em Composição Poética Cênica entende que deve intensificar as tensões, ao mesmo tempo em que precisa manter o interesse dos outros seres-atores na criação. Desse modo, mesmo a sua liberdade disruptiva tem limites articulados por essa ordem maior de organização. Ele não está no grupo apenas para intensificar tensões, ele está antes para criar uma obra performativa em coautoria.

As microsociedades experienciadas pelos seres-atores na continuidade das sociedades complexas, portanto, guardam em si constantes possibilidades, mas não infinitas, de abertura para intervenções individuais. Os coletivos teatrais são, assim, estruturas que se apresentam organizadas segundo padrões mais ou menos estáveis e que oferecem certa elasticidade para a ação dos seus componentes, desde que estas não ofereçam riscos reais de aniquilamento do todo.

Mas ainda que, nesse caso como em todos os demais, a margem de decisão individual emergja dentro da rede social, não existe uma fórmula geral indicando a grandeza exata dessa margem individual em todas as fases da história e em todos os tipos de sociedades. Justamente o que caracteriza o lugar do indivíduo em sua sociedade é que a natureza e a extensão da margem de decisão que lhe é acessível dependem da estrutura e da constelação histórica da sociedade em que ele vive e age. De nenhum tipo de sociedade essa margem estará completamente ausente. Até a função social do escravo deixa algum espaço, por estreito que seja, para decisões individuais. (Elias, 1994a: 49).

Mas, se os seres-atores dos coletivos teatrais, bem como os das unidades sociais como um todo, estão constantemente se desenvolvendo sobre as tensões de adaptação exigidas pelas sociedades, incluindo-se aí um percurso menos intenso, contudo também presente nas microssociedades como o NPC, com suas finalidades estéticas e contextuais, qual a dimensão possível para sua individualidade?

O que a sociedade estabelece para o ser é uma gama coerente de diferentes possibilidades de ação simbólica (Boesch, 1991), que o encorajam a se colocar ativamente nas decisões a serem tomadas, inclusive interromper projetos e iniciar outros, se for o caso. Os meios de se lidar com as tensões estabelecidas na relação ser-sociedade no percurso de manutenção de ambos como fenômenos interdependentes, não são dados pela própria sociedade ou por estruturas hereditárias. Nas palavras de Elias (1994a: 54),

O que chamamos “individualidade” de uma pessoa é, antes de mais nada, uma peculiaridade de suas funções psíquicas, uma qualidade estrutural de sua autorregulação em relação a outras pessoas e coisas. “Individualidade” é uma expressão que se refere à maneira e à medida especiais em que a qualidade estrutural do controle psíquico de uma pessoa difere da outra. Mas essa diferença específica das estruturas psíquicas das pessoas não seria possível se sua autorregulação em relação a outras pessoas e coisas fosse determinada por estruturas herdadas, da mesma forma e na mesma medida em que o é a autorregulação do organismo humano, por exemplo, na reprodução de órgãos e membros.

Nesse sentido, ainda que os seres que compõem uma sociedade, no nosso caso, um coletivo teatral, só possam ser verdadeiramente entendidos em termos de sua vida em comum com os outros, há de haver sempre um espaço de tomada de decisão que pertence apenas àquele indivíduo, dentro de suas possibilidades, em consonância com significações de experiências anteriores e de acordo com seus desejos

e expectativas, garantindo a ele uma diferenciação mínima frente ao grupo (ainda que esta diferenciação resulte de processos intersubjetivos anteriores). No caso da Composição Poética Cênica, por exemplo, a manutenção e ampliação das tensões se diferenciam de ser-ator para ser-ator em pelo menos três caminhos:

1 – As inclinações pessoais são diferentes entre si; portanto, constituem bordas qualitativamente diversas para as fricções com as exigências grupais;

2 – A disponibilidade para se manter em tensão varia, evidentemente, de ser-ator para ser-ator;

3 – As materialidades e qualidades cotidianas e estéticas de cada ator em composição rumo à manutenção da tensão são sempre pessoais e intransferíveis.

Desde essa perspectiva, essas tomadas de decisão individuais dentro das microssociedades estão diretamente implicadas pelo repertório e significação dos modos de ação que os seres-atores desenvolvem ao longo de sua existência nas sociedades complexas — macrosociedade. Ou seja, os coletivos teatrais, com suas metas e escolhas estéticas, configuram-se dessa ou daquela maneira na medida em que reúnem grupos de pessoas que compartilham determinados aspectos afetivo-cognitivos sobre a interação eu-outro-sociedade. Tal fato permite a construção de um espaço sociocultural minimamente estável para a manutenção do grupo, de que dependem as tomadas de decisão individuais. O compartilhamento que realizam, quando das vivências que almejam o trabalho artístico, por sua vez, estimula novos contornos para as interações que os seres-atores desenvolvem fora do ambiente da microssociedade, já que experimentam, para além da continuidade, seu poder de ação nos grupos, como fios entrelaçados nas suas experiências na macrosociedade.

Compreendemos, então, em resumo, dois aspectos fundamentais para a manutenção das iniciativas grupais: regulações do “si mesmo” frente à tomada de consciência de mudanças na forma como o grupo

se articula e se manifesta enquanto tal e reorganização das dinâmicas de existência do grupo, na medida em que se alteram as (auto)imagens e as cadeias de funções sociais dos seres que o compõem.

Essas cadeias não são visíveis e tangíveis, como grilhões de ferro. São mais elásticas, mais variáveis, mais mutáveis, porém não menos reais, e decerto não menos fortes. E é a essa rede de funções que as pessoas desempenham umas em relação às outras, a ela e nada mais, que chamamos “sociedade”. (Elias, 1994a: 23).

Encontramos aqui a necessidade de retomar a outra metade da essência relacional da articulação entre micro e macrosociedade — entre as experiências dos seres-atores no Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica e a dimensão da existência deles que não está diretamente associada ao NPC: sua existência em filigrana, com afetação mútua e simultânea entre aquilo que faz emergir o ser para os outros na micro e na macrosociedade e, por isso, o faz emergir para si mesmo enquanto campo intersubjetivo.

Dizer que a experiência do ser na microsociedade está em filigrana em relação ao seu campo acional na macrosociedade, e isso se dá assim para qualquer outra microsociedade a que pertença, significa reconhecê-lo como uma existência fenomenológica única, indivisível e inseparável de si mesma, que persiste no tempo. Ou seja, só há um ser-ator e só poderá existir esse, para qualquer que seja o contexto da experiência. Assim, a intencionalidade e iniciativa de não adequação, da ruptura com parte das exigências sociais, durante a criação estética, ainda que experimentada pontualmente na linha contínua das experiências do grupo, intercaladas pelas experiências extragrupo, reorganizam o poder de ação do ser em relação ao mundo em constituição — seu mundo de experiências diárias — e, portanto, a si mesmo, como experiência única e igualmente em constituição.

Os registros dos seres-atores sobre a ampliação do seu poder de ação sobre o mundo nos remetem a esta relação constitutiva de si

para si que a experiência estética, no sentido que a tomamos nesta pesquisa, proporciona. Vejamos.

Pessoalmente vejo uma evolução constante nas minhas possibilidades corporais. E não só eu vejo, os outros integrantes e o Diretor destacam também. Para mim é muito importante o apoio do Diretor e do grupo inteiro. Sinto que seria muito mais fácil deixar que eu não fizesse certas coisas, as cambalhotas, paradas de mão, paradas de cabeça, e outras coisas de acrobacia que nunca foram o meu forte. Mas não, neste grupo todos experimentamos tudo, todos passamos pelas nossas dificuldade para trabalhá-las e melhorar. Cada um com as suas possibilidades, com as suas limitações. Assim como o Welinton tem dificuldade com a voz e nós o ajudamos na sua evolução (que é constante) a mesma coisa acontece com a minha destreza física. Estou conseguindo fazer coisas que nunca tinha feito na vida e isso, além de ser gratificante e útil para a cena, está transformando o meu modo de ver e viver meu corpo na vida cotidiana. É fascinante! (Lucía Spívak, Partilha, 15/09/2012).

Nesta dimensão de não continuidade, mas sim de simultaneidade entre as experiências na micro e na macrosociedade, o que a Composição Poética Cênica parece proporcionar ao ser-ator, na possibilidade de experimentar um nexos acional diferente daquele que opera as coisas do mundo extragrupo, é um encontro consigo mesmo diverso daquele a que estaria exposto apenas na macrosociedade. Nisso, o ser-ator acaba por dar a si igualmente uma faceta do outro a que só naquele contexto ele poderia ter acesso e que estará imbricada, a partir de então, naquilo que reconhece no outro enquanto experiência desse outro para si.

O fenômeno central, que funda ao mesmo tempo a minha subjetividade e a minha transcendência em direção a outrem, consiste no fato de que sou dado a mim mesmo. *Eu sou dado*, quer dizer, encontro-me já situado e engajado em um mundo físico e social – *eu sou dado a mim mesmo, quer dizer*, esta situação nunca me é dissimulada, ela nunca está em torno de mim como uma necessidade estranha, nunca sou efetivamente encerrado nela como um objeto numa caixa. Minha liberdade, o poder fundamental que tenho de ser o sujeito de todas as minhas experiências, não é distinta da minha inserção no mundo. (Merleau-Ponty, 2011: 482-483. Grifo do autor).

O ser, entretanto, é dado a si mesmo, como já apontamos anteriormente, como algo a se compreender em uma constante dinâmica constitutiva. A Composição Poética Cênica faz com que o ser-ator experiencie seu duplo modo de existência para si mesmo: enquanto objeto — ser em si; o ser reconhece nas atividades-treinamento, por exemplo, possibilidades de expansão dos limites corpo/vocais; trata-se de se sentir em uma dimensão objetiva; e enquanto tomada de consciência — o ser para si — fenômeno cultural, que o faz perceber a impossibilidade de, nas palavras do fenomenólogo, unir-se a si mesmo completamente e tomar sua existência em uma dimensão exclusivamente objetiva. Ou seja, no primeiro modo da experiência, o que se tem é apenas a ilusão de objetividade do corpo, sem a qual, parece-nos, o ser-ator não conseguiria operar o mundo. Ele precisa entender seu corpo também enquanto portador de certas habilidades motoras, sem as quais o mundo deixaria de existir para ele — contudo, ele é igualmente consciência dessas habilidades direcionadas a um determinado mundo. (Merleau-Ponty, 2011: 168-173).

A ilusão que tem, assim, é apenas a de que pode acessar este corpo, alguma vez, simplesmente em sua dimensão físico-biológica, sem direcionamento. Como dissemos anteriormente, e na esteira do que estamos discutindo agora, o acesso a essa dimensão exclusiva-

mente objetiva é tanto mais impossível quanto mais forte for nossa aceitação da ideia de que todo e qualquer movimento motor faz alçar à consciência uma abundância de intenções direcionadas ao corpo e aos objetos. Isso não implica dizer que o corpo não possua uma realidade objetiva, com funções determinadas, que o operam em certo sentido. Significa apenas reconhecer que, ao se voltar para essa existência físico-biológica, ela é imediatamente vista desde um sistema de significações não explicitadas, a partir da qual o ser opera; o ser, assim, pode ser assumido como essencialmente um tecido de intenções que o fazem ser no mundo.

Segundo Elias (1998: 121),

O desenvolvimento de uma pessoa humana caracteriza-se por um entrecruzamento de processos biológicos e sociais. Processos de crescimento naturais e não aprendidos fundem-se de tal maneira com processos de desenvolvimento aprendidos e ligados à experiência, que é inútil procurar distinguir os resultados de uns e de outros.

Ao analisarmos as duas dimensões de articulação entre micro e macrosociedade, deparamo-nos com dois processos abertos e interdependentes (coevolução): o ser enquanto experiência em processo e a sociedade como fenômeno constantemente em transformação. A interdependência desses fenômenos parece se justificar pelo fato de assumirmos, a partir das proposições de Merleau-Ponty, que o ser é sempre um ser situado, e no sentido dos estudos de Elias, que a sociedade não é uma estrutura objetiva, senão uma complexa rede de fenômenos humanos.

Os fenômenos humanos precedentes ao ser fundam “acordos sociais” a partir dos quais qualquer operação do ser em relação ao seu mundo pode ser validada ou invalidada socialmente e pelo próprio ser. Cria-se, assim, um campo sob o qual determinadas ações são desejadas e se tornam, por vezes, demandas sociais, e outras indesejadas,

e potencializadoras do embaraço social. Segundo Elias (1994b: 124), as demandas sociais, com o tempo, fazem com que se torne “possível e necessária uma transformação gradual das emoções e do comportamento” dos seres. A significação e o posicionamento intencional frente a essas demandas sociais, a que o sociólogo chama de *habitus social*, constitui a parte mais “individual” do processo. Com isso, aquilo que diferencia um ser do outro não tem seu desenvolvimento independente das demandas sociais, a partir das quais o mundo oferece um campo de operação motora e simbólica para o ser. Pelo contrário, “seu modo específico de [agir] (...) se desenvolve como uma modulação original das formas de expressão (...) de uma dada sociedade.” (Elias, 1998: 114).

Nos pequenos grupos, sempre referidos à sociedade em que se instalam, esse processo de produção de uma situação social é almejado e fortalecido para que o próprio grupo se mantenha existente. Caso cada ser-ator, por exemplo, decidisse por uma pesquisa estética divergente das demais, muito provavelmente o coletivo de pessoas, mesmo que reunidas regularmente, não conseguiria estabelecer as diretrizes sociais a partir das quais qualquer manifestação mais individual se torna plausível. Nisso, a coautoria característica das artes performativas que aqui analisamos se tornaria impossível. Há que se ter um plano comum de compartilhamento, inclusive de normas de convívio e conduta, que garanta uma estabilidade mínima para as ações individuais e grupais. A isso que Elias chama de ordem invisível de organização da sociedade, ainda que seja fruto dos fenômenos humanos, independe do ser em sua atualidade para existir. A ordem antecede o ser e dura mais do que ele mesmo. Isso não significa, por outro lado, que ele não tenha algum poder, ainda que pequeno, de interferência nesta ordem, como parte dela, e parte do campo em que ela pode se fazer presente. Essa ordem faz emergir no ser um campo de segurança a partir do qual ele se sente seguro para agir.

Em Composição Poética Cênica, esta segurança para a ação

deriva também de uma organização do próprio processo de criação. Se nele existe um grupo de ações mais individualizadas, por outro lado o ser-ator sabe que sua ação é coerente com a proposta artística em que se insere e disso constrói para si um sentimento de confiança. A atriz Lucía Spívak nos fala sobre esse estado de confiança em sua partilha de 14/07/2012:

Do último ensaio saí com uma firme e interessante convicção: a forma e a estrutura dão uma segurança gigante ao trabalho. Para começar, o Diretor falou como estarão dispostas as luzes, isso já deu uma clara sensação de delimitação do espaço; depois fomos passando cena por cena parando para definir quais luzes serão utilizadas e quem vai ligá-las e desligá-las. Esse trabalho para mim mudou completamente a sensação dentro de cena. Inclusive sem o ensaio ter sido de “conteúdo” (ou seja, que as cenas foram passadas “por cima”), o meu corpo pareceu se achar muito mais em cena, a sensação foi a de uma segurança enorme, a delimitação do espaço e a imagem de como serão as luzes fez com que eu me sentisse muito mais firme dentro de cena, como mais contida, mais em casa... difícil de explicar. Mas o importante é a conclusão à qual cheguei, a forma, a estrutura, a ideia de luz, de som, de direção no espaço, entre outras coisas, são gigantes na hora de montar um espetáculo.

Todavia, devemos atentar para o fato de que também a proposição artística inicial emerge no *habitus* do grupo e só poderia emergir daí. Só porque são esses seres em cocriação e não outros e frente a determinado contexto que se tem uma proposta artística específica. Na medida em que os seres-atores experimentam a proposta coletiva e individualmente, reconhecem que o próprio *habitus social* do grupo precisa se alterar para que contemple aquilo a que se chegou enquanto fenômeno estético.

Há assim, um conjunto de fenômenos humanos validados so-

cialmente e intencionados pelo ser-ator que caracterizam a identidade do grupo⁵⁰. Essa identidade não é externa ao ser, como dissemos acima, ainda que, igualmente não seja coincidente com sua própria identidade — com sua própria coerência enquanto fenômeno que dura no tempo. Isso porque, como também explicitamos anteriormente, a sociedade não pode ser tomada enquanto existência objetiva, externa à existência relacional dos seres. (Elias, 1994b: 23-29). Ademais, qualquer imposição destinada contra os desejos e expectativas do ser só existe porque é possibilitada pela própria natureza humana; é possibilitada pela experiência histórica e social que constituem a imagem do ser para si mesmo. O que queremos dizer é que a imagem que o ser constrói de si para si é sempre a de um universo social-simbólico mais ou menos coerente, com alguma estabilidade, mas que se modifica continuamente, imagem esta que não pode ser isolada do mundo e decomposta em partes extrapartes. A autoimagem do ser, que é essencialmente indizível pelo próprio ser, inclui e depende daquilo que assume e aceita como restrições a si mesmo: como resistência do mundo às suas intenções e iniciativas. A partir dessa imagem que tem de si — como alguém dotado de certo poder sobre o mundo, mas que não é senhor do mundo — é que o ser se orienta no mundo — nas situações sociais e de compartilhamento que desenvolve ao longo da sua existência.

Já sinalizamos algumas vezes que o ser não é passivo frente à resistência do mundo em relação a ele. Assim,

Todo homem, numa certa medida, governa-se a si mesmo. Todo homem, até certo ponto, está sujeito às coerções geradas pelo convívio com seus semelhantes,

50 Essa identidade grupal organiza o campo de ação dos membros do grupo e é considerada pelo autor como *Kultur*. Entretanto, ainda que reconheçamos a existência desse campo e sua importância para a ação pessoal, não assumimos esta identidade enquanto cultura, já que, como se verá adiante, traremos para esse texto a ideia de cultura a partir dos escritos de Ernest Boesch (1991).

pela estrutura e evolução de sua sociedade e, finalmente, por necessidades naturais, ao mesmo tempo individuais e comuns, como a necessidade de comer e de beber, ou que provêm da natureza externa, como as ligadas ao calor e ao frio. A margem de decisão dos homens, sua liberdade, repousa no final das contas em sua possibilidade de controlar, de diversas maneiras, o equilíbrio mais ou menos flexível e, aliás, em perpétua evolução entre as diferentes instâncias de onde provêm as restrições. (Elias, 1998: 29).

A decisão individual do trato que escolhe ter com as “diferentes instâncias de onde provêm as restrições” não regula apenas os modos de ação do ser-ator dentro do coletivo teatral, por exemplo, regula, também, e por reverberação, o *habitus social* que sustenta coletivamente as ações do grupo. Se a microsociedade existe em filigrana na macrosociedade, o ser-ator existe em filigrana no *habitus social* do grupo. Ou seja, não é dado ao ser-ator como deve friccionar as restrições externas com suas inclinações pessoais, mas é dado a ele sobre que fundo essas fricções podem ocorrer. Mas não é dado por outrem a ele, é dado a si por ele mesmo. Assim, o modo do ser-ator de lidar com as fricções entre inclinações pessoais e exigências externas já existe em potência no grupo, já que o próprio grupo só existe de determinada forma porque tem o ser-ator, mas não só ele, entrelaçado ao seu *habitus social*, em relação de coevolução.

No caso da Composição Poética Cênica, a insistência do ser-ator em se manter na zona de tensão e não em ultrapassá-la dá a ele “mais tempo” para si. Faz com que ele experimente menos a resistência e mais a si como alguém que a pressiona de dentro da experiência que a habita. Com isso ele possibilita a existência de processos não planejados de composição artística, ainda que já existentes em potência, como dissemos anteriormente. A efetivação de potências do *habitus social* da microsociedade, no sentido que vimos elaborando, a depender da validação dos outros membros do grupo, validação que

no caso da Composição Poética Cênica é referida à finalidade estética da ação, pode reestruturar os limites desse *habitus*, estimulando novas dinâmicas socioestéticas. Se com isso o ser-ator percebe seu poder de ação sobre as iniciativas artísticas se alterarem, por outro lado, ele instaura um fundo sobre o qual os outros seres-atores podem agir na mesma direção ou em direções possibilitadas por aquela. A força da ação de um ser-ator em relação aos outros, no coletivo teatral, é muito maior do que a que experiencia na macrosociedade. Isso porque, ainda que Elias admita que na contemporaneidade a balança eu-nós está primordialmente inclinada à posição do eu, ele afirma com mesma intensidade que, para que haja efetivamente a noção de Eu, deve existir, necessariamente, a ideia de Outro. Ainda, nas microsociedades ou pequenos grupos, os seres tendem a apresentar entre si alto grau de interdependência e pouca capacidade de distinção (dos seres) uns em relação aos outros. Nessas sociedades menos complexas, como os grupos teatrais, o controle do comportamento individual se organiza pela incapacidade, falta de oportunidade e ausência de necessidade de se ficar só. (Cf. Elias, 1994a: 105-110).

Por outro lado, os componentes de uma microsociedade, bem como os das sociedades complexas, não compartilham simetricamente as experiências, o que faz com que as ações do ser-ator reverberem diversamente nos modos de ação de cada outro, já que cada um ocupa um lugar diverso junto às funções sociais que organizam a ordem invisível que permite o funcionamento das coletividades. No fazer teatral, mesmo quando consideramos as chamadas “criações coletivas”, seus membros criadores estabelecem entre si diferentes redes de relações e de significação a partir de laços afetivos, experiências anteriores, conhecimentos a respeito de algo importante para o processo, manejo com dinâmicas sociais, habilidade comunicativa, entre tantos outros fatores, que, por si sós, impedem qualquer possibilidade de simetria plena entre todos os componentes de um coletivo teatral.

Ainda que uma mesma função possa ser conferida para duas

diferentes pessoas dentro do grupo, ela nunca será idêntica, visto a validação das funções no grupo se vincular ao percurso individual e intransferível que cada um desenvolve ao longo da vida. As funções que o ser-ator assume socialmente nos grupos teatrais não são coincidentes com aquelas que possui na macrosociedade. Todavia, umas e outras não são independentes entre si. É das suas experiências cotidianas extragrupo que o ser-ator faz emergir as qualidades e habilidades necessárias para assumir determinadas funções sociais na microsociedade. E de sua experiência qualitativamente diferente das da vida ordinária que sente seu poder de ação sobre o mundo se alterar proporcionalmente à intensidade das suas vivências no grupo.

Nesse sentido, ainda que as microsociedades pareçam simplesmente frutos de desejos e expectativas de pequenos grupos, vivendo sua estrutura isoladamente, elas refletem, mesmo que de modo não explícito, a rede de funções sociais da sociedade como um todo (macrosociedade) e as experiências que seus seres formadores vivem em uma e em outra, de modo contínuo e interdependente. O que queremos dizer é que a identidade-nós que pode ser observada nos coletivos teatrais, a partir do *habitus social* compartilhado e reconhecível, em parte, nas iniciativas do grupo, não se constitui de modo autônomo e desvinculado das identidades-eu que seus componentes constroem na esfera da vida cotidiana em sociedade (macrosociedade). A identidade-nós é, em certa medida, reflexo de intensas negociações intersubjetivas que as identidades-eu, os seres-atores, realizam entre si para compor e validar um conjunto de funções sociais que estruturam o grupo enquanto microsociedade. Evidentemente, como dissemos, essa ação é reflexiva e implica na regulação das identidades-eu, de forma mais ou menos intensa, tornando todo o processo de regulação bidirecional e constante.

Ousamos afirmar que qualquer criação artística que venha a ser realizada por determinado grupo teatral revela grande parte dessa estrutura relacional que sustenta a existência da identidade-nós. Esco-

lhas temáticas, estéticas, funções específicas, tais como direção, atuação, entre outras, resultam do *habitus social* compartilhado no grupo e vão, na medida em que se têm as tomadas de decisão, validando-o e/ou alterando-o dentro do possível, sem, com isso, criar outra identidade-nós. O que sugerimos é que a identidade-nós permanecerá a mesma reorganizada, com momentos de maior constância, intercalados por outros de transformações mais profundas, ao longo de sua existência.

Após termos reconhecido que a identidade do grupo só pode ser compreendida a partir das dinâmicas que fazem emergir os seres-atores que o compõem, olhemos, agora, com um pouco mais de cuidado e detalhamento para os processos pessoais de desenvolvimento humano. Isso porque, se Elias nos aponta claramente para a interdependência na relação ser-sociedade, seu foco está primordialmente na sociedade e não no ser. O sociólogo nos faz entender que a autorregulação do ser implica em correção das dinâmicas sociais; entretanto, ele não nos fornece material suficiente para compreender como se dá esse processo de regulação e, antes, de constituição do ser.

Nesse sentido, e com a finalidade apresentada, trazemos ao texto um dos autores (Ernest Boesch) que mais influenciou, no que se refere à psicologia cultural (desde a perspectiva construtivista semiótico-cultural), nossas atividades de pesquisa em teatro com o NPC, em especial entre 2011 e 2013. Suas teorias compõem as lentes com as quais olhamos o curso dessas atividades para a realização dos registros daquela época (Diário de Bordo).

Sinalizamos em um momento anterior do texto que reconhecemos, a partir de Elias, que a identidade do grupo, como um conjunto mais ou menos constante de modos de operação dos seres, diferencia-o dos demais grupos e os coloca em uma situação de particularidade. Todavia, se para o autor a isso podemos chamar de *Kultur*, a partir de uma orientação do conceito alemão que se refere a autoimagens de determinado grupo ou sociedade, para nós, cultura,

ainda que inclua a presença de uma identidade grupal, não se restringe a ela. Talvez, ao adotarmos a noção de cultura como um campo de ação simbólica, a partir de Boesch (1991), entenderemos que esta identidade de grupo emerge na cultura e por isso faz parte dela, e não a estrutura, como em Elias. Vejamos.

Boesch (1991) assume, antes de tudo, cultura como um campo de ação. Para o autor, toda e qualquer ação humana está arraigada a um espaço simbólico de compartilhamento que inclui e emerge de uma combinação pessoal de espaços de ação. Este espaço de ação individual, todavia, está sempre coordenado com os espaços individuais de ação dos outros com quem o ser convive. A coordenação entre espaços de ação do ser e dos outros inclui tanto dinâmicas de atração como de repulsão de interesses. O ser elabora, portanto, seu campo de ação a partir daquilo que deseja do poder de ação do outro para si, mas também para desviar ações do outro com as quais não pretende lidar. Aos poucos, o ser, pela interação e cooperação, percebe que habita simultaneamente um espaço comum de ação a ele e ao outro e um espaço de ação ao qual o outro tem pouco ou nenhum acesso. Por outro lado, o ser percebe que também o outro pode habitar um espaço de ação a que ele (o ser) não tem acesso. Assim, nas palavras do autor, “o espaço coletivo de ação não é apenas uma adição de espaços individuais, mas sim uma combinação dinâmica, e o espaço individual de ação não é simplesmente derivado da própria experiência acional do ser, mas também de um espaço interacional.” (Boesch, 1991: 30)⁵¹.

O espaço de ação guarda uma estreita relação com o ambiente biogeográfico em que o ser habita; contudo, não é sua constituição como mundo objetivo que interessa à noção de campo de ação individual, tampouco coletivo, mas sim sua existência simbólica e a significação afetivo-cognitiva que cada um dos seres constrói a partir da

51 Todas as citações diretas de Boesch (1991) contam com nossa tradução.

relação ser-mundo. Nesse sentido, o termo espaço empregado pelo autor inclui uma dimensão não-espacial. Essa dimensão não-espacial nos permite compreender que a ação do ser se direciona, no mais das vezes, ao “espaço físico” e a seus objetos para poder ultrapassá-los. O próprio espaço de ação, nesse sentido, contém possibilidades de antecipações de ações que permitem ao ser organizar metas para além da agoridade.

Segundo Boesch, portanto, o campo potencial de ação do ser não depende exclusivamente de uma recorrência dos fenômenos de um determinado grupo, como pretende afirmar Elias; depende majoritariamente da capacidade humana de elaborar metas de ações, frente a condições e limitações provenientes da natureza do homem de estar sempre situado e copresente com outros. Para o autor, a cultura “desenvolve, muda e se mantém constantemente como resultado de ações individuais e interações” (Boesch, 1991: 31), e o que resulta daí constitui um *framework* para as ações dos seres que nela se encontram e a partir dos quais ela se dá a ver — cada ser que vier a integrar esta cultura, já nasce situado nela. Ou seja, a identidade de grupo tem ação sobre os seres que o compõem na medida em que eles mesmos reconhecem esta identidade como parte de uma cultura que integram (e que fazem a manutenção) e que potencializa a existência desse modo mais ou menos recorrente de ação coletiva (identidade de grupo). Entretanto, como já indicamos anteriormente, a cultura, por depender dos seres para sua existência e manutenção, nunca transforma o ser em uma existência passiva em relação a ela. Desde que nasce, com maior ou menor intensidade, o ser (co)modela e (co)reorganiza o campo de ação simbólica coletiva.

O campo de ação simbólica do ser não exige para a ação a consciência da ação. A possibilidade de ação está na relação que o ser estabelece com o mundo, enquanto ser relacional e senciente, e não na consciência que o ser tem sobre algo e sobre si mesmo. Segundo Boesch (1991: 32), “parte do crescimento individual na cultura

consiste precisamente em descobrir possibilidades desconhecidas de ação — provavelmente sem descobrir todas elas.” Nesse sentido, a Composição Poética Cênica, e boa parte das experiências artísticas, ao permitir ao ser durar na tensão, muito provavelmente, permita-lhe igualmente descobrir, do seu campo potencial de ação, determinados poderes sobre o mundo que até então não julgava possuir. Isso que já dissemos acima precisa ser entendido agora com maior profundidade: não se trata, portanto, de somente descobrir um caminho estético de lidar com a tensão, ou melhor, de fazer emergir o estético na tensão, mas sim, e prioritariamente, de experienciar aquilo que, no desejo de ultrapassar a tensão em direção à adequação ao *habitus social*, não se sabe presente pelo ser como potência de seu campo de ação.

Ou seja, o ser está na cultura em constante movimento de expansão e de retração de si em relação ao seu campo cotidiano de ação simbólica. É a partir daquilo em que ele se reconhece seguro que parte para explorar novas possibilidades de si no mundo, e, por consequência, do mundo para si. Como dissemos em capítulos anteriores, o ser é capaz de intuir possibilidades onde elas ainda não se fazem claras e a partir daí investigar aquilo que poderia ser diferente daquilo que geralmente é. Isso não significa que constantemente o ser se direcione para o diverso; ao contrário, o ser vai ao diferente para retornar para seu campo seguro, que, evidentemente, já não será igual. Segundo Boesch (1991), quando mais distante do seu campo seguro de ação, mas importante este se faz para o ser.

Vimos anteriormente que o ser é um fenômeno relacional único e indivisível em constante transformação. Se o ser fosse definitivamente se abrigar naquilo que julga diverso de si, sem almejar o retorno, romperia com a existência ininterrupta de si e, portanto, deixaria de ser. Nesse sentido, por mais radical que seja a vivência estética do ser-ator, se ele ainda consegue se reconhecer a si como um fenômeno histórico, temporal e coerente, é porque, como dissemos anteriormente, ele experiencia sua permanência na microsociedade

em suas dimensões de continuidade e simultaneidade com a sua vida extragrupo.

O espaço de ação coletiva a que estamos nomeando como grupo teatral, aos poucos, para os seres-atores, constitui-se como um centro particular e de certa forma privado, que permite a eles algum controle sobre permanências e exclusões e disso fazem emergir o dito campo seguro de ação simbólica, a partir do qual toda e qualquer criação daquele grupo específico se torna possível e provável. Ao mesmo tempo, cada ser-ator sabe que este não é o centro principal a partir do qual cada um organiza sua existência — a experiência mais segura de centro que o ser pode ter, segundo Boesch, na maioria das vezes, é o que reconhece como lar. Ele sabe ainda que existe um conjunto de conteúdos sociais em seus campos de ação: valores, regras, imagens, qualidades simbólicas. Assim, quanto mais familiarizados com esse centro, — grupo teatral —, mais fáceis se tornam as ações e investidas pessoais do ser-ator, mesmo que referidas a esses conteúdos sociais, seja por aceitação ou recusa. Os centros fazem evidentes para o ser, ao mesmo tempo, uma periferia em que o novo pode emergir, enquanto qualidade de fricção dos limites desse centro com aquilo que está à sua volta. Nesses termos, a cultura ao mesmo tempo em que facilita a ação do ser, circunscreve os limites em que ela pode se dar.

Boesch (1966; 1991) aponta, entretanto, que mesmo circunscrevendo limites para a ação do ser, a cultura resguarda para ele certo espaço de liberdade a que ele chamou de *Zona de Tolerância*. Essa zona de tolerância permite ações e comportamentos desviantes, que, de algum modo, acabam integrados ao todo dos fenômenos humanos recorrentes. Para o autor, se não houvesse a *Zona de Tolerância* no campo de ação cultural, nenhuma inovação ou criação poderia emergir do campo de ação individual e/ou coletivo. Ou seja, discutíamos anteriormente que o ser tem sua individualidade garantida pela especificidade dos modos como decide operar uma situação. Agora, podemos acrescentar a isso o fato de que a diferenciação do ser em

relação aos outros se dá também porque, como fenômeno relacional e situado, ele existe tanto em suas ações coordenadas com a ordem social, quanto em suas iniciativas que podem ser consideradas por determinados grupos como desviante, mas que, ao mesmo tempo, são passíveis de encontrar em outros grupos validação e apoio. Isso não significa, todavia, que todo ser se vale de uma mesma e uniforme zona de tolerância. As funções sociais que ocupam, no sentido de Elias, trazem implicações para aquilo que pode ser integrado ao seu campo de ação. Todo *poderia ser* socialmente depende de como *deveria ser* e para quem. Nesse sentido, se a cultura é um vir-a-ser, um processo, ao mesmo tempo ela é uma estrutura. Estrutura porque os seres “inferem um sistema de “traços” interdependentes” (Boesch, 1991: 37), que possibilitam a emergência do nexo da ação.

Considerando que a cultura, ela mesma, suporta uma ação mais individualizada do ser ou mesmo de pequenos grupos e que com isso ela está iminentemente em transformação, a mudança não se configura como uma perturbação para a cultura; ao contrário, é da natureza da cultura existir na interdependência entre estabilidade e mudança. Cremos que, só porque o ser percebe que a cultura, mesmo oferecendo resistência para um conjunto de suas intencionalidades, se faz também na mudança, é que ele desenvolve alguma confiança em relação ao seu poder de ação sobre o mundo. Tomemos como ilustração desse fato uma declaração do ator Daniel Marchi (Partilha, 07/05/2011): “Preciso encontrar caminhos para me desvincular das orientações como “ordens” e entendê-las como simples orientações. Talvez isso me impeça de me colocar em estado criativo, resultando todas essas deficiências.” O texto do ator nos aponta para o fato de que provavelmente, se a sensação do ser frente à cultura fosse a de uma marionete, ele deixaria de empreender esforços para inscrever a sua identidade, a sua individualidade, a sua formação. Pela cultura o ser se orienta, mas não, necessariamente, invalida-se. E se ele não fosse capaz de intuir diferentes poderes sobre o mundo, que dizem

respeito a ele e somente a ele, sua existência deixaria de estar direcionada ao mundo. Sem ser-para-o-mundo o ser não pode ser-para-si. Com isso, compreendemos que as mudanças que as ações dos seres trazem para a cultura existem de dentro da própria cultura e não sobre ela.

Segundo Boesch, a cultura não é mantida por determinadas pessoas e reorganizada por outras. Todo ser, como fenômeno relacional e portador de certo poder sobre o mundo, age em duplo sentido: de manter e de provocar mudanças na cultura, ainda que essas possam ser de pequena reverberação. Nesse sentido, todo membro de um grupo teatral é responsável pela contínua transformação de sua existência, enquanto unidade social que possui finalidades estéticas, ainda que não somente estéticas. E, como dissemos anteriormente, a identidade acaba por ser, então, esta contínua, coerente e irreversível linha de transformação do campo de ação simbólica no tempo.

As três categorias temporais que discutimos no capítulo anterior — duração, repetição e persistência — poderiam, portanto, desde aquela matriz epistêmico-fenomenológica, ser consideradas categorias da cultura. Isso inclusive porque também a cultura é uma experiência temporal. O tempo e a experiência que temos dele (temporalidade) são aspectos de grande importância na constituição de qualquer campo de ação. Vejamos. A cultura se mantém constante, enquanto unidade. Ela persiste no tempo frente a mudanças representativas e outras de menor alcance. A sua historicidade a faz um fenômeno, na mesma esteira do ser, único e indivisível. Por mais significativas que sejam as mudanças, de algum modo acabam sendo integradas ao todo de sua existência, não sem, é claro, produzir alterações de seu contorno. Ainda que cotidianamente os seres ajam na cultura e a transformem, poucos contextos e seres possuem um poder sobre o mundo suficiente para gerar situações significativamente diversas na cultura. Há, portanto, duração na experiência da cultura. Mas o que o ser vivencia no cotidiano não é a estabilidade pura, senão a ocorrência

de um campo potencial de ação diversamente experimentado a cada dia, a cada nova situação.

Assim, o aspecto temporal da cultura é experimentado pelo ser em um duplo sentido:

1- o tempo do relógio como uma criação dos homens (Elias, 1998). Os relógios são artefatos culturais que permitem ao ser a experiência da regularidade de alguns acontecimentos, a partir de um processo socialmente padronizado.

2 - a experiência do tempo como dimensão da subjetividade (Merleau-Ponty, 2011).

A primeira dimensão está associada à ideia de que o ser coexiste com fenômenos naturais sobre os quais os seus poderes de ação são bastante limitados. Dessa forma, a exigência de adaptação a esse conjunto de situações é imprescindível para sua sobrevivência. Aos poucos, e na medida da experiência, o tempo (do relógio) é constituído como uma instituição social que organiza o convívio social e as relações com a natureza: dia, noite, períodos de seca e de chuva, dias de trabalho, dias de descanso, dias de ensaio, datas de apresentações etc.. A dimensão do tempo marcada pelo relógio implica a necessidade de negociações interpessoais para que seja possível a constituição de determinados fundos sobre os quais os campos de ação individuais e coletivos podem ser testados, explorados e expandidos. No caso dos grupos teatrais, por exemplo, elabora-se uma rotina de ensaios e apresentações que, de certo modo, circunscrevem as possibilidades de experiências estéticas coletivas com aquele grupo determinado de seres-atores.

Ou seja, a instituição social *tempo* evidencia para os seres a irreversibilidade do tempo ao longo das experiências. Uma apresentação que não se fez ontem, por qualquer razão, não pode ser feita nunca mais. Um ensaio a que o ser-ator não foi jamais será recuperado tal como se deu para os outros integrantes do grupo. Esse tempo ilusoriamente “objetivo” e mensurável está posto para o ser em uma rela-

ção de escoamento. Para Elias (1998: 33-49), o ser aprende a referenciar o tempo tanto aos fenômenos naturais como aos fenômenos sociais. Assim, sabe da sua experiência com o tempo natural que ele é infinito (ou pelo menos os seres o concebem assim) e que, portanto, o precede. Mas, pela sua inclinação ao tempo social, sabe que ele mesmo é finito e, por isso, que “seu tempo” é relacional — social — e esgotável. Relacional porque o ser precisa do outro para dizer o início de sua experiência temporal, mas principalmente para reconhecer o fim dessa experiência.

O ser, com isso, em seu tempo social, atribui inícios e fins a conjuntos de situações a que ele tem acesso. A essas situações, portanto, estabelece durações específicas que não implicam necessariamente um “quando” contínuo. Vejamos isso desde a experiência do NPC. O espetáculo “O Touro Branco” começou a ser montado em março de 2011 e estreou em agosto de 2013. Ainda que possamos dizer que seu processo de montagem durou entre tal e tal mês, muitas outras situações que não se referem ao espetáculo existiram nesse período para cada ser-ator. Ou seja, a duração, neste caso, não significa ininterrupção da situação. Os seres-atores sabiam que os encontros do NPC daquele período se destinavam aos ensaios do referido espetáculo e, assim, foram capazes de reconhecer nesta dinâmica uma duração comparável a outras durações. Nesse sentido, e segundo Elias (1998: 60), “a determinação do tempo repousa, portanto, na capacidade humana de relacionar duas ou mais sequências diferentes de transformações, uma delas servindo de escala de medição do tempo para a outra ou as outras.” Contudo, é importante relembrar aqui que, como dissemos anteriormente, na experiência em Composição Poética Cênica, esta ideia de duração assume duas inclinações copresentes, uma, desde Gadamer, que coloca a duração como manutenção do fenômeno, outra, desde Heidegger, que assume a busca pela finitude

dos acontecimentos — unidades de duração.⁵²

Retomemos agora a ideia da experiência do tempo como dimensão da subjetividade.

Como dissemos acima, a significação que cada um dos seres tem do tempo é diversa, ainda que parcialmente compartilhável. O ser sabe que cada um dos outros com quem negocia uma experiência diverge dele em algum aspecto sobre o tempo, visto que o outro nunca existe para o ser como ele mesmo. Segundo Merleau-Ponty, o ser experiencia o outro como uma temporalidade distinta da dele, ainda que consiga conceber um convívio mais ou menos estável entre elas. O ser se sabe uma existência temporal porque sabe que só pode viver neste presente que compartilha. Ou seja, se existem outros, eles também só existem para o ser naquele presente que o permite existir. O passado e o porvir de si mesmo apontam para o ser a possibilidade de outras temporalidades que ele não vive. Apontam, portanto, para outros que não são coincidentes com ele mesmo, mas são fenômenos igualmente temporais. Assim, o ser não sabe o tempo — o tempo se constitui como uma dimensão do ser.

No caso dos coletivos teatrais, as ações acabam direcionadas a um porvir que é assumido pelos integrantes da microssociedade como um porvir comum, ainda que seja efetivamente diferente para cada um. Nesse sentido, a experiência estética radicaliza a coexistência das temporalidades: os seres-atores não só compartilham o presente, como também um estado de futuridade, que, talvez, não chegue sequer a se tornar presente. Mesmo assim, ele é sentido como fundamental para a manutenção dos mesmos no projeto. Esta experiência de compartilhamento ampliado da temporalidade no grupo muito provavelmente seja importante para a sensação de segurança apontada como necessária para ações desconhecidas e, por vezes disruptivas, em criação. Quanto mais seguros estão os seres-atores de

52 Ver capítulo sobre a temporalidade na Composição Poética Cênica.

um porvir comum, mais intensas parecem ser as investidas em direção à emergência do novo, como indicamos anteriormente.

O tempo constitui a subjetividade, portanto, na medida em que o ser desde o presente sabe que é ele mesmo um fenômeno que persiste no tempo e que não cessa e recomeça ou começa outra coisa em cada unidade de duração da sua existência. O ser se descobre no tempo ao se impor contra ele. O ser não aceita passivo o decorrer intransponível do tempo. O tempo irreversível é reaberto pelo ser na medida em que acessa seu passado e projeta estados de futuridade. Então, se o tempo social do relógio e o tempo natural são tidos como irreversíveis, o tempo da subjetividade é sentido pelo ser em sua dimensão elipsoidal.

Adiante daquilo que vejo e daquilo que percebo, sem dúvida não há mais nada de visível, mas meu mundo continua por linhas intencionais que traçam antecipadamente pelo menos o estilo daquilo que virá (embora nós esperemos sempre, e sem dúvida até a morte, ver aparecer *outra coisa*). O próprio presente (no sentido estrito) não é posto. (...) Não passo por uma série de ágoras dos quais eu conservaria a imagem e que, postos lado a lado, formariam uma linha. A cada momento que chega, o momento precedente sofre uma modificação: eu ainda o tenho nas mãos, ele ainda está ali, e todavia ele já soçobra, ele desce para baixo da linha dos presentes; para conservá-lo é preciso que eu estenda a mão através de uma fina camada de tempo. (...) Quando sobrevém um terceiro momento, o segundo sofre uma nova modificação; de retenção que era, ele se torna retenção de retenção, a camada do tempo entre mim e ele se espaça. (...) O tempo não é uma linha, mas uma rede de intencionalidades. (Merleau-Ponty, 2011: 557-558).

Esta perspectiva do tempo da subjetividade parece nos remeter outra vez para a ideia agostiniana de um presente como *distensão* do

tempo. Passado, presente e futuro não se dão, assim, na significação que o ser faz do tempo, como sucessões, mas sim como diferenciação de um mesmo movimento temporal que constitui uma subjetividade finita e contextual. Para Merleau-Ponty, todo presente reafirma a presença do passado que expulsa e se transcende em direção a um porvir e a um passado. Mas o presente só pode ser presente para alguém. Nesse sentido, é o ser que temporaliza a temporalidade, porque ele se estende em direção a isso que muitas vezes chamados de unidades temporais.

Mas o ser não pode se “estender até tempos diversos” se ele mesmo não se percebe como um corpo aqui em um mundo igualmente aqui, que, se por um lado está sustentado pelo campo coletivo e individual de ação simbólica, por outro está igualmente amparado na ordem invisível de funções sociais exercidas por cada um dos seres que o compõem. O tempo, nesse sentido, vai sendo construído para o ser, tanto nas dimensões naturais e sociais, como enquanto subjetividade, a partir das relações que o ser desenvolve com as coisas.

Assim, ao olharmos com mais cuidado para a experiência do tempo na cultura, podemos reconhecer que ela, enquanto fenômeno humano, está imbricada por conteúdos materiais (o relógio — por exemplo), sociais (o tempo como organizador da vida social) e pessoais (o tempo como parte da subjetividade). Nesse sentido, pelo o que vimos desenvolvendo, e em resumo, a cultura emerge de e possibilita que grupos específicos de pessoas elaborem um campo comum de ação e de funções sociais — *habitus social* — que os diferencia, enquanto grupo, dos demais. Permite, ainda, que nesses grupos a experiência do tempo adquira contornos e intensidades que lhes são características e fundamentais para a constituição da identidade dos seus membros. Ao mesmo tempo, vimos que a cultura só pode ser reconhecida na relação acional que o ser desenvolve consigo mesmo por meio de sua circunvizinhança, de suas relações com as coisas; e mais, ela, ainda que possa assumir contornos específicos, perpassa a

existência tanto da micro quanto da macrosociedade, já que a cultura só existe no ser, e o ser que habita uma e outra é o mesmo e indivisível, como já afirmamos algumas vezes.

Dada a importância da ação para o reconhecimento da cultura, desde a perspectiva aqui adotada, debruçaremos-nos, agora, de modo mais detido, sobre o conceito de ação que alicerça a noção de cultura como a estamos abordando. Lembremo-nos de que nosso interesse pela noção de cultura explicitada aqui vem do fato de entendermos que o *habitus social* dos grupos, nos termos de Elias, não corresponde à cultura como um todo, ainda que seja parte dela. Assim, estudar o conceito de ação que alicerça a cultura é igualmente estudar aquilo que faz possível a identidade dos grupos e, portanto, algum acesso às dinâmicas pessoais de desenvolvimento dos campos sensíveis de existência e do poder dos seres sobre o mundo.

Partamos do princípio de que, para Boesch (1991), toda e qualquer ação pressupõe quatro constituintes básicos: Intenção, Procedimento, Efetivação da Meta e Inserção Situacional. Cada ação, entretanto, exige um conjunto de microações⁵³ que se reportam à ação principal, e, ainda que possamos supor o contrário, não criam, elas mesmas, um campo de inserção para outras ações. Quando o fazem, estão organizando apenas um campo intermediário que está necessariamente direcionado à meta principal.

Todavia, na Composição Poética Cênica, a microação ocupa lugar de destaque na pesquisa estética. Assim como o ser-ator amplia a duração da relação com as tensões entre inclinações pessoais e restrições externas, ele subverte a relação entre ação e microação. A ação, na pesquisa cênica que estamos analisando aqui, existe como propulsora das microações, que efetivamente interessam em cena. Nas palavras da atriz Samira Albuquerque (Partilha, 02/04/2011), a microação é “(...) o detalhe que enriquece absurdamente a cena.”

53 Boesch utiliza o termo *acteme*.

Diferente do que se tem na Teoria da Ação Simbólica de Ernest Boesch, no nosso contexto estético, a microação não é somente a ação anterior que permite à ação principal a sua existência; ela é também aquilo que deixa ver na ação principal a sua complexidade. Ainda assim, como em Boesch, a microação é incompleta nela mesma. Ela só opera a significação na medida em que está remetida a uma unidade de ação maior.

A experiência da ação na Composição Poética Cênica organiza a dilatação da própria ação. Dilatação não em sua duração, mas sim enquanto detalhamento acional — que se não é puramente qualitativo, resulta qualitativamente. Usemos uma das cenas do espetáculo teatral “Favores da Lua – o prólogo” para ilustrar esta relação:

A uma atriz cabe, ao final do espetáculo, vestir um ator que está nu desde o seu início. Não se trata, entretanto, de vestir um adulto (ainda que o ator o seja), mas sim de vestir um ser-da-cena que significa enquanto criança. A atriz deve vesti-lo com o afeto de uma mãe como se o prepare-se para um importante momento da vida daquela criança. (Essa descrição foi feita a partir de lembranças que temos do que indicamos para a atriz no momento de composição do movimento de cena).

A ação estipulada para a atriz é vestir o ator. Esta, entretanto, é a ação que menos nos interessava presente na cena. Buscávamos, naquele momento, um grupo de ações que não nos remetesse à ação de vestir, mas a uma qualidade de relação (substantivo estético) que não se constrói na ação principal em curso normal, mas sim na sua dilatação — microações que a alimentam: a troca de olhares entre os atores; os sucessivos toques do ator no cabelo e no rosto da atriz; a delicadeza com que a atriz desdobrava a roupa para vestir o ator, o toque do ator na roupa etc..

Além de constituir parte da qualidade estética do espetáculo, o

trabalho com os seres-atores nesta direção proporciona reverberação para o seu modo de habitar o mundo. O poder de ação do ser-ator sobre o mundo é experienciado não somente para cumprir intenções iniciais, mas também para experimentar um tipo de relação ser-mundo que não se pauta apenas no cumprimento de metas; ao contrário, se pauta prioritariamente na exploração daquilo que qualifica e intensifica a significação que constrói dessas metas.

Na medida em que o ser-ator se detém sobre as microações, ele amplia no seu campo individual de ação mecanismos para fortalecer determinadas qualidades e amenizar outras em suas ações futuras. Isso porque, para Boesch (1991), as ações do ser estão conectadas umas as outras em uma “cadeia” que só termina com a morte do ser. Ainda, essa experiência, muito provavelmente faz com que seu campo sensível de existência se altere e com ele a capacidade perceptiva do ser. Como dissemos anteriormente, é na experiência e na medida da sua intensidade que o ser amplia sua relação perceptiva com o mundo.

Ainda que as microações estejam referidas a uma ação maior, isso não significa que essas ações existam sem coordenação com outras tantas ações e suas respectivas microações. Para Boesch, é difícil conceber uma ação que não esteja ela mesma coordenada com, pelo menos, uma outra. A experiência ordinária expõe o campo potencial de ação do ser a cada momento a um grande conjunto de ações com metas, procedimentos, durações e contextos diversos, ou seja, a vida na macrosociedade oferece raros momentos de isolamento da ação em relação às outras. Isso porque a ação, tal como o ser, é sempre situada e articulada com uma circunvizinhança e direcionada a um outro (real ou imaginário). Por outro lado, a experiência corporal estética em Composição Poética Cênica permite ao ser esse isolamento. Ele não deixa de saber sua ação conectada com um contexto maior do que o de sua ocorrência pontual, mas, mesmo sim, a inserção estética, de algum modo, permite esse isolamento. Se não um isolamento concreto, ao menos, a diminuição da polivalência acional do mundo.

Talvez esteja aqui o caminho que permite ao ser-ator durar na tensão e debruçar-se com mais vagar sobre as microações. A coordenação que faz e que precisa fazer entre a sua ação e tantas outras atende a demandas específicas e está, ela mesma, dilatada na experiência. A cena inicial do espetáculo “Favores da Lua – o prólogo”, por exemplo, compunha-se com uma ação principal isolada: uma atriz como bailarina de caixinha de música (ser-da-cena) girava no centro da cena com os seios descobertos, lentamente, com pequenas oscilações de altura, com uma leve torção de tronco, sob uma luz azul, que iluminava seu rosto. O isolamento dessa simples e poética ação, e o contexto de sua inserção, chegou a provocar em um grupo de fruidores, em uma apresentação específica, a incerteza de que a atriz era de fato humana.

A apresentação certamente foi a melhor que já fizemos desde a estreia do espetáculo Favores da Lua – o prólogo; não porque tudo estava suficientemente bom e no seu rendimento máximo, mas porque nosso público nunca jogou tão intensamente conosco como nesse dia. Uma maioria avassaladora de homens na plateia e, ainda assim, tivemos a sensibilidade à flor da pele, da nossa pele e da pele deles. A não necessidade de compreensão racional desse público muito específico conduziu a sensibilidade a níveis bastante intensos; risos, falas, celulares, timidez, sorrisos, olhares. Eles comentavam o espetáculo, durante o espetáculo, e isso compunha uma cena que era nova também para nós; eles torciam para que alguns atores, como Daniel e Jannaína, voltassem a cena; eles se questionavam, uns aos outros, sobre o que viam: “Ela é de verdade?” (Diretor, Diário de Bordo, 30/04/2011).⁵⁴

54 O público a que se refere este trecho do Diário de Bordo, pelo que tivemos informações do contratante do espetáculo na época, era composto majoritariamente por pessoas que nunca haviam presenciado uma apresentação teatral.

Há outro aspecto da coordenação de ações que não se refere exatamente à atualidade das ações, senão à sua virtualidade, no sentido trabalhado em capítulos anteriores, sob o domínio, por exemplo, da imaginação (*deveria ser; poderia ser*). Referimo-nos, neste caso, a uma coordenação temporal da ação. Sabemos uma ação depois da outra como antecipação do nosso plano de metas. Nesse sentido, a valência de cada ação sofre influência dessa cadeia acional a que remete o ser. Se por um lado toda ação está remetida ao fenômeno humano como um todo, por outro lado, ela está coordenada em um conjunto de ações que adquirem algum valor específico que as aproxima. No exemplo que demos acima, mesmo que a ação pontual da atriz esteja isolada, digamos, objetivamente, das outras ações que realizava no espetáculo, ela sabe uma sequência de imagens e ações que eram decorrentes dessa sua ação inicial e sabe ainda todas as ações precedentes ao espetáculo que permitiram aquela qualidade de presença. Ou seja, a coordenação entre a atualidade da ação e sua virtualidade, enquanto fenômeno, direcionam-se a uma coerência individual e social. Todo o grupo espera da atriz certo “rendimento”. A atriz espera dela mesma conseguir atender a uma expectativa que é pessoal, mas que sabe compartilhada com o grupo como um todo e que se funda nesse compartilhamento.

A ação cênica em Composição Poética, como já apontamos, pressupõem uma tripla habilidade por parte do ser-ator, que envolve atenção — a capacidade de ordenação eu-mundo-espaco —, intenção — domínio das relações entre esforço e peso —, decisão — habilidade de ajuste temporal. (Laban, 1978). Entretanto, agora que estamos tratando da coordenação da ação, chegamos a um pressuposto complementar: a ação exige, no mais das vezes nas criações coletivas, uma coordenação interindividual dessas categorias. Na mesma medida em que o ser-ator tem de ajustar sua ação no tempo, ele precisa negociar o tempo da ação com o tempo da ação do outro e vice-versa. Evidentemente que essa necessidade depende do contexto de inserção da ação — se o movimento de cena pressupõe ações coordenadas

entre si ou isoladas, ainda que simultâneas.

Em resumo, o ser-ator está, portanto, exposto a três aspectos de coordenação das ações:

- 1 – das diferentes ações do ser-ator em sua atualidade;
- 2 – da atualidade da ação com a virtualidade daquela e/ou outras ações;
- 3 – das ações do ser-ator com as ações dos outros (atuais e/ou virtuais).

Boesch assume a ocorrência de uma quarta dimensão da coordenação da ação. Uma coordenação ecológica, em que o ambiente exerce alguma influência sobre o todo da ação. Não negamos essa importância que Boesch (1991: 68-70) atribui ao ambiente. Contudo, não reconhecemos aí uma dimensão da coordenação de ação, senão uma das três habilidades que colocamos como essenciais para que haja toda e qualquer situação de coordenação das ações. A relação ser-espaco não é em si, para nós, uma coordenação, é uma das habilidades humanas, a que Laban (1978) chama de atenção, que influi em e possibilita qualquer operação do ser em seu campo sensível de existência.

Na medida em que o ser coordena e integra suas ações com as dos outros em pequenos grupos, como o Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica, ele constrói, segundo Boesch (1991: 70-73), esferas de ação. As esferas de ação se configuram como áreas de desenvolvimento em que um grupo de ações provenientes de diferentes pessoas se organiza desde um propósito comum. Há, em certo sentido, uma mudança de intencionalidade na construção de metas dentro das esferas de ação; o ser deixa de desejar fazer algo e passa a querer realizar algo com o outro. A meta, nas esferas de ação, inclui o outro desde a sua elaboração. As esferas de ação não são genéricas: grupos de teatro, por exemplo, em que o ser-ator deseja criar algo com qualquer outro; elas são específicas: deseja-se fazer algo com alguma regularidade e com pessoas pontuais.

Não devemos aqui achar que as esferas de ação são na verdade o

que reconhecemos anteriormente como *habitus social*. A esfera de ação não garante a identidade de um determinado grupo, mas sim impulsiona processos de coordenação de ações mais ou menos estáveis que permitem que qualquer grupo intencionado constitua alguma identidade. Enquanto o *habitus social* está na cultura em filigrana, como dissemos, as esferas de ação estão no alicerce desse mesmo *habitus*.

Nesse sentido, o campo potencial de ação individual comporta diferentes esferas de ação que de algum modo o sustentam. Elas oferecem pontos de referência para exploração de áreas em que o ser sabe não ter domínio. Inicialmente ele tenta aproximar a nova experiência de um das esferas de ação que se lhe parece compatível com aquilo para o que direciona seu campo sensível de existência. Ele tenta intuir da coisa como ela pode ser aproximada de experiências anteriores. Se não pode integrá-la a uma esfera de ação e a toma agora como familiar e recorrente, o ser então pode iniciar um movimento de emergência de uma nova esfera de ação, desde que, de algum modo, saiba que esta experiência é, em alguma dimensão, compartilhada com um determinado grupo de pessoas. A esfera de ação não corresponde apenas a um indivíduo, como dissemos, mas a um coletivo específico e, se não intencionado inicialmente, intencionado enquanto duração. A constituição de uma esfera de ação se torna possível na medida em que o ser consegue antecipar estados interativos futuros e criar caminhos de satisfação de expectativas pessoais. Se, por qualquer razão, o ser não reconhece naquele grupo específico um caminho interessante para o exercício e ampliação do seu campo individual de ação, muito provavelmente ele se desvincule desse coletivo. E nisso não estamos incluindo, ainda que sejam bastante importantes, impedimentos externos ao desejo e ao controle do ser: horários divergentes, impossibilidade de acesso espacial, entre outros. Talvez o que queremos dizer aqui possa ser ilustrado com uma passagem da partilha do ator João Fabbro.

Corpo em Colapso...

Turista, sim, sou um turista em mim... Estrangeiro naquilo que julgava conhecer tão bem. A casca é forte, aguenta varias passadas, batidas, tombos certos e errados que formam calos e calombos. Uma, duas, dez vezes se preciso e até mais, a casca é forte... No entanto o aquilo que é guardado é novo, sempre novo, e não quer mais ser guardado, precisa ser compartilhado, partilhado, mesmo que contraditório a todo dia, o distanciamento faz-se necessário, uma vez que guardá-lo já não é mais possível.

Fácil seria se não me movesse estar junto; fácil seria se eu simplesmente não quisesse ser outro, tantos outros que me movem silenciosamente com suas tão sinceras e felizes presenças, angustias, sonhos e vontades... Seria tranquilamente fácil se fosse apenas um passatempo momentâneo, apenas mais uma tarde de sábado, apenas pessoas e não seres sendo...

No dia seguinte o corpo acordou febril, dolorido, fraco e sem vontade de viver. Na segunda, um desmaio logo pela manhã, mais febre, mais dores, ânsias feitas e desfeitas. Quando se colocam muitas coisas para fora de uma vez só, corre-se o risco de não ter mais estofo... Hoje é nada, e como Manoel de Barros, gostaria de ter profundidade sobre o nada... Agradecido! (Partilha, 19/03/2011).

João Fabbro permaneceu no Núcleo por um curto espaço de tempo. Ele chegou quando as atividades já estavam bem adiantadas. Ele vinha de uma formação superior com uma inclinação estético-teatral bastante diferente daquela que investigávamos. O que queremos expor aqui é que, nesse caso, não se trata de compreender o porquê da recusa do ator, ou de sua dificuldade de manutenção no processo, mas sim de apontar para o fato de que, naquele momento, o NPC não se configurou para ele como uma esfera de ação possível. E mais: talvez tenha oferecido, mesmo que não se tenha consciência disso, algum risco de desestabilizar esferas outras muito valiosas para ele.

A fala do ator nos traz ainda mais um ponto importante. A esfera de ação não se constrói exclusivamente na medida do peso das relações de afetividade que existem entre o ser e os membros do grupo a que se direciona. Todavia ela tem grande influência sobre o sentimento de pertença daquele ser-ator em relação ao grupo. Durante algum tempo o ator empreendeu esforços para tentar coordenar suas inclinações pessoais e a esfera de ação do Núcleo. Ele se ofereceu, algumas vezes, para conduzir exercícios, que, em sua maioria, foram bem aceitos pelo grupo, como aponta o texto abaixo.

Apresentação em Iperó: João [Fabbro] conduziu alguns exercícios. Exercícios para aquecer a coluna e para dar energia ao corpo antes de entrar em cena, o que fez toda a diferença. Coluna bem acordada, certeza de um corpo presente. A apresentação foi maravilhosa. (Rafael Simão, Partilha, 09/04/2011).

Entretanto, como sinaliza o ator (João), ainda que a dimensão afetiva possa dificultar o desvínculo com sua intenção inicial de permanecer no grupo, as metas e processos de ação divergentes o empurraram para a saída. A esfera de ação do NPC, em seu contexto estético, talvez não tenha oferecido ao ator um campo de negociação com aquilo que ele julga que *deveria ser* o processo: “Turista, sim, sou um turista em mim... Estrangeiro naquilo que julgava conhecer tão bem.” — mesmo que ele igualmente tenda a compreender como esse *poderia ser* — em conversas durante os ensaios, o ator explicitou mais de uma vez que para ele a proposta era difícil, mas que reconhecia nela uma intensa e significativa pesquisa em teatro. Nesse caso específico, então, a esfera de ação em que estava se inserindo o ator não atendia a uma necessidade fundante do seu potencial de ação — orientar-se para um futuro desejado e coerente com ambos: suas inclinações pessoais e a identidade do grupo.

Ou seja, podemos reconhecer na relação entre o ser-ator (João) e o Núcleo (NPC) certa resistência oferecida pelo campo compartilhado de ação do grupo, que inclui suas metas estéticas, às intenções

e ações daquele. Essa resistência em grande medida é possível no contexto da função social que o ator desempenhava naquele grupo (ele era ator e não o diretor do espetáculo, por exemplo). Não se tratava, naquele momento, de um obstáculo de fácil transposição para o ator; daqueles que, após cruzados oferecem pouca necessidade de reorganização do seu campo potencial de ação. Permanecer no grupo, pelo que podemos depreender dos escritos do ator e de conversas que tivemos com ele durante seu percurso com o Núcleo, implicaria uma intensa e “dolorosa” transformação dos seus modos de operar enquanto ator, a que, visivelmente o ator não estava disposto. Ainda, permanecer no NPC significaria uma representativa mudança da imagem que o ator tinha de si mesmo frente às suas dinâmicas na profissão.

Aqui encontramos um ponto bastante importante para a Teoria da Ação Simbólica de Ernest Boesch: as resistências podem ser vividas pelo ser como barreiras ou como fronteiras.

No caso da barreira, a resistência configura alguma dificuldade para a realização da ação, sem com isso exigir reorganização subjetiva profunda, tampouco habilidades totalmente desconhecidas pelo ser e é, geralmente, experimentada como estimulante. No mais das vezes, o processo criativo parece emergir desta dimensão da resistência. A fronteira, por sua vez, marca uma significativa transformação do campo potencial de ação simbólica do ser, podendo, inclusive, tornar incoerentes algumas das esferas de ações cotidianas ao ser em momentos anteriores. Nas palavras do autor:

Uma *barreira* é uma área que é difícil de cruzar, e pode exigir uma particular interposição de ações para a passagem; uma vez atravessada a barreira, entretanto, a ação pode proceder mais ou menos como antes. Uma *fronteira*, ao contrário, marca a separação entre duas áreas de desenvolvimento, que exigem uma adaptação específica na forma e na direção das ações do indivíduo. (Boesch, 1991: 113, grifo do autor).

Todavia, não podemos nos esquecer de que, de acordo com o que

elaboramos desde Merleau-Ponty, essa cisão no cruzamento da fronteira, ainda que possa ser sentida pelo ser como uma definitiva cisão no seu fenômeno de existência, haverá sempre algo que o mantém remetido ao todo de sua vida e a si enquanto fenômeno único e indivisível, desde o seu nascimento — mesmo que essa seja uma sensação opaca e frágil. Já explicitamos em momentos anteriores que a unidade do fenômeno humano não se dá pela constância das formas como o ser se direciona ao mundo. Ao contrário, ela se dá exatamente no contínuo de suas transformações. E, evidentemente, na maioria dos casos, a passagem das experiências da microsociedade para a macrosociedade não pode se instaurar como um cruzamento de fronteira, dada a constância em que ela se dá para o ser-ator. Uma e outra são vividas por ele como simultaneamente familiares.

Em resumo, o que desenvolvemos nesse capítulo foi a ideia de que, enquanto coletivo teatral, o Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica configura-se como uma microsociedade que existe em filigrana em relação à sociedade como um todo. Seus integrantes negociam um campo compartilhado de ação (esfera de ação), desde os seus próprios campos potenciais de ação — com implicações para eles — e desde as funções sociais que desempenham no todo das atividades do grupo. Essas funções, ainda que não idênticas àquelas que exercem na macrosociedade, estão diretamente referidas àquelas, seja em um fluxo de continuidade e manutenção, seja em um movimento disruptivo. Aos poucos, o grupo vem desenvolvendo um *habitus social*, que o diferencia dos demais. Nessa direção, experiência estética está posta no grupo como um espaço para a dilatação das tensões que emergem na borda entre micro e macrosociedade e para o isolamento de ações com exploração das microações que a sustentam — o que faz emergir o novo na periferia das relações do ser-ator com o mundo. Essa dupla intencionalidade para com a criação constitui a barreira interposta pelo ser-ator a ele por ele mesmo entre sua vida cotidiana e seu exercício fenomenológico enquanto ser-ator. Suas relações com as coisas remodelam seu campo sensível de existência, de onde qualquer poder sobre o mundo pode se configurar.

PALAVRAS TEMPORARIAMENTE FINAIS

“-Enfim! Enfim! Tudo estava cumprido. Só me restava voltar ao trabalho, ainda mais intensamente que de costume, para expulsar pouco a pouco o pequeno cadáver que assombrava as dobras do meu cérebro e cujo fantasma me cansava com seus grandes olhos fixos.” (A Corda - Pequenos Poemas em Prosa - C. Baudelaire)

Fizemos no todo deste texto uma longa explicitação reflexiva a respeito da trajetória de investigação que vem sendo desenvolvida por nós junto ao Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica, em grande medida para tentarmos responder, ainda que parcialmente, à questão: Qual o papel da experiência corporal-estética na formação do ser-ator e nos seus processos de construção de conhecimento a respeito do seu potencial de ação simbólica?

A partir daí e implicados pelos recortes teóricos a que nos debruçamos, compreendemos, particularmente a partir das proposições de Merleau-Ponty (2006a; 2006b; 2011; 2012; 2013), que o ser(-ator) é um fenômeno que persiste no tempo e que nisso se configura como uma unidade indivisível, identificada pelas constância de suas transformações. A existência do ser se dá como um campo senciente, que permite alguns e impossibilita outros diálogos com o mundo. Aos poucos, o ser descobre e exerce certo poder sobre o mundo, que só é possível tendo por fundo esse campo senciente que garante sua existência. O poder do ser sobre o mundo, o que aqui estamos con-

siderando como conhecimento, é sempre parcial e intransferível e é validado e expandido na medida em que ele encontra uma resposta motora das suas intenções frente ao mundo.

Ainda, o ser é sempre um ser situado e nisso direcionado ao mundo. Ser situado, nas palavras de Boesch (1991), significa, antes de mais nada, nascer inserido em uma cultura que precede ao ser, mas sobre a qual ele sempre terá alguma capacidade de transformação. A cultura, no sentido do que abordamos, será ao mesmo tempo um processo e uma estrutura, que permite a consolidação coletiva de centros familiares e coordenados de ação, a que o autor chama de esferas de ação. É das tensões que encontra entre aquilo que lhe é familiar nesses centros e o resto do mundo que se torna possível para o ser fazer emergir o novo. Aos poucos, o campo coordenado de ação (Boesch, 1991) e certa ordem invisível de funções sociais, validadas coletivamente, constituem aquilo a que podemos chamar de *habitus social* (Elias, 1993; 1994a; 1994b; 1998), ou, se preferirmos, de identidade de grupo. Essa identidade, entretanto, não é permanente e imutável. Ela se transforma na medida em que também se remodela o campo sciente de existência do ser e o poder de ação sobre o mundo que brota daí.

Esse campo compartilhado de ação de que fala Boesch exige do ser correções do seu próprio campo individual de ação em uma dinâmica cíclica: das negociações intersubjetivas entre diferentes campos pessoais de ação torna-se possível a organização do campo compartilhado de ação, que, por sua vez, por estar constantemente em transformação, exerce influências na direção de mudanças na dimensão pessoal das ações e, assim, sucessivamente. Nessa dinâmica cíclica, o outro, que nunca é tomado pelo ser como igual a si, é reconhecido como alteridade, ao mesmo tempo, como validador desse campo pessoal de ação.

A Composição Poética Cênica, enquanto experiência corporal-estética, como já apontamos em vários momentos desse texto,

parece permitir ao ser-ator, na busca de uma qualidade interativa específica e contextual (ENTRE), suspender o fluxo natural de suas relações com o mundo. No lugar de transpor as tensões entre suas inclinações pessoais e as resistências que encontra, o ser-ator habita essa tensão e nisso acessa possibilidades desconhecidas do seu poder sobre o mundo. Muito provavelmente, ele já soubesse de meios para transpor a tensão, quase que automaticamente. Contudo, ao se desviar desse comportamento funcional e instaurar uma relação lúdica com a coisa, ele questiona a si mesmo e ao seu poder sobre o mundo, ou, se preferirmos, seus modos de ação neste mundo. A partir dessas descobertas, que se são estéticas no contexto, são corporais na existência, o mundo passa a ser vivenciado por ele diversamente. Isso aponta para o fato de que seu próprio campo sensível se remodelou. E disso disparam novas possibilidades para a relação pessoa-cultura, no sentido explicitado acima.

É do que assumimos a partir de Gadamer (1985, 2008; 2010; 2011) da aproximação entre o jogo e a criação artística, a saber, não se trata de encerrar um jogo, mas sim de instaurar um jogo e nele permanecer, que a constância do ser-ator na tensão se faz possível e desejável. Parte dessa possibilidade de permanência do ser-ator na tensão está potencializada pela experiência que a repetição, como categoria temporal da Composição Poética Cênica, permite ao ser. Ele não habita uma tensão igual em todo o tempo, na medida em que ele não é coincidente consigo mesmo no tempo, bem como não o são as coisas; a própria tensão, ainda que sentida como a mesma, é sentida diversamente. A repetição permite ao ser-ator experimentar sua relação com a tensão em duas dimensões complementares da duração: enquanto lapso de tempo e enquanto persistência. Nesse sentido, a experiência corporal-estética mais duradoura permite ao ser-ator significar o tempo de modo elipsoidal e não apenas linear e irreversível. Se os objetos culturais e as convenções sociais sobre o tempo o remetem constantemente a essa existência linear do tempo,

a experiência corporal-estética, mas não só ela, o permite experimentar o tempo como um fenômeno cíclico, que é sentido pelo ser-ator como passível de reabertura. O presente, na criação, é assumido, nesse sentido, como uma distensão do tempo.

Outra característica que favorece ao ser-ator na Composição Poética Cênica permanecer na tensão é a viabilidade de isolamento contextual das ações, para a exploração de ações complementares que evidenciem a sua complexidade. Nesse sentido, e dado o nexo particular das ações corporais-estéticas, o ser pode coordenar grupos de microações, pelo isolamento da ação principal, que muitas das vezes não seria aceitável no ambiente cotidiano.

Na medida em que o ser-ator se descobre capaz de operar diversamente as coisas e, portanto, a si, no contexto estético, ele sente necessidade de dizer diversamente tudo aquilo que já disse antes e, com isso, transforma seu “padrão” de antecipação das suas relações com o mundo. Não é a consciência do ser-ator sobre a coisa que lhe permite antecipar algo, mas sim a própria experiência do sentir que torna a antecipação viável. Ou seja, o campo sensível de existência do ser-ator, que faz o mundo possível, mesmo que permita antecipações das mais variadas naturezas, surge no passado, no mais das vezes, compartilhado com outrem, mesmo que só possa se fazer presente na atualidade do ser-ator.

Por fim, na medida em que fomos respondendo à questão (e sabemos que não há como respondê-la plenamente) percebemos cada vez mais pertinente nossa aproximação, ao longo do trabalho com Composição Poética Cênica, com a ideia de *formação* (*Bildung*), a partir das proposições gadamerianas, como um constante sair de si para voltar a si transformado. Segundo o autor, “hoje, a formação está estreitamente ligada ao conceito de cultura e designa, antes de tudo, a maneira especificamente humana de aperfeiçoar suas aptidões e faculdades”. (Gadamer, 2008: 45). Nos nossos termos, portanto, formar-se é experimentar a constante transformação dos seus poderes

sobre o mundo, sabendo-se situado em determinada cultura.

Como dissemos anteriormente, é na periferia das relações entre os seres(-atores) e as coisas que emerge o novo, enquanto reflexo das transformações pessoais e enquanto pressão sobre futuras remodelagens do campo sensível de existência do ser. A partir daí, e tomando a leitura que Gadamer faz das proposições de Hegel sobre a *Bildung*, compreendemos a necessidade de certo poder de abstração do ser em relação a si mesmo e a sua existência ordinária (sair de si) — sair do centro familiar em que é confortável agir desta ou daquela maneira, trânsito este em que os processos intuitivos são constantemente acionados.

Por fim, mas não menos importante, na sequência, é exigido do ser que ele se reconcilie consigo mesmo, já que é um fenômeno único e indivisível, como um “si mesmo” no “ser-outro”. Nessa medida, é só quando se direciona ao mundo para lhe atribuir algum sentido, ou seja, para torná-lo possível — *formá-lo* — é que o ser é capaz de formar a si mesmo. Formar-se, ainda que não sentido como tal, então, é um ato deliberado do ser de se entregar a um mundo que ele só conhece parcial e nebulosamente.

Ao formar o objeto, portanto, enquanto age ignorando a si e dando lugar a um sentido universal, a consciência que trabalha eleva-se acima do imediatismo de sua existência rumo à universalidade — ou, como diz Hegel: ao formar a coisa, forma-se a si mesmo. O que ele quer dizer é o seguinte: enquanto está adquirindo um “poder” (*Können*), uma habilidade, o homem ganha com isso um sentido próprio. (Gadamer, 2008: 48).

BIBLIOGRAFIA

Agostinho, S. (2011). *Confissões*. Petrópolis, RJ.: Vozes.

Aristóteles (1982). *Metafísica*. Os Pensadores, São Paulo: Editora Abril.

Baudelaire, C. (2007). *Pequenos Poemas em Prosa*. São Paulo: Hedra.

Benjamin, W. (1969). *A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução*. In: *A Idéia de Cinema*. Trad.: José Lino Grunbald. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____ (1993). *Textos escolhidos*. Trad.: José Lino Grunewald, Edson Araújo Cabral, José Benedito de Oliveira Damião, Modesto Carone e Erwin Theodor Rosenthal. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Abril Cultural.

_____ (1994a). *Obras Escolhidas – I. Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

_____ (1994b). *Obras Escolhidas – III. Baudelaire, um lírico no auge do Capitalismo*. Trad.: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense.

_____ (1997). *Obras Escolhidas – II. Rua de Mão Única*. Trad.: Rubens de Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense.

_____ (2011). *A Origem do Drama Alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Berger, P. L., & Luckmann, T. (2005). *Modernidade, Pluralismo e Crise de Sentido*. A orientação do homem moderno. Trad.: Edgar Orth. Petrópolis: Vozes.

Bergson, H. (2006). *Duração e Simultaneidade*: a propósito da teoria de Einstein. São Paulo: Martins Fontes.

Boesch, E. (1991). *Symbolic Action Theory and Cultural Psychology*. Berlim – Heidelberg – Nova York: Springer.

_____ (1993). The Sound of Violin. *Reveu Suisse de Psychologie*, 52(2), pp. 70-81.

_____ (1996/2007). *The Seven Flaws of Cross-Cultural Psychology – The story of a conversion*. In: W. J. Lonner e S. A. Hayes, *Discovering Cultural Psychology – a profile and selection readings of Ernest E. Boesch*. Charlotte, N. C.: Information Age Publishing, 247-258;

_____ (2001). Symbolic Action Theory in Cultural Psychology, *Culture & Psychology*, 7 (4), pp. 479-483.

_____ (2003). Why does Sally Never Call bobby “I”? *Culture & Psychology*, 9 (3), pp. 287-297.

Bonfitto, M. (2009). *O Ator Compositor*: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva.

Calais-Germain, B. (2010). *Anatomia para o Movimento*: introdução à análise de técnicas corporais. São Paulo: Manole.

Calais-Germain, B. & Lamotte, A. (2010). *Anatomia para o Movimento*: bases para exercícios. São Paulo: Manole.

Cardim, L. N. (2009). *Corpo*. São Paulo: Globo.

Diretor, Diário de Bordo, Recuperado em 20 de maio de 2012 de <http://euoutronpc2.blogspot.com.br/p/diario-de-bordo-dos-espeta-culos.html>.

Chauí, M. (2002). *Experiência do Pensamento*: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes.

Decroux, E. (1963). *Paroles Sur Le Mime*. Paris: Gallimard.

Deleuze, G. (1999). *Bergsonismo*. Trad.: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34.

Deleuze, G.; Guattari, F. (1995). *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34.

Dewey, J. (2010). *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes.

Elias, N. (1993). *O Processo Civilizador*. Vol. 2: Formação do Estado e civilização. Trad.: Ruy Jungmann. Revisão: Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

_____ (1994a). *A Sociedade dos Indivíduos*. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

_____ (1994b). *O Processo Civilizador*. Vol. 1: Uma história dos costumes. Trad.: Ruy Jungmann. Revisão: Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed..

_____ (1998). *Sobre o Tempo*. Org.: Michael Schröter. Trad.: Vera Ribeiro. Revisão Técnica: Andrea Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed..

Fernades, C. (2006). *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume.

Freinet, C. (2004). *Pedagogia do bom-senso*. São Paulo: Martins Fontes.

Freire, P. (1997). *Educação para a Autonomia*. São Paulo: Paz e Terra.

Gadamer, H. G. (1985). *A Atualidade do Belo – a arte como jogo símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

_____ (2008). *Verdade e Método I – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad.: Enio Paulo Giachini. 10. ed.. Petrópolis, RJ: Vozes.

_____ (2010). *Hermenêutica da Obra de Arte*. Trad.: Marco Antonio Casanova. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

_____ (2011). *Verdade e Método II – Complementos e índices*. Petrópolis, Rj.: Vozes.

Gagnebin, J. M. (1999). *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva.

Gil, J. (1997). *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio D'Água.

_____ (2001). *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água.

Greiner, C. (2005). *O Corpo: pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo, Annablume.

_____ (2010). *O Corpo em Crise: novas pistas e o curto circuito das representações*. São Paulo: Annablume.

Guinsburg, J. (2008). *Stanislávsk, Meyerhold e Cia*. São Paulo: Perspectiva.

_____ (2010). *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva.

Hass, J. G (2011). *Anatomia da Dança*. São Paulo: Manole.

Heidegger, M. (2009). *Ser e Tempo*. Petrópolis, RJ.: Vozes.

Kasper, K. M. (2009). Experimentar, Devir, Contagiar: o que pode um corpo?. *ProPosições*, Campinas, v. 20, n. 3, Dec.

Katz, H. (2003). *A dança, pensamento do corpo*. In: A. NOVAES. *O Homem Máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 261-274.

La Taille, Y. de (2006). *Moral e Ética – dimensões intelectuais e afetivas*. Porto Alegre: Artmed.

Laban, R. (1978). *O Domínio do Movimento*. Trad.: Lisa Ullmann. 5. ed.. São Paulo: Summus Editorial.

Le Breton, D. (2012). *Antropologia do Corpo e Modernidade*. Petrópolis, RJ.: Vozes.

Lecoq, J. (2010). *O Corpo Poético – Uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP.

Lévi-Strauss. (1960). *Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss*. In: M. Mauss. *Sociologie et Anthropologie*. Paris: P.U.F..

Lévinas, E. (1998). *Da Existência ao Existente*. Campinas: Papirus.

Merleau-Ponty, M. (2006a). *A Natureza*. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (2006b). *Psicologia e Pedagogia da Criança*. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (2011). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (2012). *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva.

_____ (2013). *O Olho e O Espírito*. São Paulo: Cosac-NaiFy Portátil.

Murce, N. (2009). *Corpoíesis: a criação do ator*. Goiânia: Editora UFG.

Nietzsche, F. W. (1977). *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Nóbrega, T. P. (2010). *Uma Fenomenologia do Corpo*. São Paulo: Livraria da Física.

Novaes, A. (Org.) (2003). *O HomemMáquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras.

NPC, *Partilha*, Recuperado em 26 de maio de 2012 de <http://euou-tronpc.blogspot.com.br/p/vivencias.html>.

Ohnuki-Tierney, E. (1994). The Power of Absence: zero signifiers and their transgressions. *L'Homme*, 34(2), n. 130, pp. 59-76.

Orlandi, L. B. L. (2004). Corporeidades em Minidesfile. *Revista Eletrônica Alegrear*, n. 1, ago. 2004.

Pereira, S. (2010). *Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de Es-Boço* – Espetáculo Cênico com alunos do Instituto de Artes da Unicamp. São Paulo: Annablume.

Reverbel, O. (1989). *Um Caminho do Teatro na Escola*. São Paulo: Scipione.

Ricoeur, P. (2010a). *Tempo e Narrativa*. V.1 – A intriga e a narrativa histórica. São Paulo: WMF Martins Fontes.

_____ (2010b). *Tempo e Narrativa*. V.2 – A configuração do tempo na narrativa de ficção. São Paulo: WMF Martins Fontes.

_____ (2010c). *Tempo e Narrativa*. V.3 – O tempo narrado. São Paulo: WMF Martins Fontes.

Rommetveit, R. (1979). *On the Architecture of Intersubjectivity*. Em: R. Rommetveit e R. M. Blakar, *Studies of Language, Thought and Verbal Communication*. London: Academic Press, pp. 93 – 107.

_____ (2014b). *Teatralidades: da pedagogia da imagem ao sujeito biopolítico*. Palmas: EDUFT.

_____ (2015). *Afetividade e Significação: cooperação, entendimento e concordância nos processos de construção de conhecimento em dinâmicas de Intervenção Urbana*. O Percevejo Online, v. 7, pp. 54-73

_____ (2016). *Teatralidade e Narrativa: conhecimento e construção de sentido da experiência criativa*. Palmas-TO, EDUFT.

Simão, L. M. (1989). *Interações pesquisador-sujeito: a perspectiva da ação social na construção de conhecimento*. *Ciência e Cultura*, 41/12, pp. 1195-1202.

_____ (1992). *Interação Verbal e Construção de Conhecimento: aspectos do diálogo pesquisador-sujeito*. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 8(2), pp. 219-229.

_____ (2002). *A Noção de Objeto e a Concepção de Sujeito em Boesch*. In: N. E. COELHO JUNIOR, L. M. SIMÃO, M. T. C. C. SOUZA (2002). *Noções de Objeto, concepção de sujeito: Freud, Piaget e Boesch*. São Paulo: Casa do Psicólogo, pp. 87-120.

_____ (2004). *Alteridade no Diálogo e Construção de Conhecimento*. Em: Martínez, A. M. & SIMÃO, L. M. *O Outro no Desenvolvimento Humano – diálogos para a pesquisa e a prática profissional em psicologia*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, pp. 29 – 40.

_____ (2005). Dildung, Culture and Self – A possible dialogue with Gadamer, Boesh and Valsiner? *Theory and Psychology*, 15(4), pp. 549-574.

_____ (2007a). We researchers: unquiet people disquieting others. A cometary on Duarte & Gonçalves “Negotiating motherhood: a dialogical approach”. *International Journal for Dialogical Science*, 2(1), pp. 277-285.

_____ (2007b). *Why “Otherness in the Research Domain of Semiotic-Cultural Constructivism?”* In: L. M. SIMÃO e J. VALSINER (Orgs.). *Otherness in Question: Labyrinths of the self*. Charlotte, N. C.: Information Age Publishing, pp. 11-35.

_____ (2009). Alterity and temporality in the semiotic-cultural constructivism in Psychology. Research Project (2009-2012) granted by The Brazilian Council for the Scientific and Technological Development (CNPq).

_____ (2010). *Ensaio Dialógicos: compartilhamento e diferença nas relações eu-outro*. São Paulo: Hucitec.

Thais, M. (2009). *Na Cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva.

Valsiner, J. (1998). *The Guided Mind: A sociogenetic approach to personality*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

_____ (2007). Human development as migration – striving toward the unknown. Em: L. M. Simão & J. Valsiner, *Otherness in Question: labyrinths of the self*. Charlotte, N. C., pp. 348-378.

Vigotski, L. S. (2001). *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes

_____ (2010). *A Construção do Pensamento e da Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes.

Viveiros de Castro, E. (2002). *A inconstância da alma selvagem - e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.

Voltaire (2005). *Contos e Novelas*. São Paulo: Globo.