

POR UM CORPO CÊNICO ECOPOÉTICO

Adilson Siqueira¹

RESUMO

O presente artigo realiza uma reflexão sobre o lugar do corpo do ator na contemporaneidade. Convida a pensar a corporeidade desde uma perspectiva transdisciplinar, derridiana, pós-estruturalista e complexa, analisando-a como construção antropocêntrica que legitima o lugar do humano em detrimento da natureza e propõe o desenvolvimento de uma corporeidade mais-do-que-humana que leve a um corpo cênico eco-poético articulador de sustentabilidade. Texto realizado a partir da comunicação na mesa Transdisciplinaridades e outros corpos. habilidade.

Palavras-chave: Corporeidade. Eco-poética. Transdisciplinaridade.

Começo convidando o(a) leitor(a) a refletir sobre a ideia de que o meu corpo possa estar inteiramente presente para você quando eu estou na sua frente. Embora nem eu nem você possamos negar a realidade desse fato, eu, de qualquer modo, não estou totalmente presente. Isso acontece simplesmente porque o ato de você me perceber implica em como você me percebe.

Como é sabido, perceber é uma atividade corpórea realizada por meio dos nossos sentidos. Entretanto, como já aprendemos com Ferdinand de Saussure (1977), o que percebemos são signos que possuem dois aspectos: uma percepção sensorial (o significante) e um conceito ou sentido associado a essa percepção (o significado).

Sendo assim, quando meu corpo está à sua frente você tem uma percepção sensorial (ou várias percepções simultâneas) e um conceito (ou vários). Independentemente de eu ser uma pessoa de uma determinada etnia e cultura, que está vestida assim ou assado, me comportando dessa ou daquela maneira, portador dessa ou daquela deficiência físico-motora; cada um desses elementos constitui novos signos, mas, por economia, não me estenderei a esses aspectos. O que importa é que em qualquer um dos casos você vivencia uma percepção sensorial à qual atribui um primeiro sentido: trata-se de um outro, do corpo de um outro o qual você assume como um todo corpóreo que está à sua frente.

No entanto, de acordo com Jacques Derrida (1989), não é exatamente assim que as coisas operam. Para ele, um significante não nos revela um significado,

¹ Professor do curso de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Líder do Grupo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes, Culturas e Sustentabilidade da mesma universidade. Diretor, coreógrafo e pesquisador cênico. Contato: negrados@artesustentabilidade.com.

diretamente, do modo como um espelho revela uma imagem. Ou seja, não há relação harmoniosa, uma correspondência um a um entre significante e significado.

De acordo com a reflexão do autor, o corpo presente à sua frente é construído por *um jogo de presenças e ausências de significados* que você lhe atribui (ou, melhor dizendo, imputa) a partir da sua experiência. E essa atribuição que você faz não tem nenhuma relação com o corpo que está à sua frente, uma vez que o que você vê à sua frente é muito mais um **vestígio** – Derrida denomina traço, palavra que em francês carrega fortes implicações de rasto, de pegada, de carimbo. “Trata-se de um vestígio daquele outro corpo que está sempre ausente” (SARUP, 1989, p. 36) e que nunca está completamente.

Essa presença/ausência, esse processo em constante flutuação é que constitui a base da desconstrução derridiana. De acordo com Mary Klages (2004), o que a desconstrução derridiana faz é argumentar que essa oposição binária funciona dentro de um sistema em que $a \sim \sim b$ (*a igual não b*) e que os dois termos não podem existir sem se referir um ao outro.

De acordo com ela, essa é a base da abordagem desconstrucionista: encontre uma oposição binária. Mostre como um dos pares, ao contrário de ser a oposição polar do termo que lhe é par, é na realidade parte dele e, então, a estrutura ou a oposição que a mantém entra em colapso a ponto de não ser mais possível dizer qual é qual e, com isso, a ideia de oposição binária perde o sentido, é posta em “jogo”.

Dessa maneira, podemos dizer que a história do corpo (do meu corpo, do seu corpo e de todos os corpos) é uma história construída pelas imputações que ele sofreu ao longo do tempo. Imputações que deixaram de fora inúmeros elementos que não foram privilegiados e, portanto, não se tornaram presentes.

A partir dessa perspectiva, o corpo que agora somos foi privilegiado sobre um outro que está ausente. Ao dizer isso, quero chamar sua atenção aqui para a dimensão nãohumana que deixamos de fora no processo de construção do nosso corpo. E, antes de começarmos a tratar da complexidade de tal consideração, trago para dar início a essa reflexão a seguinte colocação do filósofo americano David Abram (1996, p. 22):

Nossos corpos se formaram em delicada reciprocidade com múltiplas texturas, sons e formas de uma terra viva – nossos olhos evoluíram em sutil interação com outros olhos, assim como nossos ouvidos estão afinados com os uivos dos lobos e o grasnar dos gansos.

Cabe aos profissionais envolvidos com a corporeidade encontrar caminhos para resgatar esse corpo ausente. Mas isso deve ser feito não para substituir o corpo privilegiado que está presente, mas para mostrar como o princípio básico que o estrutura contradiz a sua própria lógica. E, no meu modo de pensar, o modo de fazer isso é relacionando os aspectos ausentes com aqueles que estão presentes. Com isso, abre-se um magnífico espaço de jogo, um vasto campo de reflexão e ação advindos desse interjogo de diferenças entre presença e ausência.

No caso dos profissionais, pesquisadores e artistas da cena, cabe considerar o quanto esse raciocínio pode fornecer de bases para se pensar uma corporeidade cênica, uma corporeidade extracotidiana, como propõe Eugenio Barba (1995). Uma corporeidade que traga para o primeiro plano as relações entre o corpo, a estética e a cultura que nos façam rever seu lugar neste mundo, um mundo que sabemos encontra-se envolvido numa “crise profunda e generalizada de natureza ecossistêmica” (MORAES, s/d.), uma crise paradigmática, que vem afetando todas as nossas relações com a vida, incluindo a cena e o treinamento corporal do ator-dançarino-performer e o lugar da representação cênica, que, por extensão, está em crise.

Como humanidade, estamos perdendo o sentido da vida e colocando em perigo nossa própria condição. Por outro lado, como espécie, somos também perigosos demais, a ponto de ameaçarmos nossa própria casa de extinção.

E qual deve ser o lugar da cena, do corpo cênico nesse contexto?

Apesar de a resposta para essa pergunta no plano do real ser tarefa de grande complexidade, é no campo das práticas estéticas e simbólicas representadas pela arte, em especial aquelas que se realizam em função da corporeidade presente do artista, como as Artes da Cena e do Corpo, que, arrisco dizer, essa prática pode acontecer, uma vez que a arte nelas contidas advêm do ato de relacionar os aspectos ausentes com aqueles que estão presentes

Essa ideia está embasada em Susanne Langer (1980) e em sua teoria sobre a “Ilusão Primária” (p.75-90) e no conceito defendido por ela de que é o corpo virtual que dança. Como sabemos, para Langer, todas as formas de arte possuem a

propriedade de transportar quem não esteja absorvido pelo propósito prático de realizá-la (no caso, o espectador/observador), para um mundo virtual preñado de funções simbólicas, um mundo que é totalmente independente do real e que é autossuficiente (Id., p.89 e p.188.). No meu modo de ver, esse pensamento está de acordo com aquilo que Eugenio Barba define como sendo Corpo Fictício (1995, *passim*).

Mas, como se faz isso? Transportar quem assiste para um mundo virtual totalmente independente do real e que é autossuficiente? Difícil definir precisamente sem correr o risco de se cair novamente numa proposição que só faz presentificar o que estava ausente, mantendo a dicotomia.

De qualquer forma, nas artes da cena, numa cena teatral ou numa coreografia, por exemplo, é possível estabelecer esse jogo de presença/ausência baseado na *différance*, que permite o surgimento de uma prática ainda inominável e ainda indescritível, mas cujo caminho podemos deduzir do conceito derridiano de “Véspera”. Trata-se de um conceito que Derrida (2002) utiliza em sua análise da obra de Artaud desde a perspectiva do logocentrismo. Nessa apreciação, ainda que rejeite as possibilidades do teatro proposto por Artaud, Derrida defende-o porque fornece elementos que, de acordo com ele, nos permitiriam pensar a origem da prática teatral como a “véspera” (2002, p.174) da criação do próprio teatro como o conhecemos hoje.

Para ele, não se trata de negar a maneira como o ator realiza seu trabalho atualmente, mas de ao realizar a sua prática fazê-lo sem procurar idealizar ou perseguir elementos já conhecidos. Muito pelo contrário, ele propõe que se faça isso dando ênfase ao desconhecido; trabalhando não com concepções e formas pré-existentes, mas com as situações oriundas desse tentar fazer.

Pensando essa proposição no campo do trabalho do ator-dançarino e do performer, seria algo como um obrigar-se a buscar continuamente as “vésperas” do surgimento das práticas corporais logocêntricas. E, nesse ponto, começaria a prática de um corpo do qual se desconstruiu seus conteúdos logocêntricos.

Para nos mantermos consoantes com o pensamento de Derrida, como sugestão para denominar tal estratégia que o ator-dançarino-performer realizaria, eu uso a expressão Corpo Desconstruído– no sentido de que ele realizaria a desconstrução do seu corpo atual, presente, para dar lugar a um outro, que, por sua

vez, deverá ser também desconstruído. E nesse incessante devir de incertezas flutuantes, nesse constante devir-corpo, conforme sustenta José Gil (2009), aconteceria o resgate da característica que a vida tem de ser de fato um jogo que com nosso corpo é jogado. Um jogo que inexoravelmente jogamos.

Em meados do terceiro milênio, julgo importante tecer esse tipo de considerações sobre o lugar da corporeidade na cena contemporânea e os seus usos pelo ator-dançarino e pelo performer, especialmente para que estes reflitam sobre até que ponto o corpo em cena e o processo corpóreo criativo que vêm utilizando não são parte de uma “grande narrativa”, para usar o conceito de Jean-François Lyotard (1988), que posiciona o corpo nas artes da cena com base num paradigma da presença de uma corporeidade construída para reforçar a narrativa do *anthropos*, uma narrativa legitimante de uma perspectiva geradora de insustentabilidades enquanto ele seguir ignorando o fato de que corporeidade é uma construção autoecopoética, mais-do-que- humana. Como se sabe, Maturana e Varela (2001) sustentam que o que caracteriza o ser vivo é sua organização autopoética.

Tal proposição refere-se ao fato de que, segundo eles, todo organismo vivo possui uma organização que possibilita a sua autocriação (*autopoiésis*) de maneira que ao se autoproduzir o ser vivo gera incessantemente sua estrutura, delineando seus próprios limites à medida que interage com o meio em que vive. Ou seja, seres vivos são diferentes entre si e se distinguem porque têm estruturas distintas, mas são iguais em organização. É por meio da estrutura que cada ser vivo ganha forma singular. A organização autopoética dos seres vivos é tal que seu único produto são eles mesmos: não há separação entre produtor e produto. O ser e o que o faz uma unidade autopoética são inseparáveis e isto constitui seu modo específico de organização (MATURANA;VARELA, op. cit, p.55).

Ecoando o conceito de Maturana e Varela, Sacha Kagan (2011) recorre à proposição de Edgar Morin (1989) quando este fala em “Eco-evolução das espécies” e lança mão do conceito de subjetividade interespecies cunhada pelo filósofo David Abram, a quem me referi há pouco, para afirmar que como ser vivo meu corpo, por exemplo, se organiza autopoeticamente a partir da percepção que tenho de uma árvore – ou do conjunto delas no local onde habito – e de todos os

seres ali viventes (pássaros, insetos, outras pessoas, etc.) no momento em que me relaciono com ela (p. 154-200).

Nas pesquisas que venho realizando no interior do Grupo de Pesquisa em Artes e Sustentabilidade, no âmbito do *Movère* e do *Bioperformance*, considero que esse *modus pensandi* contribui para a organização de minha corporeidade, desde uma perspectiva autoecopoética, o que denomino de corporeidade eco-poética do ator-dançarino-performer.

Entretanto, pelo que posso observar, no que se refere às práticas artísticas cênicas e corporais, não temos conseguido, na área, o desenvolvimento de práticas cênicas que estimulem ações e tomadas de atitude em prol de uma cultura de sustentabilidade ou com essa perspectiva eco-poética. E creio que o desafio persiste e urge que passemos a lidar com ele com vistas ao desenvolvimento de uma arte cênica comprometida com um mundo compatível com as necessidades das gerações futuras.

Quando falo em envolvimento dos artistas e suas práticas com a agenda sustentável, não me refiro, como já mencionado anteriormente, ao engajamento em prol de campanhas de salvação desta ou daquela espécie ou grupo étnico ou social em vias de extinção, ou da necessidade de reciclar o lixo, economizar água, por exemplo – ainda que essas práticas sejam importantíssimas e levem, muitas vezes, a resultados bastante efetivos.

São coisas que merecem toda militância e apoio, mas que, no meu modo de ver, estão fadadas a cair na roda viva mais-informação-a-ser-banalizada-pelos-diversos-media. Pelo contrário, chamo a atenção para a promoção de uma “estética de sustentabilidade”, conforme proposta por Hildegard Kurt (2011) e Sacha Kagan (op. cit.). Uma estética que leve em consideração a proposta de John Dewey (2005), que já em 1934 propunha uma “estética da experiência” (p. 27).

Naturalmente, a experiência estética pode ser vivida em nosso cotidiano, não sendo, portanto, uma especificidade da arte. Entretanto, a expressão artística é especialmente condutiva da obra no sentido de que a criação de uma obra de arte implica em prática corporal altamente reflexiva. Isso ocorre porque essa criação é um processo constante de escolhas que conectam emoções, sentimentos e significados que são experienciados no processo de materialização da obra. Esse processo, conforme Varela e Maturana (1995, p. 22), cria “Inscrições Corporais”

que permitem nossa apropriação dessa informação experienciada e sua internalização como conhecimento.

Para eles, toda experiência cognitiva inclui aquele que conhece, e o conhecido se inscreve de modo pessoal na sua estrutura corpórea. Essa inscrição pode ser recordada, re-experenciada por meio de jogos, exercícios corporais, experiências meditativas associadas a imagens e sons e em práticas artísticas nas quais é possível a junção das dimensões corporais e estéticas da experiência.

E é exatamente isso que nos mostra Catalão (2002), que relata duas experiências em educação ambiental, na qual, na primeira delas, a autora apresenta um programa conceitual rico e transdisciplinar no qual introduz o espectador na obra, propondo-lhe a prática de exercícios corporais, a estimulação dos sentidos, a respiração consciente e a reflexão sobre os processos de simbolização advindo da prática. Diz a autora: “a internalização do conhecimento depende da sensibilidade do corpo, da estética dos fazeres e da ressignificação dos gestos cotidianos”(p.347).

Sem dúvida, muitos são os modos e as maneiras para se conseguir isso, e o que estou propondo aqui é que os artistas, sobretudo os diretamente imbricados com aquelas formas de arte que têm na presença corpórea a natureza intrínseca de sua expressão, envolvam-se com a questão da sustentabilidade

E que passem a pensar novos paradigmas para suas práticas e, ao fazer isso, estou incitando-os a ver a arte não como experiência de fruição e apreciação estética, mas como experiência estética sensível e prática que incorpore e seja vivenciada criativamente pelo público (ou sei lá que nome teria esse nãoartista, que a exemplo do que acontece nas artes colaborativas, vivencia a criação artística) e a sua experiência do meio, inscrita em seus corpos.

REFERÊNCIAS

ABRAM, David. *The spell of the sensuous*. New York: Randon House, 1996.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Unicamp, 1995.

CATALÃO, Vera Lessa. *A redescoberta do pertencimento à natureza por uma cultura da corporeidade*. Disponível em: <http://www.cetrans.com.br/artigos/Vera_Lessa_Catalao.pdf>. Acesso em 28 abr. 2012.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DEWEY, John. *Art as experience*. New York: Pedigree, 2005.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

KAGAN, Sacha. *Art and sustainability: connecting patterns for a culture of complexity*. Bielefeld: Transcript, 2011.

KAGAN; Sacha; KIRCHBERG; Volker (Ed.). *Sustainability as a new frontier for the arts and cultures*. Frankfurt am Main: Verlag für Akademische Schriften, 2008.

KLAGES, Mary. *Structuralism/Poststructuralism*. Boulder: Colorado Press, 2003.

KURT, Hildegard. *Aesthetics of sustainability in ecological aesthetics*. Art in environmental design, edited by Heike Strelow. Berlin; Basel; Boston: Birkhauser, 2004.

LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. Tradução de Ana M. G. Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo CorreaBarbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *L'Arbre de la connaissance; racines biologiques de la compréhension humaine*. Paris: Addison-Wesley, 1994.

MORAES, Maria Candida. *Transdisciplinaridade e educação*. Disponível em: <<http://rizoma-freireano.org/index.php/transdisciplinaridade-e-educacao--maria-candida-moraes>>. Acesso em: 27 ago. 2014

MORIN, Edgar. *Method: toward a study of humankind*. Vol. 1. The Nature of Nature. New York: Peter Lang, 1992.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antonio Chelini et al. São Paulo: Cultrix, 1977.

SIQUEIRA, Adilson Roberto. O corpo desconstruído: argumentos para uma abordagem desconstrucionista da corporeidade. Rio Claro, Motriz, v. 11, n. 2, p. 79-88, 2005a.

_____. *A personagem desconstruída*: argumentos para uma arte cênica não-logocêntrica. 137 f. 2005. Tese (Doutorado em Pedagogia do Movimento) – FEF UNICAMP/. Campinas, São Paulo, 2005b.

_____. *Arte e sustentabilidade*: argumentos para a pesquisa ecopoética da cena. João Pessoa, Moringa, v. 1, n. 1, p. 87-99, 2010.