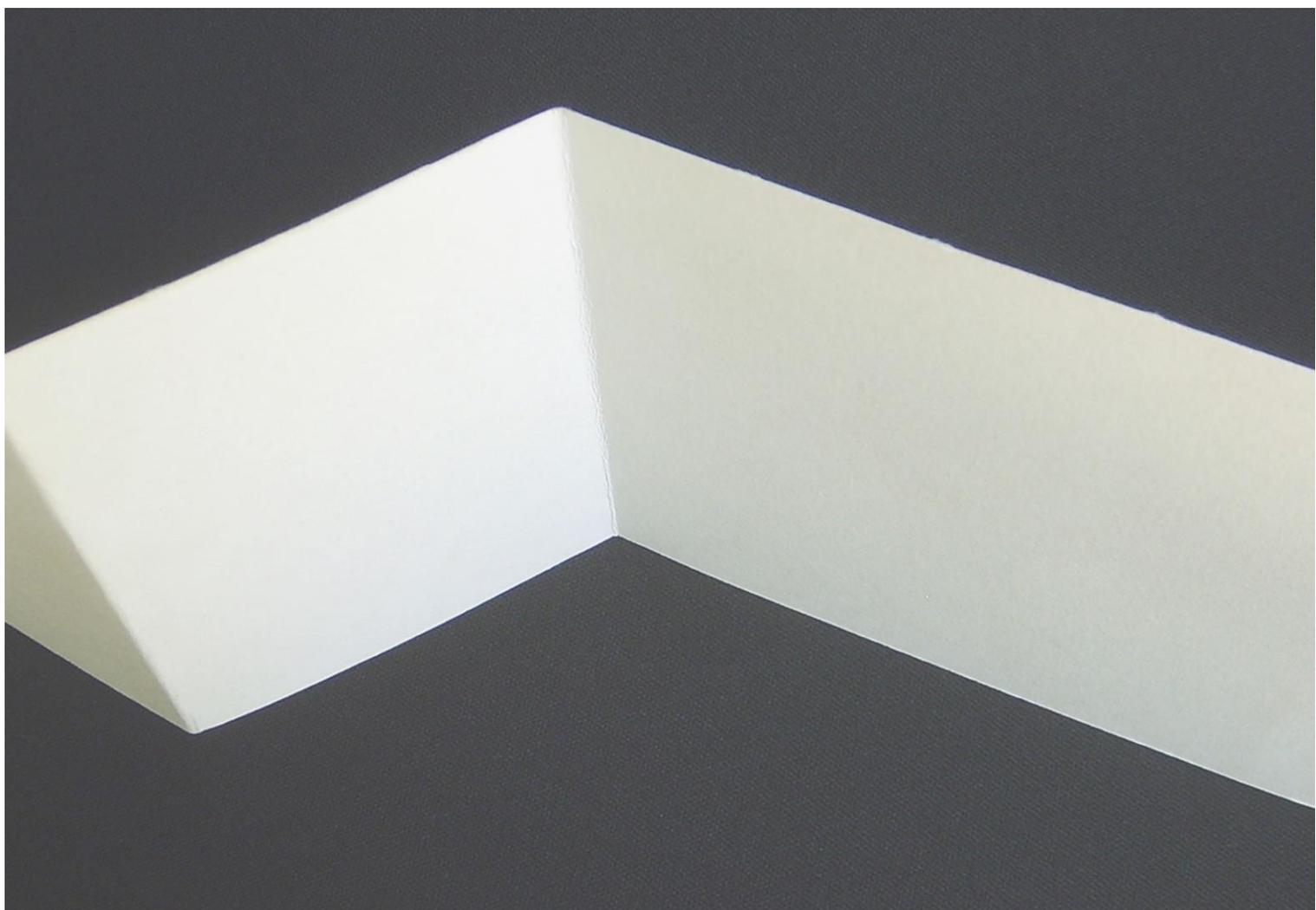


Artigos



Interpretar, não: *Ser*. Os trânsitos em *devir* do sujeito na cena de DÔ ou a presença à deriva

VINÍCIUS DA SILVA LÍRIO

■ 124

Vinícius da Silva Lírio, é professor do Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS). Doutor e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduado em Licenciatura em Teatro pela UFBA. Encenador e Ator. Tem experiência na área de Artes Cênicas, com ênfase em Encenação Teatral e Pedagogias do Teatro. Pesquisador da Aliança de Pesquisa e Extensão Interdisciplinar em Percursos Criativos e Estéticas Cênicas (APE-IPE) e do Grupo de Pesquisa em Encenação Contemporânea (G-PEC), filiados ao CNPq. Autor do livro “Bença às Teatralidades Híbridas: o movimento cênico transcultural do Bando de Teatro Olodum”.

▪ RESUMO

Este artigo é oriundo da tese de Doutorado do autor, na qual são apresentadas uma série de reflexões deflagradas no contato com a poética do espetáculo DÔ, do Bando de Teatro Olodum com direção do mestre de butô Tadashi Endo. Neste recorte do estudo, são abordados procedimentos, princípios e discursos acerca do atuante dessa obra em cena, daquilo que foi criado por ele para ser/estar no palco, no encontro com o *outro* e com o espaço-tempo no qual a experiência cênica se desenvolve. Nesse sentido, são problematizadas noções como as de representação, criação de personagem e presença. Para tanto, foi realizada uma abordagem dessa poética enquanto ato criativo em processo, a partir da apreciação dos rastros da criação, a fim de identificar os fenômenos implicados na mesma. Junto a isso, pensamentos de estudiosos das Artes Cênicas, dos Estudos Culturais e da Filosofia, foram basilares para a abordagem e os desdobramentos reflexivos. Essas articulações sinalizaram que, no caso de DÔ, o sujeito em cena não investe na representação, mas na criação de corporeidades, de estados alterados e atualização da presença e dos matizes que atravessam essa poética.

▪ PALAVRAS-CHAVE

Re-representação, presença cênica, Bando de Teatro Olodum, butô de Tadashi Endo.

▪ ABSTRACT

This paper is part of the author's PhD thesis, which it is presented a series of reflections that were triggered in contact with the DÔ's poetics, a *Bando de Teatro Olodum* spectacle under the direction of Butoh master Tadashi Endo. In this fragment of the study procedures, principles and discourses about the artistic work of this actor in the scene are approached, what has been created for him to be / being on stage, in the encounter with the other and with the space-time in which the scenic experience develops. In this sense, notions as representation, character creation and presence are problematized. To this end, an approach of this poetics as a creative act in progress was performed, starting from the assessment of the traces of creation in order to identify the phenomena involved in it. Next to that, theoretical thoughts of Performing Arts, Cultural Studies and Philosophy, were fundamental to the approach and reflective developments. These articulations signaled that in the case of DÔ, the individual on the scene does not invest in representation, but in creating corporealities, altered states and update presence and nuances that cross this poetics.

125 ■

▪ KEYWORDS

Re-presentation, scenic presence, *Bando de Teatro Olodum*, Tadashi Endo's Butoh.

Introdução

Refletindo sobre a relação entre o “criar uma personagem” e o que fora corporificado pelos atuantes na poética de DÔ, acabei no entre-lugar de uma cena que se constrói a partir do trânsito de *devires*. Um espaço-tempo no qual o sujeito atua/dança seu

próprio corpo, criando uma corporalidade¹ e alcançando uma corporeidade², ambas instauradas numa presença à deriva, dada às energias e atmosferas que se entrecruzam performaticamente. É sobre essas proposições –ainda nebulosas – que versam as próximas reflexões.

DÔ, espetáculo do Bando de Teatro Olodum, criado em 2012, com direção do mestre de butô Tadashi Endo, consistiu num processo criativo marcado por corpos que estavam – e estão – sempre por tornar-se. Isso leva a um dos princípios do *devenir*, fruto de reflexões que atravessam a filosofia de Nietzsche para pensar o futuro no presente: “*Tornate o que tu és*”³. Analogicamente, esse pensamento pode ser relacionado à fala do diretor do Bando de Teatro Olodum, Marcio Meirelles, acerca do movimento de atualização do atuante do Bando, no investimento criativo da poética de DÔ: “É bonito ver os corpos abandonarem o que sempre foram para se tornarem o que nunca deixaram de ser [...]”⁴.

A mudança, aqui, também tem relação com o que seria uma espécie de “presença à deriva”, isto é, um “tornar-se” entendido como a passagem de um estado a outro. Esse processo é algo que, no corpo do atuante, qualquer que seja o projeto poético, ocorre de modo performático. É algo que é vivenciado apenas uma vez da mesma forma.

■ 126

¹ O entendimento que atravessa esse estudo acerca da corporalidade a vê como sendo a expressão consciente de um conjunto de manifestações corporais, em geral, sócio, histórica e culturalmente produzidas, a fim de viabilizar a comunicação e a interação entre diferentes indivíduos consigo mesmos, com os outros sujeitos e com o meio. Assim, diz respeito aos construtos do corpo, no intuito de estabelecer relações e interações com o outro e com o espaço-tempo que habita e do qual faz parte.

² A corporeidade implicaria a inscrição do corpo num universo significativo, estabelecendo uma relação do corpo consigo mesmo, com outros corpos expressivos e com objetos presentes em seu mundo, podendo se estender àquilo que aparece no nível de sua percepção. Por essa razão é que tal termo, para abranger outras dimensões daquilo que atravessa e é produzido pelo corpo, resume uma concepção sinérgica da relação corpo/mente que constitui o indivíduo, envolvendo as dimensões física, emocional-afetiva, mental espiritual e sóciohistóricocultural. Dimensões essas indissociadas na totalidade o ser humano, o que constitui sua corporeidade.

³ Segundo Luciano Gomes Brazil (2012, p. 43), “[...] citação de Píndaro que sugere a aproximação entre o vir a ser do tornar-se e o que é. Tornar-se o que se é, é a fórmula de Nietzsche para uma filosofia que pensa o futuro no presente. A filosofia de Nietzsche move-se por isso em uma compreensão cósmica, em que cabe ao homem jogar”.

⁴ Trecho do depoimento de Marcio Meirelles publicado no programa do espetáculo *Dô*. (2012)

É nisso, também, que consiste o processo de “*Ser*” em cena, ao invés do “interpretar”. O atuante de DÔ, na relação com as diversas corporeidades que se entrecruzam naquele espaço-tempo específico, habita uma rede de trânsitos em *devires*. Seu estado e aqueles dos demais corpos, estão em constante atualização, estão sempre por *tornar-se*.

Isso porque, como metaforiza Heráclito (séc. V a.C) acerca daquilo que aparece como outro princípio do devir, “o mesmo homem não pode atravessar o mesmo rio duas vezes, porque o homem de ontem não é o mesmo homem, nem o rio de ontem é o mesmo de hoje”. No ato criativo do atuante isso diz respeito ao processo de “*Ser*” e ao entendimento desse corpo que transita como algo em movimento, que não se finda e tampouco se fecha, isto é, o *Ser* enquanto processo.

É nesse sentido que se entenderia os trânsitos em *devir* na cena: um movimento constante de atualização, que dialoga e potencializa desejos, afetos⁵, perceptos⁶, memórias e o desenvolvimento de movimentos particulares por cada indivíduo, numa dinâmica de hibridização e singularizações que, na cena, tornam-se autorreferentes.

127 ■

À luz disso é que a abordagem do devir, tal como é tratada aqui, parece ser tão oportuna aos estados dos atuantes de DÔ em cena. Assim é que não convém nem ao modo de habitar o espaço-tempo da poética e, especialmente, ao devir

[...] nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma *zona de vizinhança ou de co-presença* [...]. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 55)

⁵ A compreensão de “afeto”, aqui, corrobora com a perspectiva de Gilles Deleuze (1997, p. 156-157), segundo a qual “a afecção, pois, não só é o efeito instantâneo de um corpo sobre o meu, mas tem também um efeito sobre minha própria duração, prazer ou dor, alegria ou tristeza. São passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potência que vão de um estado a outro: serão chamados afetos [...]”.

⁶ O termo percepto é trazido à luz do entendimento de Engelmann (2002), cujo discurso o aponta como algo presente internamente em todo corpo, estando ligado ao universo perceptivo das sensações e da consciência, sem segmentações.

O *devoir* seria a *coisa-em-si*, isto é, o fenômeno e as condições para que este se faça enquanto tal e mantenha-se em processo. Isso implica considerar a sua natureza, aqueles que o integram e o dinamizam, dando-lhe origem, aquilo que o criou, o espaço-tempo no qual se desenvolve, onde ele transita, o modo como ele chegou àquele estado, àqueles sujeitos, como foi desenvolvido e como vai continuar a desenvolver-se.

Nesse ponto nos aproximamos muito da abordagem fenomenológica proposta por Maffesoli (2008), especialmente por entender algo que também habita o pensamento e a prática *butô*, tanto quanto as dinâmicas de hibridizações, os fenômenos desenrolados nos entre-lugares, etc.: *devoir* é processo, é movimento, é trânsito. Não se fecha.

Assim, no espaço-tempo em que ele se desenvolve não há imitação, tampouco instauração de um “eu”. É nesse sentido que o estado dos atuantes de DÔ implica um “*Ser*” em trânsito. Suas ações referem-se mais a um “processo de *Ser*”, a corporalidades e corporeidades que se atualizam a cada nova instauração daquela rede de hibridizações que marcou sua poética.

■ 128

Diante disso, retornemos a ela para vislumbrar essa dinâmica na cena.

O estado *Ser* em cena: a morte da personagem?

Em 02 de março de 2012, Tadashi Endo pediu aos atuantes que, num curto espaço de tempo, mostrassem o que aqueles sujeitos faziam, o que desejavam fazer e, ainda, o modo como os mesmos denominavam aquilo. A partir dessa indicação, improvisações foram sendo desenvolvidas pelos atuantes, em meio a sonoridades diversas.

Reuniram-se, ali, sensações, sentimentos, memórias e discursos explicitados de diferentes formas, ritmos, energias e estados. Tudo era muito próprio de cada atuante. O que surgia na cena vinha como algo muito encarnado. Cada corpo, ao que parece, compartilhava com o *outro* coisas de um universo muito particular.

Essa experiência levou Tadashi a, de certo modo, construir uma perspectiva sua quanto às limitações em torno da maneira com os corpos podem habitar diferentes tradições. Ele via isso a partir da sua própria relação com danças criadas nas tradições brasileiras. Essa reflexão diz muito sobre o que estaria por se instaurar na poética de DÔ. Ela

não seria atravessada por corpos “interpretando personagens” ou executando uma coreografia butô, mas sim criada num processo dialógico de aceitação de matizes corporificados, o que geraria outros ventos, outros gostos, outros cheiros – para fazer uso de expressões utilizadas por Endo.

O que fora descrito reforça o lugar das vozes encarnadas, de um lado, e nos conduz a uma problemática que demanda um enfoque aqui: “*Pode-se dispensar a personagem?*” (RYNGAERT, 1995, p. 128).

Partamos do lugar desse atuante que corporifica suas memórias, sensações, afetos, discursos. Apreciemos essa imagem:



129 ■

Figura 1 - Valdinéia Soriano, 2012. Fotografia de João Milet Meirelles.

Eis alguns passos do percurso que levaram à sua criação:

Eu busquei o personagem “Valdinéia criança”. É o que eu consigo pensar quando você fala em personagem. No começo, eu criei uma personagem. Era uma mulher forte, que envelhecia... Depois, eu não consegui mais fazer isso, porque pedia tanto de mim, Valdinéia, que eu não conseguia deixar aquele personagem ali, vivendo aquilo.⁷

⁷ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Valdinéia Soriano, em 15 de maio de 2013.

A fala da atuante Valdinéia Soriano e o que ela sugere como “personagem” nos leva a outro lugar desse corpo que habita a cena de DÔ. Fala-nos de um “estado de *ser*”, daí a proposta de repensar o “interpretar”. Esse modo de criar e estar em cena seria, talvez, uma potencialização do sujeito, impulsionada por uma corporalidade que nada tem a ver com algo previamente edificado, a ser preenchido pelo atuante, nas palavras de Ryngaert (1995, p. 127), “[...] uma estatueta de contornos já traçados no texto e que se procuraria colorir ao longo dos ensaios”.

Pensamentos e práticas vanguardistas, especialmente a partir do final do século XIX e início do século XX, começaram a sinalizar uma possível “morte da personagem”, no sentido de uma abordagem psicologizante. De tal forma que teóricos falaram – e ainda discutem muito isso – numa diminuição profunda do grau de realidade de uma personagem “[...] até reduzir ao estatuto do enunciador anônimo, esvaziado ao máximo de características humanas e de sentimentos” (Ibid., p. 128).

Sobre esse ponto, precisamos ponderar cuidadosamente: se, de um lado, o corpo proposto pelo butô (o corpo morto) prescinde de uma corporalidade na qual o cérebro não está mais no comando dos movimentos, ainda que esses comandos existam provisoriamente; de outro, esse corpo é regido por processos autônomos que motivam movimentos geradores de “existências de outra qualidade” (GREINER, 1998).

Isso leva a estados atravessados por uma complexidade que implica trabalhar com outros tipos de organização cultural. O corpo do indivíduo que dança butô, como é o caso dos atuantes de DÔ, é respeitado em sua estrutura e forma de habitar o mundo e, por conseguinte, o espaço-tempo da cena.

No corpo do butô, os músculos, por si mesmos, têm suas próprias vontades e necessidades. Um corpo não reage, não tem convulsões, impulsos, etc., como o corpo do outro. Essa autonomia, por sua vez, extremamente encarnada (aqui também no sentido de carne), “[...] chama para o poder penetrante da imaginação, daí ocorre a comunicação mútua entre a audiência e o dançarino” (GREINER, 1998, p. 29).

Assim é que, na poética de DÔ, os processos musculares, suas construções de movimentos e, por conseguinte, os discursos criados e “re-presentados” (BROOK, 2010) por

aqueles corpos, a cada novo dançar, perpassam também por uma dinâmica de identificações, associações e, conseqüentemente, criações de corporalidades outras.

Então, ao mesmo tempo que não podemos falar em “interpretação de personagem”, não podemos nos apropriar aqui do que suscita Ryngaert (1995), ao falar em “enunciador autônomo, esvaziado”. Diz o atuante Leno Sacramento:

Eu acho que qualquer um personagem tem a ver [com o que a gente é]... você tem uma essência sua e, aí, você vai destrinchando, você vai buscando e pegando algumas colaborações. Mas tem uma essência que é sua. Tem uma coisa que é sua. O corpo é seu. Tem uma emoção que é sua. E você vai afluando outras emoções.⁸

Nesse contexto, nota-se que a relação estabelecida nesse processo criativo entre a memória, os afetos e perceptos foi determinante. Esses elementos, por si só, já nos conduzem a uma outra forma de pensar o estado dos atuantes de DÔ, numa cena na qual não estão a interpretar e, tampouco, a esvaziar-se.

Peter Brook (2010), ao olhar para o modo como as memórias operavam como matizes de uma poética, sinalizou que, em casos dessa natureza, ocorre uma espécie de “re-presentação”. Ele trouxe essa expressão especialmente ao relatar uma experiência enquanto apreciador de uma apresentação de teatro islâmico, na qual a narrativa traçada em cena não havia sido trazida por meio de descrição, ilustração, reprodução ou qualquer procedimento análogo para acessar um passado.

Cada ação daqueles indivíduos em cena, no corpo das situações criadas, investia num “tornar novamente presente”, como se o fenômeno estivesse acontecendo ali, naquele momento, dado às incertezas, às instabilidades, às sensações e tantos outros elementos que rodeavam aquela experiência.

Diante desse entendimento é que pode-se dizer que em DÔ predomina uma dinâmica que aborda e é atravessada pelas memórias, experiências e vivências dos sujeitos envolvidos em seu projeto poético. A dança dos atuantes desse espetáculo híbrido investe, desse modo, na “re-presentação”, na atualização de experiências “reais”, num entrecruzamento poroso e numa dinâmica a tornar aquelas situações “novamente

⁸ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Leno Sacramento, em 03 de maio de 2013.

presentes”, acontecendo de novo, por meio daqueles corpos, para aquele momento específico. Atos de compartilhar e hibridizar vivências, diretamente, no aqui e agora.

É nesse sentido que em DÔ, tanto quanto no teatro islâmico apreciado por Brook (2010, p. 33-36), notam-se critérios e princípios em comum: o estado daqueles sujeitos da cena, em ambos os casos, não era atravessado por caracterizações em busca de ser realista, mas mobilizado por “[...] uma necessidade de encontrar o verdadeiro eco interior” (Ibid., p. 35).

A atuante Elane Nascimento disse, em um dos registros audiovisuais do processo criativo, que sua criação transitou justamente por esse lugar de encontro e ressonância de suas memórias, sensações, identidades, tradições vivenciadas, para fazer ecoar os sons de sua voz encarnada. Movimento de natureza semelhante se desenvolvia no corpo de cada um dos atuentes de DÔ em busca da uma dança própria.

Esse processo, por sua vez, não implica apenas uma “atitude intelectual ou conscientemente deliberada”, mas também um ato criativo que ecoaria as experiências corporais e as vivências “reais” daqueles atuentes no seio das culturas que habitam.

■ 132

Nesse ponto é que a poética de DÔ pode ser relacionada com o que relatou Peter Brook (2010, p. 35-36) ao apreciar à “re-presentação” da peça islâmica *Hossein* numa forma teatral chamada “Ta’zieh”, já citada aqui. Segundo ele,

o segredo era evidente. Na base dessa manifestação estava um modo de vida, uma existência que deitava raízes na religião, onipresente, impregnando tudo. O que na religião é geralmente abstração, dogma ou crença, tornava-se ali a própria realidade da fé dos aldeões. O eco interior não provém da fé: a fé é que desponta dentro do eco interior.

Ampliando o universo da religião para a esfera das culturas, em DÔ o eco do qual fala Brook é que gera uma “fé” genuína dentro daquela poética, de uma cena que articula matizes das culturas vivenciadas, habitadas e atualizadas diariamente, de um lado, pelos atuentes do Bando e, de outro – embora não dissociado e até de modo compartilhado – por Tadashi Endo. É isso que viria a se convencionar pelos sujeitos agentes dessa obra como sendo o butô específico dançado por cada um dos atuentes do Bando.

Porém, o foco aqui é como esses atuentes colocam-se em cena. Nesse aspecto é que se aproximam da experiência vivenciada por Brook, onde não havia uma deliberação, algo prévio instituído sobre o que iria para cena e, sobretudo, sobre as corporalidades e os

estados alcançados para ser/estar nela. Haveria, lá e cá, um movimento de corporificação de memórias, sensações e narrativas pessoais fruto de experiências reais vivenciadas pelos sujeitos de ambas as poéticas.

Isso não ocorre por meio de uma interpretação desenvolvida por mecanismos de representação mimética de tais experiências. Mas, sim, através da atualização, numa dança pessoal que busca revelar a “alma” dessas vivências encarnadas. Daí por que se fala em eco interior, em som de vozes distintas advindas do seio das culturas vivenciadas por esses sujeitos e, mais que isso, dos registros em seus corpos dos trânsitos por entre tais experiências.

Esse tipo de dinâmica das corporalidades criadas na poética de DÔ faz eco ao que Maffesoli (2008) compreende como “razão interna”, isto é, “dados” encarnados no sujeito que antecedem à elaboração intelectual. Uma rede ontogênica⁹ construída e atualizada a cada momento, a cada situação pelo sujeito que a “re-presenta”. Assim, não houve uma imposição de caracteres prévios, mas um movimento de atualização do sujeito em seu *devoir* criativo nos trânsitos da cena.

133 ■

O *devoir*, tal como é suscitado aqui, aparece no processo criativo do Bando com Tadashi Endo no entendimento de que os trânsitos desencadeados no entre-lugar de sua cena operam num *continuum*, numa perspectiva de perenidade das atualizações do corpo que habita esse espaço-tempo e que, por sua vez, considera as mudanças constantes que o atravessa. Seriam estas as condições, os princípios que atravessam a poética de DÔ.

Criou-se, ali, uma rede que é própria do *devoir*. Isso porque em poéticas dessa natureza – algo que desde sempre também marca a dança butô – mantem-se uma dinâmica de desterritorializações e singularizações autorreferentes. Configurando-se, assim, como um lugar de trânsitos e transgressões.

⁹Maffesoli (2007) propõe a ideia de uma “ontogênese” em substituição de um pensamento ontológico que ainda trabalha com instituições e identidades. Num pensamento “ontogênico” o enfoque recai sobre as identificações, o *devoir*, os movimentos e seus desdobramentos.

Presença à deriva: potencialidades do corpo no espaço-tempo da cena

No dia 18 de setembro de 2012, Tadashi Endo propôs alguns jogos com bolas – as mesmas utilizadas no espetáculo. A partir dali diversas formas de se relacionar com esse elemento foram sendo estimuladas. Houve, ainda, um trabalho sobre a construção dos movimentos e sua relação com o ritmo, com o espaço e com o outro. Algo como *sentir* e *fazer o outro sentir*.



Figura 2 – Valdinéia Soriano, Ridson Reis e Edinaldo em relação com bolinhas coloridas em cena de DÔ, 2012. Fotografia de João Milet Meirelles.

Diante do que fora colocado em cena, Tadashi pontuou que o importante é sentir onde você dança e não mostrar para o outro onde você está. Aquela sensação e aquela imagem é que deveriam ser transformadas em movimento. Não há uma representação para revelar o lugar onde está, não há uma pantomima.

A essa altura ele convocou uma discussão muito cara para pensar o corpo do atuante na cena contemporânea. Endo lembrou que o trabalho com dança e teatro tem algumas diferenças: o dançarino, por exemplo, não explica, não cria histórias para sua dança, porque o movimento é abstrato, mas a energia e a atmosfera precisam ser alcançadas e lançadas de modo que as pessoas possam sentir.

A partir do que esse diretor pontuou e, sobretudo, considerando aquilo que foi criado e atualizado a cada experiência cênica de DÔ, é que se poderia dizer que, no que concerne ao modo como esses atuantes transitaram e lançaram fluxos imagéticos nessa obra, haveria uma espécie de presença à deriva.

Para Ferracini (2015, p. 01),

quando um ator se faz PRESENTE significa que ele está se lançando ao mesmo tempo em que lança os espectadores em um território virtualizado, um território no qual sua técnica formatizada e sua mecânica corpórea estará (in)visível. [...] A presença do ator não é produção, mas (in)produção, diluição, capacidade que esse corpo possui em se lançar, ele mesmo e os espectadores, em zonas de contágio e turbulência, criando e gerando a presença dessa zona virtual e intensiva.

Essa compreensão se aproxima muito das atualizações desencadeadas em DÔ, com as reflexões sobre os *devires*, que não são produção, mas processos numa zona dialógica, num campo de entrecruzamentos constantes, no *continuum* implícito a essa poética e à sua experiência cênica compartilhada.

135 ■

Tendo reconhecido isso, problematizemos a “presença”. Azevedo (2009, p. 182) entende que esse “estar presente”, tão mencionado pelos sujeitos de tal processo, seria “[...] deixar habitar-se por outro que não o si mesmo, emprestando-lhe toda a sua força vital: ausentar-se, no entanto, sem ausência, sem nenhuma perda”. Seria esse um poder exclusivo do ser humano: estar no lugar de outro, deixando que o outro coloque-se em seu lugar, em seu corpo.

Essa autora trata a presença, porém, como um fenômeno relacionado ao ato de “representar uma personagem”: a presença surgiria quando o ator, de corpo inteiro e com suas energias “corretamente” direcionadas, acredita ela, relegasse a sua própria personalidade pra vivenciar visceralmente a personalidade de outrem.

Ainda que nesse estudo a presença seja entendida como resultado de um movimento de alteração do estado corporal do atuante e da sua relação com os corpos e o

espaço-tempo que o cerca, alguns princípios sinalizados por Azevedo (2009) contribuem para a compreensão desse fenômeno.

Essa autora traz entendimentos como: “O soma do ator, durante o processo de trabalho, inevitavelmente entra em confronto consigo mesmo”; ou que, quando o ator traz a personagem para junto de si de tal forma que pode-se confundi-la consigo, estaria se estabelecendo aí uma “vivência somática do palco. Vivência somática da personagem, integrá-la ao seu próprio corpo, experimentá-la no confronto consigo mesmo”; “[...] esse momento, por mais que faça uso de ações físicas, é um movimento interior de disponibilidade para entrega [...]” (AZEVEDO, 2009, p. 182).

Mas é somente no nível de “representação de uma personagem” – aqui diferente da acepção do “re-presentar” sugerida por Brook (2010) – que a presença pode ser instaurada?

O movimento de instauração da presença estaria intimamente ligado à perspectiva do “teatro energético”, o que Lehmann (2007), refletindo acerca desse tipo de teatro proposto por Jean-François Lyotard¹⁰, considera como uma categoria cênica que não configura um teatro de significações, mas de intensidades, forças e pulsões de presença, que subverte e está além de uma lógica da representação.

■ 136

O que Lyotard chama de “teatro energético” diz respeito à cena que não se volta para a significação, concentra-se nas forças, nas intensidades e nas pulsões de presença. Esse movimento talvez encontre reforço na alteração promovida a partir da “apresentação” pelos sujeitos de encenações contemporâneas, ao gerarem uma espécie de suspensão do representar e manterem-se em cena a partir do acontecimento e não da representação. (FERNANDES, 2010)

A presença à deriva sugerida aqui não dispensa essa acepção, mas não se limita a ela. Já tendo refletido acerca da dimensão da personagem, é oportuno refletir acerca desse “*estar presente*” que se redimensiona em DÔ como uma extensão da vida. Algo muito forte

¹⁰ Filósofo, escritor, ensaísta francês, Jean-François Lyotard (1924-1998) desenvolveu conceito de teatro energético, concebido como teatro de forças, intensidades, afetos, presenças, de maneira que vai além do drama, do significado e da representação. Por esses traços é que Lehmann (2007) aproxima o teatro pós-dramático do teatro energético esboçado pelo filósofo francês.

no discurso de Tadashi, no pensamento e prática butô e, agora, também na fala dos atuantes do Bando.

Dialoguemos com a reflexão da atuante Valdinéia Soriano:

DÔ faz uma grande mistura daquela coisa centrada, tranquila, daquela energia tranquila japonesa, com a energia de explosão que o afro tem, que, conseqüentemente, o Bando tem. [...] Eu acho que DÔ fala disso, a energia sua que, conseqüentemente, colabora com a energia do universo. Às vezes, a gente ignora completamente isso. Você tá aqui... Vinícius [eu, autor, que a entrevistava] contribui pra... essa energia dentro do Cabaré [um dos espaços do Teatro Vila Velha, em Salvador-Bahia] e depois, depois, depois... o todo, sabe?! [...] eu acho que DÔ fala disso, dessas relações: você com você, essa descoberta com você e, depois, você com o universo.¹¹

Dessa maneira, a presença como vem sendo tratada aqui, o *estar à deriva*, diria respeito, então, a: 1) apresentar os matizes vivenciados e encarnados nas experiências de vida pelas quais transitaram e que atravessam os corpos dos atuantes – daí o movimento de pensar o “re-presentar”, como tornar vivo “novamente”, atualizar tais memórias; 2) estar vivo, em processo de “Ser”, numa dinâmica de trocas no espaço-tempo da experiência cênica, tomando-a como extensão da vida – Tadashi referendou muito isso, esse entendimento de que a dança é vida e vida é dança.

Assim, o “*estar presente*”, em DÔ, implicaria um *devir* ontogênico que atualizaria as vozes encarnadas desses atuantes na poética e que envolveria o estabelecimento de relações com o *outro* e com tudo o mais em seu entorno e que atravessa o sujeito enquanto este habita o mundo.

137 ■

Considerações (ainda) Provisórias: a re-presentação e a representação em perspectiva

Ainda sem fechar um pensamento, mas propondo uma rede deles, é que concluo as articulações deflagradas em meu estudo de doutoramento e desdobradas nesse artigo. Foram retomados e revisados aspectos e discussões acerca do atuante em cena, especialmente aquele da poética do espetáculo DÔ, do Bando de Teatro Olodum e Tadashi Endo, dos procedimentos e criações para ser/estar no espaço-tempo da poética e do híbrido

¹¹ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Valdinéia Soriano, em 15 de maio de 2013.

de vivências desenvolvido no encontro com o outro e com o ambiente no qual aquela experiência cênica se desenvolve e é potencializada.

A partir dos investimentos, das experiências e das criações desenvolvidas no processo criativo de DÔ, houve uma busca de um outro modo de ser/estar na cena e de trazer as referências que atravessam a poética para o espaço-tempo do palco. Esse modo de operar nesse processo criativo e em toda experiência estética nele implicada envolve a percepção desse outro “lugar” criado, onde transitaram os corpos imbuídos num movimento de hibridização, e dos universos que foram (re-)presentados nesses corpos.

Nesse ponto, o uso do termo “re-presentar”, tal como está grafado, foi fundamental para compreender o estado a partir do qual o atuante de DÔ, imerso numa poética que é atravessada por referências culturais tantas, corporifica esses elementos em transformação e os leva à cena. E, além disso (e mesmo por isso), para pensar como tal poética tomou esse entendimento como um dos princípios do seu movimento criador.

A apropriação desse termo, no contexto deste estudo, se dá a partir da articulação de noções relacionadas tanto aos procedimentos ligados à criação do atuante e da experiência cênica em si, quanto ao modo por meio do qual esse sujeito ativa, em cena, as referências e os estados que atravessaram o ato criativo.

Nesse sentido, é que o pensamento de estudiosos como Silvia Fernandes (2010), que sugere o termo “presentar” para tratar do possível apagamento da representação teatral, fez-se oportuno. Isso implicaria, na interpretação dessa pesquisadora, uma criação que coloca os envolvidos na experiência poética em contato com uma teatralidade na qual prevaleceria o ato de revelar “a coisa em si”, isto é, um esforço fenomenológico na cena.

Então, o possível apagamento da representação ocorreria em meio à turbulência expressiva da cena contemporânea, que investe na tentativa de escapar à reprodução da realidade, no sentido de “anexá-la” ao acontecimento cênico e, desta maneira, ensaia sua apresentação.

A convocação disso para a poética, como é o caso de DÔ, abre espaço para a atualização dessa realidade, de seus fenômenos e eventos, re-tomando-os como se os mesmos estivessem ocorrendo “inauguralmente” ali. E é nesse sentido que tal situação se estabelece como “nova”: na medida em que se abre a outras relações e transformações.

É nessa linha de pensamento, que o termo trazido por Peter Brook (2010) me pareceu oportuno. Em casos dessa natureza, disse ele ao olhar para o modo como as memórias operavam como matizes de uma poética, ocorre uma espécie de “re-presentação”. Nesse caso, os indivíduos em cena, no contexto das situações criadas, passam a investir em um “tornar novamente presente”, como se o fenômeno estivesse no presente, no “aqui e agora”, logo, de modo performativo.

Eis o que talvez seja a dinâmica do re-presentar em DÔ: um movimento de atualizações contínuas das memórias pelos atuantes, fazendo de narrativas pessoais e coletivas, de matizes culturais tantos, vivências compartilhadas.

Diante do contexto de processos criativos como esse, que nos colocam a repensar, dentre outras dimensões implicadas num projeto poético, o modo como o atuante se coloca em cena, pode-se dizer que tudo aquilo que envolve e atravessa uma poética está dado a diferentes formas de exploração, de percepção e de representação.

Aqueles que “re-presentam” o dito “mundo real”, a partir de suas experiências diretas com essa “realidade”, põem-no em perspectiva. O atuante, o encenador, os demais sujeitos agentes do processo criativo, todos artistas, surgem no teatro como exploradores da existência. Sendo ela uma experiência absorvida e desdobrada na cena numa conexão mediada e sensível.

Assim, a poética não surgiria na relação direta com o “real”, mas em formas de “re-presentar”, nas quais a imaginação opera como criadora de um campo de vivências outro, aquele da experiência cênica compartilhada: a cena híbrida. A obra criada – aqui, DÔ – é atravessada por uma rede sensível de mediações, por entre a qual a percepção do artista e daquele ao qual este se dá a apreciar ocorre sinestesticamente e envolve todos os sentidos.

A multiplicidade de formas de sentir, de olhar e das relações estabelecidas com a obra teatral é uma das marcas do fenômeno cênico no qual implicam as Poéticas Híbridas e, nesse passo, as teatralidades contemporâneas: uma experiência que se desenvolveria numa estrutura em rede, apreendida, transformada, compartilhada, atravessada por diferentes formas de vivências e re-presentação (e representação), sendo elas hibridizadas.

Referências

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRAZIL, Luciano Gomes. Do “conhece-te a ti mesmo” ao “torna-te o que tu és”: Nietzsche contra Sócrates em Ecce Homo. In.: **Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche**, 2º semestre de 2012, Vol. 5, nº 2, p. 30-45.

BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

ENGELMANN, Arno. Da conceituação de Estado Subjetivo até a proposição dos Escalões de Percepto. In.: **Psicologia: reflexão e crítica**, n. 15, 2002, p. 393-405.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 2010.

FERRACINI, Renato. **Organicidade e o paradoxo da presença**. Palestra. Disponível em: <http://www.renatoferracini.com/home/cursos-e-palestras/palestras>. Acesso em: 03 Mai. 2015.

GREINER, Christine. **Butô: pensamento em evolução**. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1995