



**SENTIR NA PELE**

**dramaturgias do corpo, presença e atuação**

**FEEL ON THE SKIN**

**dramaturgies of the body, presence and acting**

**SENTIR EN LA PIEL**

**dramaturgias del cuerpo, presencia y actuación**

Alice Stefânia Curi<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-5746-4362>

**Resumo**

O texto discute as noções de dramaturgias do corpo e da presença, a partir de abordagens trazidas por autoras e autores de origens e campos distintos, e conecta-as a uma perspectiva contemporânea de atuação. Tais noções, e outras delas derivadas e a elas agenciadas, são aqui abraçadas como ressoantes de um pensamento expandido acerca das conexões entre arte e vida, e enquanto possíveis operadoras de uma poética da existência e de reencantamentos.

**Palavras-chave:** dramaturgias do corpo, presença, atuação, vida

**Resumen:** El texto discute las nociones de dramaturgias del cuerpo y de la presencia, a partir de enfoques aportados por autores de diferentes orígenes y campos, y los conecta con una perspectiva contemporánea de la actuación (performance). Estas nociones, y otras derivadas de ellas y vinculadas a ellas, se adoptan aquí como resonantes de un pensamiento ampliado sobre las conexiones entre arte y vida, y como posibles operadores de una poética de la existencia y el reencantamiento.

**Palabras clave:** dramaturgias del cuerpo, presencia, actuación (performance), vida

**Abstract:** The text discusses the notions of dramaturgies of the body and presence, based on approaches brought by authors from different origins and fields, and connects them to a contemporary perspective of acting (performance). Such notions, and others derived from them and linked to them, are embraced here as resonant of an expanded thought about the connections between art and life, and as possible operators of a poetics of existence and re-enchantment.

**Keywords:** dramaturgies of the body, presence, acting (performance), life

---

<sup>1</sup> Professora associada do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Atriz e diretora.

### **Trilhas e encruzilhadas**

O propósito desse texto é articular discussões de alguns autores acerca da ideia de dramaturgias do corpo, sem a pretensão de realizar mapeamento exaustivo de quem o adota e muito menos de esgotar o tema. Interessa conectar esse pensamento a uma concepção contemporânea da produção corporal performativa em-para a cena, na medida em que potencialmente, do modo como são compreendidas aqui, essas operações se dão de modo mais autônomo e singularizado do que convencionalmente se identifica em processos de criação atorial no teatro inserido em contextos canônicos do ocidente. Outro conceito cotejado aqui e conectado à ideia de dramaturgias do corpo, é o de presença. Essas noções serão abraçadas como ressonantes a um pensamento expandido acerca do corpo na dimensão estética da existência e da performatividade, abraçada para além da moldura estrita de linguagens artísticas.

Trago uma breve digressão acerca do meu interesse nos temas: minha tese de doutorado, defendida em 2007, já adotava a terminologia de dramaturgias de ator, discutindo-a transversalmente aos processos pedagógicos e de criação que desenvolvi e analisei durante a pesquisa<sup>2</sup>; depois, em artigo publicado em 2013 propus uma reflexão mais concentrada acerca dessa ideia<sup>3</sup>. Ali argumentei que essa operação estaria conectada, dentre outros aspectos, à potencialidade do corpo do atuante produzir inúmeras camadas de sentidos em suas composições, estados e relações com os demais corpos e materialidades no microcosmo que é a cena. A ideia de sentidos foi trazida em acepção ampliada, não se restringindo a dimensões narrativas, discursivas e conteudísticas, mas envolvendo o impacto dos afetos que emergem em dimensões de visualidades, sensorialidades, energias, estados, atmosferas. Nesses estudos também atentei para a dimensão ética imbricada nessa operação, tanto por lembrar seus efeitos existenciais, como também por alertar sobre a responsabilidade de cada escolha nos processos e pedagogias abraçados.

Esse pensamento, friccionado com minhas experiências de atriz, diretora e professora de atuação na Universidade de Brasília - onde leciono desde 2007, tendo sido efetivada em 2009 - se desdobrou em reflexões acerca de princípios de composição e de concepção em dramaturgias do corpo cênico, reflexão que deu nome a um projeto de pesquisa que passou a

---

<sup>2</sup> A tese *Por uma tao expressividade – processos criativos em trânsito com matrizes taoistas*, foi revisada e publicada, em 2013, sob o título *Traços e devires de um corpo cênico*, pela editora Dulcina (Brasília).

<sup>3</sup> O artigo *Dramaturgias de ator: puxando fios de uma trama espessa* foi publicado em 2013, pela Revista Brasileira de Estudos da Presença (DOI - <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266038126>)

abrigar e ressoar trabalhos artísticos e pedagógicos que desenvolvo<sup>4</sup>. Aqui me interessou forjar uma separação didática entre os agenciamentos de composição e concepção - que na práxis de criação são inextricáveis - a fim de, enquanto artista docente, compreender, estimular e investigar de modo mais minucioso e pedagógico algumas características singulares e modos de interação entre essas instâncias durante os processos criativos.

Embora desde sempre tenha reconhecido o potencial de impacto ético-existencial de práticas artísticas em quem produz e em quem frui, bem como o potencial de impacto poético-estético de práticas éticas-existenciais (terapêuticas, espirituais, modos de vida) na experiência de vida de quem as adota, sinto que, até então, ainda circunscrevia predominantemente minhas reflexões no campo estrito da linguagem artística. Novas leituras, encontros e experiências vem fortalecendo em mim o impulso de esvanecer ainda mais as bordas entre o artístico e o vivido, na esteira de movências que encontram eco em categorias como poéticas do cuidado, práticas de si, cena expandida, ecologia das práticas performatividade, ecoperformance, por exemplo. Nessa busca, a noção de presença se fez relevante e atravessou algumas produções escritas, laboratoriais e artísticas<sup>5</sup>.

Aqui a discussão vai oscilar entre as dramaturgias e presença do corpo cênico e do corpo em si, corpo em vida, para além de sua função ou intencionalidade artística, expressiva e-ou performativa. Essa oscilação não deveria ser lida como hesitação ou recusa de um escopo preciso, mas como a vontade de cada vez mais habitar-transitar, rasurar-desenhar, viver-performar essa encruzilhada.

---

<sup>4</sup> Alguns artigos publicados a partir dessa perspectiva foram 1) *Corpos cênicos entre afetos e estados*, em 2023, na coleção Ensaios abertos de atuação, pela Editora Cousa (Vitória) (<https://www.editoracousa.com.br/produtos/colecao-ensaios-abertos-sobre-atuacao/>); 2) *Baubo e o Fogo: A celebração da deusa vulva em Sonhares*, em 2022, pela Revista Repertório (DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i38.47672>); 3) *Versões e variações em “Netos de Gungunhana”: experiência de criação entre países lusófonos*, em 2021, nos Anais da X reunião Científica da ABRACE (<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4448/0>); 4) *Estudos de atuação: concepção e composição na cena ‘Professora’*, em 2018, pela Revista Repertório (<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/25853>); e 5) *Pedagogias atorais: estratégias de colaboração, concepção e composição na formação de atores*, em 2018, pela Revista Moringa (DOI: <https://doi.org/10.22478/ufpb.2177-8841.2018v9n1.40633>)

<sup>5</sup> Os seguintes artigos dialogam com essa abordagem *Jornadas performativas para reencantamento de Mundos*, escrito em coautoria com Giselle Rodrigues e Rita de Almeida Castro, publicado em 2023 no Dossiê Mundos em Performance: Napedra 20 Anos, na Revista GIS – Gesto, imagem e som (DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.208275>); e *Ausências e presenças. Uma dança pelos plexos da serpente vertebral*, aceito para publicação nos anais do XII Congresso ABRACE. Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos (no prelo). Cabe mencionar que algumas passagens deste texto foram desenvolvidas a partir da comunicação feita no XII Congresso da ABRACE e do artigo submetido a seus anais, particularmente no que se refere a reflexões sobre a noção de presença.

Peço licença e tomo emprestada a perspectiva trazida pela teórica Leda Maria Martins, que associa a encruzilhada à multiplicidade e polissemia de saberes que constituem os povos negros (2021, p. 50) e me inspira para iniciar essa conversa. Partindo desse contexto a autora afirma que “a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos” (2021, p. 51). Assim, a imagem da encruzilhada ofereceria

a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam – nem sempre amistosamente – práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. Da esfera do rito, e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. (2021, p. 51)

Os pensadores Luis Simas e Luis Rufino, acerca das potencialidades que reverberam nessa ideia, lembram que as “encruzas” são perspectivas de mundo (2018, p. 23), e que com as sabedorias dessas culturas temos como desafio a transgressão do cânone, não pela negação, mas pelo encantamento, cruzando-o com outras perspectivas (2018, p. 19), borrando binarismos e dicotomias. Na importante crítica colonial que traçam, eles defendem que se transforme a cruz em encruzilhada, praticando-a como campo de possibilidades e lembram que “o poder que se encanta e pulsa nas encruzas é aquele que faz o erro virar acerto e o acerto virar erro” (2018, p. 20). Dizem os autores:

O fato é que a humanidade sempre encarou os caminhos cruzados com temor e encantamento. A encruzilhada, afinal, é o lugar das incertezas, das veredas e do espanto de se perceber que viver pressupõe o risco das escolhas. Para onde caminhar? A encruzilhada desconforta; esse é o seu fascínio. O que dizemos dessa história toda é que as nossas vidas nós encantamos. Há que se praticar o rito; pedimos licença ao invisível e seguimos como miúdos do espírito humano, fazendo do espanto o fio condutor da sorte. Nós que somos das encruzilhadas, desconfiamos é daqueles do caminho reto. (2018, p. 23-24)

Com as bênçãos dos encantados sigo para o diálogo com alguns autores que, embora falem de lugares distintos, por vezes distantes, se afinam em sutis confluências que extrapolam essas distâncias, compondo e compostando comigo um desejo por reencantamentos.

### **Dramaturgias, sensações, relações**

A pesquisadora Christine Greiner compreende “dramaturgias do corpo” como as interconexões entre os processos corporais de construção de imagens internas e a organização dos diferentes estados corporais (2005, p. 71). Nessa discussão a noção de imagem ultrapassa a

perspectiva visual, sendo pautada em estudos do neurocientista Antônio Damásio que, segundo Greiner, se refere a imagens como padrões mentais constituídos por meio da interação multissensorial e perceptiva entre os âmbitos interno e externo do corpo.

Segundo a autora, nessa operação somatossensória que constitui a maneira como o “fora” ganha ressonância no modo de imagens no “dentro” do corpo, Damásio reconhece um processo de “representação” (2005, p. 73). Greiner lembra, entretanto, que a operação de representação, nesse contexto, está longe de garantir uma cópia fiel do real. As imagens internas seriam baseadas em mudanças que se dão no corpo quando a estrutura física de um objeto interage com esse mesmo corpo. Assim, admite-se que “mecanismos sinalizadores de toda a nossa estrutura corporal – pele, músculos e retina, por exemplo, ajudam a construir padrões neurais que mapeiam a interação do organismo com o objeto” (2005, p. 73), processo que se dá fortemente por meio das sensações. Greiner associa esse processo à noção de dramaturgia por identificar em ambas as operações uma “espécie de nexos de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente” (2005, p. 73) lembrando ainda que:

o modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens-pensamento) e o fora (imagens implementadas em ações) do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação. (2005, p. 73)

A autora pondera que a dramaturgia do corpo, que discute em um capítulo específico de um de seus livros, não se restringe a operações do corpo artístico, mas a qualquer corpo (2005, p. 74). E lembra ainda que essa dramaturgia, como sua etimologia propõe, nasce da ação (2005, p. 81). Nasce das ações, interações e contaminações incessantes entre o corpo e suas alteridades.

A artista e pesquisadora Eleonora Fabião também recorre à terminologia “dramaturgias do corpo” em discussão voltada ao campo das artes vivas, relacionando o termo não apenas à ideia de ação, mas também a uma espécie de nervura dessa ação, que estaria ligada ao campo das sensações, como também afirma Greiner, e ainda à ideia de corpo vibrátil, proposta por Suely Rolnik, a quem Fabião se refere no texto. Essa nervura atuaria como uma espécie de nutrição do estado cênico.

Ainda sobre as capacidades, as propriedades, as especificidades e as *dramaturgias* do corpo: é preciso investigar a psicofisicalidade que constitui e funda toda e qualquer ação; dissecar a “ação física,” escová-la a contrapelo, desconstruí-la. Seguir o que Yoshi Oida propõe, quando afirma “que atuar não é apenas emoção, ou movimento, ou ações que comumente reconhecemos como ‘atuação’. Atuar envolve também um nível fundamental: o das *sensações básicas do corpo*.” Pois ando parada neste “nível fundamental,” investigando sensibilidade e sensação, investigando o que passei a chamar de *nervura da ação*. Nervura da ação: a corporeidade da ação, pois percebo três elementos que inervam minhas ações,

sejam elas quais forem: postura, sensorialidade e conectividade. (2010, pp. 323-324. Grifos no original)

Em relação à ideia de conectividade, elemento elencado por ela como um dos enervadores da ação, a autora propõe “acirrar os entrelaçamentos corpo-espço, corpo-tempo, corpo-história, corpo-matéria, corpo-ideia, corpo-palavra, corpo-objeto, corpo-conceito, partes-do-corpo, corpos-uns-com-os-outros-e-uns-nos-outros...” (2010, p. 324), o que também ressoa ao trazido por Greiner em relação à interação entre corpo e objetos e ao fluxo incessante entre corpo e ambiente como constituintes de dramaturgias corpóreas. Parece aqui que o que distinguiria uma dramaturgia do corpo cênico de uma dramaturgia do corpo independente da instauração de uma cena ou de processos de atuação *stricto sensu* seria esse “acirramento”, verbo eleito por Fabião para dar conta dessa intencionalidade ou potencialização exercida pelo corpo em performance.

Assim, podemos inferir que é na intensificação de apetências e aptidões inerentes a todos os corpos que se instaura o que Fabião chama de estado cênico. Identifica-se uma ética implicada nesse ofício do atuante, já que tal mister está compreendido aqui como uma amplificação voluntária da porosidade em relação a como o “fora” de si impacta e transforma o “dentro” de si. Nas palavras de Fabião, trata-se de fazer “circular interioridades e exterioridades com mais argúcia e consistência” (2010, p. 324).

O ator e pesquisador Renato Ferracini é outro que faz menção a terminologias como “a dramaturgia do corpo, a dramaturgia de ator, a dramaturgia da dança” (2013, p. 72), quando situa seus estudos em diálogo com esses agenciamentos, afirmando que “Todos esses territórios buscam refletir, com pequenas nuances diferenciais, como se processa, como se opera uma possível coerência de sentido-sensações no fluxo de ações físico-vocais desse corpo-em-arte ou corpo subjétil” (2013, p. 72). Leitor de Derrida, Ferracini assume a terminologia “corpo subjétil” para delinear o corpo do atuante em estado cênico, ou o corpo-em-arte. Ele contextualiza assim sua escolha:

Ao ler uma obra de Derrida chamada *Enlouquecer o Subjétil*, essa imagem de “corpo-subjétil” me surgiu de uma maneira extremamente natural. Subjétil é, como pondera Derrida, retomando uma palavra inventada por Artaud, aquilo que está no espaço entre o sujeito, o subjetivo e o objeto, o objetivo. Não um ou outro, mas o “entre”. Outro dado: a palavra subjétil pode, por semelhança, ressoar a palavra projétil, o que nos leva à imagem de projeção, para fora, um projétil que atinge o outro e também se autoatinge. (2013, p. 71)

Novamente aqui a discussão conecta a ideia de dramaturgia do corpo a dimensões sensoriais e relacionais, àquilo que se processa na fricção entre interioridades e exterioridades, entre sujeito e ambiente, pessoa e outriedade, vivente e mundo, vivente e coisidade, etc..

O filósofo argentino Jorge Dubatti também assume a expressão “dramaturgia de ator”. Ele a abraça para dar conta de uma perspectiva mais autônoma da figura do atuante, afirmando que “se a dramaturgia de ator é uma escritura com o corpo, no espaço e no tempo do acontecimento, essa escritura implica também uma leitura: a do próprio ator sobre os materiais dramáticos que ele produz. Um pensamento sobre a própria escritura.” (2016, p. 177).

Essa abordagem pode ser articulada também aos eixos de análise da poética propostos pelo próprio autor, que seriam a estrutura, o trabalho e a concepção de teatro. Nesta perspectiva, o trabalho do atuante na criação de sua *poiesis* corporal atravessaria tanto a dimensão da estrutura que propõe – e aqui nos referimos a uma espécie de microestrutura, como sua partitura de ações e estados, ou sua “escritura”, nas palavras do autor – quanto a dimensão da concepção implicada naquilo que foi criado, sua cosmovisão, enquanto contextualização e responsabilização epistêmica, política, histórica, ética do que produziu, ou seja, sua “leitura”, como colocado por Dubatti na citação acima. Tal perspectiva parece refletida na ideia de um “ator filósofo”, como ele sugere no final da obra consultada: “Um ator que se interroga e interroga o mundo a partir de suas práticas e seus saberes: um ator filósofo” (2016, p. 180).

Dubatti atribui responsabilidade concepcional e composicional ao ator quando o compreende como “o gerador do acontecimento teatral, pois com suas ações corporais, somente físicas ou físico-verbais, gera essa nova forma que constitui a *poiesis*.” (2016, p.175). Porém, a partir da discussão proposta nesse texto, não há como não estranhar a caracterização que o autor propõe para as ações corporais enquanto “*somente* físicas ou físico-verbais” na passagem acima citada. Se concebemos o corpo como uma trama instável e inextricável de camadas internas e externas, visíveis e invisíveis, físicas e psíquicas, como uma espessura complexa que move e se mobiliza por afetos e estados, o ofício do corpo cênico na criação e compartilhamento de *poiesis* para geração de acontecimento cênico poderia ter sido caracterizado de modo menos restrito no trecho mencionado. Como ele mesmo afirma: “A função primária da *poiesis* não é a comunicação nem a geração semiótica de sentidos ou, ainda, a simbolização cultural, mas a instauração ontológica: fazer um mundo existir, fazer nascer (ou renascer com variações em cada encontro) um novo ente” (2016, p. 51-52), o que, me parece, convoca mais operações que o puro desempenho físico-verbal do atuante.

Em relação à insuficiência de uma ideia estrita de comunicação, como aparece na crítica de Dubatti expressa na citação anterior, no que se refere aos acionamentos de sentidos produzidos pelo corpo, também Greiner, ao conceituar o corpomídia discute a questão:

Não se trata de uma série estática de representações e, nesse sentido, a comunicação não pode ser restrita a significados. Afinal, nem tudo o que se comunica opera em torno de mensagens já codificadas. Há taxas diferentes de coerência, incluindo, por exemplo, a comunicação de estados e nexos de sentido que modificam o corpo. Esses processos tem lugar no tempo real de mudanças que ainda estão por vir, no ambiente, no sistema sensório-motor e nervoso. Quem dá início ao processo é o sentido do movimento. É o movimento que faz do corpo um corpomídia. (2005, p. 133)

Para o diretor e pesquisador italiano Eugênio Barba a dramaturgia do espetáculo é composta de distintos níveis, sendo que um deles podemos articular mais diretamente a uma ideia de comunicação como operação de transmissão de significados, o nível da dramaturgia narrativa. Os demais se ancoram em uma acepção mais ampla e complexa de comunicação, produção e construção de sentidos, como operações que ocorrem para além do campo semântico ou sógnico. Ele propõe três níveis de organização dramática: o nível narrativo, conectado à “trama dos acontecimentos que orientam os espectadores sobre o sentido ou sobre os vários sentidos do espetáculo” (2014, p. 40); o nível da dramaturgia evocativa, ligado ao potencial de gerar ressonâncias íntimas no espectador, algo que “destila ou captura um significado involuntário e recôndito do espetáculo, específico para cada espectador” (2014, p. 40); e o nível orgânico ou dinâmico, que seria o nível elementar dessa trama dramática, conectado aos processos de composição dos dinamismos, ritmos, ações físicas e vocais dos atores, “para estimular sensorialmente a atenção dos espectadores”. (2014, 39).

A articulação entre esses três níveis seria um modo de “multiplicar as lógicas, de lutar contra univocidade de um espetáculo e as relações explícitas da trama” (2014, p.40), ou seja, uma maneira de atribuir ao processo de comunicação com o espectador as complexidades levantadas por Greiner na citação anterior.

Barba foi, possivelmente, um dos primeiros a assumir a noção de dramaturgia de ator, ideia que aparece em seus textos intimamente ligada ao terceiro nível dramático exposto anteriormente: o orgânico. Para ele essa dramaturgia é o sistema nervoso do espetáculo (2014, p. 40) e “é sobretudo a dramaturgia do ator que atua no sistema nervoso do espectador” (2014, p. 58). Barba explica que por orgânico ele entende o efeito de “ações que provocam uma participação cinestésica do espectador” (2014, p. 57) sendo a dramaturgia orgânica a “capacidade de engajar e persuadir os sentidos do espectador” (2014, p. 58), a “força que junta os vários componentes de um espetáculo, transformando-o em experiência sensorial” (2014, p.



59), e completa: “são formas artísticas e sinais biológicos que se dirigem à parte réptil e à parte límbica do nosso cérebro. Sensualidade e estímulos sensoriais perseguem a natureza animal do espectador.” (2014, p. 59).

Além de ressoar a força das dimensões sensorial e nervosa atreladas à noção de dramaturgia do corpo, como também aparecem em passagens de Greiner e Fabião, Barba ainda traz a noção de presença – outro conceito essencial às artes vivas - articulada a essa discussão. Ele diz que “essa dramaturgia dava vida a uma *presença cênica* que estimulava a minha dramaturgia de diretor e, logo depois, aquela do espectador” (2014, p. 58. Grifo no original). O autor lembra que no Odin Teatret, “a dramaturgia do ator não era um modo de representar, mas uma técnica para realizar *ações reais* na ficção da cena” (2014, p. 60. Grifo no original), ressaltando que “uma *ação real*, mesmo reduzida ao seu impulso, possui uma força de persuasão sensorial que produz *um efeito de organicidade* - quer dizer de vida, de imediatismo – no sistema nervoso do espectador” (2014, p. 61. Grifos no original). Barba completa afirmando que “uma ação real produz uma mudança das tensões em todo o corpo e, como consequência, uma mudança na percepção de quem observa: então, a sua ação é experimentada, cinesteticamente, de forma análoga.” (2014, p. 61)

### **Presenças, vulnerabilidade, escuta**

A conexão que Barba faz entre presença e engajamento em uma ação real e seus efeitos sensoriais e cinestésicos em outros corpos dialoga com aspectos da perspectiva da teórica alemã Érika Fischer-Lichte, que, debruçada sobre a presença, desenvolve uma acepção radical da mesma relacionada à noção de *embodiment*. Segundo a autora, esse é um conceito importante nas reflexões sobre a estética do performativo:

Para isto mesmo deveria servir o conceito de *embodiment*/encarnação; este abre um novo campo metodológico em que o corpo fenomênico, o ‘ser no mundo’ corpóreo do homem, constitui a condição de possibilidade de toda e qualquer produção cultural.[...] Hoje em dia, as correntes mais importantes de investigação como o *enactivism* e o *experientialism*, partem do pressuposto de que a cognição deve ser entendida e investigada como *embodied activity*, e que o espírito é sempre encarnado. Este conceito [...] é central para uma estética do performativo: os actos performativos mediante os quais se produz a corporeidade constituem processos de encarnação que ocorrem no sentido indicado por esse conceito [...] (2019, p. 209)

A autora distingue o que nomeia como o conceito fraco, o forte e o radical de presença. O primeiro consistiria na mera presença aqui e agora do corpo fenomênico do ator (2019, p. 220); o conceito forte se relacionaria à capacidade do ator de dominar o espaço e de prender a atenção do espectador (2019, p. 224), jogando com processos de encarnação específicos que

promovem um engajamento da atenção (2019, p. 223); enquanto o conceito radical, envolveria componentes físicos e espirituais convergindo e interagindo, correspondendo a quando o atuante surge como *embodied mind*, ou seja, um ser em que corpo e espírito/consciência são inseparáveis, implicando-se um no outro (2019, p. 230). Nessa acepção radical

a dicotomia é superada e o corpo é transformado em “espírito”. A presença cumpre de facto, a promessa – faz desaparecer a dicotomia corpo/espírito [...] a presença permite ao intérprete manifestar-se como *embodied mind*, proporcionando assim ao espectador a possibilidade de, além de o experienciar, se experienciar a si mesmo como *embodied mind* (2019, p. 231)

Para o teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010) a presença, pensada não apenas no campo estético estrito, se refere mais a uma relação espacial do que temporal. Discutindo aquilo que concerne à presença e escapa ao sentido, ele aborda a noção a partir de sua dimensão de materialidade, analisando a negociação entre os efeitos de sentido - em sua acepção de elaboração, conceituação, simbolização - e os efeitos de presença – esta conectada a uma vivência corpórea junto à coisidade do mundo, mas não na perspectiva de possuir ou agarrar algo, e sim pela sensibilização e reconexão com as coisas do ambiente. Em perspectiva que parece dialogar com a ideia de *embodiment*, trazida para essa discussão por Fischer-Lichte, ele afirma que “experienciar as coisas do mundo na sua coisidade pré-conceitual reativará uma sensação pela dimensão corpórea e pela dimensão espacial da nossa existência.” (2010, p. 147), e complementa: “quando falo, tantas vezes com demasiada ênfase e entusiasmo, sobre presença refiro-me principalmente a essa sensação de ser a corporificação de algo” (2010, p. 167).

Para o autor, a experiência estética pode operar como contraponto de uma ênfase racionalista da existência, no sentido de ser fomentadora de conexões com o mundo enquanto matéria, pela via da dimensão corporal de nossa existência, no sentido de nos devolver a sensação de estar no mundo e de fazer parte de um mundo físico de coisas (2010, p. 146). Importa mencionar que o elogio à materialidade aqui não parece circunscrever essa noção a uma acepção de coisas desprovidas de suas “vidas”, e sim, parece dizer respeito às carnes das coisas e seus êxtases, suas dobras, suas vibrações, na medida em que ele conecta a presença – conexão corporificada com coisidades - a uma experiência existencial, a exercícios de sintonia e de vislumbre (2010, p. 147).

Greiner também discute a presença, ideia que tanto define quanto extrapola as artes vivas e está indissociável das dramaturgias do corpo. A autora relaciona-a ao jogo operado no limiar entre dentro e fora, visível e invisível. Ela propõe a ideia de “micromovimentos de

interface” para discutir como os trânsitos intersticiais entre interno e externo vão ganhando visibilidade, mesmo quando não são ainda reconhecíveis com clareza.

Proponho identificar a presença do corpo a partir do que chamarei daqui em diante de “micromovimentos de interface”, ou seja, os movimentos que se organizam na passagem entre o dentro e fora do corpo, isso porque é justamente nessa passagem que podem ganhar visibilidade, no momento intersticial quando começam a se dar a ver mas, muitas vezes, ainda não são reconhecíveis com clareza. (2010, p.94)

Com reflexões afinadas às perspectivas de presença mencionadas, a pesquisadora portuguesa Ana Pais abraça a noção de escuta – mais uma ideia bastante cara aos estudos da cena - e a define como uma disposição para “estar receptivo a um saber que lhe chega por via de estados intensos ou subtis do corpo, abertura ao contacto, sensorialidade aberta e potenciada” (2018, p. 206). Ela dialoga com Fabião e com o psicólogo húngaro-americano Mihaly Csikszentmihalyi articulando as ideias de sensorialidade conectiva e de estado de fluxo. A autora lembra como o ator está “vulnerável à atmosfera da sala, como os afectos o podem invadir como uma rajada de vento” (2018, p. 209) e, discutindo o que compreendo conectado a uma qualidade de presença na expectativa, ela chega à ideia de uma ressonância afetiva, “definida por um modo de atenção e tensão. Esta ressonância afetiva é uma prática de escuta de ritmos e afectos através da qual estes são colocados em circulação e intensificados.” (2018, p. 210). A ideia de ressonância afetiva é ainda definida “como uma escuta plena do corpo, processo activado para instauração da conexão/desconexão sensível” (2018, p. 211).

As perspectivas abordadas até aqui mobilizam ideias como vulnerabilidade, porosidade, entrega e risco atreladas à qualidade de presença, uma abertura à contaminação com o ambiente, uma escuta plena, processo que é inerente a todos os corpos vivos, mas exercitado, amplificado e levado às últimas consequências pelo corpo cênico em seu ofício, e em alguma medida também passível de ser provocado em processos de expectativa das artes vivas. Fabião traz um comentário da atriz norte-americana Honora Ferguson que conecta a importância da vulnerabilidade no trabalho da atuante “[...] na verdade, você não atua bem a não ser que esteja vulnerável.” (2010, p. 325).

Ainda sobre a presença, Greiner lembra ainda que “o aqui e o agora nunca correspondem exatamente em tempo-espaco ao presente real, (...) sempre já passou”. Então, se “o desejo de presença é o desejo da estabilidade e da coerência de origens” (2005, p. 85), quando falarmos em presença, essa estará sempre operando em perdas. O inverso de uma ideia equivocada e anacrônica de presença enquanto corpos hiperconcentrados, superinvestidos, monolíticos e inabaláveis às incertezas e instabilidades do instante é a aceitação do presente impermanente,

frágil, fugaz, e do corpo vulnerável que se abre ao incontornável fluxo de desterritorialização do aqui agora e acolhe cada e toda inelutável perda que a própria ideia do presente implica. E isso é válido tanto para o corpo artista, como para qualquer corpo ético – que, muito simplificadamente, assumo aqui como qualquer corpo comprometido com a abertura e produção de afetos potencializadores de vida, na interação com outros corpos, mundos, matérias, estados.

Greiner se debruça na discussão específica do corpo artista, pensando o modo como experimenta a relação com estados, outro conceito bastante atrelado ao universo das artes vivas, mas que também o extrapola largamente:

O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. E o corpo artista é aquele em que aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de todos os outros corpos (acionando o sistema límbico) vai perdurar. Não porque ganhará permanência nesse estado, o que seria uma impossibilidade, uma vez que sacrificaria a sua própria sobrevivência. Mas o motivo mais importante é que desta experiência, necessariamente arrebatadora, nascem metáforas imediatas e complexas que serão, por sua vez, operadores de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco tornar-se-á inevitavelmente presente. Não à toa o sexo, a morte, o humor, a violência e todo o tipo de emoção estão presentes durante estas experiências artístico-existenciais. (2005, p. 122-123)

Entendo, de acordo com essa fala da autora, que o alto grau de intensidade de uma experiência vivida por um corpo é condição favorável para instaurar processos de criação, seja germinando *poiesis* artística e se desdobrando em outros processos poéticos em contextos de expectativa e partilha; seja ainda como pista de um modo de existência caracterizado pelo exercício constante de abertura, sensorialidade, escuta e presença de pessoas interessadas em (re)encantar o cotidiano, em (des)dobrar experiências em poéticas do ordinário, em dramaturgias do vivido, em uma espécie de fluxo de refação autopoietica que ressoa em e redimensiona atividades usualmente não recortadas como arte.

Nesse sentido, Leda Maria Martins lembra culturas e sociedades em que “o deleite estético não se separa da funcionalidade de seus cantares e de suas danças, de sua artesanaria, [...] de suas ciências, [...] do estilo de seus penteados, de sua arquitetura, de seus ritos e de seus manjares.” (2021, p. 69). Aqui ética, estética e existência são inextricáveis, já que, como diz a autora, “em tudo que fazemos, expressamos o que somos” (2021, p. 21), ou se ainda não o fazemos, trata-se de algo desejável. Não se trata de negar ou recusar as especificidades das linguagens artísticas, mas antes, compreender que na radicalização das experiências liminares propostas na contemporaneidade artística, é possível deixar derramar, transbordar, ecoar essas

poéticas em corpos, mundos e práticas não necessariamente identificados como artísticos. Nas palavras do pesquisador Cassiano Quilici:

Se a arte pode ser entendida como uma série de saberes e estratégias que visam modificar qualitativamente nossa experiência de vida [...], é necessário libertá-la de seus templos consagrados (teatros, galerias, museus) e trazê-la para o corpo a corpo com as situações cotidianas. Na ideia do cultivo aqui apresentada, a prática está sempre enraizada no momento presente, transformando o próprio viver cotidiano numa espécie de arte do despertar, que se reatualiza a cada instante. As ações e obras artísticas *strictu sensu* seriam apenas expressões condensadas, engendradas na travessia atenta do viver/morrer. (2015, p. 194)

Sem necessariamente adotar o termo, o pensador Ailton Krenak resente a falta de presença, na crítica à ausência, entendida ali enquanto desconexão: “nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida.” (2019, p.26), e ainda ao se perguntar “como justificar que somos uma humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo exercício de ser?” (2019, p. 14). Integrando o estético e poético ao vivido para além daquilo que concerne à linguagem artística estrita, afirma que “cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial.” (2019, p. 32). Ele lembra ainda a importância de vivermos nossa circulação e relação com o mundo como fricção e não como metáfora (2019, p. 27) ponderando que “esse contato com outra possibilidade implica escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar aquelas camadas do que ficou de fora da gente como ‘natureza’, mas que por alguma razão ainda se confunde com ela” (2019, p. 70) e indicando a potencialidade de abraçar outros modos de existência a partir de dimensões como o sonho enquanto uma “experiência transcendente na qual o casulo do humano implode, se abrindo para outras visões da vida não limitada” (2019, p. 66).

Para algumas pessoas, a ideia de sonhar é abdicar da realidade, é renunciar ao sentido prático da vida. Porém, também podemos encontrar quem não veria sentido na vida se não fosse informado por sonhos, nos quais pode buscar os cantos, a cura, a inspiração e mesmo a resolução de questões práticas que não consegue discernir [...] instituição do sonho não como uma experiência onírica, mas como uma disciplina relacionada à cosmovisão, à tradição de diferentes povos que têm no sonho um caminho de aprendizado, de autoconhecimento sobre a vida, e a aplicação desse conhecimento na sua interação com o mundo e com as outras pessoas. (2019, pp. 52-53)

Palavras de Leda Maria Martins ajudam a construir pontes ou tramas, entre o pensamento-experimento da presença como corporificação, escuta sensorial, vulnerabilização e sintonia com as materialidades do mundo encarnado, vividas desde uma perspectiva

especializada, enquanto encontros entre corpos e mundo físico; com dimensões de imaginação, mitos, cosmovisão, fabulação e sonho, como trouxe Krenak e como ocorre em outras tradições não ocidentalizadas. Trazendo uma ideia de tempo não linear - conectado com ancestralidades e devires - para a discussão de temas como corporeidade, poeticidade, espiritualidade e performatividade, que em sua proposição teórica integram e extrapolam o que é circunscrito como arte, ela propõe:

O tempo espiralar resulta de múltiplas imbricações: a de um movimento cósmico, simultaneamente retrospectivo e prospectivo, no qual se incluem todos os seres vivos e todas as coisas, ou seja, tudo que existe em suas várias formas e âmbitos de existir e de ser, todos os fenômenos naturais e transcendentais, desde as relações familiares mais íntimas às práticas e expressões sociais e comunitárias mais amplas e mais diversificadas; as materialidades do agora, assim como as epifanias do porvir; e ainda a emanção e ressonância das forças e energias vitais que pulsam no movimento e asseguram a sobrevivência de todos os seres e do cosmos, em sua integralidade e totalidade. (2021, p.207)

Essas ideias tramadas reforçam a urgência da superação de dicotomias esterilizantes para todos os corpos - agregando prejuízos “profissionais” para o corpo cênico - como carne e alma, natureza e cultura, materialidades e imaginários, etc. Como na ideia de *embodied mind* (abordada por Fischer-Lichte), corpo e espírito se amalgamam na experiência corporificada do mundo (Gumbrecht), pelo investimento de si em ações reais, orgânicas, presentes (Barba), em um movimento de presença que fricciona tempo~espaço e arte~vida em encruzilhadas de fenômenos naturais e transcendentais (Martins).

### **Atuar em presença, dramaturgias do vivido**

Esse breve apanhado de autores e ideias parece reforçar a ideia de que aquilo que, a partir da presente discussão, poderíamos conceber como possíveis balizadores de um treinamento de corpos cênicos também poderia ser compreendido como inspirações de exercícios para corpos éticos. Reforço que não se trata de defender a inexistência de habilidades específicas a serem desenvolvidas na construção do ofício de atuação teatral. Mas percebo que, quando pensamos em uma atuação contemporânea - performativa, poética, ecológica, política, ética, existencial, espiritual, pluriépistêmica e multinaturalista – parece ser necessário que exista de fundo, antes ou subjacente a qualquer outro treino ou técnica estritos para ações em linguagens cênicas, algo que concerne à disponibilidade e à abertura de um corpo para outros corpos, outras existências e mundos. E isso, no limite, poderia ser um exercício de todos os corpos humanos, não apenas os cênicos. Digo humanos pois penso que, de algum modo, os

corpos não humanos não se submeteram com tanta violência ao “desaprendizado” dessa aptidão, talvez inata.

Assim, assinalo como contemporânea uma atuação que se dê dentro e fora da cena, e que seja performativa, poética, ecológica, política, ética, existencial, espiritual, pluriepistêmica e multinaturalista, pois entendo com Greiner que:

Para não se manter surda ao rumor da ação do tempo, toda área de conhecimento deve lembrar que o que está designando como seu domínio não passa de um recorte e uma rarefação de um saber mais amplo, ao qual o recorte se subordina como uma descontinuidade. (2005, p. 126)

Penso, ainda, que o pacto com a presença em sua acepção radical, como defendeu Fischer-Lichte – não deve ser um compromisso ou busca exclusiva do corpo cênico, mas de todos os corpos humanos interessados em uma vida vivida. Uma vida que não seja - nas palavras da filósofa e psicanalista Suely Rolnik ao discutir a subjetividade contemporânea e os processos e sintomas de sua apropriação colonial capitalística - “Uma vida genérica, vida mínima, vida estéril, mísera vida” (2018, p. 77). A autora lembra que

Como os gérmenes de mundo que habitam os corpos engendram-se no encontro entre eles, formando o campo que os atravessa a todos e faz deles um só corpo, a interrupção de sua germinação na vida de um indivíduo é também, indissociavelmente, um ponto de necrose da vida de seu entorno. Em outras palavras, cada vida que não se coloca à altura do que lhe acontece prejudica a vida de toda sua teia relacional: o veneno que se produz propaga-se como uma peste por seus fluxos e os intoxica, estancando seu processo contínuo de diferenciação. (2018, p. 77)

Uma revolução ao mesmo tempo estética e existencial passa por buscar viver nossas vidas-performances como acontecimentos e experiências plenas de presenças, construir dramaturgias de existência que ressoem uma vida vivida, permitir que nossas carnes se abram às carnes do mundo, permitir as experiências do corpo em si, do mundo, no mundo, com o mundo, com gentes, não gentes, mundos, existências, coisas, e nutrir nosso saber-do-vivo. Trago uma longa citação de Rolnik, que defende a ideia de um saber-do-corpo ou saber-do-vivo dialogando com conceitos dos filósofos franceses Deleuze e Guattari:

Examinemos agora a via de apreensão de um mundo que nos permite captar os sinais de força que agitam seu corpo e provocam efeitos em nosso próprio corpo – aqui, ambos em condição de viventes. Tais efeitos decorrem dos encontros que fazemos – com gente, coisas, paisagens, ideias, obras de arte, situações políticas ou outras, etc. [...] Introduzem-se outras maneiras de ver e de sentir [...] A essas outras maneiras, Gilles Deleuze e Feliz Guattari deram o nome [...] de “percepto” e “afeto”. O percepto é distinto da percepção, pois consiste numa atmosfera que excede as situações vividas e suas representações. Quanto ao afeto, este não deve ser confundido com afeição, carinho, ternura [...] É que não se trata aqui de uma emoção

psicológica, mas sim de uma “emoção vital”, a qual pode ser contemplada [...] pelo sentido do verbo afetar – tocar, perturbar, abalar, atingir [...] Perceptos e afetos não têm imagem, nem palavra, nem gesto que lhes correspondam [...] e, no, entanto, são reais, pois dizem respeito ao vivo em nós mesmos e fora de nós. Eles compõem uma experiência de apreciação do entorno mais sutil, que funciona sob um modo extracognitivo, o qual poderíamos chamar de intuição; mas como essa palavra pode gerar equívocos, prefiro chama-lo de “saber-do-corpo” ou “saber-do-vivo”, ou ainda “saber eco-etológico”. Um saber intensivo, distinto dos conhecimentos sensível e racional próprios do sujeito. (2018, pp. 53-54)

O estado de abertura ou escuta sensível de todo o corpo, o exercício desse saber-do-vivo, opera trazendo conexões imprevistas, permitindo a instauração de singulares e inusitadas sintaxes existenciais e composicionais. Essa “escuta” envolve aquela dimensão de vulnerabilidade, de risco. E o colocar-se em risco move afetos outros, intensifica a troca, potencializa e contamina estados para além do corpo cênico, gerando, no contexto de partilha artística, a sensação de organicidade, de entrega e intimidade de um encontro real, a cumplicidade e o estado de presença pela sensação de um porvir incerto, imprevisível, e, em alguma medida aberto.

Greiner remete à filósofa norte-americana Drucilla Cornell, que defende que “o que leva um sistema além de si mesmo é precisamente o que ele exclui, aquilo que o desestabiliza. Isto é a diferença. O que estava fora, à margem, é internalizado e instaura de algum modo a reorganização sgnica.” (2005, p. 87). Atuar passa por se abrir a essas diferenças, desestabilizar-se para ir além de si, intensificar e mesmo provocar deslocamentos nesses agenciamentos que já são parte da experiência dos seres no mundo. Não à toa Dubatti assume a noção de *poiesis* para essa operação atorial pois trata-se, de fato, da produção ontológica de algo novo, inventa-se um (modo de estar e) ser, pela instauração de uma outra natureza~configuração de conectividade/convívio. Daí o mais instigante, no contexto da cena, não é pensar o corpo como um novo “centro”, mas, ecoando Ferracini, como um “disparador de afetos sem origem, *télos* ou intenção. Atuar é disparar um fluxo de forças de criação e recriação” (2013, p. 74). O corpo ao mesmo tempo como catalizador, mediador, agenciador, provocador, transformador e dissipador de forças para além de si.

No campo da processualidade de criação tais agenciamentos incomuns entre corpos, mundos e coisas produzem novas sinapses e composições nas relações entre diferentes materialidades – essas em seus graus variados de concretude - refletidas/compartilhadas como *poiesis* (Dubatti) em ações, movimentos, imagens, sentidos, estados, afetos: dramaturgias do corpo em presença. No âmbito do compartilhamento com espectadores, tais composições são colocadas em jogo em novos agenciamentos, quando tais provocações podem ganhar outras



dobras, em processos de comoção (Pais), ou nos circuitos retroativos autopoieticos (Fischer-Lichte).

### **No corpo, na carne, na pele**

Escavando a ideia de corporeidade a partir da acepção de corpo como processualidade e conectividade com o ambiente e ainda como um *continuum* mente-corpo que nos remonta à noção de psicofísico, Greiner recorre a reflexões do filósofo francês Merleau-Ponty que reconhece nessa constituição do ser um aspecto determinante do fluxo de informações entre interno e externo, entre os âmbitos biológicos e fenomenológicos. Segundo a autora, Merleau-Ponty identificou que para compreender esse fluxo havia a necessidade de adentrar em um estudo da “corporeidade do pensamento, da cognição e da experiência vivida. Assim, a noção de corporeidade possuiria um sentido duplo, designando ao mesmo tempo estrutura vivida e contexto ou lugar de mecanismos cognitivos.” (2005, p. 23). Ao longo de todo seu estudo, Greiner enfatiza inúmeras vezes o quanto a corporeidade e suas dimensões experiencial, sensória e motora são determinantes na constituição dos processos cognitivos: “O sensorialmente sentido parece ser a fonte da cognição” (2005, p. 101) ela diz.

É muito pela pele que se dá o saber do sensório, é pela pele, esse órgão maior que envolve todo o corpo físico, pela pele e suas reentrâncias, que se dá significativa parcela dessa troca intensa e insistente, essa contaminação permanente pelos *foras* que invadem e os *dentros* que escorrem, pela pele e os orifícios que aí habitam, seus poros, e também os buracos maiores, visíveis ou não, vazios ou não, olhos, ouvidos, boca, narinas, sexo, ânus, chakras, plexos, meridianos, pontos energéticos. Pela pele - margem instável e provisória entre eu e o outro, borda entre a carne de si e as carnes dos mundos – é pela pele - e por todas as operações que nela fermentam sensações e sentidos, por seus pelos em arrepios, seus calafrios – pela pele que se dão as trocas que trazem a possibilidade de contaminação, polinização, invenção, germinação de mundos e corporeidades. A psicanalista Silvana Rea fala sobre o estatuto paradoxal da pele:

ela é simultaneamente dentro e fora, e, ao estabelecer uma fronteira porosa, coloca-se em posição de superar qualquer dicotomia de superfície e profundidade. Permeável e impermeável, superficial e profunda, lugar do bem-estar, da sedução, da dor e do prazer. A pele atrai investimentos libidinais, separa e une os diferentes sensórios. Por sua fragilidade, remete ao desamparo original. Por seu envolvimento e elasticidade, nos protege (Anzieu, 1989). Por seus poros, a pele é meio de comunicação, de trânsito e de trocas. Mas a pele também propõe limites do território de um e de outro. (2016, p. 138)

“O mais profundo é a pele”, disse o já tão citado e recitado poeta e filósofo francês Paul Valery. Sou mais uma a devorar a frase batida e percutida de Valery<sup>6</sup>. E devoro Greiner que devorando o crítico indiano Homi Bhabha que devorou outros diz que “uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas (...) ‘o ponto onde algo começa a se fazer presente’” (2005, p. 108). Ferracini também abordou a pele e seu caráter paradoxal por meio da imagem da fronteira, afirmando que “é na pele, nessa linha entre um possível dentro (dobra do fora) e um possível fora (desdobra e projeção do dentro) que está a fronteira” (2013, p. 92). De fato, a ideia dessa borda porosa e duplamente contaminante ajuda a diluir críticas que incidem sobre a noção de dentro e fora, interior e exterior do corpo, que pode remeter a uma metáfora, menos produtiva a nosso campo, que é a de corpo como recipiente ou continente de conteúdos do fora ou vice-versa. Greiner e sua parceira, a pesquisadora Helena Katz, afirmam, defendendo seu conceito de corpomídia, em diálogo com os muitos autores por elas estudados:

As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. (...) Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bem singular: são transformadas em corpo. (...) E como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente, o que impede a noção de corpo-recipiente. (...) O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. (...) A informação se transmite em processo de contaminação. (2005, p. 130-131)

A pele, essa borda entre o si e o mundo é zona de contágio, contato, contrato, atrito, conflito e germinação. Ana Pais também convida essas imagens para suas reflexões, lembrando que o “corpo em estado de fluxo é, portanto, um corpo expandido, que dilui as fronteiras da pele e entra em conexão profunda com o pulsar do ambiente, ajustando-se e fazendo-o ajustar-se a um movimento de sensações e a um tempo partilhado” (2018, p. 207)

A metáfora da pele e sua potente reverberação nas dissoluções de dualidades estanques, adere também à noção de liminaridade. Discutindo essa ideia, Erika Fischer-Lichte lembra que esse conceito vem dos estudos de rituais, sendo cunhado pelo antropólogo britânico Victor Turner e desenvolvido a partir de estudos do etnólogo alemão Arnold van Gennep sobre os ritos de passagem. Estes estariam intimamente ligados a experiências liminares e de transição com alta carga simbólica (2018, p. 419). Abraçamos aqui a ideia como abordada pela autora dentro da discussão da estética do performativo. Para ela, liminaridade torna-se uma categoria

---

<sup>6</sup> E devoro vorazmente Suely Rolnik que se declarou antropófaga (canibalizando o também devorador Oswald de Andrade) em sua *Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo* (2016) a quem eu sempre reverencio reinventando.

privilegiada para lidar com dualidades, “Quando as oposições se desmoronam, quando um dos termos pode tornar-se simultaneamente o outro, a atenção concentra-se no momento da transição de um estado para outro” (2018, p. 418).

Fischer-Lichte propõe a transformação de fronteiras - imagem que segundo ela implica em exclusão, separação, término, que marca uma diferença clara e conhecida e parece impedir sua transposição (2018, p. 487), em limiares - noção que abraça a ambivalência, opera enquanto “lugares mágicos, em parte até infames” e convida à travessia e à transição (2018, p.488). Ela sintetiza assim a diferença entre essas ideias: “Enquanto a fronteira é fixada com base na lei, o limiar remete para a magia. [...] Enquanto a fronteira propõe uma separação nítida, o limiar representa um lugar de possibilidade, de permissão, de metamorfose.” (2018, p. 489).

Para ela, nessa alteração - que muitas vezes é fruto de uma percepção que faz com que uma fronteira se torne um limiar - está a força de uma estética do performativo (2018, p. 489). Essa reflexão é articulada em seguida a um movimento de “reencantamento de mundo, que se concretiza no elo entre a arte e a vida a que aspira a estética do performativo” (2018, p. 491), encantamento esse pensado não em perspectiva religiosa, mas como um “novo encantamento”, balizado, inclusive, por novos estudos e ciências que

incutem-nos cada vez mais a convicção de que o mundo está impregnado de forças invisíveis que agem em nós sem que as possamos ver nem ouvir, sentindo os seus efeitos tão-só ao nível corpóreo; que na natureza e na sociedade, ocorrem emergências que se subtraem a toda e qualquer intencionalidade, planificação e previsão; que tudo está ligado a tudo, e que o bater de asas de uma borboleta num hemisfério pode provocar ou esconjurar um tornado no outro [...] e que, portanto, também no ser humano se manifestam forças secretas que se subtraem à sua vontade consciente e seu conhecimento. (2018, p. 491-492)

Viver a relação com os mundos, suas coisidades e outridades a partir da perspectiva do limiar, bem como experimentar o borrar das bordas usualmente estabilizadas como fronteiras entre arte e vida, eis um grande desafio. Pela via do que Fischer-Lichte chama de estética do performativo sugere-se que a vida de algum modo já está assumidamente instalada na arte contemporânea, como já se anunciava nas vanguardas artísticas do século XX, na Arte da Performance e mesmo em Barba, na perspectiva do que ele nomeava como uma ação real. Ela diz que

A estética do performativo, em contrapartida, prende-se com o manifestar-se dos seres humanos e das coisas e não com a ilusão; com a fugacidade desse manifestar-se, e não com a transitoriedade da vida. Ela não aponta o espetáculo como reflexo e alegoria da vida humana, mas como a própria vida e, simultaneamente, como o seu modelo. O que se desenrola no espetáculo é a vida de cada um dos participantes, e tal não acontece em sentido metafórico, mas literalmente. (Fischer-Lichte, 2018, p 490-491)

A pergunta que ainda paira no ar extrapola a Estética como campo de conhecimento: como permitir que a arte se (re)instale na vida de um modo mais efetivo e afetivo. Essa pode não ser uma demanda de culturas menos ocidentalizadas, que não tiveram a experiência arte apartada como algo fora do ordinário, do cotidiano. Mas no caso de parte significativa da cultural ocidental globalizada, a pergunta persiste: como fazer da existência, qualquer uma e todas elas, uma operação poética? Como habitar esse limiar? Abraçando, talvez, uma ideia expandida de atuação, como modo de existência, modo de resistência, modo de insistência. Ideia que pensa o ofício de atuar como gesto de encarnar para (re)encantar, literalmente sentir na pele, abrir-se para afetos e sentidos, agenciar com formas e forças, agir no mundo, com o mundo, pelo mundo.

Atuar é então - nessa encruzilhada *vidarte* - contemplar, cheirar, esfregar, lambar, devorar, (en)corporar gentes, não gentes, viventes, não viventes, diferentes entes e coisas e pedras e plantas e mundos em suas dimensões carnavais, vibráteis, afetivas.

Atuar é amar profunda e provisoriamente cada conexão com pessoa, coisa, bicho, flor.

Atuar é verbo mais vulnerável que virtuoso, ato mais erótico do que heroico.

Atuar é urgente.

## REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa**. Origens de um diretor. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**. Introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições SESC, 2016.

FERRACINI, Renato. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013

FISCHER-LICHTE, Érika. **Estética do performativo**. 1 Ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2018.

GREINER, Christine. **O corpo**. Pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine. **O corpo em crise**. Novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**. O que o sentido não consegue transmitir. 1 Ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 3 Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. Poéticas do corpo-tela. 1 Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

QUILICI, Cassiano. **O ator-performer e as poéticas de transformação de si**. 1 Ed. São Paulo: Annablume, 2015.

PAIS, Ana. **Ritmos afetivos nas artes performativas**. 1 Ed. Lisboa: Colibri, 2018

REA, Silvana. De corpo e pele. **Ide**, São Paulo, v. 38, n. 61, p. 137-147, ago 2016.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**. Notas para uma vida não cafetinada. 2 Ed. São Paulo: n-1, 2018.

SIMAS, Luiz Antônio e RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. 1 Ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.