

CORPO CÊNICO, ESTADO CÊNICO<sup>1</sup>

## Scenic Body, Scenic Condition

**Eleonora Fabião**

Doutora em Estudos da Performance pela New York University.

Docente do Curso de Direção Teatral da UFRJ.

Escola de Comunicação

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Rio de Janeiro – RJ – Brasil

**Endereço**

Av. Pasteur, 250

Praia Vermelha – Rio de Janeiro - RJ

CEP: 22.290-240.

**E-mail**

ef383@nyu.edu

Artigo recebido em 08/07/2010

Aprovado em 10/09/2010

Costumo escrever notas antes do treino, pensamentos para trabalhar na sala de ensaio. Então, suas ideias e novas anotações surgem. Acontece também de maturar experiências de espetáculo escrevendo. Outras vezes, a escrita deriva das leituras como outra etapa da pesquisa. Gosto igualmente de conversar com meus pares, de entrevistá-los, de perguntar-lhes o que me pergunto, de saber o que eles se perguntam. E, em alguns momentos, simplesmente preciso da palavra escrita, preciso esculpir massa verbal para seguir investigando. Selecionei e elaborei algumas notas – aqui proponho uma reflexão sobre corpo cênico e estado cênico.

\*

Imagino a praia às nove da manhã. Maresia, azul e luz. Lembro da sensação da correnteza repuxando as pernas e os passos, do impacto firme da primeira onda e chuí.

Mergulho: água fria no couro cabeludo quente.

Submersa: que passem por mim ondas de ondas, fluxos e refluxos do tempo.

Olho em volta: a firmeza da paisagem apesar do mar, do vento e do pássaro: a vertigem do fixo-móvel.

Já fora d'água: o corpo distendido no espaço.

A praia se foi com uma onda e eu fiquei na sala – salgada.

Imaginar transforma a matéria.

Rememorar transforma a matéria.

O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados e, também, o corpo cênico potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. O nexo do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendo-morrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena.

Em *Beyond boredom and anxiety* – estudo sociológico sobre a experiência do *fluir* que reúne depoimentos de alpinistas, dançarinos, compositores, jogadores de basquete, enxadristas, cirurgiões e professores – Mihaly Csikszentmihalyi diz: “Em *estado de fluxo*, ações sucedem-se de acordo com uma lógica interna que parece dispensar intervenções conscientes do agente. O agente experimenta

a ação como um fluxo contínuo de momentos em que exerce controle absoluto da situação e no qual há apenas uma pequena distinção entre self e meio, entre estímulo e resposta, entre passado, presente e futuro.”<sup>2</sup> De acordo com o autor, o estado de fluidez é um estado alterado de consciência, ou seja, um comportamento fora dos padrões cotidianos de conduta, provocado pela realização de uma ação que envolve o agente de forma total. Aqui, “controlar a situação” é lançar-se com precisão. O autor contrapõe a ações automatizadas, dispersas e desatentas ao mundo, relações des-automatizadas, íntegras e engajadas de perceber, gerir e gerar o real.

O fluxo abre uma dimensão temporal: o *presente do presente*. A capacidade de conhecer e habitar este presente dobrado determina a presença do ator. Perder-se nos arredores do instante – na ansiedade do futuro do presente ou na dispersão do passado do presente – faz com que o agente se ausente de sua presença. A qualidade de presença do ator está associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção. O passado será evocado ou o futuro vislumbrado como formas do presente.

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. Atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste, para o outro lado, para as sombras e os reflexos, para o gosto da língua e o cheiro do ar, para o jeito como ele move as mãos, atentar para um pensamento que ocorre quando rodando a chave ao sair de casa, para o espírito das cores. A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvaír.

No palco não há imunidade. O olhar é palpação, o movimento ação, e ser, relação. Ação ecoa, voz preenche; o corpo sempre interage com algo, mesmo que seja o vazio. Ou, ainda, no palco, vazio não há, pois que se tira tudo e resta latência. Vazio cênico é latência – no palco o nada aparece, silêncio se escuta. E você imerso nesse campo de forças, nesse sistema nervoso, nessa massa de rastros passados e futuros, presenças passadas e futuras. E você experimentando a textura desse vazio-pleno, incorporando e esculpindo essa latência. E rememorar e imaginar e evocar e inventar e atentar para corpos que contigo se comunicam, que através de ti se comunicam. O teu corpo, esse palco. O corpo, esse palco fluido.

A conexão atenta consigo mesmo, com o outro e com o meio, transforma o que seria uma sucessão linear de eventos em ações-reações imediatas. A temporalidade do fluxo desconstrói as etapas do processo expressivo, digo, dilui o minúsculo espaço de tempo entre pensar e agir, entre estímulo e resposta, entre sentir e emitir. Quando em fluxo, o ator não expressa um estado, ele vibra *em* estado. Aqui, o corpo não é um sólido perspectivado, mas uma membrana vibrátil – à profundidade contrapõe-se densidade planar, à solidez contrapõe-se vibratibilidade, à dicotomia dentro/fora contrapõe-se o entrelaçamento dentro-fora. Ou, como sugere Suely Rolnik ao pensar os objetos sensoriais e relacionais de Lygia Clark, “o *corpo vibrátil* é aquilo que em nós é ao mesmo tempo dentro e fora, o dentro sendo nada mais do que uma combinação fugaz do fora.”<sup>3</sup>

O corpo é sólido, pastoso, gelatinoso, fibroso, gasoso, elétrico, líquido. O corpo acontece em densidades cambiantes. Estamos permanentemente vibrando, uma vibração mínima. O adjetivo “vibrátil” nomeia não apenas essa condição de combinarmos e cambiarmos densidades permanentemente, mas também um tremular contínuo, a oscilação entre ser e não ser, entre vida e morte, entre arbítrio e determinismo que encarnamos. A cena exacerba a condição vibrátil do corpo. Porque hiper-atento, o corpo cênico torna-se radicalmente permeável. Contra a ideia de corpos autônomos, rígidos e acabados, o corpo cênico se (in)define como campo e cambiante. Contra a noção de identidades definidas e definitivas, o corpo-campo é performativo, dialógico, provisório. Contra a certeza das formas inteiras e fechadas, o corpo cênico dá a ver “corpo” como sistema relacional em estado de geração permanente. O estado cênico acentua a condição metamórfica que define a participação do corpo no mundo. A cena mostra, amplifica e acelera metamorfose, pois intensifica a fricção entre corpos, entre corpo e mundo, entre mundos.

O corpo vibrátil é o corpo do “entrelaçamento.”<sup>4</sup> O corpo cênico conhece e se dá a conhecer por entrelaçamento. O espectador não é vidente e eu visível; somos ambos videntes e visíveis, tateadores

e táteis, atores e espectadores. Vista do palco, a plateia é um espetáculo de estranha beleza. O entrelaçamento é a condição que todo participante do evento teatral tem de, simultaneamente, ver e ser visto – ver-se vendo, ver-se sendo visto, ser visto vendo, ser visto vendo-se.

Daqui, vejo o palco como o mundo percebido e criado por Merleau-Ponty, esse espaço do estar em permanente vir-a-ser por ser-no-mundo, esse mundo de afinidades com a “carne.” No palco, assim como na filosofia de Merleau-Ponty, o sujeito não possui um corpo, mas é corpo; o mundo não é ocupado pelo corpo, é uma de suas dimensões. O filósofo pergunta: “Onde estamos, onde nos posicionamos, para estabelecer um limite entre o corpo e o mundo já que o mundo é carne?”<sup>5</sup> E entrelaça: “Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a espessura do meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne.”<sup>6</sup> Reciprocidade, essa é a energética fenomenológica. “A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. [...] A carne é um elemento do Ser.”<sup>7</sup> Conectividade, essa é a potência da “carne.” O corpo não é receptáculo ou recipiente, anuncia Merleau-Ponty, mas “tecido conectivo;” o mundo não é receptáculo ou recipiente, mas tecido conectivo. O palco, matriz de conectividade, é corpo, é mundo, é mundo-corpo e corpo-mundo.

### PALCO, MAR, ESCRITA, CORPO, SAL E MUNDO: MODOS E MOMENTOS DA CARNE

Neste contexto conectivo, “ação cênica” não nomeia exclusivamente a ação que ocorre em cena. Ou, ainda, a cena conectiva não se restringe ao que acontece no palco, mas inclui o drama da sala. A atividade do ator não é autônoma, mas relativa; o ator é relativo ao espectador por reciprocidade e complementaridade. Em termos dramaturgicos, a relação entre aquele que atua e aquele que assiste é tão significativa quanto a relação entre Hamlet e Ofélia, ou entre ator e atriz. Se a cena for, de fato, o espaço conectivo entre aqueles que veem e se sabem vistos, um sistema de convergências, a ação cênica acontece fora do palco, entre palco e plateia, fora dos corpos, no atrito das presenças. A cena, portanto, não se dá “em”, mas “entre,” ela funda um entre-lugar. Ação cênica é co-labor-ação. Neste sentido, a famigerada “presença do ator,” longe de ser uma forma de aparição impactante e condensada, corresponde à capacidade do atuante de criar sistemas relacionais fluidos, corresponde a sua habilidade de gerar e habitar os *entrelugares da presença*.

Um “corpo” pode ser visível ou invisível, animado ou inanimado, cadeira ou gente, luz, ideia, texto ou voz. Um corpo é sempre uma multidão de relações e, como tal, está permanentemente deflagrando relações. Corpo em relação com corpo forma corpo. O entre-lugar da presença é no nosso corpo o que não está em nós.

Para ativar circuitos relacionais, o ator deve trabalhar tanto no sentido de aguçar sua criatividade como sua receptividade. Geralmente a criatividade é privilegiada em detrimento da receptividade, a força criativa em detrimento do poder receptivo. Estamos mais habituados a agir do que a distensionar, a ponto de sermos agidos; somos treinados para criar e executar movimento, não para ressoar impulso; geralmente sabemos ordenar e dar ordens ao corpo mais e melhor do que sabemos nos abrir e escutar. A busca por um corpo conectivo, atento e presente é justamente a busca por um *corpo receptivo*. A receptividade é essencial para que o ator possa incorporar factualmente e não apenas intelectualmente a presença do outro.

Outro entrelaçamento que o corpo cênico investiga é a trama memória-imaginação-atualidade – o fato de que circulamos e entrelaçamos ininterruptamente referências mnemônicas, imaginárias e perceptivas. O que o corpo cênico explora, para além da dicotomia ingênua que contrapõe ficção e realidade, é a indissociabilidade entre essas três forças. Como o corpo cênico experimenta, imaginar implica memória, rememorar implica imaginação e ambos os movimentos se realizam na atualidade fenomenológica do fato cênico. Além disso, ator é criatura capaz de realizar insólitas operações psicofísicas como, por exemplo, transformar memória em atualidade, imaginação em atualidade, memória em imaginação, imaginação em memória, atualidade em imaginação, atualidade em memória. É sua alta vibratibilidade e sua fluidez que permitem essas operações psicofísicas. É sua inteligência psicofísica que abre dimensões para além da dicotomia ficção x realidade.

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 contrapô-la, 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*."<sup>8</sup> 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. Esteja eu consciente ou não, fato é que minhas ações envolvem experiências posturais, sensoriais e conectivas. Proponho-me então a investigar separadamente cada uma das três nervuras, uma de cada vez; proponho-me a fingir que é possível desembaraçá-las e, assim, graças a um acréscimo de consciência sensível, potencializar minha conduta em cena.

*Proposta 1:* investigar as sensações posturais conforme sugerido pelo mestre Yoshi Oida – através do desenvolvimento da escuta do corpo; através da sensação de macro a micro alongamentos, torções, pressões, relaxamentos e transferências de peso; através de variações em eixos básicos: céu e terra (cima-baixo), oriente e ocidente (esquerda-direita) e passado e futuro (frente-trás); experimentar sensações posturais através de um diálogo atento com a força da gravidade.

*Proposta 2:* ativar e ampliar sensorialidade – investir nas relações mais elementares de percepção e interação consigo mesmo, com o meio e com o outro através dos cinco sentidos: tato, audição, olfato, paladar e visão. Tratar de aguçar e expandir capacidades sensoriais culturalmente domesticadas e atrofiadas pelo uso banal.

*Proposta 3:* acelerar conectividade – acirrar os entrelaçamentos corpo-espaco, 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... através de experimentações psicofísicas múltiplas. Tratar das intercorporeidades e dos entre-lugares da presença. Através de acréscimo de sensibilidade sensorial e postural, circular interioridades e exterioridades com mais argúcia e consistência.

Três tarefas cotidianas para a potencialização do corpo cênico. Um corpo cênico porque des-automatiza mecânicas perceptivas, cognitivas e comportamentais; um corpo cênico porque investiga as dramaturgias do corpo e a nervura da ação; um corpo cênico porque em *estado de experiência e experimentação*.

## SOBRE A "NERVURA"

Na biologia, "nervura" se refere aos filamentos compostos por feixes de fibras que transportam os impulsos dos órgãos sensoriais ao sistema nervoso central e vice-versa, possibilitando movimento e sensibilidade. Na botânica, a palavra "nervura" quer dizer filamento ou veio de folhas e pétalas por onde é transportada a seiva. Na zoologia, "nervura" se refere ao tubo córneo que, ramificado, sustenta a membrana das asas dos insetos. Na tipografia, "nervura" se refere à saliência transversal das lombadas dos livros encadernados. E, na arquitetura, "nervura" é o termo que designa a linha ou a moldura saliente que separa as arestas de uma abóbada, os lados das ranhuras ou os ângulos das pedras. A "nervura da ação" é, portanto, por definição gramatical, uma questão vegetal, animal, mineral, arquitetônica, gráfica, que envolve voo, suporte, transparência, curvatura, ângulo, moldura, ranhura, saliência, lombada, movimento, seiva, pétalas, veias, asas, órgãos, filamentos, córneas, membranas, sensibilidade, flores, fibras e livros. Ou, ainda, a "nervura da ação" é uma questão de misturas, de combinações minerais, vegetais e animais através de ações humanas em busca de compreensões corporais outras, de invenções psicofísicas muitas. A nervura diz respeito ao que há de seiva nas saliências transversais dos livros de arquitetura encadernados com pétalas de flores; a nervura diz respeito ao ângulo da pedra em que pousa um livro e suas asas vegetais; diz respeito à natureza córnea, transparente e aquosa das molduras cerebrais; ao feixe de fibras que transporta os impulsos das saliências através do nosso órgão tubular central; diz respeito às ranhuras das abóbadas sensoriais onde moram anjos e insetos; diz respeito aos movimentos sensíveis das folhas em dias de sol; a nervura diz respeito aos movimentos sensíveis das gentes diante de folhas flutuando, asas caindo e páginas amarelecendo e diz respeito, finalmente, às dobraduras e aos desdobramentos das palavras.

Fico de pé e imóvel – apenas esforço e tensão necessários para manter-me de pé e imóvel. Já sorrio; não há imobilidade possível. Parada, me movo em direção à imobilidade. De pé, dançada pela dança mínima, pela nervura desta ação. A sala respirando, o mundo latejando a minha quietude relativa. Atenção nos pés. O contato dos pés com o chão, a zona de contato, superfície de interseção, ali, onde é pé e chão, onde o pé é chão e o chão, pé. Cézanne pintou a continuidade do objeto no espaço e as propriedades do espaço no objeto. Ser fiel àquilo de que somos feitos. E de que somos feitos? O horizonte: uma linha de céu e de terra. O corpo: um horizonte vertical. Corpos: horizontes tocáveis. Céu e terra: partes do corpo.

Quanto mais atenta estou, mais inapreensível se torna o instante. Imersa num momento infinito. Percepção é participação. Sou parte; logo, existo. Ou ainda: participar; logo, existir.

Conversei recentemente com cinco extraordinários artistas sobre estado cênico e corpo cênico.<sup>9</sup> Denise Stoklos é atriz, diretora, escritora e criadora do *Teatro Essencial*. Honora Fergusson e Fred Newman são atores do *Mabou Mines Theater Company*, grupo de teatro experimental americano fundado em 1969 e sediado na cidade de Nova Iorque. Alina Troiana é *performer* cubano-americana da cena *underground* nova iorquina que escreve, dirige e performa seus próprios textos, alguns deles relatos autobiográficos. Marina Salomon é dançarina e trabalha na *Cia. Regina Miranda e Atores Bailarinos* no Rio de Janeiro. Perguntei: Como você se sente quando está atuando? Sua percepção sensorial se altera? Como é a sua relação com objetos, espaço, tempo, movimento? O que é “estado cênico”, de acordo com a sua experiência? E eles responderam:

“Durante os ensaios de alguns trabalhos específicos eu costumava ter a sensação de que iria sair de mim, como se eu fosse perder a consciência.” (Marina Salomon)

“Sempre penso que no palco você está em um nível diferente de consciência. Aliás ‘consciência’ nem é uma boa palavra.” (Denise Stoklos)

“Você fica muito exposto e vulnerável diante da audiência, e, na verdade, você não atua bem a não ser que esteja vulnerável. Se você perder a vulnerabilidade não será um bom ator.” (Honora Fergusson)

“Você tem que sair da sua caixa, dos seus preconceitos, sair fora da sua idéia imediata de civilização e cultura. Cada uma dessas coisas é uma espécie de caixa. [...] Nós temos antenas; elas têm de estar expostas. Você tem que fazer com que essas antenas estejam vivas e vibrantes, estendidas no espaço.” (Fred Newman)

“A relação com o espaço – a maneira como o meu corpo se conecta com o espaço, como o espaço entra no meu corpo – me traz a sensação de uma prática espiritual.” (Marina Salomon)

“Eu digo que quando estou no palco estou fazendo as pessoas gozarem enquanto estou gozando. Para mim acontece nesse nível de sexualidade. [...] No palco você está absorvendo uma química louca que o seu corpo produz. É uma bomba! [...] Quando eu digo ‘elevada’ quero dizer que eu sinto como se eu não tivesse corpo, quase isso. É uma experiência espiritual. [...] Eu fico rápida e atenta. Posso ver e escutar muitas coisas ao mesmo tempo. Se eu tenho uma gripe, se estou menstruada, seja lá o que for, entro no palco e tudo isso desaparece! [...] Sinto muito medo antes de entrar em cena.” (Alina Troiana)

“Energia é o que realmente comunica, o que vai para o público e volta: energia.” (Denise Stoklos)

“Gostaria de trazer pra minha vida diária a mesma qualidade de energia que atinjo no palco.” (Marina Salomon)

“Quando você está se arriscando, como supostamente acontece no teatro, você sente que está enfrentando riscos como mergulhadores enfrentam riscos. Há risco de vida espiritual, vida mental ou vida física.” (Fred Newman)

“Comunicação é sempre amor, não tem outro meio. E amor é sempre acompanhado por confiança, confiança de que o outro é capaz; porque o outro sou eu. Se o outro é capaz, eu também me torno capaz. Isto é o oposto de paternalismo, patriarcado, capitalismo. É a liberdade. Quando eu posso receber o outro, então estou comunicando; quando eu escuto o outro e sei que posso falar também. Estes momentos não acontecem todos os dias porque estamos inseridos em fortes estruturas de

poder e opressão – estão ao nosso redor, por dentro, por toda parte. Vivemos num mundo que não quer que sejamos tocados porque se formos, nos tornaremos poderosos e capazes de mudar as coisas. Teatro político é portanto qualquer teatro voltado para esta noção básica de respeito aos seres humanos como iguais. E estar sempre em movimento porque nada está de fato completo e finalizado.” (Denise Stoklos)

O ator finge que finge

E este texto foi escrito para ser jogado no mar.

### NOTAS

<sup>1</sup> Uma primeira versão deste texto foi publicada na *Revista Folhetim* do Teatro do Pequeno Gesto (Funarte: Rio de Janeiro, 2003). Para esta edição, o artigo foi revisado e ampliado.

<sup>2</sup> CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Beyond boredom and anxiety* (San Francisco: Jossey-Bass, 1975), p. 36. Tradução da autora.

<sup>3</sup> ROLNIK, Suely. “Molding a contemporary soul: the empty-full of Lygia Clark” In: *The experimental exercise of freedom* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1999), p. 104. Tradução da autora.

<sup>4</sup> Maurice Merleau-Ponty desenvolve o conceito de “entrelaçamento” em “O entrelaçamento – o quiasma” In: *O visível e o invisível*.

<sup>5</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *The visible and the invisible* (Evanston: Northwestern University Press, 1992), p. 138. Tradução da autora.

<sup>6</sup> Ibid. p. 135.

<sup>7</sup> Ibid. p. 139.

<sup>8</sup> OIDA, Yoshi. *O ator invisível* (São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001), p. 57.

<sup>9</sup> As entrevistas foram concedidas individualmente nos anos de 2001 e 2002. No caso de Denise Stoklos, a entrevista foi realizada durante o Terceiro Encontro do *Hemispheric Institute of Performance and Politics* em Lima, Peru (julho, 2002).