



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

CARTOGRAFIA DE PESQUISAS EM PROCESSO - EPISTEMOLOGIAS DO SUL NA PESQUISA EM ARTES CÊNICAS E NAS PRÁTICAS DA CENA CONTEMPORÂNEA EXPANDIDA

CORPOS DA CENA CONTEMPORÂNEA: VIRTUOSE, VIOLÊNCIA E AUTORIA.

LINDSAY T. GIANUCA

A pesquisa em curso apresenta um recorte que revisa o apuro conceitual experimentado em práticas cênicas, analíticas e formativas. Dedicada a refletir os processos criativos, destaca a propulsão autoral alcançada a partir de impulsos variantes, versando sobre assinaturas singulares impregnadas e expressas de/em dado contexto sócio-coletivo. Apresentando uma abordagem sobre procedimentos de treinamento que visam emancipar o estudanteperformer, a análise verifica o modo de apropriação da técnica, das experiências vividas e do pensamento, promovendo um movimento pendular entre corpo-movimento-estética e corpo-conceito-autoria. Fundamentada nas filosofias da diferença, na fenomenologia, nas teorias teatrais e na vivência empírica da dança e do teatro, a imersão conceitual antecipa possíveis métodos de trabalho e apreensão do corpo cênico contemporâneo. O conceito de *ator-menor*, inspirado na literatura menor observada em Kafka por Deleuze e Guattari, e no Manifesto de Menos, obra de Deleuze sobre a prática de Carmelo Bene, conduz a análise. Trata-se de perseguir forças autorais, linhas de fuga de territórios identitários na tentativa de rastreamento de forças individuantes, quando é possível autor-izar o performer à criação sobre sua matéria-expressiva: corpo. A violência como condição para a aprendizagem é premissa do método explorado, derivada de um necessário trabalho sobre o olhar, a percepção e a sensação, modos de existência perante a técnica e o exercício do pensamento.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo: Autoria: Ator Menor: Força.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

RESUMEN

La investigación en curso revisa el apuro conceptual experimentado en prácticas escénicas, analíticas y formativas. Dedicada a reflexionar sobre los procesos creativos, busca destacar la propulsión autoral alcanzada desde los impulsos variantes, versando sobre asignaturas singulares impregnadas e expresas en dado contexto socio-colectivo. Presenta un abordaje sobre procedimientos de entrenamiento para la emancipación del estudianteperformer, verifica el modo de apropiación de la técnica, de las experiencias vividas y del pensamiento, promoviendo un movimiento pendular entre cuerpo-movimiento-estética y cuerpo-concepto-autoría. Fundada en las filosofías de la diferencia, en la fenomenología, en las teorías teatrales e en la vivencia empírica de la danza y del teatro, la inmersión conceptual anticipa posibles métodos de trabajo y aprehensión del cuerpo escénico contemporáneo. El concepto *actor-menor*, inspirado en la literatura menor observada en Kafka por Deleuze y Guattari y en el Manifestó de Menos, obra de Deleuze sobre la práctica de Carmelo Bene, conduce la análisis. Trata-se de perseguir fuerzas autorales, líneas de fuga de territorios identitarios, en la tentativa de rastrear fuerzas individualizantes, cuando es posible autorizar el performer a la creación sobre su materia expresiva: el cuerpo. La violencia como una condición al aprendizaje es premisa del método explorado, derivada de un necesario trabajo sobre el mirar, la percepción y la sensación, modos de existencia ante la técnica y el ejercicio del pensamiento.

PALAVRAS-CLAVE: Cuerpo: Autoría: Actor Menor: Fuerza.

ABSTRACT

The ongoing research presents a shortpiece that reviews the conceptual fining experienced in scenic practices, analysis and training. Dedicated to reflect creation processes, it highlights authorial projections reached from variation impulses, showing singular signatures impregnated and expressed from/in some social-collective context. Presenting an overview of training procedures that intend to emancipate the student-performer, the analysis verifies technique, lived experiences and thinking ways of apprehension, promoting a pendulous movement between body-movement-aesthetic

- 271 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

and body-concept-authorship. Based on philosophies of difference, phenomenology, and theatrical theories also in the empirical living of dance and theatre, the conceptual immersion put forward some possibilities of working methods and contemporary scenic body understanding. The concept of *minor actor*, inspired by the minor literature observed by Deleuze and Guattari in Kafka's work as well as by the *Manifeste the Moins*, Deleuze's study about Carmelo Bene's practice, guides the analysis. It relates to the pursuing of authorial forces, lines of flight from identity fields, trying to track back individualizing forces when is possible to author-ize the performer to creation over his expressive matter: the body. The violence as conditional to learning is a premise of the explored methods and scenic practices experimented, derived from the necessity of working through the view, the perception and sensation, existing means towards technique and thinking. **KEYWORDS:** Body: Authorship: Minor Actor: Force.

A questão sobre o corpo da cena contemporânea é em si uma multiplicidade de questões não somente pelo tratamento dado a este corpo, tanto técnica como conceitualmente, mas pela miríade de versões e inversões dos corpos que assistimos, interagimos, duelamos, testemunhamos e compomos. Ao revisar brevemente uma prática docente pontual, propulsora da pesquisa em curso, e intencionar o estudo analítico-crítico sobre estes corpos, o conceito de *ator menor* ergue-se para amparar a investigação cujo foco destina-se ao rastreamento de qualidades autorais nos corpos performáticos da cena contemporânea. Apresenta-se aqui algumas considerações sobre o embate entre virtuose e violências, perseguição das forças vetoriais, propositivas, que respondem ao domínio e desempenho técnico, em composição com forças extenuantes, fluxos que impedem a identidade, traços individuantes que riscam assinaturas através de seus corpos.

Para tanto, o primeiro apontamento confere ao pensamento uma relevância devida, nem sempre considerada como tal no empenho do treinamento de atores e bailarinos, muitas vezes relegada à condição supérflua e dispensável. Entretanto, não é difícil sustentar sua pertinência uma vez que a performance e a própria trajetória das artes cênicas, verificada ao longo do último século, nos conduzem à evidência de performers-



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

pensadores, uma exigência que extrapola a técnica, as salas de ensaio se fazem também de exercícios de pensamento.

Assim, a primeira marca, nesta perspectiva, prevê um acoplamento de planos na composição corpóreo-autoral.

Se o pensamento está contido na propulsão que ousa descrever das ideias concebidas. Se este pensamento está manifesto em múltiplas matérias. Se ele violenta a matéria e assume a extrusão, capturando o fora. Se ele aniquila o sujeito, a identidade para subjetivar uma dobra. Se para que seja possível acontecer se deve exercer sobre ele a “violência para que nos tornemos capazes de pensar, violência de um movimento infinito que nos priva ao mesmo tempo de poder dizer ‘Eu’”. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.73). Se voltado a refletir a aprendizagem nas artes da cena, a condição desta argumentação, após tantas condicionais, deriva de impregnações que se desprendem para considerar uma *qualidade* sobre a prática do performer da cena contemporânea e, efetivamente, o pensamento nele e sobre ele.

Sob o contorno conceitual de um *ator menor*, termo ‘derivado do conceito de autor menor cunhado por Gilles Deleuze em análise da obra do encenador italiano Carmelo Bene ou quando, em parceria com Félix Guattari consideram Kafka por uma literatura menor (2014), o princípio de subtração que promove um novo movimento entre os elementos expressivos se coloca. Trata-se aqui do rastreamento de uma certa qualidade de performance que privilegia o movimento intenso em lugar de uma expressão amparada em técnicas ou textos. A este respeito, não é raro que um ator ou bailarino, no afã de dominar uma determinada técnica, acabe por ser dominado por ela. Grotowski já apontava para este risco em um capítulo intitulado “Exercícios” do seu Teatro Laboratório (GROTOWSKI, 2010, p.163-180). Esta ambígua instrumentalização e cárcere do treinamento expressivo, somado à ideia de disciplinamento dos corpos empreendida por Michel Foucault e verificada em diálogo com mestres, colegas, alunos, atores e bailarinos, parece ser a primeira margem a ser transposta. Ao deslocar a ideia de técnica expressiva, seja ela qual for, ou em que campo se encontre – a dança, o teatro, o circo - para um treinamento da porosidade, de um trânsito intenso nos corpos, instaura-se o

- 273 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

primeiro indício de uma composição de forças individuantes, autorais, em detrimento de uma performance cênica delineada sob a exibição de uma virtuosidade, de um apuro técnico estéril. Não se trata, entretanto, de negligenciar a técnica, o condicionamento físico, mas de um deslocamento que propiciará novas possibilidades expressivas, germinativas, inaugurais.

No exercício científico de perseguição dos exemplos desta qualidade, há descrições, relatos, críticas e análises que, por vezes, denunciam a possibilidade do *ator menor*, entendendo-o antes como um momento, uma condição de forças postas, dispostas e correntes no corpo, do que como um sujeito. Em seus estudos sobre uma “escritura cênico-dramatúrgica conjugada, colaborativa, processual e desdramatizada” (DA COSTA, 2009, p.227), por exemplo, o pesquisador José da Costa apresenta suas impressões sobre o trabalho da atriz Mariana Lima que, oriunda do Teatro da Vertigem, trazia “uma espécie de herança de um tipo de densidade teatral” impregnada de um *modus operandi* próprio dos trabalhos da companhia e dos personagens que desempenhara. Da mesma forma, nota como apesar da montagem de “A paixão segundo G.H.” não ser uma produção da Cia dos Atores, sob a direção de Enrique Diaz possuía “certas marcas do trabalho anterior” do diretor. Esta combustão de forças, própria da cena, conforme verificado em pesquisa prévia¹, interessa aqui quando evidencia a autoria dos agentes da encenação. Assim, compreende-se a urgência de corpos que sejam não somente capazes de reproduzir estados, mas, de forma oposta, de produzi-los. Não se está mais no terreno da representação e reprodução, mas no âmbito da presença e produção. Neste encontro de forças criativas, mais adiante, o autor observa o trabalho cênico da atriz afirmando que Mariana:

(...) consegue dominar a técnica e manter o fluxo emocional da personagem. Aliás, a personagem poderia ser percebida como puro fluxo, conforme o que se vê no espetáculo. Não só a barata coloca a matéria orgânica e pastosa para fora. Há fluxos não controlados nos quais a personagem se esvai, confundindo-se com o próprio fluxo. É interessante ver isso no trabalho de Mariana, porque a intensidade emocional poderia implicar o reforço da personalidade e do eu, mas,



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

ali, onde a interioridade é, sem dúvida, convocada, ela é também objeto de um ritual de esvaziamento, de um processo de desfazimento. (...) É puro fluxo. Por mais inquietante que seja, é isso que atrai MarianaGH. É a esse universo que ela se entrega com volúpia e possibilidade de perda de si mesma. Há angústia. Mas não há vontade – nem talvez possibilidade, a partir de certo ponto – de se agarrar ao próprio corpo e a seus órgãos, sua organização, seu possível centro e seus limites espaciais seguros. O impulso incontrolável de Mariana-GH é o oposto desse. (DA COSTA, 2009, p.168)

Esta passagem interessa não somente por evidenciar a necessidade de corpos-autores na cena contemporânea brasileira, sendo esta o objeto de análise do autor que verifica neste contexto “criações partilhadas e presença diferida” e que alimenta o ímpeto deste estudo pela busca de um treinamento que escapa ao escopo interpretativo-representacional, mas substancialmente por apresentar o acoplamento da atriz com seu “personagem”. A descrição de José da Costa, segundo perspectiva desta investigação, apresenta uma *atriz menor*. Retornaremos ao conceito para melhor explicá-lo.

Se entendermos que nossos movimentos são produto de uma regulamentação social, cultural, histórica, política e, mais além, que as técnicas que instrumentalizam são também regras impostas sobre a musculatura e estrutura óssea, fruto de um engenhoso processo de disciplinamento corporal que não necessariamente emancipa o corpo, mas que, inversamente, pode limitá-lo em um engessamento técnico-estético, compreenderemos que a questão da autoria manifesta no corpo não é fruto de um condicionamento, de um treinamento estético, mas de uma liberação de forças extenuantes. Esta suposição está sendo perseguida através da pesquisa ainda em curso, cujas primeiras impressões e alcances expõem-se no presente artigo.

Partindo da premissa de Valerie Novarina (2011, p.31) que diz que “...se o artista é *dotado*, é de uma falta. Se ele recebeu alguma coisa, é algo a menos”, somada à conclusão de Tadeusz Kantor (2008, p.257) quando afirma que “não é verdade que um artista é um herói ou um conquistador audacioso e intrépido como quer uma LENDA convencional (...) é um HOMEM POBRE sem armas e sem defesa que escolheu o seu

- 275 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

LUGAR face a face com o MEDO”, o estudo sobre o *ator menor* prevê necessariamente o tensionamento entre virtuosismo e violência, entre o ensino da técnica e do domínio e a aprendizagem inventiva, por acoplamento (KASTRUP, 2012). Voltada a refletir as questões performáticas sob o foco da autoria no corpo, esta tensão destina à investigação de uma necessária desestabilização de poderes para permitir uma reinvenção de saberes sobre o corpo expressivo.

No esforço da verificação de uma certa genealogia do conceito, é preciso voltar aos estudos de Gilles Deleuze sobre Carmelo Bene, um dos raros homens de teatro a que dedicou um manifesto, interessou ao filósofo as operações cênicas do encenador italiano descritas em “Um Manifesto de Menos”. Nestas notas observa que “Bene se interessa muito pelas noções de Maior e Menor, dandolhes um conteúdo vivo. O que é um personagem “menor”? O que é um autor “menor”?” (DELEUZE, 2010, p. 33), para em seguida apostar que ele “não é nem o histórico nem o eterno, mas o intempestivo. E um autor menor é justamente isso: sem futuro nem passado, ele só tem um devir, um meio pelo qual se comunica com outros tempos, outros espaços.” (p. 35)

A análise da minoração no teatro de Carmelo Bene apresenta seu “procedimento cirúrgico” sobre a cena e revela um dos principais recursos a que este teatro se dedica:

Quando ele escolhe amputar os elementos de poder, não é apenas a matéria teatral que ele muda, é também a forma do teatro, que cessa de ser representação, ao mesmo tempo que o ator cessa de ser ator. Ele dá livre curso a outra matéria e a outra forma teatrais, que não teriam sido possíveis sem essa subtração. (DELEUZE, 2010, p. 33)

É uma operação matemática, portanto. O menor, o manifesto de menos, a literatura menor são termos cunhados pelo filósofo e seu parceiro Félix Guattari na análise de obras que inventam um modo de escapar da representação, de fuga da captura, um



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

modo arredo de dispor os elementos expressivos. Percebe, ao ver as encenações de “Ricardo III” e “Um Hamlet a Menos”, como se impõe

um tratamento menor ou de minoração, para liberar devires contra a História, vidas contra a cultura, pensamentos contra a doutrina, graças ou desgraças contra o dogma. Quando se vê o que Shakespeare sofre no teatro tradicional, sua magnificação normalização, exige-se outro tratamento que reencontraria nele essa força ativa de minoridade. (DELEUZE, 2010, p. 36)

Apresentando esta breve revisão sobre o conceito de autor-menor, o qual Deleuze não se dedica a desenvolver amplamente, pois em seguida desvincula-se dele para prosseguir observando as operações na linguagem, na postura, nas falas e cenas de Bene, em suas operações críticas, etc. interessa aqui derivá-lo no anseio de desenvolver o termo restringindo-o a uma primeira subtração: a letra “u”. O *ator menor* é ainda um autor, sem dúvida, sendo a autoria justamente o foco a que se volta esta investigação. Mas a autoria desta vez observada no corpo do performer contemporâneo, aqui chamado, portanto, *ator menor*. A segunda subtração sobre o conceito restringe o foco analítico da encenação para o trabalho desempenhado nos corpos expressivos que a habitam. No exercício de observar aspectos do treinamento, da composição e da expressão performáticas, a rota de investigação ruma para o cerne de um foco sobre o partilhamento do sensível e, antes das consequências, as agregações, os acoplamentos e agenciamentos quando se verifica a ocorrência do *ator menor*. A rota da pesquisa possui uma imagem que pretende ilustrar a direção, o sentido e a força vetorial que se volta ao âmago da atuação para entendê-la por uma disposição aos fluxos, às derivações e contágios manifestos no corpo: ATOR .

Somada à busca de um *ator menor*, portanto, entendendo que ele pode ser tanto um bailarino como um clown, um trapezista como um músico, pois “já não se define mais até onde vai o teatro e a partir de quando começa a coreografia; em que momento o bailarino toma o papel do músico; o instrumentista vira ator; e assim por diante” (STRAZZACAPPA, 1999, p.165), a ideia de violência exige destaque uma vez que é condição *sine qua non* da qualidade aqui minimamente rastreada. Tendo esboçado

- 277 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

algumas das questões sublinhadas pela pesquisa corrente, volta-se para a consideração sobre o treinamento que ela visa promover: uma certa “pedagogia” da violência. Evidentemente, não se trata de violência no sentido físico ou psíquico, mas justamente a violência segundo aceção de Gilles Deleuze (2003) que a considera condição para a aprendizagem. E, não por acaso, o filósofo afirmará que a arte é o destino de todo aprendiz. No caso dos que se envolvem em um ambiente artístico, aqui especialmente consideradas as artes cênicas, pensa-se que se faz ainda mais urgente uma formação que deforme as noções preliminares, os enunciados fixados, uma violência do fora que será única alternativa para o pensamento, pois do contrário não se pensa, se têm apenas reconhecimento, representação e reprodução. A forma é, então, contorno. A própria formação não seria antes uma deformação de características inatas ao sujeito? Entendendo que o pensamento, no caso do performer, se dá em sua matéria-corpo, uma violência conceito-corporal requer o foco.

Conduzida à “condição do ator/bailarino” a violência é, neste caso, fazer passar as forças, arrancar dos corpos cênicos qualidades expressivas e criativas que esvanecem a(s) identidade(s) em privilégio de traços individuantes. Como notava Kantor (2008, p.137), muitas vezes “o ator-artista tem sido desarmado, domesticado.” Ao deslocar conceitos das filosofias da diferença para fazê-los variar em práticas de treinamento e composição do performer, alcançou-se possíveis rotas para uma autoria corporal. Note-se que o corpo nesta perspectiva é indissociável da voz, “a carne é também a escuta sensível, da voz e da palavra” (PAVIS, 2013, p.244).

Então, se o virtuosismo físico é só mais um instrumento estético, como chegar ao atletismo das forças intensas? Algumas proposições exemplares trabalhadas em sala de aula, em disciplinas práticas² foram: a eliminação, subversão e fuga do clichê (estereótipo estéril?), a perseguição de um condicionamento físico e domínio técnico concomitantemente à fruição de intensidades que percorressem os corpos, o agenciamento entre voz e expressão corporal em vias de promoção da queda, o fato em detrimento da história, corpos-figura em lugar de personagens, contrição e saturação dos átomos, repetição como recurso para fazer surgir a diferença³. Além destes, a



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

subtração como operação de apagamento, o empenho da eliminação como primeira força para uma composição autoral, já que “é antes de tudo uma *decisão, um gesto* [...] Montar um modo de ação tal que esse ato de apagamento se torne *visível, manifesto*” (KANTOR, 2008, p.94). Se, como diz Deleuze (2007, p.91), o pintor nunca se depara com um quadro em branco posto que a tela já está repleta de clichês, entende-se que o corpo do ator, da mesma maneira, requer um ato de apagamento necessário à criação, esta seria a primeira ação para um empenho autoral visando permitir processos nos quais o corpo devém-outro, quando “tudo começa a ser corpo-vida” (GROTOWSKI, 2010, p. 177).

“Talvez fosse um embaralhamento ou um caos, se não houvesse um segundo elemento para dar consistência à carne. A carne é apenas o termômetro de um devir” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.232). Observadas através do trabalho sobre a carne, portanto, que é a oficina da expressão de atores e bailarinos, algumas especificidades operativas se delineiam. Opondo-se à perspectiva fenomenológica da experiência os filósofos antecipam: “a carne não é sensação, mesmo se ela participa de sua revelação. Era precipitado dizer que a sensação encarna” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.231), e esclarecem:

É a carne que vai se libertar ao mesmo tempo do corpo vivido, do mundo percebido, e da intencionalidade de um ao outro, ainda muito ligada à experiência – enquanto a carne nos dá o ser da sensação, e carrega a opinião originária, distinta do juízo de experiência.

Carne do mundo e carne do corpo, como correlatos que se trocam, coincidência ideal. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.230-231).

Na “carnificina”, portanto, oficina da carne do corpo e da carne do mundo, na zona de indiscernibilidade entre homem e animal que, acredita-se aqui indispensável para um alcance desta qualidade de performance, revela-se um necessário ato de selvageria. Há presença mais irrefutável do que a de um animal selvagem? Seja rasgando o espaço em fuga, ou condensando-se, saturando os átomos⁴, adquire-se uma intensidade que transita necessariamente pelos poros e que tem o poder de desestabilizar, desorganizar

- 279 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

os órgãos, para responder à ambição artaudiana⁵. Valérie Novarina (2011) vai falar “do corpo inteiro como um olho” e Romeo Castelucci, a respeito de sua obra “Sobre o conceito de rosto no filho de Deus”, esclarece:

“é o olhar do corpo, extremamente físico: funciona como um poro da pele por onde passam os humores, as emoções, as sensações e também o conhecimento”. (in: cartografias.mitsp_01, 2014, p.35)

Não se trata, entretanto, de submeter o corpo à natureza da visualidade, ao contrário, trata-se de fazê-lo descer do globo ocular para instalar-se na pele, para que seja possível ver com qualquer dos membros e partes que o compõem. Este corpo-olho, corpo-matéria, corpo-pensamento, corpo-figuras de propulsão de uma variabilidade é um dos primeiros indícios de uma aprendizagem acopladora, violenta, aprendizagem do não-dado, não-pensado, não-capturado, aprendizagem do fora. Não se trata aqui da utilização de metáforas, embora elas contribuam muito para o trabalho de atores e bailarinos, mas de colocar no corpo uma qualidade inaugural, sempre inaugural e, por isso, um treinamento mais de uma qualidade do que de uma técnica, mais de uma decomposição do que de composição, mais de um exercício de fuga de si do que de cuidado de si, mais de uma natureza exploratória do que expressiva, apesar de que esta última terminará por ser contemplada amplamente visto que, quando se têm por foco a autoria, ela deriva de impressões e expressões em movimento.

Neste sentido, o corpo que se trata treinar não se restringe a um acúmulo de músculos, nervos, veias, tendões e articulações, embora estes participem ativa e condicionalmente, mas necessariamente uma matéria que é corporeamento, sendo impossível pensar a expressão da carne sem a implicação de uma natureza subjetivante, acopladora, que impregnará o equilíbrio da matéria extensa de uma intensidade determinante e que deve, necessariamente, ser considerada no investimento de uma “pedagogia” para a autoria, quando não se requer mais representações ou reproduções, mas produções e corpos presentes. Assim, uma qualidade de encenação diametralmente oposta à tradição teatral ou ao classicismo de algumas vertentes da dança. Não obstante, para agir sobre as formas históricas, fundadoras de estilos e



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

escolas, a investigação sobre elas requer um empenho técnico que prevê apropriação e abandono, captura e fuga da captura, as forças individuantes escapam ao indivíduo, são produzidas por ele, mas não o identificam, alcançam a qualidade de devir, quando se sustenta uma aprendizagem dos signos da cena (DELEUZE, 2003): presença porque movimento, identidades em composição flutuante.

Mas, se a investigação sobre o corpo performático alcança estas proposições, vale ressaltar de que corpo se está tratando aqui. Eleonora Fabião recorre à Espinosa para esclarecer que ele se dá:

(...) nem como substância nem sujeito. Corpos são vias, meios. Essas vias e meios são as maneiras como o corpo é capaz de afetar e ser afetado. O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar. (...) um corpo não é separável de suas relações com o mundo posto que é exatamente uma entidade relacional. (FABIÃO, 2009, p. 238)

E se o corpo é, então, esta matéria não nascida, posto que está constantemente em vias de nascimento e morte, é preciso considerá-lo gestação, força germinal, nem forma nem substância, mas carne correlata com o mundo. Assim entendido, como trabalhar, preparar, (de)formar este corpo? Um artista “é alguém que deve se autoengendrar, nascer ele mesmo, nascer só, que deve fabricar em si o órgão que não nasceu nele.” (NOVARINA, 2011, p.30-31). O poeta Marcelo Ariel reitera que “não nascemos ainda”⁶. Ao perseguir o estado germinal, portanto, gestacional, engendramento de partículas e átomos em constante rearranjo, o estudo alcança a constatação de uma necessária auto-extinção, fruto de auto-exploração, da criação e aniquilação de linguagens, do risco. Que mais é uma assinatura senão um risco?. Esta exigiria dos estudantes-performers mais do que um preparo para estar em cena, dominar uma ou mais técnicas bem como os recursos do palco e do improviso, uma tal proposição requereria expô-los a constantes e sucessivas violências perceptivas que deslocaria as noções e apreensões estabelecidas até certo momento: promovendo o novo para nascer-se adiante.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Retornando à descrição de José da Costa sobre o corpo de Mariana-GH, ao observar fluxos não identitários ao mesmo tempo em que é possível notar uma herança na qual se presentifica todo um passado, poderíamos entender que a atriz nasce na condição acoplada bem denominada pelo filósofo, entre si e Clarice. No entanto, seria uma intempestividade que conferiria a qualidade de *atriz menor* no extrato descrito pelo autor à página 4, não seu passado como herança ou sua filiação com o Teatro da Vertigem, mas uma condensação temporal manifesta num corpo a-histórico. “É essencialmente humano ser ao mesmo tempo um herdeiro – parte de uma cultura – e um inovador, trabalhando criativamente dentro ou contra a tradição.” (SWANWINCK in: MENDES e CUNHA, 2012, p. 83). Mas, para além da condição humana, a suspensão do tempo, em sua eliminação historicizante e uma abolição das filiações em prol das alianças, constituem outro indício dos movimentos que subvertem a encenação tradicional. Gilles Deleuze fala por si e por seus pares sobre o risco de incluir Carmelo Bene numa comparação reducionista da não-representação com Artaud, Bob Wilson, Grotowski, Living Theater, entre outros, e esclarece:

(...) nós não acreditamos na utilidade das filiações. As alianças são mais importantes que as filiações. (...) Carmelo Bene tem graus de alianças muito diferentes (...). Ele pertence a um movimento que subverte profundamente o teatro contemporâneo. Mas só pertence a esse movimento pelo que ele próprio inventa, e não o contrário. (2010, p. 33)

O teatro contemporâneo no Brasil, por sua vez, parece requerer cada vez mais performers que sejam capazes de devires múltiplos, autores que riscam sobre sua matéria expressiva uma assinatura singular. Se as alianças interessam mais do que as filiações, talvez importe menos a submissão a uma determinada técnica ou modo de expressão, modelos ou sistemas, do que os vínculos possíveis nos quais atores e bailarinos possam amparar-se não para reproduzir ou administrar determinado modelo prévio, mas para derivá-los no corpo assumindo-se como corpos criativos – vivos – não nascidos - corpo – pensamento - possibilidade, anunciando, talvez, um rastro de *ator menor*.

- 282 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

E se, ao lado da técnica o texto tem sido, ao longo do último século, objeto de refuta nas encenações contemporâneas que o têm deslocado, fragmentado, revisto, ignorado, entre outras ações possíveis⁷, é tomado aqui como instrumento cerceador da autoria e, simultaneamente, propulsor da mesma. Ao aceitar que o texto teatral não possui uma verdade a exprimir e tendo sido superada a ideia de fidelidade ao autor dramático, o texto, quando apreendido na sua qualidade de tessitura, pode contribuir para que o tecido que se ergue seja um acoplamento entre as forças da linguagem escrita, a tensão que coordena o movimento, o pensamento que preenche e intensifica a matéria expressiva, entre outros possíveis traços de singularidade que respondem às forças subjetivantes em detrimento das raízes identitárias. José da Costa observa uma das possíveis operações empreendidas neste embate corporal ao analisar a obra de Antônio Araújo, o que chama de “escrita com os corpos no espaço(...)esse tipo de diálogo corporal que o grupo estabelece com suas referências literárias e imagéticas” e, contribuindo para a premissa desta argumentação, completa dizendo que a prática “ganha traços de acentuada violência” (DA COSTA, 2009, p. 41)

Ainda sobre a relação com o texto, a subtração aparece novamente como recurso operativo de variação: “para subtrair a literatura, por exemplo, subtrair o texto, uma parte do texto, e ver o que acontece. *Que as palavras deixem de fazer “texto”...* (DELEUZE, 2010, p. 29). Que os corpos deixem de ser representação. Que o organismo deixe sua organização. Que a linguagem deixe de ser normativa e normatizada para ser criada. Que a virtuose deixe de ser armadilha para tornar-se arma. Corpos performáticos como máquinas de agenciamento, sensíveis aos signos da cena e da presença, sabedoria do corpo, poros como passagem, fluxo contínuo. São estas as ambições de um jogo cênico que lida com o texto operando-o ao invés de servi-lo, interpretá-lo, representá-lo ou qualquer outra ação que seja anterior ao seu nascimento. O texto como germe.

Assim, não se trataria de reler ou adaptar um texto dramático, mas de encontrar a força da matéria textual que entrará em choque com a força da matéria corpo-pensamento, produzindo novos movimentos de versos: inversos, transversos, subversivos, etc. É necessário então travar uma luta contra as “doxas corpóreas”, contra a “memória doxa”, utilizando os termos de Renato Ferracini quando reflete sobre experimentar o território

- 283 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

micro (FERRACINI, 2010, p.46-57), mas há outras doxas perversas, estatutos rígidos (como o das técnicas de dança, circo, entre outras e o próprio texto) clamando por serem corrompidos. É claro que, para corrompê-los, é preciso minimamente conhecê-los, mas a questão persegue algo que precisa ser inventado e, em seguida, instaurado como uma assinatura. É por esta razão, por ambicionar a autoria, que o pensamento é questão cara ao estudo. Porque acredita-se que o pensamento deverá impregnar-se na autoria, neste plano compositivo sobre a matéria-carne, performer-cena, treinamento para a efemeridade, ser capaz de erguer monumentos de sensações (DELEUZE, GUATTARI, 2012) pelo corpo.

Notadamente não se quer refutar um empenho técnico ou textual, mas defender que se exerça sobre estes uma ação de atravessamento ativo, de agenciamento maquínico em detrimento de uma posição submissa e passiva sobre a qual é impossível o ato criador e autoral. Ao apostar na qualidade do *ator menor* quer-se alcançar uma “força não representativa sempre em desequilíbrio”, (DELEUZE, 2010, p.33) que possibilitará uma variação sobre a própria técnica, uma readequação de modos de existência em contínua transformação, uma apropriação de luta com o texto que permitirá que o próprio embate gere novas possibilidades sobre a matéria textual e, evidentemente, corpóreo-vocal. E para que se façam autores é necessário fazer-se neles pensamento, pois “a arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por *perceptos* e *affectos*” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.88), e, neste ponto, os estudantes-performers ou os performers-filósofos serão capazes de erguer assinaturas enquanto produzirem seus próprios pensamentos, violentados por uma “pedago-provocação” que lhes exija tal anseio, destinados a uma existência que se reinventa. “Deveríamos nos libertar, afinal da sedução das palavras! Que o povo acredite que o conhecer é um conhecer até o fim, o filósofo deve dizer a si próprio: "Se decomponho o processo que está expresso na proposição" eu penso" (NIETZSCHE, 2005, p. 21). Trata-se, portanto, de pôr novamente as forças em desordem, em desequilíbrio. O corpo deverá questionar a técnica, decompô-la para que se componha em si uma derivação estética em oposição às reproduções estáticas⁸.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Considerando a revisão bibliográfica e conceitual exposta bem como os exemplos descritos e a argumentação empreendida no presente artigo é possível compreender que a autoria se faz por um risco, no amplo sentido do termo. Arriscar é condição para riscar no próprio corpo traços de forças, linhas de fuga de territórios identitários: decompor os processos expressos nas proposições, violência de um movimento infinito, impedimento da identidade porque identidades flutuantes, fazendo-se e desfazendo-se em fluxo, pensamento que pede revisão contínua das suposições, dos fundamentos, da tradição do próprio conhecimento. Inversão e subversão dos elementos de poder do corpo expressivo para permitir novas possibilidades expressivas. A linha é um traço, o traço é um risco, o risco é um abismo catapultar: corpoautor.

Afinal, “de fato, aquilo que chamamos Arte não existe. Existem apenas artistas” (GOMBRICH, 2013, p.21), e aos artistas da cena contemporânea, os performers, não parece mais suficiente um domínio técnico, um apuro estético, uma capacidade de vocalização textual. Cada vez mais, percebe-se, se requer deles pensamento, corpos nômades dentro da própria técnica, violências por *perceptos* e *afectos*, revoluções intensas feitas de volição, máquinas de agenciar contextos e de desequilibrar expressões. Se há muito tempo a arte de atuar deixou de ser a arte de declamar, há algumas décadas o virtuosismo tem cedido lugar ao desejo de uma violência perceptiva. É por isso que se acredita na força de uma operação violenta (“pedagogia” para a cena?) que qualificaria os corpos para este trânsito, para uma arte de minorar, de “subverter profundamente o teatro contemporâneo pelo que eles mesmos inventam”. A assinatura no corpo é ainda um signo, confluência de densidades e saturação, signo singular não identificável, mas individuante. Como encontrar o *ator menor* (variação-Máquina de Guerra) em meio à exaltação de mais técnicas, mais saberes, mais poder, mais mídias, mais façanhas e fomentos (estatização-Aparelho de Estado), é um exercício a que a pesquisa, que apresenta aqui alguns recortes de seus alcances, ainda se dedica. Evidentemente parece tratar-se de uma manifesta linguagem que opera na contralinguagem, mas os próprios aportes científicos aqui descritos, por uma necessidade de revisão constante, não pretendem ser proferição de verdade alguma,



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

senão da necessidade da insciência para a ciência (NIETZSCHE, 2005) que se ensina: primeiras pistas para o *ator menor* – seu corpopsamento não nascido.

O exame preliminar de rastreamento desta qualidade de expressão intensa bem como a revisão conceitual e seu apuro experimentado abreviam-se neste estudo que apresenta seus alcances parciais na exegese sobre a técnica e suas derivações. A assinatura no corpo apresenta-se impregnada de vida, as forças são uma exigência para que os fluxos deixem marcas. A autoria, por sua vez, não é, justamente, uma marca no mundo? Os corpos da cena contemporânea parecem estar em vias de uma luta selvagem e profícua entre a virtuose e a violência, herança e possibilidade inaugural. Criação por princípio, violência por procedimento, autoria por norte. Ponto cardeal diluído no corpo, bússola para desnorrear as relações de poder.

REFERÊNCIAS:

- CASTELUCCI, R. Sobre o conceito de rosto no filho de Deus. *cartografias.mitsp_01*: Revista de Artes Cênicas, São Paulo, n.1, p.34-35, 2014.
- DA COSTA, J. *Teatro Contemporâneo no Brasil: Criações Partilhadas e Presença Diferida*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009. 248 p.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 183 p.
- _____. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2003. 173 p.
- _____. *Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. 111 p.
- _____; GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Ed.34, 2012. v.3.144 p., v.5. 264 p.
- _____; _____. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. 288 p. _____. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. 157 p.
- FERRACINI, R. Experimentando o Território Micro. *Ensaio em Cena*. Salvador: Abrace e CNPq, 2010, v.1, p. 46-59.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

FABIÃO, E. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta* v.8. n.5. São Paulo: Revista do PPG em Artes Cênicas, ECA-USP, p. 235-246, 2008.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: _____. *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001. p. 264-298

GIANUCA, L. *O Oceano Cênico de Zoé Degani: por uma cenografia plural*. 2013. 227 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013. 1076 p. GROTOWSKI, J. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc, 2010. 254 p.

KANTOR, T. *O Teatro da Morte*. São Paulo: Perspectiva, 2008. 270 p.

KASTRUP, V. A atenção na experiência estética: cognição, arte e produção de subjetividade. *Revista Trama Interdisciplinar*. v. 3, n. 1. São Paulo: Editora da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2012. p.23-33

_____. Aprendizagem, arte e invenção. In: LINS, Daniel. (Org.). *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p.207-223

NIETZSCHE, F. *Além do Bem e do Mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Cia das Letras, 2005. 248 p.

MENDES, A; CUNHA, G. Um Universo Sonoro nos Envolve. In: *O Ensino das Artes: construindo caminhos*. Campinas: Papyrus, 2012. p.79-114 NOVARINA, V. *O Teatro dos Ouidos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. 48 p.

PAVIS, P. *A Encenação Contemporânea*. Perspectiva, 2013. 433 p.

STRAZZACAPPA, M. *As técnicas corporais e a cena*. In: BIÃO, A. & GREINER, C. *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999. p.163-168

¹A noção de encenação como combustão de forças criativas e autorais é defendida no estudo intitulado "O Oceano Cênico de Zoé Degani: por uma cenografia plural", Dissertação de Mestrado sobre a obra e os processos criativos da artista gaúcha,



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

defendida no ano de 2013 em Porto Alegre, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, conduzida sob orientação da Prof. Dra. Silvia Balestreri.

² Estas proposições foram aplicadas na ocasião em que a autora esteve à frente das disciplinas práticas do curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) entre janeiro de 2014 e dezembro de 2015 na condição de professora substituta da instituição. O deslocamento de conceitos foi aplicado especialmente nas disciplinas: Expressão Corporal I e II (1º e 2º semestres do curso) e Expressão Vocal I e II (3º e 4º semestres do curso), além de ter sido experimentado também na disciplina de Improvisação Teatral II (2º semestre do curso).

3

Um dos exercícios experimentados, por exemplo, consistia em apresentar uma imagem, sempre a mesma, individualmente e, convocando todos à análise, perceber que iniciativas tendiam à ilustração e representação e quais conseguiam atingir níveis de sensação da imagem exibida, incentivando a percepção ao estereótipo e à saturação e verificando as qualidades inovadoras nos corpos que as alcançavam.

4 Deleuze e Guattari apropriam-se do discurso de Virginia Wolf para explicar o procedimento de saturação: “Saturar cada átomo... Eliminar tudo o que é resto, morte e superfluidade... Incluir no momento o absurdo, os fatos, o sórdido, mas *tratados* em transparência” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.223). Assim como encontraremos em seus escritos sobre Carmelo Bene citação do encenador italiano: “eu sou uma massa, “vejam como a política se torna de massa, a massa de meus átomos...”” (DELEUZE, 2010, p.56)

5

Corpo sem Órgãos: expressão fundada por Antonin Artaud desenvolvida conceitualmente por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012)

6

Em palestra no evento “Novos Povoamentos” promovido pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUC-SP ocorrido nos dias 29 e 30 de setembro de 2016, em São Paulo, SP.

⁷ A este respeito ver PAVIS (2013)



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

⁸ O estético (como movimento) versus o estático. Conceitos apropriados de Deleuze e Guattari, 2012,v.5