

IMAGENS E IN-CORPORAÇÕES. UMA REFLEXÃO SOBRE O TEATRO EXPERIMENTAL.

**Selma Baptista**

Universidade Federal do Paraná – UFPR

Teatro experimental, performance, ekphrasis.

Resumo: este texto reflete sobre a relação criada entre as metáforas sugeridas por imagens (pinturas, fotografias...), e as “imagens” criadas a partir delas nas experiências corporais do teatro “experimental”. A questão central parece ser a(s) maneira(s) com que a cultura se “inscreve” no corpo humano *enquanto objeto de arte*, dentro das especificidades culturais. Tratar-se-ia da questão do “*embodiment*”, ou, nas palavras de T. Csordas, “*the existential condition of cultural life*”<sup>1</sup>. Por outro lado, sugere um interessante “diálogo” entre linguagens artísticas, que, como coloca Carlo Ginzburg, pode ser pensado como uma manifestação atual da tradição da *ekphrasis*.<sup>2</sup>

Várias pinturas famosas compuseram a série inspiradora inicial para o começo dos exercícios de improvisação teatral. Outras imagens, outros artistas, outros tempos e contextos nos levam a outros *quartos*, cenas íntimas que também serviram para construir o referido “*embodiment*” da experiência teatral analisada neste texto.

Desta maneira, os dramas, as estórias, os quadros, as partituras, os filmes, os jogos, as brincadeiras, as anedotas, os chistes, enfim, tudo isso e muito mais, pode ser pensado como “*unidades estruturadas de experiências*”, as quais, segundo Bruner, permitem o acesso às unidades de significados socialmente construídas, que realizamos na maioria das vezes sem termos consciência delas.<sup>3</sup>

Já desde o início dos ensaios os atores começaram a construir experiências corporais, interpretativas, improvisadoras, individuais e em grupos, a partir de imagens escolhidas pela diretora da companhia<sup>4</sup>. Foram usadas pinturas de Gustav Klimt, Balthus, Jaroslav Pelikan, Edward Hopper, além das pesquisas que cada ator/atriz fez por conta própria ao longo do desenvolvimento dos exercícios interpretativos.

---

<sup>1</sup> Csordas, T. (1994) (editor) *Embodiment and Experience. The existential ground of culture and self*. Cambridge, Cambridge University Press.

<sup>2</sup> Cf. Ginzburg, Carlo (2001) *Olhos de Madeira*. São Paulo, Iluminuras. O conceito vem dos gregos, e tem sido pensado como um recurso retórico de “tradutibilidade” de uma linguagem artística a outra. Um processo de “extensão” descritiva/interpretativa, através do qual, a essência e/ou forma de um objeto artístico pode ser apreendido e re-trabalhado numa outra linguagem. Ex: uma pintura descrita em um texto literário.

<sup>3</sup> Bruner, E. & Turner, V. (Eds) (1986) *The Anthropology of Experience*. Chicago: University of Illinois Press.

<sup>4</sup> Esta etnografia foi realizada junto ao Grupo *Obragem* de Teatro, de Curitiba, no ano de 2006. Esta publicação é autorizada pelo grupo.

Mas os significados para estar aqui ou ali, fazer isso ou aquilo eram estimulados em função da mecânica dos movimentos, retirando dos gestos, das posições e dos movimentos qualquer intenção de “contar uma história”, ou, “dramatizar” a situação.

Na medida em que a técnica de construção mostra-se basicamente “celular”, crescendo de dentro para fora, a estrutura toda do espetáculo se “expande”, ao mesmo tempo em que as relações entre os fragmentos vão sendo estabelecidas, de forma circular, isto é, todos vão passando pelas mesmas experiências.

Desta maneira, como uma cebola, o trabalho cresce “por dentro”, e em camadas inclusivas, ao mesmo tempo em que vão se estabelecendo relações entre as pessoas, os objetos, as idéias, as sensações, os sentimentos e ações, **através dos movimentos**.

Passo a comentar agora, como a **cama** passou a fazer parte efetiva desta montagem. De certa maneira o mesmo papel “mediador” das imagens dos quadros foi marcante nas primeiras etapas, a **cama** passou a ser um novo e potente objeto “mediador”, com um forte potencial imagético.

Na primeira série de agosto de 2006, aparecerá a única vez em que apenas duas mulheres interagem com a **cama**. Nesta mesma série aparecem, pela primeira vez, os nus femininos. Mas, por outro lado, na seqüência, já começam a aparecer as primeiras cenas de “casal”, em jogos de “encaixe”, que vão se transformando em “pequenas lutas”.

A série de setembro já traz outras idéias: as cenas de um casal sobre a cama, a violência implícita de uma suposta “posse”, e o nu masculino de um dos atores, ao lado desta cena, sem interagir com o que estava acontecendo sobre a cama. Não se fazia sequer um *voyeur*. Seu rosto, impassível, olhava em outra direção. Esta série termina com todos cobrindo seus rostos.

Diversos níveis e apoios são recursos para trabalhar um o corpo do outro, e, o seu próprio. As primeiras vezes em que a cama “entra em cena”, ela serve de apoio a uma série de exercícios bem variados, aparentemente apenas como suporte, ou, como demarcadora de planos e recortes no espaço cênico. Pouco a pouco ela vai “servindo” a certas idéias como, por exemplo, àquelas relacionadas a vários tipos de “jogos” entre as duplas, ou, até mesmo, envolvendo todos os atores em cena. Dentre estes, os encaixes de corpos sobre a cama pouco a pouco se tornando mais violentos; as cenas que sugeriam a impossibilidade de “paz”, “sono”, “sossego”, ou, as disputas heterossexuais que sugeriam a impossibilidade da relação sexual, amorosa, de entrega. Eram cenas de “recusa”, em várias séries e com todas as duplas, por assim dizer.

A hipótese básica da minha leitura, é que a **cama** estaria fazendo a **mediação** entre **tempo/espço**, e que, portanto, seria uma forma “condensada”, de um forte potencial metafórico em função da sua posição dentro de um “*sistema moral*” *referencial*.

Em primeiro lugar, a cama como um **objeto**, está colocada numa situação/posição ambígua. Como não existe um “espaço” determinado da mesma maneira como no ambiente de uma “casa”, nem outros objetos com os quais se relacionar, a **cama**, em princípio, se torna um objeto “fora” das relações, desestruturado.

Desta maneira, uma reflexão sobre a cama “*em cena*”, é, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre as pessoas em relação umas com as outras e com o(s) objeto(s), o que pode revelar a estrutura desta sociabilidade e indicar percepções da *alteridade*.

Minha sugestão de leitura é que, na medida em que a cena em questão não configura um “espaço”, ficam dúbias as relações interpessoais, os níveis de articulação dentro/fora, exterioridade/interioridade, o público e o privado, a questão da intimidade e da exposição pública, e, ao mesmo tempo, as de gênero, de hierarquia, de tempo.

Pois neste caso específico a cama é mais do que um objeto: **é um objeto em movimento**, e, exatamente neste sentido, ainda que falte o “espaço”, pode voltar a significar, e a (re)estruturar relações, mas apenas através do seu **movimento**, do seu **deslocamento contínuo**.

Sua “ilegibilidade” de objeto sem função, sem localização num “espaço”, readquire o poder de significar como se fosse um cometa, a arrastar atrás de si, fragmentos de significados, luzes que iluminam sua (nova) “teatralidade”.

É como se estes deslocamentos em cena passassem a produzir “lugares”, distâncias, intervalos, que se “comunicam”, silenciosamente, ou não, como versões performáticas da *alteridade*, realizadas a partir de variadas “negociações”, envolvidas numa ficção da “intimidade”, que no discurso da montagem foi surgindo como a possibilidade de se relacionar com a singularidade de um “outro”, que não se pode e não deve determinar de antemão, portanto, apreensível apenas através da improvisação, da corporificação das intenções estéticas.

Como no mostra *Csordas*, dos anos 70 para cá muito se escreveu sobre o **corpo**, não apenas porque a teoria passou a concebê-lo de forma diferente, mas, sobretudo, porque nossos corpos foram sendo **organizados e vívidos** de forma diferente.

Vivemos tantos séculos buscando a integração corpo/mente para vê-lo, agora, como algo fluido, inapreensível, fragmentado... Neste sentido, diz ele, no capitalismo avançado, com o alto investimento em uma cultura do consumo, com a proliferação de imagens que acentuam o **movimento**, as **vertiginosas transformações do tempo e espaço**, o corpo se tornou, fundamentalmente, “sede” de um **self performático**, feito de **aparências e manipulações impressionistas**.

Neste sentido, havia uma insistente orientação para que os atores “*não dramatizassem*” as ações; esta indicação sugeria sempre, na minha leitura, um esvaziamento de pensamentos, dos

lugares-comuns... ao mesmo tempo em que enfatizava que eles deviam “*dançar*” as idéias. Novamente a insistência no **movimento**.

Outra questão sugestiva é a possibilidade de “*doubling*”: falando sobre o trabalho com o corpo, e como seria possível expressar, criando situações, se trabalhava sempre, no sentido de “mapear” as situações criadas pelos improvisos, e sua posterior “memorização”, o que parece bem distante da noção de “*restored behavior*”, de um “*behavior of behavior*”, um desdobramento crítico, reflexivo.<sup>5</sup>

Outra questão foi o **padrão de organização** das cenas: o “*formato expansivo*”, ou seja, trabalhar no sentido de ir in-corporando o outro e suas intenções figurativas.

Mas o que parece importante notar é a crescente liberdade que se vai dando ao aparecimento das imagens, substanciadas pelos corpos dos atores, e, à crescente presença da **cama**, que vai aparecer logo no final das primeiras séries de exercícios.

A partir daí a observação passou a delinear-se cada vez mais claramente: capturar a *dança da alteridade*... algo ligado aos objetivos do grupo, mas com outra perspectiva, outra consciência. Se a diferença constitui a vida social, pensava eu, e, se existo a partir da existência do outro, era possível perceber estes movimentos como relações sociológicas que seriam, ao mesmo tempo, da mesma natureza que algumas relações gramaticais.

Assim, este “balé” foi se desenhando na minha imaginação, explicitando uma instigante dialética do dentro e do fora, tanto em termos das *in-corporações* dos atores, quanto da relação entre os observados e o observador. E mais, fui percebendo a **cama** e seus movimentos como um “discurso”: o que se fala, como se fala, de onde se fala, com quem se fala, para quem se fala, etc... e o palco como uma arena, e várias formações discursivas em confronto. Fui percebendo que todas versavam sobre uma **impossibilidade**. Eram variações sobre o mesmo tema. Era, fundamentalmente, uma política cultural da alteridade.

E, ao mesmo tempo, foi possível perceber que esta *mediação* entre as imagens dos quadros e as imagens produzidas na ação teatral se realizavam através deste **corpo-cama**, numa espécie de comutação figurativa, em muitos aspectos semelhante à “tradutibilidade” dos movimentos de uma *ekphrasis*.<sup>6</sup>

#### **Bibliografia:**

**Baudrillard**, Jean *O Sistema dos Objetos*, Ed. Perspectiva, 1973: 99/100.

**Bourdieu**, P. (2002) “A casa ou o mundo ao contrário”, in *Esboço de uma teoria da prática*. Oeiras:Celta.

---

<sup>5</sup> Dawsey, J. (2006) “Theater of “bóias-frias”: rethinking anthropology of performance”, in Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, vl. 2, n. se. Também em português: idem, ibidem, vl 11, no. 24, 2005.

<sup>6</sup> Ver a este respeito: Ginzburg, Carlo (2001) *Olhos de madeira*. São Paulo, Co. das Letras.

**Bruner, E. & Turner, V.** ( Eds) ( 1986) *The Anthropology of Experience*. Chicago: University of Illinois Press.

**Carlson, M.** (1996) *Performance. A Critical Introduction*. London & New York, Routledge.

**Csordas, T.** (1994) (editor) *Embodiment and Experience. The existential ground of culture and self*. Cambridge, Cambridge University Press.

**Dawsey, J.** (2006) “Theater of “bóias-frias”: rethinking anthropology of performance”, in Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, vl. 2, n. se. Também em português: idem, ibidem, vl 11, no. 24, 2005.

**Ginzburg, Carlo** (2001) *Olhos de madeira*. São Paulo, Co. das Letras.

**Turner, Victor** (1985) Introduction: *Between Anthropology and Theater*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.