

A *Tao* cena contemporânea

Alice Stefânia Curi (UFBA)

GT: Processos de criação e expressão cênicas

Palavras chave: cena, tendências, taoísmo, sabedoria.

Resumo: O texto levanta tendências atuais da cena e alguns pontos de contato com a sabedoria taoísta. É um recorte da investigação **“Por uma *tao* expressividade – Processos criativos em trânsito com matrizes taoístas”** - pesquisa teórico-prática de doutorado. Na tese dialogo com noções da filosofia contemporânea, desconstruindo certas incompatibilidades entre estas e algumas idéias do taoísmo. Na composição cênica, práticas taoístas e seu imaginário simbólico alimentam processos corporais expressivos.

Minha pesquisa (prático-teórica) dialoga com o ideário do taoísmo, uma milenar tradição chinesa, e noto que diversas experimentações da cena ocidental atual apresentam tendências que se coadunam ao aporte teórico desse estudo – na fronteira entre a sabedoria taoísta e a filosofia contemporânea.

O deslocamento do enfoque no discurso verbal/textual do ator, para uma dramaturgia que vai passar em grande parte pelo corpo em cena, seus movimentos, gestos e suas ações físicas, é uma dessas orientações. Trata-se da quebra com a hierarquia do texto, como queria Artaud, a partir do que ele percebe em manifestações do teatro não ocidental (ou não eurocêntrico). O corpo, assim como adereços, figurinos, luz, cenário, não vêm apenas corroborar ou ilustrar um discurso centrado na palavra, ganham estatuto dramaturgico, enunciam. Tais discursos - do corpo e da *mise-en-scène* - com maior autonomia, atuam também como definidores do teor da obra.

Essa busca por outras “vozes” na cena, é identificada por Renato Cohen, que fala de “uma cena polifônica e polissêmica apoiada na rede do hipertexto” (1998:xxiv). Tal mudança paradigmática na cena, onde o verbal e o racional passam a não predominarem como fatores de apreensão, encontra ecos no ideário taoísta. O jogo dialético entre o visível e o invisível, o oculto e o evidente, o explicável e o inexplicável, está presente na sabedoria chinesa.

A motivação de alguns encenadores em não mais privilegiar o aspecto textual ou lógico da montagem visa, além de um retorno à teatralidade e outros aspectos, uma comunicação transversal, a dilatação da perspectiva de um entendimento para uma experimentação da obra, por parte da recepção. Há o intuito de provocar um tipo especial de apreensão, através de uma cena que promova algo que poderia ser descrito nas seguintes palavras de François Jullien - filósofo contemporâneo que se debruça sobre a noção de sabedoria:

em vez de forçar o pensamento, ela se infiltra nele e, nele se dissolvendo, o “banha” e contamina. E, por conseguinte, certo sentido (sabor) se difunde continuamente, imperceptivelmente, cada vez mais. Essa consideração se alastra, como dizemos; e, propagando-se tão discretamente, não cessa de levar a outros aspectos, faz levar em conta outros laços, mais vastos, ainda não percebidos. (2000: 45-46)

Outra abordagem que vem redimensionando vertentes da cena teatral passa por pensar as noções de corpo e presença para além da “fisicidade”, abrangendo latências, sensações, sentimentos e pulsões. Essa perspectiva parece ser enfraquecida pela pré-disposição de anular ou mascarar os vestígios do ser-ator por trás de uma personagem/personalidade construída. Mas intensificada na proposição de fazer dialogarem aspectos dramaturgicos, singularidades do artista, e ainda recursos técnicos (psicofísicos) de construção de teatralidade. Seria menos o gesto de “incorporar” uma subjetividade forjada, totalmente alheia, e mais a perspectiva de propor recursos que fomentem composições expressivas a partir do corpo, a serem re-aloçadas em cena. Muitos recursos de criação expressiva se apóiam em uma espécie de desnudamento do ator, como propôs Grotowski (1971). Passariam, assim, por uma imersão desse artista em si mesmo, quando ele vai investigar questões próprias que possam alimentar seu processo criativo, para então serem devolvidas à cena, transmutadas em composições poéticas.

Patrice Pavis aborda a questão no verbete “corpo” de seu “Dicionário de teatro” (2003). Ele entende que a abordagem do corpo em cena oscila entre duas concepções.

- a. O corpo [...] suporte de criação teatral [...] avassalado a um sentido psicológico [...]. A gestualidade desse corpo é [...] ilustrativa e apenas reitera a palavra.
- b. [...] corpo é um material auto-referente: só remete a si mesmo [...] Os gestos são - ou ao menos se dão como - criadores e originais. Os exercícios do ator consistem em produzir emoções a partir do domínio e do manejo do corpo. (2003:75)

Entendemos o efeito didático dessa separação, ainda que acreditemos que tamanho purismo está cada vez mais raro de se presenciar. Há muitas abordagens da cena que ultrapassam esse (*pseudo*) dilema exposto por Pavis, trazendo aspectos de uma e outra concepção de corpo em cena, atrelados por uma busca mais importante para o teatro: por expressividade e teatralidade. De qualquer forma, parece mesmo haver certo descompasso entre um entendimento contemporâneo do corpo e a proposição de que o ator deva “emprestar” seu aparato físico a uma outra organização física e mental - a personagem. Como - e por que - dissociar o corpo-ator de si mesmo - de sua própria história, sua subjetividade - se essa espessura ontológica pode, inclusive, ser fonte abundante de recursos e material criativo e expressivo?

Em Grotowski o desnudamento do ator, o despojamento de suas máscaras, o esforço por auto-aceitação e revelação, seriam atitudes a serem buscadas por um intérprete tanto no processo criativo, quanto diante do público, visando aí um encontro real (1971). E ainda, a disponibilidade de trabalho pessoal do ator estaria diretamente ligada ao seu desempenho expressivo:

A ação física deve apoiar-se e fundar-se sobre associações pessoais, íntimas do ator, sobre suas baterias psíquicas, sobre seus acumuladores internos. (in Barba: 1994:164)

Apresentando o livro de Cohen, Silvia Fernandes fala de “uma arte que recusa a forma acabada e faz sua ontologia no território obscuro da subjetividade” (1998: xvii). Esse território da subjetividade é frequentemente atribuído como fonte de criação na chamada arte da performance e de ações por ela contaminada. A dança e o teatro incorporaram princípios dessa abordagem em seus campos específicos e a trouxeram para suas próprias cenas, processos criativos e pesquisas calcadas na idéia de um intérprete-criador.

Sobre a atuação, Cohen remete a uma oposição entre as idéias de *poiesis* e *mimesis*. A performance instauraria uma cena da ordem da *poiesis* em contraposição à cena da *mimesis*, teatral:

Poiesis enquanto cena gerativa, primária, abstrata - com estatuto próprio enquanto ‘realidade’, sem contraponto. *Mimesis* como cena reprodutiva, iconográfica, secundária a uma realidade primeira (1998:9).

Aqui Cohen fomenta uma dicotomia em uma relação dual, que seria mais eficaz ao ser pensada como ambivalente. Alguns dos chamados exercícios de composição de Grotowski (1971:116), por exemplo, envolvem essa dupla perspectiva. Eles partem de processos imitativos, seja de animais, vegetais, pessoas, etc., para depois ganharem atualizações, nuances singulares, tratamento criativo.

Se pensarmos no trabalho do Lume, também, vamos encontrar uma interação entre as idéias de *mimesis* e de *poiesis*. Segundo Renato Ferracini, a *mimesis* corpórea (procedimento técnico-criativo do grupo) inicia com a imitação de ações físicas de uma pessoa, animal, foto ou quadro, e passa, em seguida, por um processo no qual o ator vai encontrar em si equivalências orgânicas para criar uma poética a partir desse material. Renato inclusive evita o termo “imitação”, por achar que ele restringe o alcance da proposta. (2001: 203, 204).

José Bizerril, em sua investigação sobre o taoísmo, fala sobre a noção de *mimeses* em práticas corporais ligadas a essa tradição:

A faculdade mimética consiste em tornar-se Outro. [...] Essa imitação não é uma simples repetição mecânica, mas uma recriação do outro em si mesmo e de si mesmo através do outro. (2000:206)

Parece difícil imaginar *mimesis* e *poiesis* totalmente dissociadas em uma criação cênica. Poderá haver preponderância de uma ou outra abordagem, e talvez seja isso que Cohen tenha buscado dizer. Entretanto, mesmo que possam se opor em alguns aspectos, elas não são excludentes, mas apresentam, tal como numa dinâmica *ying yang*, uma complementaridade que parece bastante fértil aos processos criativos.

Outra tendência comum entre alguns encenadores contemporâneos é o *work in process*, o qual, segundo Cohen:

tem por matriz a noção de processo, feitura, interatividade, retro-alimentação, distinguindo-se de outros procedimentos que partem de apreensões apriorísticas, de variáveis fechadas ou de sistemas não-interativos. (1998:17).

A não estratificação em um produto final ou “pronto” se aparenta à perspectiva de abertura e não fixação de verdades, idéias e “eus” por parte da sabedoria taoísta (Jullien, 2000). Abraçar essas idéias na cena não significa prescindir de roteiros ou da idéia de obra, mas estar disponível a revisitá-los, questioná-los, transformá-los, sempre que necessário. Cohen busca a variável *work in process* por sentir embutida no termo *progress* certa noção de evolução, avanço, que ele não considera estar de acordo com os princípios do procedimento. Semelhante ao entendimento que Jullien lança sobre a filosofia, histórica, ligada à progressão, enquanto a sabedoria seria ligada à variação (2000:20). Apesar do tom maniqueísta, a idéia é esclarecedora. Na filosofia haveria a expectativa de uma “totalização” por acontecer, na sabedoria há a perspectiva de constante “regulação”, (2000:48). Ao preferir *process* a *progress*, Cohen se aproxima, talvez até sem saber, do campo da sabedoria: variação, processo, regulação, experiência.

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugênio. **A canoa de papel**. SP: Hucitec, 1994.
- BIZERRIL, José. *Retornar à raiz: tradição e experiência em uma linhagem taoísta no Brasil*. Tese. Depto. de Antropologia, UnB, 2000. Orient.: José Jorge de Carvalho.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea - criação, encenação e recepção**. SP: Perspectiva, 1998.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.
- GROTOWSKY, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. RJ: Civilização Brasileira, 1971.
- JULLIEN, François. **Um sábio não tem idéia**. SP: Martins Fontes, 2000.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. SP: Perspectiva, 2003.