

O ESPAÇO TEATRAL, O CORPO E A MEMÓRIA

THE THEATRICAL SPACE, BODY AND MEMORY

Evelyn Furquim Werneck Lima

(Unirio)

Solange Pimentel Caldeira

(UFV)

Resumo

Partindo da fenomenologia, este artigo investiga as interfaces entre o espaço teatral, o corpo e a memória tanto no que se refere ao teatro quanto ao circo, à *performance* e à dança. Com auxílio da fenomenologia do espaço formulada por Merleau-Ponty, e com suporte nos conceitos de Patrice Pavis sobre o espaço, identificamos neste estudo que a humanidade se encontra hoje em uma época similar à do Renascimento, pois o homem se coloca sob uma outra atitude diante do mundo, reconstruindo um novo olhar sobre o espaço e sobre as relações do indivíduo com o corpo.

Palavras-chave | espaço teatral | fenomenologia do espaço | memória

Abstract

Based on phenomenological processes, this article investigates the interfaces among the theatrical space, the body and the memory in what refers to the theater, to the circus, to performance and dance. With help of the phenomenology of perception formulated by Merleau-Ponty, and of Patrice Pavis's concepts on space, we identified in this study that humanity lives today in a time similar to the one of Renaissance, because men have to have an unusual attitude before the world, rebuilding a new regard to look upon space and upon the individual's relationships with the body.

Keywords | Theatrical space | phenomenology of perception | memory

O historiador Giulio Carlo Argan ressalta que a arte dramática e contrastada de Michelangelo se distancia da serenidade da obra de Piero della Francesca. Acrescenta que, para Michelangelo, não existe um espaço pré-estabelecido, estável, pois suas figuras “se contorcem e se debatem, se tensionam para “buscar” um espaço”. O platonismo de Michelangelo não é fé no céu das idéias eternas, “mas busca desesperada de qualidade ideal diante de dolorida experiência de vida” (ARGAN, 1999: 313). Enquanto Leonardo da Vinci busca a imanência absoluta, ou dissolução do sujeito no objeto, Michelangelo orienta-se para uma transcendência absoluta, para a dissolução do objeto no sujeito, da natureza na *infinitude* da alma humana (ARGAN, 1999: 315).

Na Grécia, berço da cultura ocidental, a discussão sobre o corpo remetia às questões da dualidade corpo e alma: “a alma e o corpo são partes distintas de uma só natureza humana. Cada uma dessas partes possui as suas excelências”¹ (JAEGER, 1979: 496). A filosofia socrática compreendeu que a alma e o corpo estão unidos no homem. Embora Sócrates não afirmasse que a alma fosse separável do corpo, a alma teria o papel de fortalecer o corpo e o corpo de refletir sobre a sua própria existência. Sócrates apresentava o corpo como um obstáculo ao conhecimento, por ser local de afecções e doenças, paixões e ilusões, de tudo que nos suscita desequilíbrio e conflito; mas acreditava que a filosofia poderia purificá-lo.

Aceitando os conceitos de Sócrates, Platão sustenta que o corpo é o cárcere da alma. Com o Mito da Caverna¹ o filósofo estabelece que a caverna seria o mundo sensível, interior, que existe dentro de nós; já o exterior da caverna significa o mundo real, o mundo das idéias. O homem feito de corpo e alma pertence simultaneamente a esses dois mundos, mas a alma, escravizada no corpo, não possuiria mais a dimensão divina anterior, quando em sua primeira morada no meio das essências puras (PLATÃO, 1965: 253 a 256). Esta união entre alma e corpo, foi identificada por Platão como sendo o ser vivo e mortal, sustentando que a alma só se separa do corpo depois da sua morte, quando então retorna ao mundo das essências. Discípulo de Platão, Aristóteles descarta qualquer dualismo metafísico da alma e do corpo, pois afirma que “a alma é uma forma substancial de todo organismo vivo e é inseparável do corpo” (JAEGER, 1979: 23). Trazendo a discussão para tempos mais recentes, o olhar de Nietzsche volta-se para o corpo e seus excessos multiformes, próprios da existência humana. A filosofia nietzschiana se opõe ao “exercício da morte” pregado por Platão, para propor o “exercício da vida”.

Um dos mais conceituados filósofos no século XX, Maurice Merleau-Ponty, dedica uma grande parte do seu livro *Fenomenologia da Percepção* ao esforço de compreender fenomenologicamente o corpo (MERLEAU-PONTY, 1994: 1a parte). O filósofo inicia suas conceituações considerando que o corpo nos permite centrar nossa existência, mas também nos impede de centrá-la em sua totalidade. Nesta visão dialética, o corpo é, ao mesmo

tempo o “centro” e o “não-centro” da existência humana, ponto de chegada e de saída. Merleau-Ponty refere-se ao corpo como “um objeto que não me deixa” (MERLEAU-PONTY, 1994: 133). Este objeto seria capaz de observar, inspecionar e manejar objetos exteriores a ele, mas seria preciso dispor de um “segundo corpo” para que pudéssemos observar o nosso próprio corpo: “Ele tenta tocar-se tocando, ele esboça ‘um tipo de reflexão’, e bastaria isso para distingui-lo dos objetos” (MERLEAU-PONTY, 1994: 137). Considerando a espacialidade do corpo, Merleau-Ponty faz várias afirmações: “o seu contorno é uma fronteira que as relações de espaço ordinárias não transpõem; o corpo está no mundo, e suas partes envolvidas umas nas outras. Quando o corpo está em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço e o tempo, porque o movimento não se submete a eles; o corpo não está no espaço nem tampouco está no tempo; ele habita o espaço e o tempo”. (MERLEAU-PONTY, 1994: 133).

Oskar Schlemmer - cenógrafo e professor da Bauhaus - acredita que do ponto de vista do material cênico, o ator tem a vantagem do imediato e da independência. Ele é o “seu próprio material com seu corpo, sua voz, seu gesto e seu movimento” (Schlemmer *apud* Lima, 1999: 53). O cenógrafo defende uma cena onde o homem é transformado em função do espaço abstrato. As leis do espaço cúbico são a reserva invisível das linhas de relações planialtimétricas e estereométricas. A essa matemática corresponde aquela inerente ao corpo humano. Ele cria o equilíbrio pelos movimentos que, em sua essência, são mecânicos e condicionados pela inteligência. É a geometria dos exercícios do corpo, da rítmica, da ginástica (LIMA, 1999: 54).

Numa visão mais contemporânea, Jean-François Lyotard afirma que “o corpo pode ser considerado como o *hardware* do complexo dispositivo técnico que é o pensamento” (LYOTARD, 1989: 21). Segundo as idéias de Lyotard, o software humano, no caso da linguagem, não pode existir sem que haja um *hardware*, ou seja, o corpo. Para ele, seria conveniente tomar o corpo como exemplo na produção e programação das inteligências artificiais, já que o *hard/soft* humano é muito complexo e heterogêneo. O pensamento humano não raciocina em termos da lógica binária, e sim por configurações intuitivas e hipotéticas; aceitando dados imprecisos e ambíguos, e por isso talvez o fracasso de algumas “máquinas” criadas para reproduzi-lo: elas funcionam em lógica binária, por unidades de informação (os bits), funcionam segundo um código ou uma linguagem pré-estabelecidos. Para Lyotard:

O que torna inseparáveis o pensamento e o corpo, é muito simplesmente o fato deste último ser o indispensável *hardware* do primeiro; a sua condição material de existência é que cada um deles é análogo ao outro no seu relacionamento com o respectivo ambiente (sensível, simbólico), sendo o próprio relacionamento em si do tipo analógico nos dois casos (LYOTARD, 1989: 24).

O Espaço Teatral e o Corpo

O teatro não se propõe a ocupar apenas o espaço físico, real, cotidiano, concreto, mas se propõe a extrapolá-lo e, mesmo fazendo uso do espaço real, tem a intenção de criar um espaço onde simbolismos possam ser revelados. Os diretores, quando criam os espaços da cena, produzem sentidos, construídos a partir de uma experiência e de uma determinada ótica. Os sentidos que os artistas criam por meio do espaço em suas obras se reportam às experiências espaciais já vividas ou almejadas². Estas experiências são re-elaboradas, constituindo um baú de memórias e desejos do artista, como investigou Gaston Bachelard (1994).

O teatro, a dança, o cinema e o circo, entre outras artes, desenvolvem-se no tempo e no espaço. O cenógrafo Adolphe Appia, em texto de 1920, defendia que "do ponto de vista estético, temos o movimento corporal. Nele realizamos e simbolizamos o movimento cósmico. Todo outro movimento é mecânico e não pertence à vida estética" (APPIA, 1958: 6). Para Appia, o palco cênico não deveria conter elementos que dispersassem a atenção da platéia da figura do ator, cujo corpo não é considerado apenas um reflexo de realidade, mas sim a própria realidade (LIMA, 1999: 49).

Para Patrice Pavis, a aliança de um tempo e de um espaço constitui o que Mikail Bakhtin, na literatura, chama de *cronotopo*, que vem a ser a unidade na quais os índices espaciais e temporais formam um todo inteligível e concreto. Aplicados ao teatro, a ação e o corpo do ator se concebem como o amalgama de um espaço e de uma temporalidade: o corpo não está apenas no espaço, ele é feito de espaço e feito de tempo.

Este espaço-tempo é tanto concreto (espaço teatral e tempo da representação) como abstrato (lugar funcional e temporalidade imaginária). A ação que daí resulta é ora física, ora imaginária. O espaço-tempo-ação é percebido como um mundo concreto e como um mundo possível imaginário. Freud considera que o inconsciente coordena espaço, tempo e corpo. Para ele, no inconsciente, o tempo se transforma em espaço e o espaço em unidade corporal. Durante essa transformação, o corpo funciona como esquema de representação e forma a mediação entre tempo e espaço.

A experiência espacial, tanto no teatro como fora dele, dispõe das duas possibilidades seguintes, entre as quais todas as teorias do espaço podem oscilar:

1) Concebe-se o espaço como um espaço vazio que se deve preencher.

2) Considera-se o espaço como invisível, ilimitado e ligado a seus utilizadores, a partir de coordenadas, de seus deslocamentos, de sua trajetória, como uma substância não a ser preenchida, mas a ser estendida.

A essas duas concepções antitéticas do espaço correspondem duas maneiras diferentes de descrevê-lo: o espaço objetivo externo e o espaço gestual. Pavis considera o **espaço objetivo externo** como o espaço visível, frontal muitas vezes, preenchível e descritivo, onde ele distingue duas categorias:

- **o lugar teatral**, ou seja, o prédio e sua arquitetura, sua inscrição na cidade, mas também o local previsto para a representação (PAVIS, 2003:141), ou ainda,

- **o espaço cênico**: lugar no qual evoluem os atores e o pessoal técnico: a área de representação propriamente dita e seus prolongamentos para coxia, platéia e todo o prédio teatral.

As formas de lugar teatral foram se modificando de acordo com cada cultura e cada temporalidade. Na linguagem dos espetáculos, as relações espaciais criadas surgiram a partir da organização do espaço cênico, mais especificamente, do desenvolvimento da arquitetura da casa de espetáculos. Na Grécia clássica, as artes cênicas demandaram o anfiteatro grego. No palco principal apenas os protagonistas ocupavam esta faixa entre o palco e o público e tinham como função representar os comentários e as reações do povo perante os nobres e os deuses. Havia, assim, uma grande interatividade entre os artistas e o público. Durante a Idade Média, o teatro profano era perseguido pelo Cristianismo, havendo permissão da Igreja apenas para realizar os "Mistérios" no adro ou no interior do edifício religioso. Ainda no medievo, os atores ocuparam as praças, sobre tabladados, ou palcos em carroças, não possuindo um espaço específico para apresentar seus espetáculos.

Peter Brook lembra que o teatro elizabetano era "um buliçoso mercado [...] o balcão era aquele nível superior [...] e a galeria superior era uma lembrança de que a ordem do mundo é mantida por deuses, deusas, reis e rainhas" (BROOK, 2000: 24). Entretanto, naquele espaço teatral todas as classes sociais estavam representadas e os espectadores que ficavam em pé (*groundlings*) podiam até tocar fisicamente os atores.

Desde a proposta do Teatro Olímpico de Vicenza (séc. XVI), onde o corpo do ator ficava próximo à platéia até a adoção do longínquo e frontal palco italiano, cujo ápice é o La Scala de Milão, pouco a pouco o corpo dos atores se distanciava para criar espaços de ilusão. (LIMA & CARDOSO, 2006). O palco italiano foi planejado exatamente para propiciar um ambiente de ilusão e magia, com a caixa cênica separada da platéia.

Em obra de referência sobre a arquitetura do espetáculo no ocidente afirmamos que o palco italiano, adotado em todo o mundo ocidental devido à exportação do gosto pelo espetáculo lírico, foi o modelo que se reproduziu por mais de 150 anos, resultando num fenômeno de longa duração na história do espetáculo³. Visando a ampliar as dimensões reais do palco, desde o Renascimento, os cenógrafos criaram vários recursos usando grandes cenários, pintados em perspectiva, com a finalidade de criar um efeito de

profundidade ilusória. A perspectiva introduzida por Brunelleschi transformou o mundo, e as dissecações de cadáveres permitiram traduzir nas tintas dos afrescos e telas um corpo humano cada vez mais bem representado, como se estivesse numa caixa cênica. O teatro das praças públicas passa a ser abrigado no palco da ilusão. Entretanto, este espaço perspectivado que distanciava o corpo do ator da audiência transformar-se-ia pelas vanguardas do século XX.

As revoluções cênicas do século XX incluem Gordon Craig, cenógrafo e arquiteto que estabeleceu nos anos 1920, um “quinto palco” para substituir os quatro tipos de espaços teatrais (i) o anfiteatro grego, (ii) o espaço medieval, (iii) os tabladros da *Commedia de l'Arte* e (iv) o palco italiano. Esta proposta do quinto palco representava a substituição de um palco estático por um palco cinético, e para cada tipo de encenação um tipo especial de lugar cênico. A iluminação recebeu um tratamento inédito até então. Craig fez projetar a luz verticalmente sobre o palco e frontalmente por meio de projetores colocados no fundo da sala. A luz dos bastidores e da ribalta foi abolida, numa proposta inovadora e vanguardista (ROUBINE, 1994). Neste sentido, tanto o teatro quanto a dança teriam como objetivo absorver estas novas tecnologias para transcendê-las, problematizando assim as tecnologias de comunicação na cultura contemporânea. As definições das artes cênicas se alteram conforme o contexto histórico que as envolve.

Com as performances e os *happenings*, nos anos 1970, o teatro e a dança utilizaram espaços não tradicionais e romperam limites em concordância com uma época, que aproximava arte e vida e que questionava as relações de poder e o lugar das coisas. Brigava-se com o autoritarismo, invadindo os espaços “formais”, como os próprios museus, praças públicas.

Mas Pavis também identifica **o espaço gestual**, que interessa a este ensaio, como o espaço criado pela presença, posição cênica e os deslocamentos dos atores: espaço emitido e traçado pelo ator, induzido por sua corporeidade, espaço evolutivo suscetível de se estender ou se retraindo. Veremos as seguintes manifestações desse espaço gestual (PAVIS, 2003: 142). A experiência cinestésica do ator é sensível em sua percepção do movimento, do esquema temporal, do eixo gravitacional, do tempo-ritmo. Dados que só pertencem ao ator, mas que ele transmite ao espectador. A subpartitura na qual o ator se apóia fornece um percurso e um trajeto que se inscrevem no espaço tanto quanto o espaço se inscreve neles. O espaço centrífugo do ator se constitui do corpo para o mundo externo. O corpo encontra-se prolongado pela dinâmica do movimento. O corpo do ator em situação de representação é um corpo que tende a expressar o mais fortemente possível suas atitudes, escolhas, sua presença. O espaço ergonômico do ator seu ambiente de trabalho e de vida compreende a dimensão proxêmica (relação entre as pessoas), háptica (maneira de tocar os outros e a si mesmos) e cinestésica (movimento de seu próprio corpo).

Para Bertold Brecht, a “dicção” e o “gesto” precisam ser cuidadosamente selecionados, e, além disso, devem ter amplitude. Visto que o interesse do espectador é canalizado exclusivamente para o comportamento das personagens, o “gesto” destas tem de ser “significativo” (BRECHT, 2005: 155-158). Já Jerzy Grotowski estabelece uma relação diferente ao propor que “o teatro é o encontro do ator com o espectador”, justificando a invasão do ator para dentro do espaço reservado à platéia, fazendo do público uma peça chave para os dramas encenados.

Antes de montar sua companhia, também o diretor teatral Peter Brook realizou investigações sob o ponto de vista do corpo. Os atores exploraram em cada uma das diferentes culturas os gestos mais ordinários (como apertar as mãos ou colocar a mão no coração); trocavam movimentos de dança de várias tradições; exprimiam-se com palavras e sílabas das línguas de cada um; deixavam que gritos se desenvolvessem gradualmente em padrões rítmicos; usavam varas de bambu para fazer geometrias silenciosas no ar entre outros exercícios. A exploração do corpo foi seguida pela exploração do espaço. A ferramenta utilizada para a promoção desses encontros era sempre a improvisação, e ocorria em lugares como albergues; nos arredores de Paris e em enfermarias de hospitais. Após viajar pela África, Ásia e América do Norte, Brook concluiu que existem numerosos fatores que ajudam ou atrapalham um espetáculo. E que após tantas investigações descobriu que

a diferença entre públicos grandes e pequenos, sobre as distâncias, a organização dos assentos, sobre o que funciona melhor em interiores e ao ar livre, o que muda na experiência se o ator se coloca mais alto que o espectador e vice-versa, sobre as partes do corpo, o lugar da música, o peso de uma palavra, de uma sílaba, de uma mão ou de um pé² (BROOK, 2000: 245).

Muito se discutiu sobre a questão da interatividade entre atores e espectadores, que era diminuta no teatro à italiana, mas bem mais adequada quando o público se reunia para assistir ao espetáculo no entorno de uma arena, onde todos, democraticamente tinham poltronas não distribuídas segundo uma hierarquia de classes. Nos espetáculos teatrais apresentados em palcos em arena corpo do espectador participa da peça e dos movimentos do atores. Estes aspectos foram discutidos nos anos 1940 por Étienne Souriau (1950), que escreveu o conhecido artigo *O cubo e a esfera* e por Andre Barsaqc (1950), que realizou diferentes experiências com Jacques Copeau na França dos anos 1930 e 1940⁴.

O corpo tem uma orientação espacial tridimensional, ou seja, tem acesso à altura, largura e profundidade do espaço que o circunda. Laban utiliza o conceito de *kinesfera*, que significa a área espacial em volta do corpo, delimitada pelos movimentos de braços e pernas em extensão máxima e cujo centro é o centro do corpo. Todos os atores possuem

sua esfera pessoal de movimento e a carregam através do espaço global. O espaço global ou comum pode ser definido como o espaço que fica além do corpo em extensão máxima. Este é também o princípio utilizado pelo diretor Amir Haddad quando apresenta o grupo *Ta na Rua* nos espaços públicos.

No que tange à preparação do corpo do ator, Sonia Azevedo, busca encontrar os elementos básicos de um trabalho corporal que ajudem o ator a desempenhar cada vez melhor o seu papel. Preparando seu corpo, ampliando seus horizontes perceptivos e aprimorando sua sensibilidade, o ator encontra uma intimidade cada vez maior do artista com ele próprio (AZEVEDO, 1998: XX). Esta autora propõe que o trabalho corporal deva ser pensado a partir da desconstrução da memória corporal, arraigada em tensões acumuladas ao longo dos anos. Assim a postura corporal não consciente e movimentos recorrentes daquele indivíduo devem ser abandonados para possibilitar a pesquisa objetivando a "metamorfose". Deve-se então buscar uma "reeducação corporal, que passa, em seu início pela deseducação, ou seja, pela constatação de que uma série enorme de marcas arraigadas que terão de ser trocadas por novas atitudes corporais" (AZEVEDO, 1998: 138-140).

A ampliação dos limites: o corpo como produção de cultura

Surgem nos anos 1960, inicialmente no meio *underground*, novos conceitos, como *performance*, improvisação, *happenings*. O que acontecia era uma ampliação dos limites, criando-se novas estruturas e atitudes. Nas interfaces, estabeleciam-se alguns novos princípios como: repetições, estruturas não-lineares, acontecimentos simultâneos e a mistura de linguagens: teatro, dança, poesia, música, artes plásticas. Herculano Lopes ressalta preocupações como:

A influência do acaso, a dissolução dos gêneros estanques e a integração artista/obra/público/forma, faz surgir novas perspectivas artísticas. Nas artes plásticas contemporâneas, uma instalação é considerada performática no sentido de que o gesto artístico só se consubstancia pela experiência de uma pessoa que adentra o espaço e o traz à vida. Torna-o, portanto, expressivo com sua presença na obra, com sua vivência da obra (LOPES, 2003: 6).

Neste contexto aconteceram diversos eventos, nos Estados Unidos, unindo o músico John Cage e o coreógrafo Merce Cunningham. Estes espetáculos criados pelos dois notáveis inspiraram posteriormente diversos artistas de outras áreas. Sally Banes - identificando alguns desses artistas-, relata que:

Os *happenings* de Allan Kaprov abriram precedentes para rupturas entre a arte e vida; os de Robert Whitman combinaram habilmente multimedia com manipulação de objetos conseguindo efeitos extraordinários. Jim Dine usou objetos no lugar de dançarinos, construindo colagens de texturas e imagens. Claes Oldenburg colocou objetos em movimento, transformando a escala e o material

com resultados cômicos, enfatizando detalhes do trabalho, ao invés da composição total, usando uma estrutura mais associativa do que narrativa (BANES, 1980: 54).

Na vida cotidiana, as práticas da expressão corporal, colocadas para restituir ao corpo seu poder imaginário, demonstram o quanto essa obsessão por uma redescoberta da primitividade concerne a múltiplas técnicas. Tal conclusão foi contrária à postulada por Michel Foucault em sua obra *Vigiar e Punir*, na qual ele afirmava a passividade e disciplina do homem em relação aos produtos impostos. Para Michel de Certeau, os “consumidores” (pessoas ordinárias) reinventam a cada dia maneiras próprias de se apropriarem desses produtos, a partir de astúcias que compõem uma rede de “antidisciplinar”⁵.

Certeau acredita que nas práticas corporais –“táticas silenciosas e sutis se insinuem e propõe algumas maneiras de pensar as práticas cotidianas dos consumidores supondo no ponto de partida que elas sejam do tipo tático”. A idéia não é criar um modelo geral (molde) para derramar nele o conjunto das práticas, é ao contrário, especificar esquemas operacionais e procurar se existem entre eles categorias comuns e ver se, com tais categorias, se pode explicar o conjunto das práticas corporais (CERTEAU, 1994: 21).

O corpo pintado, o corpo suporte de expressão artística parece, segundo a história da arte, ter como origem as maneiras pelas quais os homens das sociedades primitivas utilizavam seu próprio corpo para nele escrever sinais. Isso permite afirmar que certas performances contemporâneas retomam igualmente as tradições primitivas (JEUDY, 2002: 92). Mesmo reconhecendo que atualmente muitos *performers* têm utilizado das maravilhas da tecnologia, usando vídeos, computadores, sintetizadores, existe também uma crescente fascinação pelos movimentos básicos como os movimentos animais e infantis, gerando uma curiosa dialética entre complexidade e simplicidade, natureza e artificialidade. Para complementar essa idéia, retomamos algumas considerações feitas por Marcel Mauss (1974) e Clifford Geertz (1989).

Para Mauss, “o corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem [...] o primeiro e mais natural objeto técnico” (MAUSS, 1974: 372). Este antropólogo parte do pressuposto que o homem não é um ser dissociável, pois, no fundo, “corpo, alma, sociedade, tudo se mistura” (MAUSS, 1974: 198), sendo que os movimentos do corpo podem ser vistos como tradutores de elementos de uma cultura ou sociedade. Cada corpo expressa diferentemente a história de um povo e o uso que fazem de seus corpos. Ou seja, o corpo é um objeto técnico, um objeto cultural, que evolui e se insere na cultura. Geertz também parte do mesmo pressuposto de que é impossível pensar a natureza humana como exclusivamente biológica e desvinculada da cultura, sendo que o homem se constitui nesta relação interativa entre componentes biológicos e socioculturais. Para ele, é a própria cultura que dá o caráter de humanidade a esta espécie animal (GEERTZ, 1989).

A memória e a técnica

Mauss devolve ao corpo sua importância como transmissor de técnica e tradição. A técnica corporal consiste “nas maneiras” como os homens e as sociedades se serviram de seus corpos, podendo ser transmitida através de gerações, constituindo então uma tradição: “Quando uma geração passa à outra geração a ciência de seus gestos e de seus atos manuais, há tanta autoridade e tradição social como quando a transmissão se faz pela linguagem” (OLIVEIRA, 1979: 199). O corpo e os movimentos humanos são expressões simbólicas de uma sociedade, já que podem ser passados às gerações futuras por meio de símbolos. A técnica que um corpo comporta pode ser transmitida de forma impressa ou oral, conceituada, descrita, relatada; mas pode ainda ser transmitida por atitudes corporais e pelo próprio movimento: “Quem transmite acredita e pratica aquele gesto. Quem recebe a transmissão aceita, aprende e passa a imitar aquele movimento. Enfim, é um gesto eficaz, ou seja, é técnica”. Torna-se o corpo sede de signos onde “estão inscritos todas as regras, todas as normas e todos os valores de uma sociedade específica” (JEUDY, 2002: 39).

Em muitas cidades do mundo, mulheres e homens adotam nas ruas e praças públicas a imobilidade de uma estátua. Vestem-se sempre ou quase sempre, inteiramente de branco, e suas cabeças e braços são recobertos igualmente por uma pomada cuja extrema palidez faz lembrar a presença inesperada de um espectro. Eles não se mexem. Espera-se às vezes que façam um gesto para revelar sua humanidade viva; treinam com tal assiduidade para jamais deixar sua posição imóvel que não temos, senão uma ínfima chance, após um longo momento de paciência, de ver suas pálpebras piscarem (JEUDY, 2002: 11). Ocorre também em lugares públicos, a apresentação de mímicos acompanhados de músicas lânguidas que lembram o espaço sideral. Os corpos se estendem com uma tal lentidão que desejariam nos sugerir que já chegaram em um outro mundo, onde as leis da gravidade não são mais as mesmas. Mas a impavidez do espectro apresenta uma simulação total do corpo-estátua. O movimento da virtualização revela o quanto a idéia que temos acerca da “realidade” do nosso próprio corpo não é senão fruto de um deslocamento, de um jogo de oposições que nos coloca sempre numa posição estética (JEUDY, 2002: 161).

Toda arte, *techné*, exprime um processo de virtualização e de atualização. Toda técnica é a virtualização de uma ação e, ao mesmo tempo, atualização de uma questão. A arte/técnica, como atividade poética, é um dom original do homem. Como afirma Giorgio Agamben, “o homem tem sobre terra um estatuto poético porque é a *poiesis* que estrutura o espaço original do seu mundo” (AGAMBEN, 1999: 143). A arte é assim constitutiva do homem. Ela não é nem um objeto privilegiado, nem valor cultural, nem mesmo um objeto para espectadores, afirma Agamben. Antes, ela é uma “dimensão essencial, porque ela faz o homem perceber sua posição original na história e no tempo” (AGAMBEN, 1999: 156).

No espaço teatral do circo e da dança, o corpo é forte construção cultural.

Enquanto os mágicos estudam seus números, numa rigorosa rotina corporal e mental, repetitiva, ao longo de anos, possibilitando a rapidez e a perfeição dos gestos, para iludir a platéia, os acrobatas calculam cada gesto, cada salto, assim como o tempo exato de cada movimento. A memória corporal se exercita dependendo não só do talento e da criatividade dos artistas, mas também do tempo dedicado aos ensaios. As habilidades se transmitem por meio de memórias gestuais, sonoras e rítmicas. O fascínio despertado pelos acrobatas leva a platéia ao êxtase. Desafiando a gravidade e o perigo, os acrobatas apareciam como virtuosos da agilidade, destreza e desprezo do peso do corpo e da ameaça da queda. Alheios à segurança vivida pelos espectadores, estes artistas realizam o sonho mágico do vôo, percorrendo o espaço cênico mobilidade e leveza, entre rápidas paradas pelo trapézio.

O equilíbrio do corpo assume uma configuração especial: é o frágil equilíbrio do instável a se movimentar incessantemente. Corpos se cruzando no ar, as mãos do trapezista, ao alcançar as de seu companheiro de vôo realizam um milagre a cada espetáculo. Os acrobatas, ao desafiar os ares, superam a cada instante, a condição humana de errar. O caráter sobre-humano reside justamente em sua humanidade. Seu talento remete a qualidades físicas nas quais a corporalidade é o ponto a partir do qual ele se supera a si mesmo (DUARTE, 1995: 191). O palco, protegido por uma cortina que se abre num passe de mágica, traz a noção de mundo reflexo da sociedade que o inspira (DUARTE, 1995: 182). Uma proximidade acentuada com a platéia poderia inibir a noção de ilusão. Alheios uns aos outros, os espectadores deixam-se embalar nesse sonho em que o real é perseguido e representado.

A disposição das cadeiras e arquibancadas circenses propicia relações bem diversas, dos espectadores entre si e entre estes e o próprio palco, uma vez que as pessoas se dispõem circularmente. Uma das relações platéia /palco mais diversificadas é a do circo, pois, mesmo se as luzes se concentram no palco e nos números apresentados, os vultos dos espectadores, assentados uns em frente aos outros, sempre fazem parte do campo de visão, seja onde for que estejam localizados. Ao contrário do teatro, a única realidade do circo é a ilusão.

E se os equilibristas parecem divinamente humanos em suas ousadias aéreas, os contorcionistas aparecem nos limites de sua humanidade em direção à vida animal. Em suas mutações, aproximam-se explicitamente da animalidade, transformando-se em seres animais. E no movimento corporal que se encontra todo o sentido da apresentação. Os limites do corpo existem para serem superados pela arte. À medida que se desloca, esse corpo participa, em suas grotescas transformações, de um conceito que engloba criatividade e fluidez (DUARTE, 1995: 197).

Já a história da dança do século XX foi fortemente marcada por rupturas e questionamentos entre as fronteiras existentes entre as várias artes; a dança pôde voltar-se mais à pesquisa e experimentação, tanto da forma como da linguagem propriamente dita. Há o fortalecimento das expressões individuais dos coreógrafos, a superabundância do ego, tornando o discurso da dança fragmentado, indeterminado e ricamente heterogêneo. Uma mudança fundamental desta época foi quanto à importância do movimento natural, cotidiano e ordinário que podia ser transposto para a linguagem da dança. A dança exercita sua própria desmistificação partindo de motivos e de acasos da própria vida. O lúdico e o relaxamento nas estruturas do tempo e da música, construindo assim um novo espaço para as mais diversas experimentações.

Nas formas cristalizadas de dança, como o *ballet* clássico e a dança moderna de Martha Graham, há um domínio de uma linguagem, tornando-se uma técnica totalitária, constituindo uma forma fechada. Entretanto, na dança criada a partir dos anos 1970, iniciada com Merce Cunningham e com o grupo da Judson Church (BANES, 1980: 78), a dança apropria-se da forma caótica, anárquica, do acaso e do jogo, próprios da pós-modernidade. A rigor, a dança pós-moderna não rompe fundamentalmente com a tradição clássica ou com a dança moderna; ela parte dos mesmos referenciais, nutre-se deles para redimensioná-los, tencionando, provocando. É também nesse momento que nasce o *tanztheater* de Pina Bausch, na Alemanha, e o *Butoh*, de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, no Japão. Híbridos de dança e teatro. Estas formas novas de dança tornam mais complexa a relação tempo, espaço e corpo. Isso porque o tempo não pode ser aquele anterior, dos grandes *ballets*. O corpo técnico do dançarino já não está sozinho, une-se a projeções, a monitores de TV, o espaço se amplia.

Algumas considerações

As artes cênicas nos dias atuais constituem expressões simbólicas, reveladoras de anseios, medos, buscas e evolução inerentes à condição humana. Diretores e coreógrafos exploram e instigam questões existenciais. Promovem o resgate dos registros de experiências vividas, de imagens, sons, percepções, odores, bem como uma oportunidade para novas experiências. Essas expressões exigem do corpo do ator e do dançarino não só experiência, mas um mergulho profundo nas investigações. É um momento de questionamentos e registros que parecem revolucionar um antigo *status quo*.

No caso da dança, recriar a experiência muitas vezes é extenuante, mas é necessário: depois dela o registro da situação vivida se inscreve em cada célula, em cada músculo do corpo, numa memória celular corporal. Com o auxílio técnico do coreógrafo, os movimentos corporais surgidos no laboratório são retomados e realizados de forma consciente, estabelecendo uma seqüência coreográfica. A dança-teatro surge, nessa "verdade" vivida e registrada na carne, como uma escrita cênica corpórea que passa a ser o texto

dramatúrgico. Nem todos os dançarinos conseguem se expor visceralmente e produzir arte com esta exposição, nem todos os coreógrafos conseguem ajudar o dançarino a realizar este processo; este é o diferencial que distingue um dançarino profissional de um cidadão cotidiano que dança (CALDEIRA, 2009).

Na contemporaneidade ocorre a ruptura com as meta-narrativas. O rompimento com a forma de ler e explicar o mundo é referenciado no conceito de totalidade. O mundo deixa de ser o universal metafísico da unidade, constância, regularidade, para tornar-se a diversidade, a, a descontinuidade fragmentária de Foucault, o efêmero. Uma vez que deixa de ser a totalidade, a razão global, o contexto, tem lugar o intertexto, o entrecruzamento de vários mundos. A idéia de um alguém que pensa o mundo como totalidade e nele intervém em termos de totalidade perde sentido, morrendo o sujeito. Junto com o sujeito, morre o projeto, projeto da revolução, projeto da história. E nessa medida da morte do sujeito e do seu projeto, desaparece o mundo como objeto do sujeito. Morre a relação sujeito-objeto. Morre a história linear e seqüencial, nascem novas relações fragmentadas.

A forma de representação de mundo referenciada em princípios e fundações se desvanece. Não há mais fundamentos, raízes fincadas, lógicas totalizantes. Some o padrão, fica o múltiplo. É a linguagem que ganha um novo sentido. A grande característica do pós-dramático é exatamente a maneira como se passa a entender a leitura. Toda forma de expressão e organização de mundo é texto. Todo meio e modo de representação é linguagem. Uma paisagem, uma pintura, um espaço vivido, um movimento, são texto e intertexto, formas de linguagem. Tudo libera a linguagem do horizonte estrito da razão e a aproxima do símbolo e do semiológico.

Este início do século XXI é um momento de profundas transformações culturais. A cultura se encontra em processo de desconstrução e o tema é o homem e suas representações. Daí a sensação de se estar num momento similar ao período humanista da época do Renascimento. Viveu-se uma ruptura na forma do olhar, houve a necessidade da humanidade colocar-se sob uma outra atitude diante do mundo, relê-lo por completo, construí-lo sob uma forma distinta da anterior.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *The end of the poem: studies in poetics*. Translated by Daniel Heller-Roazen. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1999.
- APPIA, Adolphe. "Réflexions sur l'espace et le temps". *Architecture d'aujourd'hui*, Art et Architecture n. 17, Paris, mai 1958: 6-8.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico*. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

- BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos).
- BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.
- BROOK, Peter. *Fios do Tempo*. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- CALDEIRA, Solange. *O Lamento da Imperatriz*. A linguagem em trânsito e o espaço urbano de Pina Bausch. São Paulo: Annablume, 2009.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. (1ª edição francesa 1980).
- DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses - espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. 1. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.
- JAEGER, Werner. *Paidéia*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como obra de arte*. Rio de Janeiro: Estação Liberdade, 2002.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do Espetáculo*. Teatros e Cinemas na formação da Praça Tiradentes e Cinelândia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.
- _____. "Espaço teatral e performatividade. Estratégias e táticas na cena moderna e contemporânea", publicado na *Urdimento n.11*, Florianópolis: CEART/UEDESC, dez-2008: 33-49.
- _____. "Concepções espaciais. O teatro e a Bauhaus". *O Percevejo- Revista de teatro, crítica e estética*. n. 7, 1999: 44-60.
- LOPES, Antonio Herculano. *Performance e história*. *O Percevejo* numero 12, 2003: 5-16).
- LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EPU/Edusp, 1974.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins, 1994. 1ª parte.
- OLIVEIRA, Roberto C. (Org.). *Marcel Mauss: antropologia*. São Paulo: Ática, 1979.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sergio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral, 1880-1980*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- PLATÃO. *Diálogos - A República*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, liv. VII, 1965: 253-256.

Notas

¹ As virtudes morais constituem as excelências da alma, no mesmo sentido em que a saúde, a força e a beleza são as virtudes do corpo. As excelências físicas e as virtudes espirituais não são mais do que a "simetria das partes". Cf. Werner Jaeger. *Paidéia*. São Paulo: Martins Fontes, 1979: 496.

² Se nossas casas tinham escadas, sótão, porão, se só andamos de ônibus ou se já andamos de trem ou de barco, se mudamos muito de cidade, enfim, como foram nossos caminhos físicos, sensoriais, psicológicos, e quais caminhos queremos percorrer no futuro. Cf. Gaston Bachelard. *A poética do espaço*. SP: Martins Fontes, 1994.

³ "Até a década de 1950, apesar de algumas tendências estéticas terem se alterado, permaneceu na arquitetura a ordem italiana. Este tipo de organização interna do teatro valorizou a cenografia, separando a sala de palco, em benefício do teatro de ilusão baseado na decoração *trompe l'oeil*. Sob a influência de gêneros dramáticos e líricos, o teatro italiano inventou técnicas cenográficas que se inseriram numa arquitetura teatral específica". Cf. Lima, Evelyn F.W. *Arquitetura do Espetáculo*. Teatros e Cinemas na formação da Praça Tiradentes e Cinelândia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000: 316.

⁴ Para investigar melhor as inovações no campo do espaço teatral, consultar *Architecture et Dramaturgie*. Paris. Flammarion, 1950, e todas as conferências e debates do Colóquio de mesmo nome, realizado em Paris em 1948.

⁵ Discuti recentemente este tema no artigo Espaço teatral e performatividade. Estratégias e táticas na cena moderna e contemporânea, publicado na *Urdimento*, Florianópolis: CEART/UFES, dez-2008: 33-49.

EVELYN FURQUIM WERNECK LIMA é arquiteta e urbanista pela FAU-UFRJ, mestre em História e Crítica da Arte (UFRJ), doutora em História Social (cidade e sociedade) pela UFRJ-EHESS, professora Associada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO - e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Pesquisadora 1-D do CNPq. Pesquisadora da CAPES em estágio pós-doutoral (Paris X-EHESS). É Membro do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro. Foi Diretora do Departamento Geral de Patrimônio Cultural (1990-1992) e Coordenadora da Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto Metodista Bennett (1997-2005). Autora, entre outros livros, de *Das Vanguardas à Tradição* (2006), *Arquitetura do Espetáculo* (2000) – prêmio IAB/RJ, *Avenida Presidente Vargas: uma drástica cirurgia* (1990 e 1995) – prêmio Olga Verjovski. Co-organizadora de *Espaço e Teatro* (2008), *Espaço e Cidade* (2004 e 2007) e *Cultura Patrimônio e Habitação* (2004). Coordena o Grupo de Pesquisas de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana da UniRio.

EVELYN FURQUIM WERNECK LIMA is an architect and town planner (FAU-UFRJ), MSphil in History and Critic of Art (UFRJ), PHD in Social History (city and society) (UFRJ-EHESS), Associated Professor of the Federal University of the State of Rio de Janeiro - UniRio - working for the Program of Post Graduate degree in Scenic Arts. Researcher 1-D for the CNPq. Researcher for CAPES (Paris X-EHESS). She is a Member of the Municipal Heritage Council of Rio de Janeiro. She was Manager for the General Department of Cultural Heritage (1990-1992) and Coordinator of the Post-Graduate degree in Architecture and City Planning of the Bennett Methodist Institute (1997-2005). Author, among other books, of *From the Vanguardas to Tradition* (2006), *Performing Architecture* (2000) - IAB/RJ Award, *President Vargas Avenue: a drastic surgery* (1990 and 1995) - Olga Verjovski Award. Co-organizer of *Space and Theater* (2008), *Space and city* (2004 and 2007), and *Culture, heritage and housing* (2004). She coordinates the Laboratory of Studies of the Theatrical Space and Urban Memory of UniRio.

SOLANGE PIMENTEL CALDEIRA é Chefe do Departamento de Artes e Humanidades da Universidade Federal de Viçosa, Doutora em Teatro (UniRio), Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa. Autora do livro *Lamento da Imperatriz*. A linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch (2009). Avaliadora do MEC/INEP, líder do Grupo de Pesquisa CNPq Estudos Integrados em Dança, Teatro e Dança-Teatro. Atuou profissionalmente como Bailarina no Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e no Balé da Cidade de São Paulo, por 20 anos, recebendo os prêmios APCA e Governador do Estado de São Paulo.

SOLANGE PIMENTEL CALDEIRA is the Manager of the Arts and Humanities Department of the Federal University of Viçosa, has a PHD in Theater (UniRio), Teacher of the Masters degree Program in Letters of the Federal University of Viçosa. Author of the book *Lament of the empress*. The language in traffic and the urban space in Pina Bausch (2009). Appraiser of MEC/INEP, leader of the Research Group Integrated Studies in Dance, Theater and Dance-theater (CNPq). She has acted as Ballerina in the Ballet of the Municipal Theater of Rio de Janeiro and in the Ballet of the City of São Paulo, for 20 years, receiving the prizes APCA and Governor of the State of São Paulo.