

UMA COMPREENSÃO SOBRE O CORPO NO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO: O CORPO HÍBRIDO

Keila Fonseca e Silva

Resumo

O artigo apresenta questões acerca do corpo na contemporaneidade, apropriando-se da idéia de *hibridismo* para discutir as relações entre o corpo e a cena pós-dramática. O conceito de hibridismo, inicialmente extraído das ciências biológicas, é usado analogamente nesse texto para construir a idéia de *corpo híbrido* - o corpo cênico construído a partir de interações artísticas. Nesse estudo o *corpo híbrido* é apontado como uma das possibilidades de construção da cena pós-dramática.

Discutir o corpo na cena contemporânea não é uma tarefa simples. Isso porque a grande pluralidade de concepções e denominações que giram em torno dos estudos do corpo e do contemporâneo faz com que tenhamos hoje uma extensa gama de termos, muitas vezes consonantes, para defini-los ou apenas adjetivá-los. Nesse estudo consideramos que não há *um* corpo e *uma* cena contemporânea, mas várias cenas e tantos quantos corpos formados por uma ampla rede de técnicas, estéticas e discursos. Aqui nos aventuramos a uma introdutória tentativa epistemológica de definir o *corpo híbrido* como uma das possibilidades da(s) cena(s) contemporânea(s), pois diante da pluralidade de técnicas e estéticas que esta nos oferece, seria limitante considerar o corpo híbrido como a **única** possibilidade.

Christine Greiner (2007) aponta para uma compreensão do corpo como sistema, em detrimento de uma abordagem do corpo como um instrumento de ação ou um produto do meio. Diante das múltiplas metáforas e definições do corpo na contemporaneidade (corporeidade, corpomídia, corpo-vivo, corpo orgânico, corpo sem-órgãos), um corpo como sistema, que se reelabora continuamente na medida em que processos afetivos, cognitivos e motores se atualizam, consegue abarcar algumas das

mais recentes teorias do corpo, principalmente aquelas que consideram o corpo para além da matéria, buscando eliminar as dicotomias instauradas pelos ideais cartesianos que punha o corpo como matéria dominada pela razão, força maior. O sistema se reorganiza, se reestrutura, sempre que novas informações são instauradas.

Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. (GREINER, 2007, p.130)

Essas informações podem chegar das mais diversas formas, considerando não apenas os processos cognitivos, mas também sensórios: aquilo que percebo por meio dos sentidos – o que sinto pelo olfato, pela audição, pelo paladar, pela visão, pelo tato.

As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. (GREINER, 2007, p. 130)

Greiner (2007) afirma ainda que não se trata de qualquer sistema, mas de um sistema com alto grau de complexidade, considerando não apenas as interações de ordem biológica, como também as de ordem cultural, tendo em vista que, para Greiner, corpo e ambiente se constroem e se influenciam mutuamente. Assim, não podemos afirmar que o corpo é um produto do meio, porque ele não só é produzido por este, ele também o produz. Dessas relações entre o corpo biológico e o corpo cultural, e suas possibilidades de interação na arte, é que compreendemos o conceito de *corpo híbrido* como um sistema ativo e complexo de interações artísticas no corpo.

Híbrido¹, que se mistura, que surge de diferentes cruzamentos, intersecções, relações. Que adquire características próprias e particulares através da relação entre diversos. Um *corpo híbrido* é, único, diferente de outros híbridos surgidos de relações semelhantes, pois possui conexões distintas. Na acepção cênica que nos interessa abordar, o corpo híbrido surge como prerrogativa de diálogos cênicos de naturezas múltiplas do corpo: com o teatro, com a dança, com a música, com imagens de natureza cenográfica ou mesmo multimídia. Trata-se de um *corpo-em-vida*, conforme denominação de Eugenio Barba (1995), segundo o qual o ator deve entrar em contato com diferentes técnicas corporais codificadas através das quais o corpo adquire uma dimensão extracotidiana. Mas o que de fato vai para a cena é a vida que faz este corpo pulsar em termos de presença e dilatação corpórea. O *corpo híbrido*, assim como o *corpo-em-vida*, ou como a metáfora do sistema complexo utilizada por Greiner é construído como uma teia, uma rede de relações incorporadas gerando outras pulsões, outras teias, outras infinitas conformações.

Para os estudos da corporeidade que têm em Merleau-Ponty (1999) seu principal expoente, corpo e mente constituem uma unidade e, assim como no sistema proposto por Christine Greiner, transforma o meio e é por ele transformado. Os processos afetivos e cognitivos se influenciam mutuamente, o corpo constrói-se como uma resultante de experiências e lembranças corporais acumuladas. No campo das artes cênicas podemos afirmar que o *corpo híbrido* se constrói nas experiências vividas nos mais diversos terrenos da arte - na dança, na música, no teatro, nas artes visuais e midiáticas - e movimentam aspectos subjetivos de cada sujeito envolvido. A maneira como cada sujeito se relaciona com essas interações é única, assim como a história de cada um, de cada corpo. Na medida em que o corpo cênico entra em contato com outras expressões da arte, vivendo novas experiências, novas percepções, ele reconstrói essas experiências tornando-as corpo. O corpo, assim é consciência e percepção com sua nova plasticidade e continuidade próprias.

Por corpo de consciência devemos entender a consciência tornada corpo, ou seja, que os movimentos da consciência, uma vez impregnada esta pelos movimentos do corpo, adquirem a mesma

¹ O termo é utilizado pela primeira vez por Mendel quando este realiza uma experiência com ervilhas, obtendo um novo tipo a partir do cruzamento de duas espécies distintas. Passa a ser largamente utilizado nos estudos genéticos e mais recentemente nos estudos culturais e artísticos.

plasticidade, fluência e o mesmo conhecimento imediato de si. (GIL, 2005, p. 121)

O resultado dessas interações descritas é um *corpo híbrido*, que não segrega corpo e mente, que não rejeita as subjetividades, que se constrói na zona do “entre artes”, nos interstícios, que cria novas cenas na contemporaneidade e é criado por elas. No contexto das artes cênicas, a tarefa de definir se primeiro nasceram os movimentos artísticos de vanguarda ou se estes são fruto de uma nova concepção de corpo cênico é semelhante à tarefa de responder a antológica pergunta do ovo e da galinha. Quem nasceu primeiro não é a pergunta mais relevante, mas como, nesse complexo sistema, corpo e arte se influenciaram de modo a resultar na complexa rede da cena teatral contemporânea.

Historicamente as artes cênicas possuem uma mesma origem embrionária. Em princípio, não se separava teatro de dança - ambos nascem da ligação entre o corpo e celebrações ritualísticas. Nos rituais primitivos, quando o sujeito seguia o grupo entoando um canto comum, executando movimentos, vestindo máscaras e imitando deuses, animais, seres sobrenaturais, o corpo era o elemento central da representação, mesmo antes da palavra. Margot Berthold, no livro *História Mundial do Teatro* (2000), ressalta o papel do corpo nas manifestações primitivas:

O artista que necessita apenas de seu corpo para evocar mundos inteiros e percorre a escala completa das emoções é representativo da arte de expressão primitiva do teatro. (BERTHOLD, 2000, p. 1)

Mas a origem ocidental do teatro é historicamente delimitada pelo conto de Téspis que, na Grécia antiga, teria se separado do rito colocando-se como um solista diante do coro, separando o mito do rito, instaurando a palavra como elemento de representação.

O teatro teve início quando um indivíduo se desligou do coletivo e fez algo notável de si mesmo: o impulsionador, que fantasia seu corpo,

talvez expondo um corpo especialmente belo e forte, e relata atos heróicos (próprios); ou o corajoso, que ousa sair da coletividade protetora e adentrar um *outro espaço*, além e diante do grupo. (LEHMANN, 2007, p. 331)

Gradativamente o rito se fragmenta e o que antes caminhava junto, foi sistematicamente dividido em linguagens – teatro, dança, música, poesia... Embora aquele corpo que no rito se expressava pela música, pela dança, pela representação nunca tenha sido completamente esquecido, o teatro pouco a pouco passou a ser pensado como a arte do drama, prioritariamente textual, ao passo que o domínio do movimento foi conferido à dança.

O discurso aristotélico que impunha o domínio da poesia sobre a ação e, portanto, sobre o corpo, foi a base das teorias teatrais que se seguiram durante séculos, tornando o corpo cênico um corpo fragmentado na própria experiência estética. A “sociedade da razão”² passa a esperar do acontecimento teatral uma lógica narrativa, herança do apogeu das tragédias gregas, da hiper-valorização da escrita dramática em detrimento do espetáculo cênico. A partir dos escritos de Aristóteles em *Arte Poética*, o texto teatral ganha total supremacia sobre os demais elementos da cena:

Sem dúvida a encenação tem efeito sobre os ânimos, mas não faz parte da arte nem tem nada a ver com a poesia. A tragédia existe por si independentemente da representação e dos atores. (ARISTÓTELES, 2004, Pág. 38)

Esse pensamento tornou-se a base para a arte teatral do ocidente durante séculos. O corpo foi relegado, desse modo, ao status de portador de significados, ilustrando por meio de gestos, um texto previamente escrito para ser interpretado. Mas o corpo, como mídia do teatro, compartilha forma, emoções, tensões verdadeiras, graciosidade, impulsos, de modo que é possível afirmar, genericamente, que o corpo nunca deixou de ser o elemento central da maioria das manifestações teatrais.

² O racionalismo, corrente filosófica que culminou no iluminismo francês do século XVIII com a obra de Descartes “Discurso sobre o Método”.

O fato de o corpo ser fundamental no teatro não está ligado apenas a sua importância enquanto portador de um conteúdo, transmissor ou receptor de um significado (seu valor semântico): ele é mídia do teatro e organizador dos processos cognitivos superiores – de linguagem, lógica e representação simbólica – e inferiores – de percepção, motivação, etc. (ROMANO, 2005, Pág. 168)

Para Lúcia Romano, a presença do corpo - do ator e do espectador - é o elemento central de qualquer manifestação teatral³ (Romano, 2005, p. 168). Compartilhamos com a autora a simpatia pela abordagem que faz do corpo mídia do teatro e elemento multifacetado dentro das manifestações teatrais, mas reconhecemos que a afirmação generalizante não satisfaz as premissas do nosso tempo, considerando que algumas manifestações do teatro contemporâneo põem em questão a própria presença física do ator na cena.

Os movimentos artísticos que influenciaram as vanguardas modernistas na pintura influenciaram decisivamente o surgimento das vanguardas no teatro, conforme podemos ver em Kantor (1984). A partir do fim do século XIX e início do século XX, com o advento da fotografia e do cinema, as artes plásticas entraram numa situação de crise eminente. A forma estava em questão: como representar formas que buscam espelhar a realidade na pintura, se a fotografia e o cinema já podem espelhar essa realidade com muito mais propriedade e verossimilhança? As vanguardas modernistas das artes plásticas colocaram então em prática um audacioso plano: fazer a imagem saltar das telas para o mundo das coisas, dos objetos. O ‘mictório’ exposto por Duchamp como obra de arte é o exemplo mais significativo desse momento de ruptura. Mas a imagem logo solicita a ação... E no momento em que o homem intervém e modifica essa imagem através de uma ação real, vivenciada corporalmente, as artes plásticas e cênicas se unem decisivamente: nasce a performance, a arte híbrida por excelência, já que trabalha simultaneamente com elementos cênicos e plásticos e usa, sempre que necessário, referências de outras expressões artísticas.

³ Compartilham pensamento semelhante Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Antonin Artaud, dentre outros.

A performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade. (COHEN, 2007, p. 30)

Renato Cohen (2007) ainda questiona os desígnios da arte enquanto representação do real, recriação do real ou criação de outras realidades (p.37). Assim, não apenas as artes plásticas, mas também o teatro, compartilham da crise da forma advinda com a ascensão do cinema. Para Jerzy Grotowski (1987), quanto mais o teatro busca explorar a ilusão de realidade, mais inferior se torna diante do cinema e da televisão. É preciso encontrar um teatro que extrapole a realidade cotidiana da vida humana, um teatro que “*tem de primeiro satisfazer os sentidos*” (Artaud, sd, p. 37). Nessa corrente de pensamento Artaud conjectura uma forma teatral que se dissemine por contágio, como “a peste”, e que se propague pelos sentidos. Para isso, faz-se necessário um *corpo-sem-órgãos*, ou seja, um corpo em que as energias circulem livremente, sem bloqueios, onde as intensidades atinjam seu mais alto grau. O corpo nesse caso não traduz mera informação, mas constrói sentidos na inter-relação sensória construída no instante mágico da cena entre ator e espectador.

O objetivo essencial é encontrar o relacionamento adequado entre ator e espectador, para cada tipo de representação, e incorporar a decisão em disposições físicas. (GROTOWSKI, 1987, P.18)

A contemporaneidade instaura novas formas teatrais em todo o mundo, o que aponta para a crise do drama como modelo monocêntrico do discurso teatral (Bob Wilson, La Fura Dels Baus, Tadeus Kantor, Pina Baush), gerando novas conformações a partir do corpo, da imagem, do movimento, de experiências que se utilizam de novas tecnologias como ponto de partida para a construção de diálogos cênicos. Não se trata apenas de uma retomada dos valores rituais da cena: é uma atualização do passado de olho no novo, no futuro, em consonância com o nosso tempo.

O pesquisador alemão Hans-Thyges Lehmann utiliza o termo *Teatro Pós-Dramático* como uma tentativa de definição desse novo teatro. Ele aponta para uma mudança no modo de pensar e fazer teatro desde os anos de 1970 a partir da quebra com as formas de significação lógico-racional do teatro, e do “rompimento com o drama”. Quando a fábula não é mais o suporte ficcional da criação teatral, outros sistemas de signos teatrais emergem e fazem surgir novas formas cênicas. “*Trata-se de aceitar a coexistência de concepções teatrais divergentes, em que nenhum paradigma assume ‘preponderância’*” (LEHMANN, 2007, p. 23).

O termo não é consenso entre os pesquisadores contemporâneos (Ryngaert, Sarrazac, Sílvia Fernandes, Luís Fernando Ramos, entre outros). Na medida em que se atribue a denominação de “pós” incorre-se no risco de acreditar em algo que emerge após o fim do drama, o que não é verídico. O drama não acaba, ele se reconfigura. O principal problema na utilização do termo *pós-dramático* por Lehmann para definir o teatro do nosso tempo, a meu ver, não é o paradigma imposto pelo “pós”, mas o risco que se incorre em considerar qualquer evento cênico/espetacular como sendo de natureza teatral. O pós-dramático abarca desde as manifestações rituais mais primitivas da cena até as experimentações mais recentes no campo da dança dramática, das manifestações do folclore, da performance. Por outro lado, Lehmann não exclui completamente o drama do teatro. Para ele, o teatro pós-dramático

“... se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo após a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama.” (LEHMANN, 2007, p. 33).

A cena não se constrói mais como fruto de um texto, mas de várias textualidades de um corpo completamente desvendado, desnudado, despedaçado. Segundo Lehmann, o teatro pós-dramático “*faz do próprio corpo e do processo de sua observação um objeto estético teatral*” (2007, p. 335). Logo, no pós-dramático, o teatro deixa de imitar a realidade: o próprio corpo torna-se a mais verdadeira e inquestionável realidade.

A concepção cultural sobre o que é 'o' corpo está sujeita a flutuações 'dramáticas', e o teatro articula e reflete essas concepções. Ele representa corpos e ao mesmo tempo os tem como seu principal material de significação. (LEHMANN, 2007, p. 332)

Assim, há no teatro pós-dramático uma revalorização do corpo como elemento ritualístico e multifacetado que aponta para uma pluralidade de estéticas de linguagens e, do ponto de vista semiótico, de leituras e interpretações possíveis do novo teatro. Lehmann vem em defesa da restituição do caráter cerimonial das primitivas manifestações cênicas:

O teatro pós-dramático é a substituição da ação dramática pela cerimônia, com a qual a ação dramático-cultural estava intrinsecamente ligada em seus primórdios. Assim, o que se entende por cerimônia como fator do teatro pós-dramático é toda a diversidade dos procedimentos de representação sem referencial, conduzidos porém com crescente precisão (...) (LEHMANN, 2007, p.115)

Um *corpo híbrido* é essencial para esse teatro que vive nas fronteiras, que une linguagens, um teatro de movimento, de imagem e, também, de novas textualidades. O corpo reivindica seu lugar na contemporaneidade e a cena pós-dramática retoma em alguns casos, como vimos, o caráter ritual presente nas manifestações primitivas. A narrativa dramática cognoscível deixa de ser a única forma de se pensar o teatro contemporâneo. Dentre as inúmeras possibilidades que a cena pós-dramática cria, o *corpo híbrido* torna-se recorrente em obras que cada vez mais misturam teatro, dança, canto, elementos plásticos e midiáticos. Um corpo impregnado de música e poesia, de movimento e gesto, de visualidade, materialidade e espiritualidade. Um corpo que retoma a metáfora do *corpo-sem-órgãos*, fazendo fluir desordenada e livremente uma nova plasticidade que se constrói e reconstrói a cada dia, como um sistema, devolvendo ao espectador a magia de se deixar contaminar pela *peste*.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Teodora. *O Corpo no Contexto da Arte. Uma Tessitura Epistemológica*. Natal, Relatório técnico do CNPQ, Edital 061, 2006.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução Fiana Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda, sem data.
- BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo – Campinas: Hucitec, 1995.
- BERTOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GIL, José. *Movimento Total*. Tradução Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GREINER, Christine. *O Corpo – Pistas para estudos indisciplinados*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. 3ª edição. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- KANTOR, Tadeusz. *El Teatro de La Muerte*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de La Flor, 1984.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo : Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, M. *O Olho e o Espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Hermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- ROMANO, Lúcia. *O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2005.
- SANCHEZ, José A. *Dramaturgias de la imagen*. Ediciones de la universidad de Castilla - la Mancha: Cuenca, 2002.