

**CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO**  
**ARTES CÊNICAS**

**PROCEDIMENTOS E ESTADOS POÉTICOS A PARTIR DE MEMÓRIAS DO**  
**SUBSOLO DE DOSTOIÉVSKI**

**Orientando : Murillo Domingues Rocha Barros**

**Orientador : Gustavo Garcia de Palma**

**RESUMO**

A pesquisa relaciona conceitos de Elly Konijn e Michael Kirby para investigar a noção de presença junto a procedimentos de estados poéticos. Seguindo a conceituação de M. Carlson (2004), o experimento prático realizado por este projeto tenciona alguns desses procedimentos abordando a arte de ator sob perspectivas fenomenológicas e semióticas, ou, performativas e teatrais, aproximando-se das noções de Josette Féral e Erika Fischer-Lichte. A prática revelou aspectos de uma “dupla-consciência” do performer, que emerge de ambiguidades constituintes entre os estados, e permite ao performer ser agente e observador da ação ao mesmo tempo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estados, Presença, Atuação, Performativo, Konijn, Kirby.

**ABSTRACT:**

The research relates concepts by Elly Konijn and Michael Kirby to investigate the notion of presence with procedures and states of poetics. Following the conceptualization of M. Carlson (2004), the practical experiment intends procedures that approach the art of actor under the relation between phenomenological and semiotic orientations, or, performative and theatrical, approaching the notions of Josette Féral and Erika Fischer-Lichte . The practice revealed aspects of a “double-consciousness” of the performer, which emerges from constituent ambiguities between the states, and allows the performer to be an agent and an observer of the action at the same time.

**KEYWORDS:** states, presence, acting, performative, Konijn, Kirby.

## **INTRODUÇÃO: A QUESTÃO DA PRESENÇA E OS OBJETIVOS DA PESQUISA**

A presença do ator, do intérprete, ou do performer sempre consistiu em aspecto fundamental nas experiências teatrais em suas mais diversas naturezas. Afinal de contas ela é discutida desde a Grécia Antiga e pode ser encontrada, ainda que indiretamente na “Poética” de Aristóteles (A.C 385-323), pois “não seria uma imitação que o faria sentir prazer, mas por causa da sua execução, pelo colorido ou por qualquer outra coisa da mesma espécie” (2015: 22). E como se sabe, a história do teatro grego, pelas origens dionisiacas das tragédias e comédias no contexto da época, mostra que há uma relação estreita entre a presença do ator e situações de transe. Nesse sentido Aristóteles afirmava que, por vezes, os poetas mais persuasivos eram aqueles que “são inseridos nas paixões das suas personagens, e o mais verdadeiramente agita o que está agitando-se e hostiliza o que está irado” (2015:43).

Por esses e outros motivos, ainda que com diferentes sentidos, é comum, dentro e fora do ambiente profissional escutar aproximações entre atuação e a noção de incorporar personagens. Mesmo na minha experiência, por certo tempo, o trabalho do ator foi confundido como algo de místico, e talvez até mesmo espiritual ou transcendental dentro do jogo teatral.

Nesse sentido Eugênio Barba afirma que a presença dentro da experiência teatral é uma palavra que, como muitos conceitos teatrais, “é precisa e fácil de ser entendida por quem é ‘de dentro’, mas difícil de ser explicada para quem é ‘de fora’ (2012:210). Para esta pesquisa as dificuldades de definição conceitual em torno da presença se devem à um caráter próprio de indefinição, à ambiguidades constituintes do fenômeno teatral.

Do ponto de vista dramático ter presença é saber cativar a atenção do público, como será visto. Entretanto, para avaliá-la em poéticas contemporâneas, ou, performativas, na denominação de Féral, pois de acordo com a autora “a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento” (2009:197), evidencia-se

a necessidade metodológica de analisar tal conceito a partir da ideia de operação de procedimentos na criação de estados poéticos.

Para tanto adota-se a estratégia metodológica tal como definida pela *practice as research*, conceito que permite à artistas-pesquisadores relacionar estudos teóricos a criações artísticas originais. A “criação pode elaborar-se por meio e ao termo de uma pesquisa, a qual não é separada de seu objeto artístico ou posterior a ele, mas é parte ativa e simultânea desse objeto” (PAVIS, 2017: 268). Posto dessa maneira, desenvolve-se um experimento prático<sup>1</sup> como objeto de estudo, a partir da obra “Memórias do Subsolo” de Fiódor Dostoiévski (1821-1881).

## 1. PRESENÇA E O PARADOXO DE DIDEROT NO TEATRO CLÁSSICO FRANCÊS

Em favor da seleção de procedimentos que são executados e testados no experimento prático, foi fundamental esclarecer conceitos dos modos como o ator se relaciona com suas emoções e as dinâmicas da cena ao longo de algumas escolas históricas. Nesse sentido, parte-se do teatro clássico francês, contemporâneo ao filósofo Denis Diderot (1713-1784), que em “O Paradoxo Sobre o Comediante” (1830), revela uma ligação entre as emoções dos atores e das personagens.

Era um teatro que se apresentava por meio de rígidas convenções declamatórias, em uma condição de inflexibilidade dramática profundamente baseada nas indicações aristotélicas (unidades de tempo, ação e espaço).

Escrito em versos, respeitava as normas e a musicalidade que restringiam a dicção por regras da declamatória, cujas ações estavam sempre ligadas às palavras, que representavam algumas emoções, e a um vocabulário básico de movimentos, que possuíam seus próprios significados. Tais códigos eram amplamente conhecidos pelos artistas da cena e pelo público, acostumado com as regras da oratória (PALMA, 2017: 60).

---

<sup>1</sup> link para a cena: <https://youtu.be/MbRvHZ1CamY>

Em virtude das especificidades da pesquisa no teatro, incluindo a construção de um experimento prático e sua descrição, o presente estudo se viu obrigado a estender o limite de caracteres posto pela instituição. Contudo ressalto a disposição em buscar se enquadrar às normas da instituição caso seja exigido.

Naquela época o trabalho do ator era fundamentalmente ligado a palavra, operava para tornar seu corpo hábil à representar emoções e pensamentos de personagens dramáticos em função dos sentidos inerentes ao texto escrito e os dar a ver ao público. Ensaios coletivos eram raros e muitos atores e atrizes dessa época acreditavam que era suficiente apenas estudar o texto e deixar o restante acontecer “espontaneamente”.

Nesse contexto, a presença associava-se a efeitos sentidos pelo espectador frente ao desempenho do comediante que, representando as emoções dos personagens causava empatia no espectador, como coloca Patrice Pavis:

A presença seria o bem supremo a ser possuído pelo ator e sentido pelo espectador. A presença estaria ligada a uma ‘comunicação corporal direta’ com o ator que está sendo objeto de percepção [...] Nem sempre ela existe através das características físicas do indivíduo [...] mas sob forma de energia irradiante, cujos efeitos sentimos antes mesmo que o ator tenha agido ou tomado a palavra, no vigor de seu estar ali (2015: 305).

As primeiras reflexões de Diderot para compreender o trabalho do comediante de modo sistemático foram, em parte, também em função de questionar essa ideia da qualidade de presença como ‘bem supremo’, quase à mercê da relação emocional ‘catártica’. Nessas circunstâncias, ele passa a propôr ensaios coletivos e maior disciplina nos estudos e execução das expressões das ações e emoções das personagens, o que garantiria a qualidade nas repetições.

Se o comediante fosse sensível, ser-lhe-ia permitido, de boa fé, desempenhar duas vezes seguidas um mesmo papel com o mesmo calor e o mesmo êxito? Muito ardente na primeira representação, estaria esgotado e frio como mármore na terceira. Ao passo que imitador atento e discípulo atento da natureza, na primeira vez que se apresentar no palco sob o nome de Augusto, de Cina, de Orosmano, de Agamenon, de Maomé, copista rigoroso de si próprio ou de seus estudos, e observador contínuo de nossas sensações, sua interpretação, longe de enfraquecer-se, fortalecer-se-á com novas reflexões que terá recolhido; ele se exaltará ou se moderará, e vós ficareis com isso cada vez mais satisfeito. Se ele é ele quando representa, como deixará de ser ele? Se ele quer cessar de ser ele, como perceberá o ponto justo em que deve colocar-se e deter-se? (DIDEROT, 1979: 357; DIDEROT, 1961: 167 apud PALMA, G.G., 2017: 61).

Aos objetivos da pesquisa, o mais importante em Diderot é compreender que sua reflexão acerca do mencionado paradoxo, propõe princípios metodológicos ao trabalho de ator, contribuindo também para a lógica operativa do trabalho da noção de presença. Na virada do século XIX para o século XX, ocorrem transformações nessa ideia que irão se aprofundar ao longo das décadas seguintes com diretores, encenadores e pedagogos modernos, como: C. Stanislavski (1863-1938), V. Meyerhold (1874-1940), J. Grotowski (1933-1999). Conforme serão analisadas suas diferentes abordagens em relação ao texto, a ação, ao espaço e à outros aspectos do fenômeno teatral, contribuem para constituição de diferentes modos de criação. Tais artistas passam a vislumbrar cada vez mais possibilidades de poéticas relacionadas aos aspectos materiais da cena contribuindo com certa emancipação desta em relação ao texto. Entra em cena uma busca em assumir e explorar as possibilidades da teatralidade, o espaço, iluminação, cenografia e figurinos, elementos que haviam ficado às margens da cena, destinada à traduzir em ação as palavras do autor, passam a ser vistos como potenciais geradores de sentidos poéticos em si mesmos. O texto passa a dividir sua centralidade com a potencialidade do espetáculo em si mesmo, como dimensão de criação de sentido dramático. O corpo enquanto materialidade poética estava incluso como um componente desse processo de operação dramática.

## **2. ESTILOS DE ATUAÇÃO EM KONIJN**

Para ajudar a entender como as relações do ator com seus processos corporais, afetivos e cognitivos se articulam em diferentes estilos de atuação e quais suas implicações na criação de sentido na cena, pode interessar conhecer o trabalho de Elly Konijn, em *Acting Emotions: Shaping emotions on stage* (Amsterdam Press, 2000). A autora, analisa a discussão proposta por Diderot, e coloca em tensão o senso comum que responde tal dilema afirmando que as emoções dos atores devem coincidir com as das personagens. Ao examinar princípios inerentes aos processos que encenadores modernos como Stanislavski, Brecht, Meyerhold e Grotowski propuseram, ela organiza a questão do dilema em

três diferentes estilos de atuação. Neste estudo isso ajudará a consolidar a ideia de estados poéticos.

O primeiro deles seria o *style of involvement*, ou estado de envolvimento que tem exemplo no teatro de Stanislavski ou no ‘método’ desenvolvido por Strasberg em Hollywood. Nesse sentido o estilo de atuação é construído por procedimentos de imersão nas emoções dos personagens. A questão da presença aqui permanece no sentido de causar empatia ou identificação no espectador, que se envolve à medida que a expressão das emoções dos atores são percebidas como reais. Nos termos desta pesquisa, a diferença para o teatro clássico francês é que ao invés de considerar a presença como “bem supremo” como afirma Pavis, se propõe procedimentos que direcionam a experiência emocional do ator a uma condição análoga à experiência emocional do personagem.

Claro que essa abordagem vai contra o paradoxo de Diderot, que coloca que, ao menos durante a apresentação, o ator não deve sentir emoção alguma para garantir a repetição. Entretanto, Konijn afirma que a partir da organização de procedimentos, mesmo que o ator entre completamente no personagem e experimente as emoções da situação dramática, se pressupõe um controle das emoções, permitindo a cada apresentação revisita-las. Esse controle implica em uma dupla-consciência, que divide a atenção do intérprete entre imersão ao personagem e certa consciência dos limites dessa entrega (KONIJN, 2000:37-38).

O segundo estilo de atuação de Konijn, denominado *style of detachment*, possui associação mais evidente com o teatro épico de Brecht, mas também se associa ao teatro físico de Meyerhold. Em certa consonância com o paradoxo do comediante, o ator deve se distanciar e não vivenciar as emoções dos personagens em cena. Apesar desse descolamento da personagem, a construção da cena ainda acontece a partir do texto, entretanto o ator em vez de viver as emoções da personagem, se distancia delas para comentá-las e demonstrá-las durante a representação. As tensões entre representar e demonstrar as situações sociais no teatro épico, assim como as tensões entre texto e corpo no teatro de Meyerhold,

implicam em estados poéticos onde a atenção também se desdobra em uma dupla consciência (idem:39-41).

Aqui a discussão apresentada por Luís Otávio Burnier sobre o binômio interpretação-representação, pode fazer síntese aos dois estilos de atuação já abordados e que se constroem com a palavra como guia.

Em seu sentido próprio, interpretar quer dizer traduzir, e representar significa “estar no lugar de” (o chefe de gabinete que representa o prefeito), mas também pode significar o encontro de um equivalente. Assim, quando um ator interpreta um personagem ele está realizando a tradução de uma linguagem literária para a cênica; quando ele representa, está encontrando um equivalente (BURNIER, 2001: 21 apud BELÉM, 2011: 67).

Nesses processos a presença é pensada também como efeitos sobre a percepção do espectador, e a relação do ator com seu ofício a partir do controle do corpo pela mente. O que a singulariza é uma nova abordagem dos recursos que o ator utilizou para manipular esse controle e dos resultados que se pretende no público a partir disso.

Esses encenadores passam a desenvolver técnicas notadamente em oposição às convenções de supremacia do texto e em favor da teatralidade inerente ao corpo no espaço teatral. É interessante notar que ainda que essas práticas tinham como intuito investigar a intensificação dos efeitos de presença no encontro entre artista e espectador, elas operam através da ideia de um tipo de treinamento que assemelha-se à ideia de adestramento do corpo pela mente. Até agora, ambos estilos de atuação apresentados se desenvolvem por meio de uma orientação semiótica, uma presença impositiva do ator ao espectador, de quem constrói ativamente e de quem apenas assiste e recebe passivamente. Ou seja, a relação paradigmática de sujeito/objeto apesar de se apresentar de forma menos categórica em sua correspondência ao texto, permanece na relação mente/corpo e espectador/ator. A presença ainda que dessa forma, se construa por meio da corporalidade do ator e demais aspectos materiais, é entendida pela relação binária produção/recepção.

Entretanto o que não se pode perder de vista é a relevância do desenvolvimento do “treinamento como forma de organizar as modalidades do jogo cênico” (PICON-VALLIN. 2008:63 apud DUENHA, M. 2014:99), aos estudos dos processos de construção e operação de estados poéticos que interessam à essa pesquisa. Pois as inovações e descobertas dessas vanguardas ao explorar as potências da materialidade do corpo e da cena no tempo e espaço, também se articularam como reação a essa orientação semiótica, associada a arte como objeto, que aos poucos dará lugar a uma orientação fenomenológica, associada a arte como experiência.

Assim, segundo Carlson, “a tradicional orientação semiótica do teatro deu lugar no novo trabalho experimental a uma orientação fenomenológica” (2004: 141), referindo-se a duas perspectivas sobre a relação do ator com seu corpo. A semiótica adota a visão de “ter um corpo” que pode ser utilizado como instrumento para produzir e expressar signos. Enquanto a fenomenológica segue a perspectiva de “ser um corpo”, a qual Carlson acrescenta se referindo a Michael kirby: “especificamente caracterizada como não-semiótica por Kirby, que tentou encontrar estruturas que iriam “trabalhar contra enviar uma mensagem sobre alguma coisa”(idem). Com isso a partir dos anos 1950 consolidam-se novas formas de arte como os happenings que radicalizam os movimentos iniciados pelas vanguardas modernas.

A essa nova orientação fenomenológica, o trabalho do ator se amplia e passa a considerar também possibilidades que lhe permitem investigar o que é próprio a sua individualidade enquanto artista criador. Surgem novas formas teatrais que deixam de considerar o corpo apenas como instrumento a ser domesticado pela mente, e passa a cogitar uma concepção de integração entre corpo e mente. A relação com o público igualmente se transforma e a idéia de produção e recepção de sentido, passa a conviver com outras formas teatrais que consideram o acontecimento teatral enquanto experiência do encontro de co-presenças no aqui e agora.



Em acordo com essa concepção de integração entre corpo e mente, entre ser-corpo e ter-corpo, está o que Konijn considera como *style of self-expression*. As expressões mais conhecidas desses modos estão nos trabalhos de Grotowski, Brook, Schechner e Barba, que são influenciados pelos *happenings* e pela *performance art*. Posto isso, é preciso ressaltar que apesar das influências exercidas por práticas como as performances e os happenings no que a autora conceitua como *Style of self-expression*, os comportamentos desenvolvidos em uma e outra não são os mesmos. Visto que em *happenings* e performances, por vezes a construção de sentido, no campo de poéticas fenomenológicas, pode se realizar por meio da vivência direta de situações nas quais a arte é a própria experiência em curso. Enquanto no *style of self-expression* utiliza-se de aspectos de dimensões fenomenológicas em favor de potencializar a construção de discursos ainda que por meio de sentidos abertos. Ou seja, como foi dito, há justamente a integração entre as orientações semiótica e fenomenológica.

Ou seja, a partir da consciência de ser observado, essa integração visa por meio do controle e disciplina da forma final, direcionar mais precisamente a expressão do ator e a recepção do público à determinadas emoções. A presença no *style of self-expression* se concretiza então por meio de uma fusão de identidade entre ator e personagem, onde as “emoções de um personagem estão a serviço das emoções do ator” (KONIJN, 2000:44) e as diversas dinâmicas envolvidas nas circunstâncias do momento da apresentação servem como trampolim para efeitos no público. Nesse sentido também não é incomum encenações que utilizam desse tipo de atuação explorarem as estruturas do espaço cênico como potencializadores da integração entre ator e espectador como participantes do evento espetacular.

Essa miscigenação entre as orientações semiótica e fenomenológica, aparentemente poderia resolver o dilema das emoções, mas segundo Konijn acaba direcionando a “outra dupla-consciência: a performance de uma forma artificial (o papel) e a expressão espontânea de emoções reais (o eu) (idem).

### 3. O JOGO ENTRE ESTILOS E COMPORTAMENTOS EM KIRBY: ESTADOS POÉTICOS

Se Konijn nos ajudou a entender formas específicas de diálogos internos dos atores com suas emoções como estilos de atuação, Michael Kirby, por outro lado, sistematiza uma linha contínua que pode contribuir para o entendimento desses estilos a partir de uma noção ampla de “atuação”. Dessa forma “quando falamos em “atuação” não nos referimos a nenhum estilo de atuação, mas a todos estilos de atuação” (Kirby. in: ZARRILI, 2005: 40 - tradução do autor).

É essa percepção que o leva a conceber uma linha contínua e gradativa entre não-atuação e atuação (entendidos nesta pesquisa como ser corpo e ter corpo). O que se evidencia a partir disso é que atuar nem sempre demanda representação, como acontece nos *happenings* e em ações cênicas que assumem o corpo fenomênico do ator, o “ser corpo”, conforme foi descrito pelo *self-expression* em Konijn. Embora, como veremos, independente de haver ou não representação, os comportamentos e exemplos relacionados a esse estilo de atuação pela autora, são identificados como atuação por Kirby.

Assim, Kirby organiza diferentes comportamentos em uma escala gradativa de representação e personificação, e passa a considerar todos em cena como performers. No pólo esquerdo temos comportamentos da não-representação, ou, não-atuação, onde os performers realizam nada, ou muito pouco, que possa apresentar ou reforçar matrizes de representação ou personificação.

Um exemplo utilizado por Kirby para se referir à um comportamento ligado a não-atuação, são performers que atuam como ajudantes no teatro Kabuki. Eles estão em cena para realizar tarefas como a movimentação de cenários e troca de figurinos de atores que atuam com a representação de personagens e situações. Então, performers que não indicam nenhum elemento de representação são considerados como “*nonmatrixed*”, enquanto aqueles que indicam ao menos um elemento simbólico, como um traje, mas não realizam nada para reforçar as referências deste símbolo são entendidos como uma “*symbolized matrix*”. Kirby ainda se refere à uma última condição na região da não-atuação como “*received*

*acting*”, ou, atuação recebida. O exemplo do autor são figurantes que permanecem em cena, trajados de figurinos que os integram ao contexto narrativo, mas que não reagem a qualquer evento ou ação na estória.

Logo do lado oposto da linha estão comportamentos onde a quantidade de representação e personificação aparecem em abundância. Aqui os elementos de representação, como texto, trajes, características físicas e relações, somam-se e reforçam-se uns aos outros. O resultado do que se vê é uma atuação.

Em uma tentativa de aproximação, ainda que genérica, aos termos já apresentados de Konijn, a não-atuação poderia se aproximar ao estilo de auto-expressão, enquanto a atuação se aproximaria aos estilos de envolvimento e descolamento. Visto que os comportamentos dos performers no primeiro estilo indicam que eles atuam sem representar, atuam executando ações. Enquanto nos outros dois, o comportamento indica que os performers atuam representando diversos elementos ou ações narrativas.

Entretanto Kirby aponta que mesmo na “atuação” a representação desses elementos varia em quantidade e intensidade, logo dentro do que se considera atuação se assume um binômio entre atuação simples e complexa. A atuação complexa é fácil de identificar, pois envolve muitos elementos, mas na busca do comportamento mais simples para definir a fronteira entre atuar e não-atuar, manifesta-se que independente de linguagem ou estilo “atuar envolve um componente básico psíquico ou emocional” (idem: 42).

A partir dessa noção podemos retomar a questão levantada anteriormente de que, mesmo sem representação, o *style of self-expression* deve ser entendido como atuação. Recorre-se então novamente aos exemplos de Kirby. O autor apresenta o caso de pessoas que cotidianamente parecem estar atuando. Ressalta-se que na maior parte desses casos, isso não ocorre pelas pessoas serem mentirosas ou desonestas, mas porque elas estão atentas ao fato de que suas ações são observadas. Nesse sentido seu comportamento revela uma atitude que busca ressaltar ou reduzir determinadas expressões em favor do entendimento do interlocutor. Portanto, os atores do *self-expression*, ainda que sejam eles mesmos e

não representem, a consciência de estarem diante de um público os leva a “atuarem suas próprias emoções e crenças” (idem: 43).

Assim podemos associar a definição de atuação de Kirby a noção de estados poéticos como “um conjunto de condições que determinam mudanças observáveis ou não, em nível comportamental e fisiológico no campo da performatividade. [...] adotando a dimensão conceitual conexcionista das emoções e de uma mente encarnada” (PALMA. G.G, 2017: 54).

Apesar da natureza deste estudo não permitir maiores aprofundamentos nesse sentido, é interessante apontar como tal noção de experiência da cena também se relaciona com o conceito “*perejivanie*” de Stanislavski. Que na medida em que o autor desenvolve as ações psicofísicas, passa a sugerir que o ator deva se envolver com a cena através de estados que implicam não apenas qualidades emocionais, mas também sensações e percepções psicofísicas (ZALTRON, 2012).

Ou seja, as definições de Kirby, demonstram que independente do estilo de atuação ou estado poético, a atuação é determinada pela atitude do ator em relação aos modos de expressão de suas emoções. E para além disso, deve ficar claro também que a noção de estados não procura estabelecer valores, “os vários graus de representação e personificação são ‘cores’, por assim dizer, no espectro da performance humana; artistas devem usar as cores que preferirem (Kirby. In: ZARRILI, 2005: 52 - tradução do autor).

Por mais genéricas que sejam as aproximações feitas aqui entre Konijn e Kirby, o importante é que a partir desse sistema de linha gradativa se iluminou a possibilidade de explorar a relação prática entre estilos de atuação, ou, estados poéticos (conceito que essa pesquisa adota daqui em diante) como composição dramática.

#### 4. O EU QUE PASSA PELO TEXTO E O TEXTO QUE PASSA POR MIM

Neste momento, peço licença ao leitor, para comentar a experiência poética em primeira pessoa. Uma vez que, daqui em diante, a discussão irá se articular através das operações poéticas na criação prática.

Deste modo, a primeira coisa que me parece importante apontar é a escolha estrutural ao considerar a articulação na relação entre estados junto a alguma forma de discurso narrativo. Embora tais elementos devam manter certa independência entre elos e pontos de encontro.

Assim passei a investigar conflitos que, pessoais ou não, me afetam profundamente e me colocam em movimento enquanto indivíduo político, com histórias, memórias e dores próprias. Apesar disso a proposta também não era criar uma cena de auto-ficção, conseqüentemente conforme essas questões foram emergindo, me aproximaram a outros textos que indagavam incômodos semelhantes.

Me aproximei à um desses textos, preparei e apresentei uma cena ao orientador, que analisando o tema da obra mas considerando também a conjuntura do momento para desenvolvimento da prática em torno dela, sugere uma alteração por “Memórias do Subsolo” de Fiódor Dostoiévski.

O romance publicado em 1864, e organizado em formato de novela, mostra um homem desagradável e isolado há 40 anos no subsolo, que expõe diversos conflitos morais e existenciais. Entre eles a aflição de não conseguir chegar a nada, de não ser bom ou mau, herói, canalha ou inseto e de acreditar, ou ao menos temer, que esse seja o derradeiro fim, de que as pessoas e o mundo nunca mais serão diferentes. A narrativa é dividida em duas partes, trabalhei na primeira, que contém 11 capítulos e é intitulada “o subterrâneo”, nela a personagem apresenta um grande solilóquio expondo questões relevantes até hoje.

No primeiro contato com a obra nasceu uma identificação imediata, passei a estudar o texto em detalhes com enfoque na primeira parte. Nas primeiras leituras, foi se instaurando uma relação de troca, associações mais concretas entre os

conflitos que já havia dentro de mim e os desenvolvidos no texto. Nesse processo muitas questões que eu confusamente tateava no escuro se iluminaram, surgiram algumas respostas, e mais dúvidas.

Entrou em cena uma tensão entre eu e o texto, onde muitas vezes fui veículo para o texto passar, mas muitas outras era o texto que era veículo para minha expressão. Nesse momento, como nunca tive o intuito de organizar a prática como uma cena fechada com começo, meio e fim, decidi restringir apenas a uma adaptação dos dois primeiros capítulos e explorar a operação do jogo que nascia na tensão entre dois estados:

1. “ser corpo” - performativo.
2. “ter corpo” - teatral.

O primeiro estado entende o corpo e mente unificados, e carregados de poéticas singulares relativas à suas memórias e vivências. O procedimento busca a expressão dessas poéticas, que Kirby, como já citado, considera ligados à uma orientação fenomenológica, e então se afasta de elementos de representação. O texto, como foi dito, é visto como veículo para expressão das minhas próprias emoções.

Já o segundo estado reconhece uma divisão entre corpo e mente. A mente que possui e controla o corpo como um instrumento, e com isso busca expressar as poéticas contidas no texto. O procedimento busca o oposto do primeiro: se inclinar a orientação semiótica, se aproximar de elementos de representação, e utilizar o corpo como veículo para expressão do texto.

Nesse sentido, busco agora apresentar ao leitor uma possível descrição de cada procedimento. Elas diferem em formato, pois durante a escrita busquei a melhor forma de evidenciar os aspectos que considerei mais relevantes em cada um.

Na construção do estado performativo, o procedimento, foi trazer para cena um exercício que sempre realizei, privadamente, como preparação antes de

apresentações ou de começar a me relacionar com o texto em ensaios. A intenção de seu uso é de ao concentrar a atenção em poucos elementos, integrar o corpo a respiração, estimulando sensações físicas e emocionais específicas. Apesar de que, a princípio, pode parecer muito abstrato, o procedimento movimenta dinâmicas que me conectam as circunstâncias da cena.

Sua execução se baseia em uma tarefa integrada ao discurso de um texto, o que podemos associar ao *style of self-expression* de Konijn e ao que Kirby considera como uma atuação simples. Como é capaz de revelar a descrição escrita apresentada a seguir em forma de lista:

1. Caminha pelo espaço, cada passo lento e constante, profundas inspirações e expirações, um vento que passa.
2. Finaliza os passos, inspira o ar completamente e durante a expiração começa, pouco a pouco, a soltar seu peso. Inicia pelo topo da cabeça e segue pelas vértebras cervicais, depois as vértebras torácicas e por último parte das vértebras lombares, uma a uma se soltam em direção ao solo, cedendo à gravidade. Assim o peso fica todo concentrado nas pernas, que tremem pelo esforço físico de manter aquele corpo estável.
3. Em determinados momentos o esforço é intensificado levantando os calcanhares e mantendo todo o peso apenas nas pontas dos pés.
4. Uma vez que toda a coluna já esteja solta, começo também a soltar palavras e deixar o texto fluir até o final do primeiro capítulo.

Tal descrição busca permitir uma ideia ao leitor do desenvolvimento da sequência de ações realizada em cena, mas é primordial destacar que em registros de operações performáticas sempre haverá lacunas, pois a escrita não é capaz de reativar a dinâmica de sua forma. A palavra como construção de sentido racional, a princípio, parece ser diametralmente oposta aos aspectos fenomenológicos de procedimentos performativos, e abarcar apenas a dimensão do que é realizado,

deixando de lado circunstâncias específicas relacionadas com a dimensão do “como” é realizado (BONFITTO, 2013:08- 09).

Essa questão em torno de “como” versus “o que” é apresentado, será discutida a seguir através da análise dos estados, o que servirá também para definições mais concretas sobre as categorizações adotadas de “performativo” e “teatral”. Contudo, antes disso, gostaria de tentar descrever também o segundo procedimento, que como foi dito, segue uma abordagem aparentemente oposta ao primeiro.

Aqui diferente do procedimento performativo, o importante está relacionado muito mais ao que é apresentado do que em como é apresentado. Consequentemente, a idéia do estado teatral é de construir previamente signos que irão contribuir para a expressão de uma mensagem, também pré-concebida. A expressão poética se fortalece quanto mais elementos representacionais consegue agregar, e nesse sentido o procedimento que adotei foi de desenhar uma partitura de movimentos que caminhe junto ao texto, e não a partir do texto. Deste modo se aproxima do *style of detachment* de Konijn e ao que Kirby consideraria uma atuação complexa.

Durante a construção dessa partitura houve diversas fontes de inspiração, por vezes realizava o primeiro procedimento, aquecido por ele, começava a me relacionar as presenças e poéticas do texto e de músicas. Envolvido nessa atmosfera e já apropriado do texto, explorava meu corpo por impulso e sem premeditações. Assim, fui investigando, em looping, movimentos, tensões, decisões, ritmos, resistências, fluxos mais rápidos ou mais lentos.

Outras possibilidades também se abriram a partir da mimesis de artes visuais. Artistas como Caravaggio (1571-1610) e Portinari (1903-1962) influenciaram algumas composições físicas, porém a obra que mais marcou a partitura final foi “A Parábola dos Cegos”, pintura concebida por Pieter Bruegel (1526-1569) em 1568. A imagem da tela mostra seis homens, que parecem seguir cegamente o da frente em direção à um buraco. O primeiro já caído, o segundo em queda, e os demais



olhando para o céu, como que hipnotizados. Como se fossem cegos a realidade e esperassem um sentido divino.

Incorporar estímulos provenientes dessas obras nas repetições por impulso, cumpriu tanto com o objetivo de gerar uma abundância de repertório específico da cena, como com o de encontrar ações que expressam tensões relacionadas à obra “Memórias do Subsolo”. Então em seguida realizei uma decupagem desse material junto ao texto, para sincronizá-los em unidades de ação. Cada unidade tanto no texto, como no corpo, possui início, meio e fim. Sendo cada fim de uma ação também início da próxima. Desta forma corpo e texto caminham juntos.

#### **4.1. PERFORMATIVO X TEATRAL**

Aqui retomo a questão entre “como” versus “o que” é apresentado, uma vez que ela conduz a discussão em torno dos estados. No procedimento performativo a dimensão do como realizo a ação, é relevante pois é através dela que se constrói sentido, poética, ou ainda, nas palavras de Erika Fischer-lichte, identidade: “identidade não é algo que eu expresso através de meus atos performativos, mas algo que é produzido através de meus atos performativos” (BONFITTO, 2013:132).

Para além disso, a dimensão do “como” também comporta aspectos de procedimento em construção, mais do que produto acabado. E nessa construção revela operações de ser/estar (*being*), de fazer (*doing*) e de mostrar o fazer (*showing doing*), constitutivas do que Féral, articulando noções que Schechner coloca para a performance, denomina como “teatro performativo”. Contudo a autora ressalta que apesar desse fazer se encontrar em toda forma teatral no teatro performativo ele “se torna primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance” (FÉRAL, 2009:201).

Isso se evidencia no primeiro procedimento pois ali estou com toda atenção focada em executar (fazer) a tarefa de permanecer e lidar com as dinâmicas do esforço físico. A posição me desafia fisicamente, e gera um esforço físico consciente para mantê-la, mas diante dos fluxos dinâmicos durante a ação, a atenção à esse controle corporal divide-se por emoções e sensações, pela

respiração, os pensamentos e o texto. Poderia dizer ainda que minha sensação se aproxima a dupla-consciência que Konijn descreve ao *style of self-expression*, uma atenção que se divide entre a realidade viva do esforço físico sobre a carne do corpo, e a consciência de estar atuando.

Já no segundo procedimento, como já foi dito, o que considero principal é “o que” é apresentado. Nesse sentido, a partir da visão do corpo como produtor de signos, há uma pré-concepção dos elementos representacionais e a construção de uma partitura que caminha junto ao texto. Todos elementos foram organizados para reforçarem uns aos outros, e ampliar os efeitos da expressão da mensagem em quem a recebe.

É por essa perspectiva que denomino o segundo estado como teatral, considerando novamente as palavras de Fischer-Lichte, que afirma que algo é teatral quando “é executado com o intuito de ser percebido pelos outros [...] isso é teatral, executar para ser percebido.” (BONFITTO, 2013: 132).

Aqui também reconheço uma espécie de dupla-consciência, que divide a atenção entre a execução dos diversos elementos de representação, no caso a expressão do texto e da partitura de movimentos, aproximando-se ao *style of detachment* de Konijn.

## 5. CONCLUSÃO

O que se pode concluir a respeito da noção de presença, é que suas qualidades não são fechadas, e devem ser analisadas a partir das relações que o ator, intérprete ou performer estabelece com suas emoções em linguagens e estéticas específicas.

Nesse sentido às teorias de Konijn, Kirby e Palma, assim como os procedimentos práticos, contribuem em favor da noção de estados, como parâmetro de análise do comportamento das emoções e consequentemente de efeitos da presença. Nessa lógica, minhas tentativas ao longo da pesquisa foram de melhor delimitar as diferenças entre os estados.

Entretanto minha sensação é de que as emoções em ambos estados podem estar ligadas ao que Konijn chama de *task-emotion theory* ou emoções ligadas a tarefas. Assim ao menos em um nível operacional mais básico, as emoções em cena se articulam pela execução de tarefas, ou, procedimentos (2000: 69).

E se dentro do limite desta pesquisa, entendo os dois estados compreendidos sobre a perspectiva das emoções ligadas a tarefas, poderia compreender também a questão da dupla-consciência sobre uma perspectiva unificada. A atenção durante os procedimentos parece então sempre se dividir entre executar a ação e observá-la a ser executada.

Portanto, independente das categorizações que fazemos na teoria para facilitar nossa compreensão da prática, aspectos que, a princípio, parecem opostos, na concretude da cena parecem ser complementares. Ou seja, orientações semiótica e fenomenológica se integram na prática performativa contemporânea, seja pelo exercício deliberado de diferentes técnicas ou estados na mesma cena, seja porque a noção contemporânea de performatividade entende que a ideia de presença é ambivalente e paradoxal por natureza.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Da Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2015.

BARBA, E. **A Arte Secreta do Ator: Um Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: É Realizações, 2012.

BELÉM, E. **A Noção de Embodiment e Questões Sobre Atuação**. Revista Sala Preta, v.11, 2011.

BONFITTO, M. **Entrevista com Erika Fischer-Lichte**. Revista Conceição v.2, 2013. p 131-141.

\_\_\_\_\_. **Entre o Ator e o Performer: Alteridades, Presenças, Ambivalências**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

CARLSON, M. **Performance - A Critical Introduction**. Londres e Nova York: Routledge, 2004.

DOSTOIÉVSKI, F. **Memórias do Subsolo**. São Paulo: Editora 34, 2009.

DUENHA, M. L. **Presença e (Em) Relação: A Redescoberta do Corpo nas Artes Presenciais do Início do Século XX**. Revista DAPesquisa, v.9, 2014.

FABIÃO, E. **Corpo Cênico, Estado Cênico**. Revista Contrapontos, v.10, 2010.

FÉRAL, J. **Por uma Poética da Performatividade: O Teatro Performativo**. Sala Preta, v8, 2008.

GUMBRECHT, H.U. **Produção de Presença. O Que o Sentido Não Consegue Transmitir**. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2010.

KIRBY, M. **On Acting and Not Acting**. In: ZARRILLI, P. B. (org.). **Acting (Re) Considered: a theoretical and practical guide**. Londres e Nova Iorque: Routledge, Taylor & Francis e-library, 2005.

KONIJN, E. **Acting Emotions: Shaping Emotions on Stage**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.

LAGE, M. **Estética do Performativo: Implicações Filosóficas do Fim da Obra Como Objeto**. Revista DoisPontos, v.15, 2018.

PALMA, G.G. **Estados de Presenças Poéticas Mapeadas Pela Técnica de Eletroencefalografia (EEG) e Pela Frequência Cardíaca (BPM) e Uma Proposta de Criação Performativa Por Meio de Sensoriamento Neurofisiológico ao Vivo**. São Paulo, 2017.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ZALTRON, M. **“Переживание” (perejivánie) e o “trabalho do ator sobre si mesmo” em K. Stanislavski.** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012.